

**A relação sujeito observador/paisagem  
em *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe  
e na obra de Caspar David Friedrich**

**Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada apresentada à  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa**

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Doutora Helena Carvalhão Buescu  
Candidata: Sílvia Moreno de Jesus

Abril de 1998

## **AGRADECIMENTO**

Deixo o meu expresso agradecimento à Professora Doutora Helena  
Carvalho Buescu, orientadora deste trabalho.

Faro, Abril de 1998.

Sílvia Moreno de Jesus

Ao Joaquim e à Cecília  
A meus pais  
Ao Marco

## RESUMO

Este estudo consiste numa análise comparativa entre *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe e a obra pictórica de Caspar David Friedrich. A comparação foi feita ao nível da relação que se estabelece nestas duas obras entre o sujeito observador e a paisagem, e tem como objectivo, para além de comprovar a pertinência desta aproximação, revelar de que modo sujeito e paisagem contribuem para a construção um do outro.

O estudo encontra-se dividido em três capítulos nos quais se dá conta, respectivamente: do processo de construção da paisagem em Ann Radcliffe e em Caspar David Friedrich, do valor da fronteira e das figuras do *wanderer*, do *traveller* e do *picturesque traveller* na decifração da paisagem e, por último, do impacto provocado pela natureza no sujeito e do "estupor" resultante dessa experiência.

## ABSTRACT

The subject is making a comparative study between the book *The Mysteries of Udolpho* by Ann Radcliffe and the pictures of the artist Caspar David Friedrich. The subjects comparison is based, for this research, on the relationship between characters and landscapes, both in the pictures and the book. The objective is to prove the pertinence of the comparison and show how character and landscape assist in the construction of each other.

The subject divides the study into three chapters. The first chapter discusses the process of construction of the landscape of both Ann Radcliffe and Caspar David Friedrich. The second chapter discusses the value of the boundary, as well as the characters of *wanderer*, *traveller* and *picturesque traveller*, all of which assist in a greater understanding of the landscape. Finally the subject discusses the impact that nature provokes on the character plus the subsequent "*astonishment*".

## RÉSUMÉ

Cette étude consiste en une analyse comparative de *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe et l'oeuvre picturale de Caspar David Friedrich. La comparaison a été faite au niveau de la relation entre le sujet observateur et le paysage, et a comme objectif, non seulement de prouver la pertinence de cette approche, mais aussi de révéler la forme à travers laquelle sujet et paysage contribuent à une construction réciproque.

L'étude comprend trois chapitres dans lesquels on rend compte respectivement: du processus de construction du paysage chez Ann Radcliffe et Caspar David Friedrich, et de la valeur de la frontière et des figures du *wanderer*, du *traveller* et du *picturesque traveller* dans la lecture du paysage et, finalement, de l'impact provoqué par la nature sur le sujet et de la "*stupéur*" résultant de cette expérience.

# Índice

## LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

..... I

**Introdução** ..... 1

## **Capítulo I: O SENTIDO DA PAISAGEM: PERCEPÇÃO E CONSTRUÇÃO**

1. A construção da paisagem	
1.1. O encontro sujeito observador/paisagem .....	7
1.2. A construção da paisagem .....	16
1.3. Perspectiva e enquadramento .....	22
1.4. A apreensão da paisagem através das suas qualidades pictóricas .....	33
1.5. O <i>genius loci</i> : a memória .....	44

## **CAPÍTULO II: MEIOS DE ACESSO À PAISAGEM**

1. A fronteira	
1.1. Meio de delimitação e incursão .....	51
1.2. Os véus: ocultar e desvendar .....	59
2. A incursão do sujeito na paisagem	
2.1. O <i>traveller</i> , o <i>wanderer</i> e o <i>picturesque traveller</i> .....	69

## **CAPÍTULO III: A ACÇÃO DA PAISAGEM SOBRE O INDIVÍDUO**

1. O “estupor”	
1.1. O impacto da paisagem no indivíduo .....	86
1.2. O estupor com origem numa experiência religiosa .....	90

1.3. O estupor com origem numa experiência estética .....	104
<b>CONCLUSÕES</b> .....	113
<b><u>BIBLIOGRAFIA</u></b> .....	117
<b><u>ILUSTRAÇÕES</u></b> .....	122

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1 Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am Meer*, 1822, óleo sobre tela, 57x71 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlim.
- Fig. 2 Caspar David Friedrich, *Der Watzmann*, 1824-25, óleo sobre tela, 133x170 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlim.
- Fig. 3 Caspar David Friedrich, *Abendlandschaft mit zwei Männern*, 1830-35, óleo sobre tela, 25x23 cm. Nationalgalerie, Berlim.
- Fig. 4 *Caspar David Friedrich, Frau vor der untergehenden Sonne, c. 1818, óleo sobre tela, 22x30 cm. Museu Folkwang, Essen.*
- Fig. 5 Caspar David Friedrich, *Jungfrau an dem Fenster (Frau an dem Fenster)*, 1822, óleo sobre tela, 44x37 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlim.
- Fig. 6 Caspar David Friedrich, *Blick aus dem linken Atelierfenster*, 1805, sépia, 31x24 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.
- Fig. 7 Caspar David Friedrich, *Blick aus dem rechten Atelierfenster*, 1805, sépia, 31x24 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.
- Fig. 8 Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, 1812, óleo sobre tela, 54x42 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlim.
- Fig. 9 Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich malend in seinem Atelier*, 1811, óleo sobre tela, 51x40 cm. Kunsthalle, Hamburgo.
- Fig. 10 *Caspar David Friedrich, Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung, 1822, óleo sobre tela, 55x71 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlim.*
- Fig. 11 Caspar David Friedrich, *Garten Terrasse*, 1811-12, óleo sobre tela, 53.5x70 cm. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci.
- Fig. 12 *Caspar David Friedrich, Der Abend, c. 1820, óleo sobre tela, 22.3x31 cm. Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover*

- Fig. 13 Caspar David Friedrich, *Wiesen bei Greifswald*, c.1820-22, óleo sobre tela, 35 x48.9 cm. Kunsthalle, Hamburgo.
- Fig. 14 Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, c. 1818, óleo sobre tela, 94.8x74.8 cm. Kunsthalle, Hamburgo.
- Fig. 15 Caspar David Friedrich, *Der Tetschener Altar mit Rahmen*, 1807, óleo sobre tela, 115x110.5 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Dresden.
- Fig. 16 *Caspar David Friedrich, Neubrandenburg, c. 1817, óleo sobre tela, 91x72 cm. Stiftung Pommern, Kiel.*
- Fig. 17 *Caspar David Friedrich, Öster Morgen, 1828, óleo sobre tela, 43.7x 34.4cm. Coleção Thyssen Bornemis la, Lugano.*
- Fig. 18 *Caspar David Friedrich, Abtei im Eichwald, 1809-10, óleo sobre tela, 110.4x171 cm. Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Castelo de Charlottenburg, Berlim.*
- Fig. 19 *Caspar David Friedrich, Der Mönch am Meer, 1809-10, óleo sobre tela, 110x171.5 cm. Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Castelo de Charlottenburg, Berlim.*
- Fig. 20 Caspar David Friedrich, *Nebel*, 1807, óleo sobre tela, 34.5x52 cm., Kunsthistorisches Museum, Viena.
- Fig. 21 *Caspar David Friedrich, Morgennebel im Gebirge, 1808, óleo sobre tela, 71x104 cm. Staatliche Museen Schloss Heidecksburg, Rudolstadt.*
- Fig. 22 *Caspar David Friedrich, Ziehende Wolken, 1821, óleo sobre tela, 18.3x24.5 cm. Kunsthalle, Hamburgo.*
- Fig. 23 *Caspar David Friedrich, Gebirgslandschaft, 1835, óleo sobre tela (inacabado), 34.9x48.5 cm. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.*
- Fig. 24 Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819, óleo sobre tela, 35x44 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Dresden.
- Fig. 25 *Caspar David Friedrich, Gebirgslandschaft mit dem Regenbogen, c. 1810, óleo sobre tela, 70x102 cm. Folkwang Museum, Essen.*
- Fig. 26 *Caspar David Friedrich, Mann und Frau den Mond betrachtend, 1830-35, óleo sobre tela, 34x44 cm. Nationalgalerie, Berlim.*

