

Friedrich Nietzsche e os combates de sua época – Romantismo, realismo e modernidade*

**Friedrich Nietzsche and the combats of his time – Romanticism,
Realism and Modernity**

Luzia Gontijo Rodrigues**

Resumo

O texto faz uma aproximação entre romantismo e realismo no cenário francês do século XIX, inserindo o pensamento de Nietzsche nos debates da época, em especial em torno da concepção de modernidade.

Palavras-chave: Nietzsche; romantismo; realismo; modernidade.

Abstract

The paper proposes to establish links between the romantic and the realist ideas in France's 19th century, as well as taking Nietzsche's participation on those debates, mainly concerning the modernity.

Keywords: Nietzsche; romanticism; realism; modernity.

* Artigo recebido em 21/12/2015 e aprovado para publicação em 23/05/2016.

** Professora da Escola Guignard/UEMG, formada em história e mestre em filosofia pela UFMG, doutora em filosofia pela UNICAMP.

O século XIX na Europa foi palco de uma série de movimentos filosóficos, sociais e políticos vinculados, de alguma forma, aos desdobramentos da Revolução Industrial e da Revolução Francesa. Utilitarismo, realismo, naturalismo, socialismo, Charles Darwin, Karl Marx, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert e Friedrich Nietzsche são apenas alguns dos nomes que contribuíram para a transformação da palavra “modernidade” em verdadeiro campo de batalha semântico, implicando posições políticas, filosóficas e artísticas. Mas a modernidade da qual fala esse século carrega heranças aportadas do século anterior pelo romantismo, que permanece, através do século XIX, como pano de fundo da consciência europeia.

Parece haver um consenso entre estudiosos da época de que o século XIX não pode ser lido nem pelo viés do romantismo, nem do realismo, isoladamente. Os debates em torno do tema “modernidade” apenas confirmam isso. Se historicamente esse foi o século da Restauração monárquica, com o ressurgimento correlato do conservadorismo cristão, ele foi também a época das Revoluções de 1830, de 1848 e da Comuna de Paris, carregando consigo o brado republicano e oferecendo palco a diversas forças sociais bem mais radicais do que o movimento pela instauração da república. Paralelamente a isso, esse foi o século do positivismo, de Auguste Comte, mas também dos socialismos dos mais diversos matizes, de Saint-Simon e Proudhon, de Karl Marx, Friedrich Engels e aquele libelo vertiginoso da crítica à modernidade, o *Manifesto Comunista*, publicado em 1847.

Em perfeita sintonia com este discurso de desconstrução dos valores então hegemônicos encontramos nada menos do que Charles Darwin e *A origem das espécies*, cuja primeira edição aparece em 1859. Darwin não era figura despontando isolada, assim como Nietzsche ele vinha na esteira de uma corrente de pensamento forjado desde o século anterior por ilustres antecessores. No caso do cientista, ele parece jogar soda cáustica sobre crenças milenares muito caras à tradição cristã europeia. Esse elemento dissolvente fora destilado por toda a tradição utilitarista inglesa, obcecada com os fatos, com a observação dos fenômenos, em confronto direto com interpretações metafísicas e teológicas da natureza, das leis e das relações sociais. Ecoando Jeremy Bentham (1748-1832), para quem “antiguidade não era razão” (*antiquity is no reason*), Darwin propõe responder as questões da natureza com a genealogia, em lugar da metafísica e da teologia.

O século XIX é também o momento da eclosão de um evidente mal-estar na cultura em relação aos processos da violenta industrialização e urbanização desenfreada; século marcado pela ascensão à riqueza de novos personagens sociais, trazendo consigo os valores do comércio, da indústria, das lojas, das casas bancárias e da burocracia governamental a serviço destes. Mas sobretudo esse é o século da imprensa, da escrita

oferecida como mercadoria de consumo rápido para todos e para ninguém, uma imprensa que expôs tão bem o sucesso de valores como o bem-estar burguês, “com que sonham pequenos comerciantes (*Krämer*)¹, cristãos, vacas, mulheres, ingleses e outros democratas” (NIETZSCHE, 2006, IX § 38), tipos desprezados, em alguns casos ridicularizados, pelos “aristocratas românticos”, que os viam como produtos da degeneração moderna, consumidores de folhetins, assassinos da cultura elevada, esta, claro, da qual eles seriam os verdadeiros representantes.

Este texto pretende fazer um sobrevoo sobre esse panorama, mantendo o nome de Nietzsche como referência, de forma a deixar algumas indicações de possíveis inserções do pensamento nietzscheano no contexto de sua época, num momento em que combates são travados por realistas e naturalistas, seja contra os resquícios do *ancien régime* seja contra os ideais românticos. Deve ficar claro, no entanto, que tal aproximação do pensamento de Nietzsche aqui proposta parte da perspectiva da história, da arte e da cultura, em lugar de adotar aquela dos estudos especializados em filosofia.

Raramente, quando lemos sobre o pensamento de um filósofo, deparamos com estudos que buscam inserir seus conceitos e trajetória na história, nas batalhas de sua época, nos diálogos aí travados. No caso de Nietzsche, essa lacuna chama ainda mais atenção, justamente por se tratar deste que atacou nos filósofos sua falta de sentido histórico, sua inclinação ao egipcismo – esta crença em verdades e essências fixas, a-históricas² – e que fez do sentido histórico, entendido como pensamento do devir, uma das dimensões essenciais de sua filosofia.

Em 1854 Gustave Flaubert [1821-1880] escreve, “a característica principal de nosso século é seu senso histórico. Esta é a razão pela qual nós devemos nos limitar a relatar os fatos” (*apud* NOCHLIN, 1990, p. 23). Essa identificação entre história e o domínio dos fatos se faz presente tanto no pensamento naturalista quanto nos escritos dos realistas da época. Hippolite Taine [1828-1893], que pode ser considerado uma espécie de fundador da “história naturalista” publicou intensivamente entre as décadas de 1850 e 1880, exercendo profunda influência sobre a produção literária francesa, em especial sobre Émile Zola [1840-1902], este uma espécie de apóstolo do realismo, e Paul Bourget [1852-1935], sobre o qual se falará mais adiante. Taine cunhou a expressão “*race, milieu et moment*” a partir de estudos de estética, nos quais buscava

¹ Quanto a este termo *Krämer*, como o nome para aqueles que possuem um pequeno negócio ou loja, deve-se acrescentar que o termo *Krämergeist*, traduz, na língua alemã, algo como “espírito de pequeno comerciante”, indica uma forma de pensar ou agir mesquinha, egoísta, pequena

² Cf. *Crepúsculo dos ídolos*, III, § 1. São dezenas as passagens nas quais Nietzsche aborda os temas da história e do senso histórico, como por exemplo em *Humano, demasiado humano I*, § 1-2; para além destas, esses são temas centrais de obras como a segunda das *Considerações Extemporâneas* e *Genealogia da moral*.

realizar uma abordagem da obra de arte como um produto social, recusando a interpretação romântica da criação artística como fruto da espontaneidade de um gênio individual.

Alguns nomes e dados nesse cenário interessam aqui na medida em que parecem desenhar um “campo de atuação”, para falar como Bourdieu (BORDIEU, 2010), dentro do qual se forjaram ideias e princípios importantes para a produção artística, também filosófica e crítica, da segunda metade do século XIX. Embora seja interessante ter em mente as distinções entre o romantismo na França e na Alemanha³, para o que interessa aqui esta distinção será deixada em suspenso, mantendo-se o foco naquilo que os aproxima. Da mesma forma, talvez possa causar certo estranhamento o fato de serem mantidas em suspenso as diferenças entre realismo e romantismo, para que destes possa ser extraído testemunho sobre aquilo que os aproxima: o tema da modernidade. Pode-se dizer sobre esta Modernidade, que ela se configura como um campo de atuação e embates, dentro do qual se acomodam românticos, de diversas origens, assim como realistas e naturalistas.

Em 1857, Gustave Flaubert publicava *Madame Bovary*, mesmo ano que Charles Baudelaire apresentava *Les fleurs du mal*. Em 1859, surge a primeira edição de *On the origin of species*, de Charles Darwin, obra que terá uma segunda edição em 1872. Já o *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels teve sua primeira aparição pública em fevereiro de 1848, embora apenas em alemão. A primeira versão em francês vem a público nos momentos anteriores à Insurreição de junho de 1848, em Paris, e a tradução para o inglês será publicada dois anos mais tarde, versões estas que certamente contribuíram em muito para a ampliação de sua circulação no meio intelectual europeu⁴.

Uma das características comuns a estas obras é a imersão dos fatos e personagens numa moldura absolutamente “naturalizada”, despojada de conotações metafísicas e que repudia interpretações da história, da cultura, do humano, como fenômenos ungidos pelo transcendente. Também comum a elas, uma ênfase no fragmento temporal (da experiência; mas também da “geologia da história humana”), como unidade básica da experiência percebida, observada, elevada à condição de fato fundamental da narrativa. Ainda um outro ponto chama especial atenção: o apelo, direto ou indireto, a uma certa contemporaneidade, ou, para chama-la pelos termos de Baudelaire, “modernidade”. E modernidade, nesse contexto, remete a uma performance política, social, artístico-filosófica que poderia ser sintetizada na expressão “É preciso ser de seu tempo” (*Il faut être de son temps*) (BOAS, 1941).

³ Sobre essas diferenças, cf. BERLIN, 2005; LOVEJOY, 1924 e 1941; BEHLER, 1968.

⁴ E também na América do Norte, já que várias versões do *Manifesto* foram publicadas nos Estados Unidos, a partir de 1871.

Quando se toma quaisquer desses autores como referência, mesmo numa leitura rápida, deflagram-se sucessivas imagens, expressões, argumentos, apontando para a ideia de modernidade equacionada ao presente vivido. Ser de sua própria época implicaria aqui uma pluralidade de sentidos, entre estes o olhar imediato sobre o mundo; a observação direta da realidade; a instantaneidade absoluta a ser registrada, resgatada; mas também a impressão, como registro único de uma percepção individual. Perpassando todos eles, uma evidente apologia do indivíduo e do presente, como que bastiões recém-descobertos contra o que precisaria ser superado, denunciado como não mais aceitável. E o que parece não ser mais aceitável é a tradição clássica-metafísica de pensamento.

Ser de sua própria época implicaria o desprezo ou indiferença para com a tradição, suas verdades estabelecidas e crenças hegemônicas; a apologia da ingenuidade [*naïve*], da espontaneidade, do natural, como atitudes antagônicas a uma forma de conhecimento, de produção artística e filosófica que precisariam ser superadas, já que agora identificadas com a inadequação do passado, do *ancien régime*, da moral fundamentada teologicamente, de todo um conjunto de ideias e representações vinculadas ao classicismo. Entre essas formas inadequadas a serem superadas encontram-se as práticas institucionais hegemônicas das estruturas da cultura e da arte, tal como era o caso da Academia, mas também do *entourage* do imperador Napoleão III, permeadas de resquícios do *ancien régime*, como o sistema oficial de premiações artísticas e culturais, que agraciava com pensões vitalícias pintores, jornalistas, escritores, pensadores, mantendo-os fiéis ao círculo do poder. Com certeza, entre essas formas inadequadas a serem superadas, também a Igreja, seu sistema de educação e seus valores, toda a moral justificada teologicamente.

Enfim, a natureza e o presente, em lugar da tradição. Em lugar de crenças estabelecidas, o estudo imparcial dos fatos, a análise crítica das evidências, o escrutínio dos elementos oferecidos pela realidade. A apologia dos fatos, da natureza, dos registros individuais, transformou palavras como impressão, sentimento, experiência, experimento, consciência, inconsciente, devir, em termos mânticos, que pareciam oferecer proteção contra a História⁵, a Tradição, os valores universais, defendidos por esta última. Curiosamente mesclam-se aqui herança romântica e revolta realista. A religião romântica fizera do indivíduo o centro de um universo onde os termos natureza, vida e espiritualidade formavam uma síntese expressando a reivindicação de uma transmutação dos valores, ante ao mal-estar com sua própria época. Não existe movimento realista, senão como reação à proposta romântica para tal transmutação. O tema das paixões, das pulsões, do que é natureza,

⁵ Que se observe bem o "H" maiúsculo a distinguir esta História da história entendida como território do vir-a-ser, dos acontecimentos, do desenrolar da vida do homem.

mescla-se com as leituras da história, com a construção das biografias e se faz centro dos debates filosóficos e da crítica da arte.