- Fig. 27 *Allaert van Everdingen, The Draughtsman, 1640, água-forte.*
- Fig. 28 *Jan Luiken, Iris, água-forte. Ilustração de Cristopher Weiglio, Ethica Naturalis (Nuremberga, 1700).*
- Fig. 29 *Caspar David Friedrich, Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang, c. 1817, óleo sobre tela, 51x66 cm. Nationalgalerie (Galerie der Romantik), Berlim.*
- Fig. 30 *Caspar David Friedrich, Ruine Eldena, c. 1825, lápis, tinta da China, aguarela, 17.8x22.9 cm. Dr. Georg Schäfer, Obbach bei Schweinfurt.*
- Fig. 31 *Caspar David Friedrich, Winter, c. 1834, lápis, sépia, 19.2x27.5 cm. Kunsthalle, Hamburg.*
- Fig. 32 *Caspar David Friedrich, Eismeer, 1823-24, óleo sobre tela, 96.7x126.9 cm. Kunsthalle, Hamburgo.*

## INTRODUÇÃO

Constitui objecto de estudo desta tese a comparação entre um texto literário, *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe, e um texto pictórico, que consiste na obra do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich (1774-1840). Procurar-se-á com este trabalho demonstrar a existência de uma forma de abordagem do tema da "paisagem" que é comum a ambos os textos e que sustenta a pertinência desta análise comparativa.

Através do estudo destes textos procuraremos concluir que neles se manifesta a presença de uma relação sujeito observador/paisagem, cujos traços caracterizadores assentam numa mesma opção moral e/ou estética, isto é, num contexto cultural, de que resulta a proximidade entre as obras literária e pictórica. Tomaremos como ponto de partida para esta aproximação o pressuposto, defendido por René Wellek (1964), da existência de um movimento romântico europeu único que apresenta um tratamento uniforme do tema da natureza e que o aborda de duas perspectivas essenciais para o nosso estudo: o conceito da natureza como ser vivo e a ideia da existência de uma relação entre esse ser e o sujeito nele presente.

O estudo da obra de Friedrich levanta algumas dificuldades em termos de datação, de titulação e, até mesmo, de atribuição dos quadros. Tais inconvenientes devem-se ao facto de o pintor ter por hábito não assinar nem datar as suas obras. Perante tal entrave, optámos por tomar como base as datas e títulos indicados por

Werner Sumowski em *Caspar David Friedrich - Studien* e, na ausência de qualquer referência feita por este autor, seguimos as propostas de Werner Hofmann em *Caspar David Friedrich, 1774-1840*. Esta opção deve-se ao facto de ambos os autores serem um ponto de referência para todos os outros estudiosos da obra de Friedrich, nomeadamente para aqueles que constam da nossa bibliografia.

A comparação entre os textos assentará na análise da relação sujeito observador/paisagem e do modo de representação desta relação nas telas de Caspar David Friedrich e na obra de Ann Radcliffe, sendo que, relativamente a *The Mysteries of Udolpho*, a nossa atenção se centrará essencial e necessariamente nos excertos descritivos que, como veremos adiante, desempenham dentro do romance gótico um papel semelhante ao do paisagismo dentro da pintura do século XVIII, apresentando inclusive percursos semelhantes até à sua afirmação enquanto textos significativos por si só. Procuraremos assim demonstrar a importância da representação da paisagem em ambas as obras, colocando a ênfase da análise na existência de um sentido próprio da paisagem que justifica que lhe seja atribuído o estatuto de tema da representação artística.

A possibilidade de efectuarmos uma comparação entre um texto pictórico e um texto literário é sustentada pela definição de Literatura Comparada proposta por Henry Remak (Remak, 1994 :175-190). Aderindo a um conceito da disciplina que reflecte a posição das escola americana de Literatura Comparada, Remak considera que o seu âmbito ultrapassa o texto literário e que pode englobar o estudo comparativo entre a literatura e as outras áreas de conhecimento, nomeadamente outras formas de arte. Este estudioso refere em que condições a comparação entre a literatura e as outras artes é possível, afirmando ser indispensável que o segundo

termo de comparação seja uma “disciplina coerente” e “indiscutivelmente separável” da literatura e que se efectue um estudo sistemático. Pensamos que o estudo proposto nesta tese reúne os requisitos que Remak considera necessários para uma comparação interdisciplinar.

Consideramos, porém, ser importante referir que a comparação entre textos pertencentes a artes distintas só é possível se se ressaltarem as especificidades dos diferentes códigos inerentes a cada tipo de texto. A análise comparativa entre as obras de Friedrich e de Ann Radcliffe levada a cabo nesta tese consistirá pois numa análise onde a aproximação entre os textos se situará ao nível das estratégias composicionais e organizacionais, mas também, e principalmente, ao nível da tematologia. Com efeito, e tendo em conta o tema eleito para este estudo, privilegiar-se-á necessariamente uma abordagem temática da representação do tema da paisagem, para a qual, foram seleccionadas duas obras relativamente às quais é pertinente a questão da figuratividade e nessa medida, centralmente colocam o problema da representação do tipo de relação sujeito observador/paisagem que se estabelece nas artes pictórica e literária de um mesmo período.

Com o intuito de tornar claros os diferentes aspectos que marcam a relação sujeito observador/paisagem, dividiremos a tese em três capítulos, ao longo dos quais procuraremos dar conta dos vários níveis a que se constrói essa relação, de que modo esta é, ela própria, meio de construção do sujeito e da paisagem e, por fim, de que forma é representada essa relação que por ser imaterial é aparentemente irrepresentável.

No primeiro capítulo, intitulado "O sentido da paisagem: percepção e construção", procuraremos demonstrar a validade do tratamento da paisagem como

elemento autónomo e imbuído de um sentido próprio, tanto dentro do texto literário como do texto pictórico. Partiremos, para tal, da hipótese colocada por Locke de Deus ter dotado a matéria com as faculdades de sentir e de pensar (Stafford, 1981). Com efeito, consideramos que esta teoria, sendo aplicável ao conceito de natureza implícito nas obras de Caspar David Friedrich e de Ann Radcliffe, nos possibilitará o estabelecimento de uma relação sujeito observador/paisagem, na qual ambos se encontram a um mesmo nível que assenta fundamentalmente na partilha de um estado de espírito que lhes é comum. Neste capítulo, daremos ainda conta do tipo de percepção da paisagem verificável nas obras de Ann Radcliffe e de Caspar David Friedrich: uma percepção que assenta no princípio da "singularidade" proposto por Barbara Maria Stafford (1981), ou seja, numa percepção que valoriza aquilo que é irregular e imperfeito e, por isso, singular. Após o estabelecimento do tipo de percepção, a que nos referiremos como uma percepção romântica da paisagem, procuraremos apontar os processos pelos quais a paisagem é construída a partir dela. Analisaremos então aspectos tão fundamentais para este processo como sejam o ponto de vista do sujeito observador, o seu "olhar cultural" sobre a natureza (Buescu, 1990) e os mecanismos e técnicas de construção, que passam por uma abordagem do valor que têm para este processo a perspectiva, o enquadramento e a memória. Para além destes três aspectos fundamentais para a construção da paisagem, analisaremos também de que modo as qualidades pictóricas de uma determinada paisagem contribuem para a sua apreensão por parte do sujeito que a observa, referindo nomeadamente o impacto que a estética do *picturesque* teve no período a que se referem as obras de Radcliffe e de Friedrich.