Pode-se começar fazendo menção a Ernest Renan [1823-1892], que em sua obra *Vie de Jesus*, publicada em 1863, faz uso do arcabouço teórico do positivismo para estabelecer um confronto com a fé cristã e as Escrituras, apresentando um Jesus humano, demasiado humano. Evento literário que parece se espelhar no imenso sucesso alcançado pela obra de David Strauss, *A vida de Jesus [Das Leben Jesu]*, editada em 1835, que submeteu o texto bíblico à crítica historicista, reduzindo o sagrado a história e mito, descartando a tradição milenar cristã e oferecendo à burguesia então em ascensão o mote daquele “frívolo endeusamento do presente”, tudo *sub specie saeculi*, nos termos da crítica romântica de Nietzsche à sua época (NIETZSCHE, 1988, § 23).

Assim com a história do cristianismo, igualmente com a história da arte, com os estudos da cultura, com a literatura. Os historiadores da cultura e da arte sabem da importância de um personagem como Émile Zola, que extrapola em muito o território da literatura. Figura proeminente na constituição e consolidação do conceito de naturalismo, mas também na propagação do realismo⁶ como um termo que extrapolaria os limites do território da arte, Zola define o romancista como um “médico de ciências morais” e o romance como um “tratado sobre anatomia moral; uma compilação de fatos humanos, uma filosofia experimental das paixões” (*apud* NOCHLIN, 1990, p.44). Ao identificar sua atividade àquela de um cientista, Zola emprega um discurso que absorveu na leitura de obras como *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, do fisiologista Claude Bernard, publicada em 1865, cujo método positivista muito o fascinou, influenciando seu método de compor o romance.

Zola compartilha do gosto e confiança de sua época pela interpretação científica do real. Obras como *Physiologie des passions*, de Charles Letourneau (1831-1902), publicada em 1868 e *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*, do médico Prosper Lucas (1808-1885), publicada em 1850, formavam parte de um novo evangelho com o qual o século XIX enuncia o primado da natureza e do corpo, “*la toute-puissance des pulsions du corps*” (Letourneau), ou a força da hereditariedade (Prosper Lucas) (GENGEMBRE, 2004). Em especial a partir da leitura destas duas últimas, Zola desenhou o projeto do que ele reivindicou ser o estatuto científico do romance, como ele esclarece no Prefácio a segunda edição de *Thérèse Raquin*, de 1868: uma narrativa fundada sobre a observação, na qual os indivíduos-personagens são sempre “soberanamente dominados por seus nervos e seu sangue, desprovidos de livre-arbítrio, conduzidos a cada ato de suas vidas pelas fatalidades de sua carne” (*apud* GENGEMBRE, 2004, p.125).

Capturar o verdadeiro na natureza pela observação e análise dos fatos morais e fisiológicos, um projeto que se apropria do discurso da

⁶ Até um certo momento, por volta da década de 1870, os termos realismo e naturalismo eram usados indistintamente, por vezes aparecendo como intercambiáveis (GENGEMBRE, 2004, p.33).

verdade justamente para opô-lo ao idealismo clássico, ao romantismo e ao dogmatismo retórico teológico. Natureza como sinônimo de verdade, privilegiada como *locus* de uma rebelião contra toda forma de idealismo. O termo em torno do qual todo um movimento cultural e filosófico irá se desenhar no século XIX já possuía uma longa história na tradição ocidental. Surgido nos escritos do século XVI, o termo “naturalista” designava o homem do conhecimento que se ocupava principalmente das ciências da natureza. Formado a partir do latim *naturalis*, o substantivo naturalismo aparece ao final do século XVI, designando doutrina filosófica segundo a qual nada existiria para além da natureza, logo, sendo negadas quaisquer explicações de ordem metafísica. Em 1727, o *Dictionnaire Universel*, de Antoine Furetière, define o naturalista como aquele que explicaria os fenômenos pelas leis mecânicas, sem recurso às causas sobrenaturais. Partindo desta definição, Diderot apresenta na *Encyclopédie* a definição de naturalistas como aqueles que acreditam apenas na existência de uma substância material, oferecendo como sinônimos, ateu, espinosista ou materialista (GENGEMBRE, 2004, p.33).

Tudo isso nos remete de volta àquela sentença do historiador Hippolite Taine, “*race, milieu et moment*”. Percebemos aqui, como em todas as narrativas anteriormente citadas, a demanda implícita por uma temporalidade radicalmente imanente, mundana, inaugurando uma abordagem da história como produto daquilo que, nos homens e na cultura, pertence à materialidade da natureza. Pretende-se afastar quaisquer possíveis conotações morais e metafísicas na interpretação da história e da cultura. Taine aplicou às ciências humanas as novas ideias que circulavam nos debates da ciência relativas à ação do meio sobre as espécies e à transmissão hereditária de traços adquiridos. Esses são temas candentes na época: as leis da natureza submetendo a trajetória do homem na terra, assim como seu comportamento em sociedade.

Mas cabe destacar que, se tal visão realista da história e da cultura parece indicar um empreendimento reducionista, de fato o Realismo como movimento é bem o oposto disto: nele ocorre um alargamento do espectro da experiência humana assimilada, analisada, incorporada como criação artística, literária e como reflexão filosófica. Nesse ponto exatamente pode-se constatar a vinculação estreita entre a perspectiva realista e o ideário romântico construído desde o último terço do século anterior na Inglaterra e na Alemanha, em especial. O conceito de “romantização” criado pelos irmãos Schlegel e Novalis, por exemplo, assim como aquele poeta novo inventado por Wordsworth (1770-1850) e Coleridge (1772-1834) em sua obra-manifesto do romantismo inglês, *Lyrical Ballads* (1798), nada mais fizeram do que defender a fusão entre arte, pensamento e vida. Expressando nos termos nietzscheanos: dar importância às “coisas menores”, nos tornando vizinhos dessas “coisas mais próximas”, alimentação, clima, lugar, recreação.⁷

⁷ Cf. *Humano, demasiado humano II*, § 16; *Ecce Homo*, *Warum ich so klug bin*, § 10.