Proseguiremos, no segundo capítulo, estabelecendo de que modos o sujeito observador pode aceder à paisagem, analisando a relevância, para este acesso, da fronteira enquanto meio de delimitação e de ocultação, mas também e simultaneamente de incursão e de revelação. Com o objectivo de esclarecer este papel duplo e paradoxal da fronteira, bem como o modo como esta interfere na relação sujeito observador/paisagem procuraremos, antes de mais, estabelecer os tipos de fronteira que podemos encontrar em *The Mysteries of Udolpho* e na obra de Friedrich e de que modo o sujeito se posiciona relativamente a cada um desses tipos. Tomaremos como referência relativamente a esta questão o artigo de Yuri Lotman intitulado “The notion of boundary”, no qual o autor refere precisamente a dupla função da fronteira enquanto divisão e união e sublinha a sua importância na criação do sentido através do estabelecimento da diferença.

Seguidamente e ainda no segundo capítulo, identificaremos os viajantes (“*travellers*”) que se deslocam na paisagem e classificá-los-emos de acordo com a abordagem que fazem da natureza como *wanderers* ou *picturesque travellers* e considerando a importância que a presença de um ou de outro no texto tem para a construção e para a nossa recepção da paisagem. Neste ponto procuraremos demonstrar que, apesar de nas obras de Ann Radcliffe e de Caspar David Friedrich a distinção entre os diferentes tipos de viajante só muito esporadicamente ser enunciada, ela existe e é verificável nos textos através da análise do objectivo da viagem e da exactidão da informação veiculada pelo sujeito relativamente à paisagem observada.

O último capítulo será dedicado ao estudo da acção da paisagem sobre o indivíduo, mais precisamente ao seu impacto e ao efeito surtido sobre o sujeito

observador. Começaremos por abordar a questão da estética do sublime e da sua evolução desde o sublime retórico proposto por Longino, ou pelo Pseudo-Longino, até ao sublime patético, tal como este é definido no século XVIII. Em seguida, aproximaremos a experiência que o sujeito tem da natureza, daquela que é definida por Edmund Burke em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) como sublime e analisaremos o sentimento dela resultante - o estupor (“*astonishment*”) -, enquanto consequência de uma experiência religiosa e enquanto consequência de uma experiência estética. Com efeito, da paisagem essencialmente sublime que marca as obras de Ann Radcliffe e de Caspar David Friedrich resulta nos sujeitos observadores a experiência estética que designámos como estupor. Este sentimento, como teremos oportunidade de verificar, poderá estar directamente relacionado com os aspectos estéticos propriamente ditos e, nesse caso, a procura de uma paisagem de características sublimes poderá ter como objectivo a pura contemplação de um objecto esteticamente aprazível. Todavia, a contemplação do sublime é insinuadora da presença da mão do Criador e a imensidão da paisagem, ao espelhar a grandeza divina, suscita a elevação da alma do sujeito observador, despertando neste o referido sentimento de estupor (“*astonishment*”) a que acresce o temor religioso (“*awe*”).

Esta tese consistirá afinal numa tentativa de ilustração das linhas de força que orientam a relação sujeito observador/ paisagem em *The Mysteries of Udolpho* e na obra de Caspar David Friedrich e de que modo esta relação é decisiva na construção tanto da paisagem como do próprio sujeito

# Capítulo I

## O SENTIDO DA PAISAGEM: PERCEPÇÃO E Construção

### 1. A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM

#### 1.1. O ENCONTRO SUJEITO OBSERVADOR/PAISAGEM

O encontro sujeito observador/paisagem, que podemos apontar como um dos aspectos mais característicos das obras de Ann Radcliffe e de Caspar David Friedrich, não surge descontextualizado. Com efeito, o crescente interesse do sujeito pela paisagem que se fez sentir em finais do século XVIII e ao longo do século XIX teve uma influência decisiva no rumo tomado pela criação artística, quer no domínio da literatura quer no da pintura. A evolução da representação pictórica no sentido da pintura de paisagem e da literatura no sentido de um romance que já não obedece à imposição clássica da unidade é consequência da própria aceitação deste tipo de representação junto do público/leitor. Tem efectivamente lugar neste período uma mudança no gosto do público, que passa a apreciar um tipo de representação menos centrado nos actos do sujeito e que abre espaço ao surgimento da descrição no romance e do paisagismo na pintura.

Não constituindo a acção do sujeito o fundamental da obra, tal permite que se coloque em evidência o papel da natureza na construção do sentido da obra, bem como na construção da figura do sujeito observador. Mais do que a representação

de um sujeito ou de um cenário, representa-se nas obras de Ann Radcliffe e de Caspar David Friedrich a vivência que o sujeito tem dessa paisagem.

Na pintura, a natureza é evidenciada ao surgir frequentemente como único objecto da representação e também ao surgir pela primeira vez como portadora de um sentido próprio que dispensa a presença do elemento humano. Na literatura, a atribuição de sentido à paisagem constitui um aspecto fundamental do romance gótico e tem como consequência, em termos estruturais, a presença de um vastíssimo número de digressões. Senão, vejamos a abundância de excertos descritivos existente em *The Mysteries of Udolpho* e a íntima relação que se estabelece entre estes e o evoluir da narração. Ao verificarmos a disposição das passagens descritivas dentro da obra, entendemos que a descrição surge nos momentos de maior reflexão e tensão das personagens, correspondendo normalmente a momentos em que estas tomam decisões ou passam por situações que são fundamentais ao prosseguimento da narração.

O encontro do sujeito com a natureza acontece na obra de Ann Radcliffe, tal como na de Caspar David Friedrich, num tipo de paisagem que designaremos como romântica. Isto porque as paisagens a que faremos referência obedecem a um tipo de representação que assenta numa percepção da natureza característica dos românticos.

Citando Ohmann, Helena Buescu (1987 :115) remete para as considerações que este autor faz relativamente à categorização dos tipos de percepção feita por George S. Klein e afirma que a construção da paisagem romântica é uma questão de percepção<sup>1</sup>. Klein considera dois tipos extremos e incompatíveis de percepção: a

---

<sup>1</sup> A este respeito veja-se também Buescu, 1990 :190-193

"*sharpening*" e a "*leveling*". Os indivíduos que se caracterizam por possuírem uma percepção do tipo "*leveling*" têm tendência para categorizar todas as sensações e para as agrupar a partir das suas semelhanças. Estes indivíduos dificilmente aceitarão as diferenças, procurando, sempre que possível, suprimi-las. São indivíduos que procuram uma estabilidade perceptiva. Pelo contrário, os detentores de uma percepção "*sharpening*" procuram no objecto aquilo que ele tem de ambíguo e de variável, e que constitui um obstáculo à sua categorização. É precisamente neste tipo de percepção que o Romantismo assenta. O pensamento estético do Romantismo valoriza, tal como o "*sharpening*", aspectos como a imperfeição, a evolução, o dinamismo e a transformação. O sujeito romântico aceita a sua própria condição imperfeita, a variação do seu ser e a da realidade que o rodeia e que ele apreende. Podemos assim compreender a atracção dos românticos pelo tema da natureza enquanto fonte inesgotável de mudança e pelo capturar do momento ou do objecto singular:

"Or, tout ceci nous conduit à la catégorie de la singularité, proposée par B. M. Stafford comme esthétiquement spécifique de la perception romantique du paysage: celle-ci résiderait fondamentalement dans une 'visual apprehension of natural objects as lone and strikingly distinct', ce qui mènerait à une 'aesthetic category of its own: that of singularity'."(Buescu, 1987 :116)

É na definição da paisagem romântica, enquanto subordinada a uma estética do singular, que podemos encontrar a justificação para a apreciação do sublime, na medida em que este consiste em grande parte numa procura do que está para lá da perfeição e da harmonia, do que é diferente.

Nas obras de Caspar David Friedrich e na de Ann Radcliffe, como aliás na generalidade das obras do período romântico, a paisagem não constitui um mero

capricho descritivo, ela contém em si um sentido. Acredita-se no século XVIII que a natureza não é um caos e que apresenta uma ordem própria e significativa que permite ao sujeito construir outros sentidos - as paisagens - sobre esse primeiro sentido que é a natureza. O encontro do sujeito observador com a paisagem consiste numa exteriorização dos sentimentos que estão latentes em ambos. Neste encontro o papel desempenhado pelo sujeito é sobretudo o de dar voz a esses sentimentos ou a esse estado de espírito. Tompkins, em "The Gothic Romance", numa referência à obra de Ann Radcliffe, salienta o carácter impessoal deste tipo de romance:

"Her other characters may, without great injustice, be compared to the figures of landscape painters [...], whose function is to focus and enhance the sentiment of the scene. The characters and conflicts [...] are not the centre of interest; the centre of interest is impersonal [...]. The *raison-d'être* of her books is not a story, nor a character, nor a moral truth, but a mood, the mood of a sensitive dreamer before Gothic buildings and picturesque scenery. Story and characters are evolved in illustration of this mood; and Emily at Udolpho and Adeline at Fontanville Abbey are, as it were, organs through which these grim places speak." (Tompkins, 1969: 255)

A ideia de impessoalidade expressa por Tompkins não o é no sentido da total anulação da presença do sujeito, impossível num processo que é essencialmente um processo de apreensão por parte de um sujeito, mas sim no sentido da ausência de um sujeito que se sobrepõe à paisagem pelo facto de os seus actos constituírem o objectivo da representação. Com efeito, o acto de olhar é, no romance gótico, independente da presença física na representação de um sujeito identificado: o valor do objecto apreendido é-lhe conferido por um tipo de apreensão, que é uma apreensão convencional, o que dá precisamente origem a uma ideia de

impessoalidade, na medida em que não é uma forma individual e única de percepção da paisagem, mas sim o resultado de um modo generalizado de ver o mundo.

O que está em causa em *The Mysteries of Udolpho*, tal como na pintura de Caspar David Friedrich, é a representação de um estado de alma ("*mood*"), que sendo intrínseco ao sujeito e à paisagem se torna mais significativo do que estes e os utiliza como modo de ilustração, ou de corporização, do incorpóreo. É o mesmo objecto de representação que encontramos em 1798 em *Franz Sternbalds Wanderungen*, de Ludwig Tieck. O herói da obra é Sternbald, um pintor que a determinada altura pára para contemplar a paisagem que o envolve e conclui que esta não é o objecto que pretende representar:

“Not these plants, not these mountains do I want to copy; rather, I want to portray my feeling, my mood, which moves me in this moment.”  
(Citado por Koerner, 1990 :137)

De facto, Sternbald reflecte neste excerto um desejo de representar algo que está para lá da simples representação do observado e, ainda que pinte plantas e montanhas, não são aquelas que estão à sua frente que ele quer copiar, mas sim as de uma paisagem imaginária que reflecta afinal o seu estado de alma. A representação das paisagens e figuras humanas não constitui um objectivo em si ou, de acordo com o pensamento de John Ruskin (1819-1900), não é o objecto que constitui o tema de representação. O tema é a relação que se estabelece entre ele e o sujeito, relação esta que é semelhante àquela que se estabelece entre a natureza e a arte (Chalumeau, 1997 :62). Deste modo, a representação do objecto (sujeito ou natureza) deve-se unicamente ao facto de só através da representação de ambas ser possível clarificar um estado de espírito que por si só é imaterial e invisível. Esta ideia de que é possível representar a emanção de um estado de espírito e o acto de o apreender assenta numa visão organicista da natureza que tem a sua origem, conforme observa Stafford, no retomar, no século XVIII, da concepção pré-socrática da natureza como um ser vivo em todas as suas partes:

"For the Pre-Socratics, the earth was conceived as alive in all its parts: minerals, metals, stones, all possessed a vital force and grew like the cosmos. Man existed within the ambiance of this burgeoning nature. The

world was regarded as animate until the Renaissance. [...] However, in the eighteenth century certain Pre-Socratic ideas were revived." (Stafford, 1981 :55)

Aos ideais pré-socráticos acresceu a corrente animista, assente na filosofia de Locke, que defendia a ideia de que Deus tinha dotado a matéria com as capacidades de sentir e de pensar (Stafford, 1981 :56).

A relação sujeito/natureza, tal como se encontra expressa em *The Mysteries of Udolpho* e na obra de Friedrich, assenta pois não só na concepção da natureza como um organismo vivo, mas também na convicção de que a natureza, enquanto espaço vivo que se relaciona com o Homem, tem para com este uma atitude positiva de acolhimento e compreensão. Na obra de Ann Radcliffe, este bom relacionamento entre sujeito e paisagem é muitas vezes o único conforto para um sujeito cuja existência é marcada pela incompreensão, pela incompatibilidade e, até mesmo, pela crueldade dos outros seres humanos que o rodeiam, e que encontra a sua máxima representação na figura de Emily e na tirania que Montoni desenvolve sobre ela com o intuito de se apropriar da sua herança. O encontro sujeito observador/paisagem representa (mais do que um encontro sujeito/objecto) o ponto de convergência de dois seres vivos e do estado de alma que partilham ou que, pelo menos, ambos podem sentir e entender. Dessa atitude resulta uma simpatia que possibilita o encontro do sujeito observador com a natureza e a conseqüente construção da paisagem. Por exemplo em *The Mysteries of Udolpho*, ao chegar a Veneza após ter sido forçada a viajar com a sua tia e Montoni, tendo por isso de se afastar de Valancourt, Emily procura no pôr-do-sol veneziano a compreensão e a compaixão que lhe são recusadas pelos humanos:

"The sun, soon after, sinking to the lower world, the shadow of the earth stole gradually over the waves, and then up the towering sites of the mountains of Friuli, till it extinguished even the last upward beams that had lingered on their summits, and the melancholy purple of evening drew over them, like a thin veil. How deep, how beautiful was the tranquillity that wrapped the scene! All nature seemed to repose; the finest emotions of the soul were alone awake. Emily's eyes filled with tears of admiration and sublime devotion, as she raised them over the sleeping world to the vast heavens, and heard the notes of solemn music, that stole over the waters from a distance." (Radcliffe, s/d :175)

Emily encontra-se perante uma paisagem construída a dois níveis, o da terra e o do céu. A representação da terra consiste numa descrição do ocaso, momento do dia particularmente ao gosto dos românticos, pelo facto de proporcionar uma ideia de transição e de morte que resulta num sentimento melancólico. Neste excerto, para além das ideias da transição e da efemeridade do dia, que sugerem também as da própria vida, encontramos outros elementos que são decisivos para a existência de uma consonância entre o sentimento de melancolia da heroína e a paisagem contemplada: são eles o anoitecer e o véu de escuridão que aos poucos envolve o cenário até nada ser visível. A referir ainda o facto de o sentimento de Emily não lhe ser atribuído a ela, mas sim a uma natureza antropomorfizada ("*the melancholy purple of evening*") e de o sentimento ser enfatizado pela utilização na descrição do adjectivo "púrpura", associado ao sangue, ao vampirismo e, por isso a uma imagem de morte. Há um evidente convergir entre o estado de alma da heroína e a natureza, que é simbolizado no véu que as "embrulha", unindo fisicamente aquilo que já estava ligado em termos espirituais.