O que observamos com o movimento realista é a ampliação de temas e sujeitos sociais que passam a povoar a literatura, a pintura e as reflexões filosóficas e históricas. Temas e sujeitos até então esquecidos ou considerados irrelevantes ganham centralidade na produção da época. O personagem “artista-maldito” de Émile Zola, em *L’Oeuvre*, publicada em 1886, proclamava que uma rama de cenouras diretamente observadas e pintadas *naïvely*, valia mais do que todas obras de caráter “eterno” produzidas pela *École* (leia-se aqui, Academia de Arte): “está chegando o tempo em que uma simples e original cenoura estará impregnada de revolução” (*apud* NOCHLIN, 1990, p.33).

Tanto na pintura como na literatura, os realistas voltam-se para temáticas e sujeitos marginais em relação aos temas até então hegemônicos no vocabulário do classicismo, mas marginais também como campo social e econômico: trabalhadores, quebradores de pedra, camponeses, prostitutas, lavadeiras, a classe média e suas formas de lazer, tais como o café, o cabaré, a praia, os parques; também os cenários da tecnologia e do trabalho modernos: a máquina a vapor, as indústrias a carvão, as próprias minas de carvão e seus mineiros etc. O mais importante artista do movimento realista francês, cujo nome é associado à legenda da criação desse termo, Gustave Courbet (1819-1877), repete em diversas ocasiões que o objetivo do realista era o de traduzir os costumes, ideias, aparência de sua própria época em sua arte [*Il faut être de son temps*].

No entanto, é preciso observar, não se torna um realista, simplesmente porque se pinta ou se escreve sobre tais temas e sujeitos. Tratava-se, para o pensamento realista, de uma demanda pela “verdade”, uma demanda que se tornou imperativo moral, epistemológico e estético. Um dos mais importantes defensores do movimento realista, o escritor Champfleury (1820-1889)⁸, expressa isso em uma passagem de sua obra *Le Réalisme* (1857), ao defender um grupo de artistas atacados pela crítica e incompreendidos pelo público, argumentando que a natureza deles era de “amantes da verdade” (ROSEN; ZERNER, 1986, p.13-14). Essa “demanda pela verdade” traduz uma batalha contra a Verdade – esta com V maiúsculo –, ou seja, contra toda forma de universal, de idealização do real, tal como este era apresentado pela arte acadêmica, mas também por uma certa tradição filosófica.

Pode-se perceber a paixão da verdade em inúmeras situações e textos envolvendo os realistas como, por exemplo, quando a crítica conservadora e ligada aos valores acadêmicos da arte ataca as obras de Gustave Courbet, especificamente aqui citando o caso das críticas à sua obra *Os quebradores de pedras* (1849). Esta obra paradigmática do projeto realista de Courbet, transforma o grande formato de pintura de história para o Salão oficial em cena banal, retratando dois trabalhadores anônimos, rostos ocultos do expectador, corpos submersos no mero labor

⁸ Champfleury [Jules François Félix Husson]: amigo de Victor Hugo e Gustave Flaubert, cofundador da revista *Le Realism*, grande admirador e defensor de Gustave Courbet.

mecânico de quebrar pedras e carregá-las de um ponto a outro, à beira de uma estrada. Nada de fato parece estar sendo construído, nenhuma obra a enobrecer o trabalho, apenas anonimia e pedregulho. Um dos críticos, escrevendo na época deixa claro, “não é porque ele pintou burgueses ou camponeses que o senhor Courbet é tratado como subversivo, mas porque ele os apresentou de uma forma que é contrária à natureza humana. Ninguém pode negar que quebradores de pedras seja um tema tão valioso em arte como um príncipe ou qualquer outro indivíduo... Mas, ao menos, não permita que seu quebrador de pedra seja (apresentado como) um objeto tão insignificante quando a pedra que ele está quebrando” (*apud* NOCHLIN, 1990, p.35).

Trata-se de um pensamento artístico que confrontava concepções muito caras ao *establishment*, ou, para novamente empregar uma imagem nietzschiana, que pretendia auscultar “ídolos de pés de barro”, de forma a deixar ressoar daí “aquele célebre som oco que vem de vísceras infladas” (NIETZSCHE, 2006, Prólogo). É preciso também observar que a atitude de crítica dos realistas em relação a sua época, embora por vezes ostentada com o clamor do distanciamento e da objetividade, não pode nos enganar de que aí se encontrava enraizado um compromisso moral para com os valores da verdade, honestidade, probidade, sinceridade, palavras muito repetidas em suas obras e discursos. Champfleury afirmava que a fórmula realista essencial era “sinceridade na arte”, ou seja, o artista deveria tratar apenas daquilo que ele viu e experimentou, recusando as convenções estéticas e todo o saber consolidado por séculos de educação e formação artística.

Linda Nochlin, em sua obra sobre o movimento realista, comenta que nunca antes as qualidades da sinceridade e da autenticidade foram defendidas de forma tão categórica como programa, sempre enfatizando que “sinceridade”, “verdade”, como os entendia o pensamento realista, são termos que precisam ser lidos no sentido que mais tarde os existencialistas falarão de “autenticidade” (NOCHLIN, 1990, p.36-37). Um confronto com textos produzidos na época seja pela crítica de arte seja pelos próprios artistas e escritores deixa claro que o pensamento da época rimava natureza e verdade em seus diversos matizes: “redescobrir sua própria natureza”; “autenticidade do olhar”; “visão primitiva” como sinônimo de franqueza e sinceridade; libertar-se da imitação e da memória, como símbolos do acadêmico, de um passado que precisava ser abandonado, em nome seja do presente, seja da sociedade e da vida como estas podem ser observadas na imediatividade. Todas são expressões facilmente encontradas nos mais diversos autores e artistas que produziram no período, desde o romantismo do final do século XVIII, passando por realistas e naturalistas e se estendendo até o final do século XIX, com os simbolistas.