De frente para o pôr-do-sol, Emily, tal como as figuras de *Mondaufgang am Meer*, 1822 (fig. 1), *Abendlandschaft mit zwei Männern*, 1830-35 (fig. 3) e *Frau vor der untergehenden Sonne*, 1818-20 (fig. 4), contempla um cenário, no qual o céu é o nível

dominante. Pela sua vastidão e por esta reflectir o poder da mão divina que o criou, o céu sobrepõe-se a uma terra dividida por linhas delimitadoras (*"the lower world"*, *"the waves"*, *"the towering sites of the mountains"*). É a elevação do olhar da "terra adormecida" para o "céu vasto" que conduz à ligação total e à união perfeita entre a "melancolia púrpura" do ocaso e a "melancolia púrpura" do coração da heroína. Como é referido pelo narrador *"Nothing could exceed Emily's admiration on her first view of Venice"* (Radcliffe, s/d :174).

O desaparecimento progressivo do sol e o correspondente avanço de um fino véu de sombra sobre o mar e as montanhas configuram uma das características do belo, tal como este surge definido por Edmund Burke - a suavidade, que Burke concretiza do seguinte modo:

"I do not now recollect any thing beautiful that is not smooth. [...] A very considerable part of the effect of beauty is owing to this quality; indeed the most considerable. [...] For indeed any ruggedness, any sudden projection, any sharp angle, is in the highest degree contrary to that idea." (Burke, 1990 :114)

Na realidade, no excerto citado há uma predominância das ideias da suavidade da natureza e da forma gradual como se processam as suas transformações. A brandura e a delicadeza do cenário envolvente surtem em Emily um sentimento de melancolia, que é apontado pelo mesmo autor como sentimento resultante da presença do belo:

"The passion excited by beauty is in fact nearer to a species of melancholy, than to jollity and mirth." (Burke, 1990 :123)

O sentimento de melancolia é partilhado por Emily e pela natureza, aqui encarada como personagem ao nível da heroína que a contempla. O entendimento da

natureza como ser vivo está implícito em passagens como "*All nature seemed to repose*" e "*the sleeping world*", onde verbos que normalmente designam acções humanas surgem como actos praticados pela natureza. A importância da representação de um estado de alma que se revela como positivo é aqui sublinhada quando se afirma que, num momento de adormecimento do mundo e da figura humana, apenas as melhores emoções estão despertas ("*the finest emotions of the soul were alone awake*"). São elas as verdadeiras protagonistas e o foco de interesse desta cena. A comunhão de sentimentos, da qual poderemos ainda salientar a partilha da tranquilidade irradiada pelo pôr-do-sol descrito, é do mesmo tipo que aquela que encontramos em *Mondaufgang am Meer*, 1822 (fig.1), onde as figuras, que pelas vestes se adivinham cidadinas, procuram o conforto e a companhia da natureza que preferem à humana. Não encontramos, nem neste quadro nem na descrição feita em *The Mysteries of Udolpho*, qualquer vestígio de angústia, indiferença ou hostilidade. A natureza é, em ambos os casos, uma presença viva e positiva que desperta nas figuras humanas um sentimento de melancolia delectável, na qual elas se comprazem. Wieland Schmied (1995 :105), referindo-se a *Mondaufgang am Meer*, 1822 (fig. 1), salienta o facto de todos os elementos naturais "agirem" de modo a proporcionarem um ambiente acolhedor às figuras - as ondas movimentam-se suavemente e as nuvens abrem-se, permitindo que se aviste a lua e que esta se reflecta na água, dando origem a reflexos prateados.

Estamos pois perante a afirmação de que a representação da natureza se faz através da construção de paisagens que vão de encontro às correntes estéticas e filosóficas da época, passando através do filtro que são as correntes de pensamento dominantes nesse período. São afirmações que sublinham um dos aspectos fundamentais do conceito de paisagem – a construção. Exprime-se claramente a ideia de que não existe uma representação da natureza como ela é, mas sim uma construção, a paisagem. Esta é uma visão da natureza de acordo com aquilo que o autor da paisagem crê que ela deveria ser ou que ele sente ser. A construção da paisagem é pois um processo que resulta das condicionantes culturais de uma época.

## 1.2. A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM

A paisagem, como afirma Helena Carvalhão Buescu em *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, constrói-se "acentuando uma apreensão que é sempre fruto de um olhar cultural (em particular, de uma determinada concepção da cultura pictórica) e, por assim dizer, de uma transformação do 'objecto' em 'objecto estético' [...]." (Buescu, 1990 :67). Ao falarmos de paisagem, referimo-nos pois a uma construção elaborada e não a uma amálgama de natureza, facto que se torna evidente nas obras em análise na medida em que tanto Caspar David Friedrich como a heroína de *The Mysteries of Udolpho*, Emily (que faz esboços de algumas das paisagens observadas), não se limitam a reproduzir aquilo que está ao alcance do seu olhar, mas fazem, isso sim, uma composição da paisagem a partir de alguns dos elementos observados. O objecto resultante dessa composição é uma paisagem que é representativa dos ideais estéticos de uma época e de uma geração que constrói a paisagem a partir do seu "olhar cultural" sobre a natureza, e não do objecto real:

"She however, checked her propensity to anticipate evil; and, determined to enjoy this respite from actual misfortune, tried to dismiss thought, took her instruments for drawing, and placed herself at a window, to select into a landscape some features of the scenery without." (Radcliffe, s/d :276)

Do mesmo modo que Emily selecciona, para além do ponto de vista, as características da paisagem a representar, também Friedrich recorre a um processo elaborado na composição das suas paisagens, que está longe de ser um processo de pura reprodução do observado sem qualquer intervenção dos ideais, desejos e sentimentos. Como tal, a criação de uma paisagem não obedece necessariamente

àquilo que ela é, obedece àquilo que o seu criador concebe como desejável, nomeadamente em termos estéticos. O "olhar cultural" do sujeito observador é afinal a duplicação de um "olhar cultural" mais amplo que é o de uma determinada época e de um determinado grupo de sujeitos que, ao construírem uma paisagem através desse olhar, não podem deixar de fazer com que ela reflecta toda uma mundividência estética.

Friedrich referia a origem da sua inspiração como visionária ou como um estado de semi-inconsciência. O pintor afirmava que as suas paisagens não reproduziam o que via, mas sim o que sentia, aquilo que via dentro de si:

“The artist’, he wrote, ‘should not only paint what he sees before him, but also what he sees within him. If, however, he sees nothing within him, then he should omit to paint that which he sees before him. Otherwise his pictures will resemble those folding screens behind which one expects to find only the sick or even the dead.’” (Vaughan, 1994b :66-68)

Apesar das suas afirmações, na prática a pintura Friedrich pouco ou nada tem de irracional e relativiza as suas próprias palavras. Caspar David Friedrich pinta de facto o que sente, mas fá-lo consciente do processo em que se empenha. Aquilo que vê dentro de si não é uma visão de origem sobrenatural, é a sua visão da natureza, ainda que espiritualizada, mas claramente submetida às suas tendências estéticas e filosóficas, e reflectindo nomeadamente pressupostos relacionáveis com a filosofia de Schelling. Se por um lado Friedrich elabora estudos detalhados de pormenores que mais tarde utiliza nas suas composições, por outro, o recurso a esses estudos implica que estes sejam previamente filtrados pelo artista e alterados de modo a corresponderem ao seu ideal estético. As composições resultam de um trabalho

aturado, como Charles Sala analisa e detalhadamente comenta na sua obra *Caspar David Friedrich: The Spirit of Romantic Painting*:

"His very work methods; studies painstakingly set down from life and later used as raw material; his questioning of the natural motifs and sensitivity to their suggestions; the long periods of work, stretching out over weeks and months, if not years; seem to belie the all-to Romantic myth of momentary illumination, of sudden epiphany and action. [...] If anything, his paintings were the product of prolonged premeditation; a process involving making graphic studies in a variety of media, of selecting figurative elements, and of profound reflection." (Sala, 1994 :167)

Sala faz neste excerto duas referências essenciais à compreensão do processo de criação de Friedrich. A primeira é a negação clara de que as obras do pintor sejam fruto de uma iluminação momentânea, algo de puramente espontâneo onde o artista seria um simples instrumento, ou mero veículo, para a sua representação pictórica. A segunda referência é a que diz respeito à premeditação. As obras de Friedrich resultam sempre de um processo moroso onde se privilegiam o rigor e a meditação. De um modo geral, decorre um longo período de tempo entre o momento da apreensão e esboço dos elementos naturais que mais tarde serão utilizados nas obras e o momento da elaboração de um quadro onde, após a natureza observada ter sido assimilada pelo autor, os elementos são dispostos de modo coerente e significativo. Em suma, o método de composição de Friedrich pode resumir-se a uma expressão utilizada pelo próprio pintor para se referir à sua obra - "*Eigene Erfindung*" (Vaughan, 1994b :70). Isto é, uma composição própria dos elementos seleccionados pelo artista para a construção da sua paisagem e não uma tentativa de imitar a natureza. Um exemplo flagrante deste processo de criação meticoloso é aquele que esteve na origem de *Der Watzmann* (fig. 2):

"Friedrich had no more firsthand knowledge of high mountains than he

did of the Arctic. For an Alpine landscape he painted in 1824, depicting the view of Mont Blanc from Mont Anvert, he utilised a drawing by Carl Gustav Carus. For this slightly later view of the Watzmann with a smaller mountain looming up in front of it, his source was a watercolor sketch by his favourite pupil, August Heinrich. Heinrich had made the sketch on a tour of the Salzburg region in 1821[...]" (Schmied, 1995 :110)

A construção da paisagem passa assim por um processo longo e árduo de recolha, combinação e montagem, que resulta na conversão, por parte do sujeito, do objecto natural em objecto estético.

No caso de Emily, em *The Mysteries of Udolpho*, o processo de construção da paisagem acima referido nem sempre implica o seu registo material, podendo limitar-se a ser uma representação mental e momentânea. A natureza observada é, por vezes, apenas o ponto de partida, a inspiração para a criação de uma paisagem ao gosto da personagem, na qual a *fancy*<sup>2</sup>, enquanto representação metonímica do paisagista, desempenha um papel fundamental. Tal sucede, por exemplo, quando Emily, a partir das janelas do palácio de Madame Cheron, avista os Pirinéus. A imagem dos montes traz-lhe à memória a lembrança melancólica, mas não infeliz, da viagem realizada com Valancourt e funciona como o elemento que estabelece a associação a uma outra paisagem, igualmente da preferência da heroína:

"On the distant horizon to the south, she discovered the wild summits of the Pyrinées, and her fancy immediately painted the green pastures of Gascony at her feet." (Radcliffe, s/d :120)

A imaginação ("*fancy*") de Emily surge assim, de acordo com Coleridge (1983 :305), como um "modo de memória" que cria as suas próprias imagens a partir do

---

<sup>2</sup> Não sendo nossa intenção enveredar pela complexa distinção feita no século XVIII entre *fancy* e *imagination*, não podemos, no entanto, deixar de remeter para a elaboração destes conceitos e para sua oposição aos conceitos de *reality* e *truth* propostas por Samuel Taylor Coleridge. Para esse efeito confrontar Coleridge, 1983 :304-305 e Wordsworth & Coleridge, 1991 :257.

estabelecimento de relações entre o observado e aquilo que está registado na memória do indivíduo. A observação dos cumes agrestes dos Pirinéus provoca na imaginação (“*fancy*”) de Emily um estímulo para a “pintura” de uma paisagem com características que são totalmente opostas às visualizadas. A contemplação dos “*wild summits*” sublimes dá origem à criação das “*green pastures*” inerentes à paisagem pastoral, normalmente associada à estética do *picturesque*.

O sujeito focalizador, aquele que dentro da obra vê o que é visto<sup>3</sup>, assume aqui a função de criador ou de autor da paisagem descrita e, tal como acontece com a generalidade dos autores românticos, a sua inspiração tem origem nos objectos observados, mas também na sua própria imaginação (tão vasta e tão sublime quanto a própria natureza):

"The word 'vast' became transposed in its attachments. While still applied literally to the physical objects gazed upon, the oceans, deserts, and mountains recurrent in their verse, the epithet is now increasingly reassigned as a metaphor for the imaginative capabilities of the viewer himself who, absorbing, as it were, the infinitude of the natural scene, expands his own creative faculties to share their limitlessness, or even transcend them by means of the inexhaustible theory of the sublime [...]."  
(Roston, 1996 :377)

Esta sobrevalorização das funções criativas proposta por Roston é confirmada na leitura de *The Mysteries of Udolpho*, onde se considera serem elas responsáveis pelo maior interesse da paisagem representada:

"Sometimes, the thick foliage excluded all view of the country; at others, it admitted some partial catches of the distant scenery, which gave hints to the imagination to picture landscapes more interesting, more impressive, than any that had been presented to the eye. The wanderers often lingered to indulge in these reveries of fancy." (Radcliffe s/d :50)

---

<sup>3</sup> Sobre este conceito confrontar Genette, 1972 :203-211 e Buescu, 1990 :72 e 181.

Efectivamente, aos momentos de total obstrução do olhar causada pela espessa folhagem, sucedem-se outros em que é possível ter uma visão parcial da paisagem ("*partial catches of the distant scenery*"). Os fragmentos constituem momentos de atracção visual, que forçam o sujeito observador a intervir com a sua imaginação criativa no sentido de completar essa paisagem fragmentada. É nestes instantes, em que a visualização incompleta de uma paisagem remota é possível, que o sujeito utiliza a sua imaginação para construir sobre estes apontamentos do cenário uma paisagem capaz de causar uma impressão mais forte do que a directamente proporcionada pela visão imediata da própria natureza. Apesar de "*fancy*" e "*imagination*" surgirem neste excerto como sinónimos, não podemos considerar que o processo aqui referido e desenvolvido pela "*imagination*" seja semelhante àquele que no excerto anteriormente citado vemos referido como procedimento da "*fancy*". Aquilo que se verifica neste último excerto não é o recurso a um "modo da memória", mas sim a recriação de uma paisagem a partir do dissipado e do fragmentado. Não é a lembrança daquilo que existe, mas sim um processo de unificação de fragmentos que está na origem da unidade da paisagem. Verificamos que, ainda que o faça através do recurso à "*fancy*" ou à "*imagination*", o sujeito observador é um interveniente activo na construção da paisagem, e que o faz a partir de pressupostos que são essencialmente culturais, mas que nem por isso podem ignorar as condicionantes físicas que são, naturalmente, as primeiras a colocar-se ao indivíduo e que determinam a perspectiva da representação, o que é revelado e o que, sendo inacessível ao olhar, permanece imperceptível.

A visão que o sujeito observador tem do cenário que o envolve resulta pois, antes de mais, de factores físicos. A posição do sujeito, o seu ponto de observação e o seu campo visual bem como os limites que lhe são impostos são factores decisivos na construção de uma paisagem e na sua

interpretação. No ponto que se segue verificaremos de que modo a perspectiva e o enquadramento são filtros que constroem por si só um sentido e que apontam para uma determinada leitura da paisagem.