O poeta e escritor ligado ao simbolismo, Jules Laforgue (1860-1887)⁹, escrevendo sobre o Impressionismo anos depois de seu apogeu, dirá que o sucesso deste movimento se deveu ao fato de que o artista impressionista, “esquecendo as pinturas acumuladas por séculos nos museus; esquecendo seu treinamento óptico recebido nas escolas de arte (...), graças ao fato de viver e ver de forma franca e primitiva, logrou reconstruir por si mesmo um olho natural (...)” (*apud* NOCHLIN, 1990, p.39). Justamente nesse ponto, quando o foco é direcionado para a equação que identifica verdade, autenticidade e experiência, quando se percebe a proeminência que adquiriu no discurso realista a defesa da experiência direta, individual, como fonte do conhecimento artístico ou científico, percebe-se quão próximo esse movimento se encontrava da visão de mundo romântica, defendida por diferentes ramos deste movimento, desde seus inícios na Alemanha, com o círculo de Iena, e na Inglaterra, com os chamados poetas do *Lake District*¹⁰.

Embora os realistas jamais tenham reconhecido essa proximidade, ou mesmo filiação, houve quem previsse que da rebelião viva instaurada pelo romantismo deveria emergir um outro movimento, que não seria nem clássico nem romântico (ROSEN; ZERNER, 1986, p.24). Na introdução a *Le Réalisme*, publicada em 1857, Champfleury cita uma passagem escrita por George Sand, sete anos antes, na qual ela previa isso. Embora os estudos sobre romantismo sejam tão inúmeros e diversos em suas interpretações e tentativas de circunscrever limites temporais para esse movimento, parece existir certa unanimidade na constatação de que o espírito romântico, a visão de mundo ali criada, permaneceu como pano de fundo comum a todo o século XIX¹¹. Alguns estudiosos do realismo/naturalismo, como é o caso de Gengembre, chegam mesmo a assegurar não ser possível compreender a batalha do realismo, senão enquanto reação a um certo romantismo, com o qual aquele por vezes se confunde. O século XIX foi palco onde realistas e românticos travaram batalhas de interpretação em torno de temas-chave para a época, tais como verdade, natureza, real. Esse parece ser igualmente o caso da modernidade.

Il faut être de son temps

⁹ Jules Laforgue tem seu nome ligado tanto ao movimento simbolista quanto ao impressionismo. Foi um dos “protegidos” de Paul Bourget, sendo frequentemente associado a este na década de 1880, época em que este último era editor da revista *La vie moderne*.

¹⁰ O círculo de Iena tinha em seu centro os irmãos August e Friedrich Schlegel, além de Novalis e Schleiermacher, por algum tempo Fichte, e Schelling; quanto aos poetas associados à região dos lagos, na Inglaterra (conhecida como *Lake District*), trata-se de William Wordsworth (1770-1850) e Samuel Coleridge (1772-1834).

¹¹ Cf. GENGEMBRE, 2008; BERLIN, 2015; LOVEJOY, 1924 e 1941.

Em um texto sobre o romantismo e sua relação com a modernidade, intitulado sugestivamente *Il faut être de son temps*, George Boas (BOAS, 1941) cita o Prefácio à obra *Études français et étrangères*, do poeta Emile Deschamps¹², publicada pela primeira vez em 1828, que teria exaltado a importância do movimento romântico na literatura, associando tal avaliação ao explícito apoio do autor à arte moderna em oposição à arte do passado. Para Deschamps, o critério diferenciador entre boa e má literatura seria simplesmente: “a má literatura imitava obras do passado”; a boa literatura (podemos estender: a boa arte) seria aquela que toma sua própria época como tema e referência.

Mesmo se discursos e clamores pela modernidade proliferavam o bordão do ser da própria época, Boas argumenta não ser tarefa fácil encontrar uma definição clara do que se entendia por “pertencer a uma época” ou simplesmente, por “época” em toda história crítica do chamado período da Restauração¹³, na França. Do que se tratava exatamente, quando os românticos bradavam que era preciso “ser de sua própria época”? Pode-se, por exemplo, distinguir certo consenso no repúdio ao “belo ideal”, que uniria escritores, teóricos e artistas como Stendhal (1783-1842), Rossini (1792-1868), Delacroix (1798-1863) e Honoré Daumier (1808-1879). A ideia de que a beleza, assim como os valores, são vários e plurais; a opção pela feiura e deformação, como em Delacroix, algumas vezes, e em Daumier; o fascínio pelo monstruoso, pelo que escapa às leis da razão, expressos, por exemplo, no conceito de Sublime¹⁴.

Tudo indica que o conceito de modernidade, tornado sinônimo de “ser de sua época”, carregava consigo um conjunto de ideias que, se submetidas a escrutínio, podem tornar explícita uma visão de mundo partilhada por românticos como por realistas, em diferentes gradações. Algumas dessas ideias giram em torno da ciência. Boas aponta para o fato de artistas terem incorporado rapidamente em seus escritos e reflexões o mesmo discurso propagado pela ciência da época: a verdade não foi ainda totalmente descoberta, logo há que experimentar, desbravar, inventar novas abordagens, novas técnicas, recortes. Em muitos casos, o desdobramento desse processo conduziu a uma ênfase do banal, do gesto corriqueiro, menor, também a um interesse tanto pela natureza e suas manifestações como pela vida da sociedade e seus movimentos. Há claramente uma contaminação da reflexão filosófica e artística romântica pelo debate da ciência da época, com a incorporação de temas, termos e

¹² A edição citada por Boas é de Henri Girard, *Bibliothèque Romantique*, 1923.

¹³ A chamada Restauração dos Bourbons na França corresponde ao período entre a queda de Napoleão Bonaparte, em 1814, e a Revolução de 1830, a partir da qual se instituirá um breve período republicano constitucional até que, em 1852, Napoleão III, que tinha sido eleito em 1848, se autoproclama imperador e coloca fim à República. No período da Restauração governaram o rei Luís XVIII [1814-1824] e Carlos X [1824-1830], irmãos do rei Luís XVI, executado em 1793.

¹⁴ Sobre o conceito de Sublime, cf., por exemplo, o capítulo “A lei do coração: Shaftesbury, Hume e Burke”. In: EAGLETON, 1990.

recortes predominantes naquele campo de conhecimento, como bem revela o caso do debate travado entre Goethe e os artistas Friedrich e Carus em torno do conhecimento das nuvens, ilustrando a crença romântica na possibilidade de conhecer a natureza pelos meios da arte¹⁵.

No caso de Nietzsche, poder-se-ia traçar todo um complexo mapa através de seus textos, de forma a revelar a presença insistente do debate com os discursos da ciência dominantes em sua época, desde *O nascimento da tragédia* (1872) até os textos finais de 1888. Bastaria aqui mencionar os termos "vida" e "fisiologia", dois entre os inúmeros a carregarem todo um corpo de discussões e simultaneamente posições filosóficas frente aos debates da época sobre o conhecimento da natureza e do próprio homem como parte desta. A sugestão aqui é a de que seria interessante empreender uma leitura de Nietzsche a partir da perspectiva dos embates travados entre românticos e realistas em torno do tema da modernidade. No que concerne ao termo fisiologia – escolhido para nomear um filósofo que se posiciona em oposição a toda uma tradição marcada pela metafísica – pode-se remeter novamente a Goethe, considerando o peso deste para Nietzsche e o lugar que ocupou no pensamento daquele a proposta para as bases de uma nova ciência, a fisiologia, num direto ataque à concepção de conhecimento expressa pela física newtoniana (WAT, p.20ss).

Terry Eagleton, no capítulo "Ilusões verdadeiras: Friedrich Nietzsche", de sua obra *A ideologia da estética*, afirma que Nietzsche teria sido, a seu modo, um materialista completo, pois, para ele, a fonte de toda cultura não seria outra que o corpo. Mais adequado seria seguir as próprias escolhas do filósofo a esse respeito, enfatizando "naturalista", um termo usurpado por Nietzsche daquela longa tradição ocidental já mencionada, para colocá-lo a serviço de uma certa concepção de modernidade.

No Prefácio escrito em 1886 para a segunda edição de *A gaia ciência*, surge a indagação se a filosofia não seria uma simples interpretação do corpo e um mau entendimento do corpo. Podemos ler aí que, "por trás dos supremos juízos de valor que até hoje guiaram a história do pensamento se escondem más-compreensões da constituição física, seja de indivíduos, seja de classes ou raças inteiras" [NIETZSCHE, 2001 § 2]. O diagnóstico parece também anunciar um projeto em

¹⁵ Caspar David Friedrich [1774-1840]; Carl Gustav Carus [1789-1869]. Carus foi aluno de Friedrich, que ele conheceu em 1817; em 1821 ele conhece Goethe, que passa a exercer grande influência sobre seu pensamento artístico. A querela entre Goethe e Friedrich tem início quando em 1816. Fascinado com a obra do cientista inglês Luke Howard sobre a formação das nuvens, Goethe demanda a Friedrich uma série de estudos em pinturas sobre as nuvens, pensando que esses poderiam servir de ilustração a seu próprio trabalho de pesquisa sobre a natureza das nuvens. Friedrich recusa tal tarefa, argumentando que isso seria a destruição da paisagem na arte. A querela ilustra bem a divergência de posições entre eminentes nomes vinculados ao romantismo em torno de temas relevantes da ciência à época, em especial aqui em torno de diferentes concepções de conhecimento da natureza. Sobre isso, cf. WAT, 1998, p.13-20.

consonância com certo discurso da modernidade que busca pensar a história, a filosofia, a razão, a arte, como equacionáveis com natureza. Ou seja, naturalizar a reflexão filosófica, transmutá-la em fisiologia das paixões, das manifestações do humano, este entendido como “campo de forças da natureza”, corpo, em toda sua complexidade.

Também no que se refere à questão da arte na obra de Nietzsche, percebe-se que, a partir de certo momento – mais especificamente, por volta de 1875-1876 – a estética surgiria como um procedimento de desconstrução de toda cadeia histórica de especulações metafísicas sobre o valor, sentido e lugar da arte. A estética precisaria se transmutar em fisiologia aplicada, cuja tarefa consistiria em expor os traços de desejos e necessidades de grupos, homens, épocas, naquelas equações que identificam beleza e perfeição, assim como nos discursos do gosto e suas derivações, ou na crença da identidade entre arte e verdade. Desejos e necessidades expressam mecanismos do corpo, da fisiologia, tal como Nietzsche parece empregá-la.

No vocabulário nietzschiano, o termo fisiologia encampa uma ciência complexa, envolvendo a interpretação do corpo num sentido amplo, como fenômeno complexo da natureza, como um todo indiviso, *individuum*. Numa das notas de sua tradução de *Além de bem e mal* (NIETZSCHE, 1992), Paulo César Souza chama atenção para a especificidade desse termo, que precisa ser inserido no contexto de seu uso. Fisiologia, como Nietzsche o emprega, não se refere a uma ciência que estuda as funções orgânicas, mas sim remete ao estudo de um caráter considerado como tipo. Um exemplar primoroso desse emprego é oferecido pela narrativa construída em torno do sofrimento, no parágrafo 370, do Livro V de *A gaia ciência*. Nietzsche tece aí hipóteses sobre tipos de sofredores e a relação destes com a arte e a filosofia, no caso do romantismo. Pode-se dizer o mesmo, no caso das complexas análises sobre tipos do ideal ascético em *Genealogia da moral*.

Thomas Brobjer (BROBJER, 2008) sugere que este tema despontou para Nietzsche provavelmente a partir do verão de 1875, como destacaria uma carta de Nietzsche ao amigo von Gersdorff, de 21 de julho de 1875. Nesta fica registrado o lamento em relação a uma lacuna na sua formação que dizia respeito às ciências, dado que Schulpforta, onde o jovem filósofo passou seus anos escolares, tinha seu foco apenas nas Humanidades. Ele informava a Gersdorff que teria tomado a decisão de educar a si mesmo nas ciências da natureza. Segundo o levantamento de Brobjer, suas leituras dos meses subsequentes confirmariam este caminho, inicialmente traçado através de um conjunto de autores ingleses associados às pesquisas da natureza. O autor acrescenta um fato, no entanto, que chama atenção para os vínculos de Nietzsche com o pensamento francês da época: a partir de 1880, Nietzsche teria passado a se orientar principalmente por autores como Hippolite Taine, Stendhal, Balzac, os irmãos Goncourt, na leitura dos quais passou inclusive a absorver o pensamento inglês.