### 1.3. PERSPECTIVA E ENQUADRAMENTO

O papel do observador na construção da paisagem é fundamental a todos os níveis, na medida em que a representação dos elementos naturais é feita de acordo com o ponto de vista do sujeito e com o tipo de organização descritiva que este lhes imprime, nomeadamente no que se refere à selecção dos objectos representados. Como vimos, a selecção dos elementos a representar ocorre como um processo complexo que corresponde às condicionantes culturais do autor/criador dessa paisagem. Os elementos seleccionados para a representação à semelhança do modo como são representados estão dependentes do olhar cultural do observador, das suas preferências em termos estéticos e das condicionantes sociais e culturais a que esse sujeito observador nunca pode ser alheio.

Em Friedrich, a posição do sujeito observador assume duas formas distintas. Por um lado, encontramos a mais comum à pintura paisagista, que é a de um sujeito exterior à paisagem e que a partir de um determinado ponto seleccionado focaliza os elementos em seu entender mais representativos. Um segundo tipo de sujeito observador, que deriva da posição que assume, é aquele que, ainda que não exclusivo de Friedrich<sup>4</sup>, se tornou num motivo recorrente e identificador da sua

---

<sup>4</sup> Em *Caspar David Friedrich, 1774-1840*, Werner Hofmann refere a presença da *Rückenfigur* nas obras de autores do século XVII e sublinha o facto de esta figura em Friedrich representar um puro observador da paisagem, o que aconteceu pela primeira vez no século XVIII: "Zunächst ist zu bedenken, daß seine Rückenfiguren nicht Zeichner, sondern ausschließlich

obra: a figura do indivíduo que, de costas para nós, contempla a paisagem (*Rückenfigur*). Um tipo de sujeito observador que em Friedrich não é um mero paisagista mas sim um observador ("*Schauender*")<sup>5</sup>: um sujeito que se deleita na contemplação da natureza, numa acção cuja única finalidade é a partilha de um estado de alma comum. O *Schauender*, como o próprio nome indica, não tem por objectivo proceder a qualquer tipo de representação, sendo apenas alguém que contempla o cenário envolvente. Os actos de observar e de ser observado constituem o meio e o fim, processo e objectivo. O valor que o acto de contemplar atinge na obra de Caspar David Friedrich é quantificável nas dimensões e disposição em pontos estratégicos da tela das *Rückenfigur*. Numa pintura designada como paisagista, é sem dúvida significativo que a representação da paisagem nem sempre apareça como predominante em termos de ocupação de espaço. A *Rückenfigur*, como o crucifixo no cimo da montanha, a ruína ou quaisquer outros elementos que simbolizem a presença humana e que permitam a leitura dessa paisagem, é sempre elemento em destaque.

Ao inserir-se dentro da paisagem, a *Rückenfigur* de Caspar David Friedrich anula a presença do narrador, assumindo ela própria, enquanto focalizadora, o papel de criador. As figuras dos quadros de Friedrich desempenham na tela uma função semelhante à das personagens que na obra de Ann Radcliffe contemplam a paisagem: ao assumir um lugar dentro da paisagem, quer no texto literário quer no pictórico, a figura humana determina desde logo aquilo que é visível consoante a sua localização. Em *The Mysteries of Udolpho*, por exemplo, encontramos uma referência

---

Schauender ist, der vor einem großartigen Naturspiel innehält. Die Gestaltung eines solchen Themas kündigt sich erstmals im 18. Jahrhundert an." (Hofmann, 1974 :40)

<sup>5</sup> Sobre a definição de "*Schauender*" confronte-se Hofmann, 1974 :40.

de St. Aubert ao facto de costumarmos subir a um castanheiro existente em La Vallée para apreciar a paisagem:

"How often, in my youth, have I climbed among its broad branches [...]. How often I have sat [...] looking out between the branches upon the wide landscape, and the setting sun, till twilight came" (Radcliffe, s/d : 13)

Ora, este posicionamento da personagem num ponto alto, que podemos constatar repetir-se com frequência na obra de Ann Radcliffe e estar também presente na obra de Friedrich, nomeada e paradigmaticamente em *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig. 14), é decisivo para o tipo de paisagem que o seu olhar constrói: para que possa desfrutar de uma visão privilegiada que lhe permite ter a noção da vastidão da paisagem e, no caso do excerto supracitado, uma visualização única do pôr-do-sol e do anoitecer. Em *The Mysteries of Udolpho*, esta demanda de perspectivas privilegiadas é particularmente explícita aquando da viagem que o médico aconselhou a St. Aubert; podendo optar por um caminho directo e pouco acidentado entre La Vallée e Languedoc, St. Aubert não o faz, preferindo um outro que implica atravessar os Pirinéus pelas suas zonas mais altas mas que, em contrapartida, permite desfrutar de uma vista melhor:

"St. Aubert, instead of taking the more direct road , that ran along the feet of the Pyrenées to Languedoc, chose one that, winding over the heights, afforded more extensive views and greater variety of romantic scenery." (Radcliffe, s/d :27)

É, com efeito, a figura humana que, ao atribuir maior relevância a determinados elementos e características da paisagem, orienta o sentido da sua leitura. As *Rückenfiguren* de Friedrich, tal como as personagens que contemplam a paisagem no romance de Ann Radcliffe, são o elemento fundamental da encenação de uma

prática de focalização. Não são, pois, meros elementos representados dentro da cena: eles constroem os próprios mecanismos de representação.

Como nota Charles Sala (1994: 190), a representação da janela enquanto motivo independente é uma tradição que data do século XIX, ainda que tenha a sua origem numa tradição que remonta às escolas toscana e flamenga desde o século XV. Mas é efectivamente no século XIX que a sua importância como tema merece destaque. Em *Jungfrau an dem Fenster*, 1822 (fig. 5), um dos mais significativos quadros românticos sobre este tema, Friedrich utiliza um dos motivos mais recorrentes em *The Mysteries of Udolpho* e uma variante do tema da janela - o da mulher que observa a paisagem a partir de uma janela. Com efeito, são inúmeras as vezes em que Emily é retratada nesta posição, levando a que a janela funcione como o elemento que simultaneamente limita e possibilita a observação e a que a heroína assuma alternadamente o carácter de *Schauender* ou *Zeichner*.

"[Emily] took her instruments for drawing, and placed herself at a window, to select into a landscape some features of the scenery without."  
(Radcliffe, s/d :276)

Ao colocar-se frente a uma paisagem e ao seleccionar as características a representar, Emily assume, neste excerto, uma atitude que é própria do artista (*Zeichner*), uma vez que valoriza essencialmente a vertente estética. Nos momentos em que, ao longo da obra, os sujeitos que contemplam a paisagem transformam esse acto em tema da representação, as questões estéticas conduzem inevitavelmente ao espiritual e ao moral. Podemos verificar a presença muito semelhante desta situação em *Jungfrau an dem Fenster*, 1822 (fig. 5) e nas seguintes observações de Emily em *The Mysteries of Udolpho*:

“At her favourite pavilion at the end of the terrace, where, seating herself at one of the embowered windows, that opened upon a balcony, the stillness and seclusion of the scene allowed her to recollect her thoughts, and to arrange them so as to form a clearer judgment of her former conduct.” (Radcliffe, s/d :126)