Pode-se dizer que, no caso de Nietzsche, fisiologia traduz um filosofar que pretende naturalizar questões tratadas milenarmente a partir de uma cisão artificial entre pensar e corpo. Nessa perspectiva, a idiosincrasia da filosofia seria seu repúdio à história, ao vir-a-ser, ao engano. A nossos ouvidos contemporâneos, talvez soe desconfortável a aproximação entre termos como história, engano, natureza e fisiologia, no entanto, isso pode se tornar absolutamente condizente, se mantivermos Nietzsche no lugar ao qual ele pertence: a segunda metade do século XIX, tendo se formado em Schulpforda, absorvendo não apenas toda a tradição clássica, mas igualmente a herança romântica alemã, amadurecendo como pensador em meio aos debates candentes entre romantismo e realismo, nas décadas de setenta e oitenta.

O corpo, vir-a-ser e morte, o engano, ilusão, arte, os sentidos, procriação e crescimento, natureza e história, a fisiologia e os valores morais, todos pertenceriam a um mesmo e único território: "história não é senão crença nos sentidos, crença na mentira", natureza e arte, simultaneamente (NIETZSCHE, 2006 III, § 1). Natureza ou termos e expressões daí derivados, como *vernätürlichen* (naturalizar), aparecem algumas dezenas de vezes ao longo da obra nietzschiana, como por exemplo no parágrafo 109 do Livro III de *A gaia ciência*, escrito em maio de 1882, intitulado *Guardemo-nos! Hütten wir uns!* No entanto, foi em *Crepúsculo dos ídolos*, mais especificamente na sequência de parágrafos entre o 48 e o 51 do capítulo "Incursões de um extemporâneo", os últimos desta parte, onde Nietzsche parece ter retornado de forma mais direta ao tema dessa *Vernätürlichung* (naturalização): os Tipos Rousseau e Goethe como contrapostos, manipulados fisiologicamente. O primeiro parágrafo dessa série apresenta Rousseau como efígie e um título muito sugestivo para um texto que soa absolutamente condizente com os debates de sua época: "Progresso no meu sentido – Também eu falo de 'retorno à natureza' [*Rückkehr zur Natur*], embora não seja realmente um voltar, mas um *ascender* – à elevada, livre, até mesmo terrível natureza e naturalidade, uma tal que joga, *pode* jogar com grandes tarefas..."¹⁶

No posfácio escrito para sua tradução de *A gaia ciência* (NIETZSCHE, 2001), Paulo César de Souza faz breve menção ao fato de Nietzsche ter enviado, em julho de 1887, exemplares desta obra e de *Aurora* ao historiador Hippolite Taine, portanto após os conhecidos acréscimos do Livro V, dos prefácio e apêndice à segunda edição da obra. Como já mencionado anteriormente, Taine era uma espécie de grão-mestre da ordem francesa realista, tendo sido responsável pela divulgação dessa perspectiva fundindo história e natureza, um autor prolífico, cujos escritos tinham seduzido Nietzsche e lhe servido de fio-condutor nos emaranhados do pensamento francês entre as décadas de cinquenta e setenta, quando

¹⁶ *Fortschritt in meinem Sinne* – Auch ich rede von "Rückkehr zur Natur", obwohl es eigentlich nicht ein Zurückgehn, sondern ein *Hinaufkommen* ist – hinauf in die hohe, frei, selbst furchtbare Natur und Natürlichkeit, eine solche die mit grossen Aufgaben spielt, spielen *darf* [*Götzen-Dämmerung*. Streifzüge eines Unzeitgemässen. NIETZSCHE, 1998, VI, p. 150.

eram travadas disputas entre românticos e realistas sobre interpretações da modernidade.

A admiração por Taine nos conduz de volta ao círculo francês, mas dessa vez para abordar Paul Bourget, um nome que nos remete a um termo muito caro a Nietzsche para analisar a modernidade: *décadence*¹⁷. Henning Ottmann, no verbete dedicado a *O caso Wagner – Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, 1888 –, faz referência ao fato de os wagnerianos terem acusado Nietzsche de plágio, por este empregar o conceito de decadência literária de Bourget para suas análises da obra de Richard Wagner, sem nenhuma menção nem a Bourget nem a seu *Essais de psychologie contemporaine* (OTTMANN, 2000, p.127).

Paul Bourget (1852-1935) foi poeta e ensaísta, tendo iniciado contatos sociais, no início da década de 1870, com um círculo de poetas e intelectuais da vanguarda literária francesa. Esse círculo tem grande importância por várias razões, uma delas pelo fato de que a cada nome que nos detemos, somos remetidos a outros que, por sua vez tecem laços com um anterior e com outros, assim numa espécie de rede de relações sedimentadas em torno de ideias nomeadas de “modernas”. Através desse círculo, Bourget acabará se envolvendo com o movimento literário que foi intitulado *Parnasse*. Em 1883, Bourget publica uma reunião de escritos que haviam saído no jornal *Le Parlement*, entre 1881 e 1883, intitulando a obra *Essais de psychologie contemporaine*, na qual propõe uma “teoria literária da decadência”, a partir da análise das obras de cinco autores contemporâneos: Charles Baudelaire (1821-1867), Ernest Renan (1823-1892), Gustave Flaubert (1821-1880), Hyppolite Taine (1828-1893) e Stendhal (1783-1843). Para Bourget, estes autores seriam testemunhos da *décadence* daquele final de século no Ocidente. A obra *Essais de psychologie contemporaine* terá nova edição em 1885.

Daquele círculo pelo qual circulava Bourget faziam parte nomes que hoje os estudos sobre arte e literatura do século XIX vinculam ao debate em torno da ideia de modernidade. Nessa cadeia de relações aparecem aqueles tidos como incontestavelmente românticos, outros flutuantes entre vínculos com o romantismo ou com o realismo e, ao menos um, Zola, indiscutivelmente realista: Paul Verlaine (1844-1896), poeta e Théodore de Banville (1823-1891), também poeta, dramaturgo, crítico literário, amigo de Victor Hugo e Charles Baudelaire, tendo seu nome vinculado ao movimento literário realista graças a uma produção crítica direcionada para este movimento, foi também amigo próximo de Théophile Gautier (1811-1872), cujo nome, por sua vez, se fez sinônimo da defesa do *l'art pour l'art*, lema romântico *par excellence*. Circulam também pelos encontros do grupo, Stéphane Mallarmé (1842-1898), admirador de Baudelaire e Théophile Gautier, amigo pessoal de Paul Verlaine, Émile Zola e Édouard Manet (1832-1883); além de Arthur Rimbaud (1854-1891) e André Gill (1840-1885), este pintor, cantor e

¹⁷ Este termo será propositalmente sempre grafado em francês por Nietzsche nos escritos do final da década de 1880.

caricaturista, cujos retratos de homens famosos da época, como o de Richard Wagner, se tornaram célebres na imprensa. E quanto a Wagner, este é nome repetido no círculo como sinônimo de arte moderna, num uníssono de admiração e, por vezes, fanatismo.

Outra razão da importância desse círculo é o fato de que ele se coloca como uma frente de combate ao que acreditavam ser uma degeneração do romantismo, um tipo de produção poética e literária que banalizava a sentimentalidade, como a poesia de Lamartine e Alfred de Musset. O grupo que se formou em torno do mote Parnaso deve também sua reputação por sua associação ao ideal do *l'art pour l'art*, expressão que tem uma história complexa e importante, que remete ao círculo de Iena, aos irmãos Schlegel, Novalis, Tieck e Wackenroder, numa narrativa impossível de ser deslindada aqui neste espaço.¹⁸

Retomando "o caso Nietzsche", poderíamos seguir trajetórias diversas para falar da modernidade em sua obra. Uma dessas atravessa a apropriação por ele feita dos nomes de Bourget e Wagner, para apresentar a equação modernidade = *décadence*. No Prólogo de *O caso Wagner*, ele deixava claro tratar-se ali de um "estudo de caso": Wagner nomearia a própria modernidade, tal como Nietzsche entende este "conceito", como sinônimo de *décadence*: "Através de Wagner, a modernidade fala sua linguagem mais íntima: não esconde seu bem nem seu mal, desaprendeu todo pudor. E, inversamente, teremos feito quase um balanço sobre o valor do moderno, se ganharmos clareza sobre o bem e o mal em Wagner". E um pouco mais adiante, na mesma sentença, o filósofo reconhece que compreenderia um filósofo (!) que dissesse: "Wagner resume a modernidade. Não adianta, é preciso primeiro ser wagneriano..." (NIETZSCHE, 1999, Prólogo).

O artista e a arte tratados como casos para uma fisiologia da modernidade, como oportunidade de expor a "metamorfose geral da arte em histrionismo", como expressão de "degenerescência fisiológica". No parágrafo 7, Nietzsche menciona que deveria tratar desse caso peculiar de degeneração da arte em um capítulo de sua obra principal, cujo título, segundo ele, já estaria determinado: Fisiologia da estética. O tradutor Paulo César de Souza, em nota, faz referência ao fato de Nietzsche nunca ter chegado a escrever tal obra, e que anotações da época (1888) sob este título foram incorporadas no capítulo "Incursões de um extemporâneo", de *Crepúsculo dos ídolos*, exatamente aquele, já citado, no qual são abordados os Tipos Rousseau e Goethe, vinculados ao termo "naturalizar".

Justamente nesse capítulo, Nietzsche faz uso de diversos nomes vinculados ao cenário daqueles embates entre romantismos e realismo na

¹⁸ Na obra *As peregrinações de Franz Sternbald* (1798), alimentada pelas peregrinações de Tieck e Wackenroder pela Alemanha mítica de Albrecht Dürer, Tieck faz defesa apaixonada da "inutilidade da arte", da sua natureza sublime (cf. SAFRANSKI, 2001 p. 93ss). A pergunta "para que serve a arte em um mundo dominado pelo espírito burguês?", permanecerá sendo questão-chave para os embates entre românticos e realistas na França do século seguinte. Sobre o círculo de Iena, mais tarde denominado "primeiro romantismo", cf. BEHLER, 1996.

França, construindo uma narrativa típica de seu “método fisiológico”. Ele sabia bem, e mencionou isso em várias passagens, inclusive de seus escritos póstumos, do papel exercido por Wagner nesse círculo de artistas, pensadores, poetas, escritores e críticos na França de meados do século XIX. Para vários desses franceses Wagner era sinônimo de “arte moderna” e sua associação com a poesia e a pintura de vanguarda está atestada em diversas frentes, como por exemplo na produção da crítica de arte da época. A apropriação do nome do compositor para uma fisiologia da *décadence* reforça a interpretação aqui sugerida de que faz sentido perseguir uma análise dos escritos de Nietzsche que o aproxime dos debates de sua época em torno do que significa a modernidade.

REFERÊNCIAS

- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la Tragedia*. 8.ed. Trad., introdução e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Ed. G. Colli e M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Para além de bem e mal*. Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*. Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

- BEHLER, Ernst. The origins of the romantic literary theory. In: *Colloquia Germanica*, Vol. 2 (1968), p. 109-126.
- _____. Nietzsche und die frühromantische Schule. In: *Nietzsche-Studien* 7, 1978, p.59-87.
- _____. *Le premier romantisme allemande*. Paris: PUF, 1996.
- BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BOAS, George. “Il faut être de son Temps”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Critic*. Vol.1, n.1, Spring 1941, p.52-65.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo, in GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 75-111.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

- BROBJER, Thomas. *Nietzsche and the "English": The influence of British and American thought on his philosophy*. New York: Humanities Books, 2008.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- GENGEMBRE, Gérard. *Le réalisme et le naturalisme en France et en Europe*. Paris: Pocket, 2004.
- _____. *Le romantisme*. Paris: Elipses, 2008.
- LOVEJOY, Artur. "The meaning of 'Romantic' in early German Romanticism" e "Schiller and the genesis of German romanticism" In: *Essays in the history of ideas*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1948.
- _____. "On the discrimination of Romanticism". In: *Publications of Modern Language Association of America*. Vol XXXIX, 2 June 1924, p.229-253.
- _____. "The meaning of Romanticism for the historian of ideas". In: *Journal of the History of Ideas*, nº 2, 1941, p.257-278.
- NOCHLIN, Linda. *Realism*. London: Penguin Books, 1990.
- OTTMANN, Henning. *Nietzsche-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B.Metzler, 2000.
- ROSEN, Charles; ZERNER, Henri. *Romantisme et réalisme: mythes de l'art du XIX^e siècle*. Paris: Albin Michel, 1986.
- SAFRANSKY, Rütiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique*. Paris: Flammarion, 1998.