Sendo um símbolo da revelação (Chevalier et Gheerbrant, 1982 :432), o tipo de janela mais frequentemente representada na obra de Ann Radcliffe é a designada por “*casement*”, isto é, um tipo de janela que abre e fecha como uma porta (para dentro ou para fora), pelo que não permite unicamente a observação, mas também a ocultação, nomeadamente do interior. A janela que semi-aberta permite a observação de Emily é também a fonte da revelação e da iluminação da sua conduta. Não é possível, contudo, fazer esta leitura, sem se ter em consideração que uma janela semi-aberta é, simultaneamente, uma janela semi-fechada. Daí que, se a abertura permite, como foi referido, a revelação, a parte fechada constitui um mecanismo de ocultação. Ainda que Emily possa agora julgar de modo mais claro (“*clearer*”) a sua conduta, não deixa de existir ainda sobre ela um véu de escuridão e sombra que a oculta parcialmente. A oposição interior/exterior ultrapassa o domínio puramente visual e estético para alcançar também a vertente moral da personagem. As janelas não são apenas uma via de acesso à paisagem. A presença da janela em *Jungfrau an dem Fenster*, 1822 (fig. 5), conduz o nosso olhar em direcção ao que se encontra para lá dela, mas coloca-nos também numa posição de sujeitos que anseiam pelo inatingível, estando irremediavelmente retirados da paisagem que observam. Havendo uma irremediável separação, há simultaneamente um encontro entre interior e exterior que leva o sujeito a ansiar pelo infinito que se encontra para lá da janela, numa paisagem quase desmaterializada pela luminosidade. Em *Caspar*

*David Friedrich and the Subject of Landscape*, Joseph Koerner refere-se a esta situação do sujeito observador designando-a como "exílio" e discorda da possibilidade de se entender a relação sujeito/paisagem nesta obra como uma imersão da mulher que está à janela na paisagem que contempla:

“Is this really the case in Friedrich’s landscapes, though? In the great *Woman at the Window* from 1821, now in Berlin, pictorial symmetry expresses not an identification with, or emersion in, the landscape, but rather a separation from it. [...] As window the canvas does not invite any easy entrance into the painted world, any fiction of homogeneity real and represented space. Rather, the picture-window sequesters us, like the woman, in a position of exile from, and longing for, what we can always only partially see.”(Koerner, 1990 :112-113)

A descrição do que fica para cá da janela em *The Mysteries of Udolpho*, tal como a representação do interior do atelier de Friedrich, é de tal modo austera e contida que leva a nossa atenção a fixar-se na paisagem desvendada através da janela, cuja luminosidade se contrapõe à austeridade que impera no interior. Com efeito, a austeridade do atelier de Caspar David Friedrich é verificável, não só em *Jungfrau an dem Fenster*, 1822 (fig. 5), como também em várias outras telas do pintor, e de outros pintores que retrataram Friedrich no seu atelier, nas quais esse espaço é representado. Confrontemos, por exemplo, *Blick aus dem linken Atelierfenster*, 1805 (fig. 6), e *Blick aus dem rechten Atelierfenster*, 1805 (fig. 7), ou ainda *Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, 1812 (fig. 8) e *Caspar David Friedrich malend in seinem Atelier*, 1811 (fig. 9) de Georg Friedrich Kersting (1787-1847) e constatamos que, apesar de não serem totalmente inexistentes, os objectos dispostos no atelier são em número extremamente reduzido e, de um modo geral, essenciais à prática da pintura. Contrariamente à tendência dos pintores para se fazerem rodear de objectos que possam de algum modo estimular a sua mente para a criação artística, Friedrich

encontra a sua inspiração justamente na ausência de objectos exteriores de referência. O atelier de Friedrich é marcado por uma austeridade que se reflecte nas suas obras e que leva Karl Kroeber a considerá-lo como um pintor "pré-minimalista" (Kroeber, 1996 :410). É possivelmente devido a esta austeridade do interior que, como afirma Wieland Schmied (1995 :100), a mulher que em *Jungfrau an dem Fenster*, 1822 (fig. 5) se encontra à janela e observa a paisagem surge de algum modo compelida, como aliás nós, a fazê-lo. O seu impulso é uma "confirmação do nosso próprio impulso" de olhar para o que está para lá da janela e é, por isso, um mecanismo de orientação e organização pictórica. A mulher que à janela contempla a paisagem deslumbrada leva-nos a seguir o seu exemplo e permite-nos, tal como Emily e Blanche em *The Mysteries of Udolpho*, partilhar com ela a sua experiência:

"Soon after, she caught, between the steep banks of the road, another view of the chateau, peeping from among the high trees, and surrounded by green slopes and tufted groves, the Garonne winding its way beneath their shades, sometimes lost among the vineyards, and then rising in greater majesty in the distant pastures. The towering precipices of the Pyrinées, that rose to the south, gave Emily a thousand interesting recollections of her late journey; and these objects of her former enthusiastic admiration, now excited only sorrow and regret. Having gazed on the chateau and its lovely scenery, till the banks again closed upon them, her mind became too much occupied by mournful reflections, to permit her to attend to the conversation, which Madame Cheron had begun on some trivial topic, so that they soon travelled in profound silence." (Radcliffe, s/d :116)

Neste excerto, é-nos facultada uma informação detalhada referente aos diferentes aspectos da paisagem observada por Emily a partir da janela da carruagem que a leva a Udolpho. Paralelamente à transmissão de informação acerca da paisagem, é também introduzida uma descrição dos sentimentos da heroína, que nos permite compreender o tipo de relação que se estabelece entre esta e a natureza circundante.

Emily sente que o cenário que a envolve manifesta um estado de espírito consonante com o seu, pelo que, à anterior admiração ("*former enthusiastic admiration*"), se segue o sofrimento ("*sorrow and regret*") causado pelo destino indesejado da viagem.

A utilização da janela como artifício de construção da paisagem permite ainda que, a partir de um ponto central, que normalmente é a casa, mas que pode ser também a carruagem ou o caramanchão, se criem várias paisagens diferentes, consoante o lado para o qual as janelas estão viradas:

"Three windows presented each a separate and beautiful prospect; that to the north, overlooking Languedoc; another to the west, the hills ascending towards the Pyrenées, whose awful summits crowned the landscape; and a third, fronting the south, gave the Mediterranean, and a part of the wild shores of Rousillon, to the eye." (Radcliffe, s/d :479)

"It was of octagonal form, the various landscape. One window opened upon a romantic glade, where the eye roved among the woody recesses, and the scene was bounded only by a lengthened pomp of groves; from another, the woods receding disclosed the distant summits of the Pyrenées; a third fronted an avenue, beyond which the grey towers of Chateau-le-Blanc, and a picturesque part of its ruin were seen partially among the foliage; while a fourth gave, between the trees, a glimpse of the green pastures and villages, that diversify the banks of the Aude. The Mediterranean, with the bold cliffs, that overlooked its shores, were the grand objects of a fifth window, and the others gave, in different points of view, the wild scenery of the woods." (Radcliffe, s/d :482)

Em ambos os excertos supracitados, as janelas são, mais do que simples objectos, um elemento fundamental para o enquadramento da paisagem, surgem como representação do próprio sujeito que a constrói. São as janelas, sujeitos das frases, que seleccionam objectos e perspectiva para depois procederem ao seu enquadramento. É às janelas que cabe abrir-se sobre a paisagem ("*One window opened upon a romantic glade*") e exibi-la ("*Three windows presented each a separate and beautiful*

*prospect*", "a third, fronting the south, [...] gave the Mediterranean [...] to the eye"). Não se manifesta a presença de qualquer outra personagem nestes excertos e a própria utilização dos verbos torna a acção de observar a paisagem num acto que não é individual ou particular. Há uma generalização do acto de olhar que pode ser relacionada com a impessoalidade a que atrás nos referimos, na medida em que, não existindo uma anulação da presença do sujeito, se verifica contudo uma impossibilidade de identificação concreta do sujeito que apreende ("*where the eye roved*", "*were seen*"). A janela apenas mostra em potência, entretanto, aquilo que os seus utilizadores (as personagens) actualizam:

"The windows of this room were particularly pleasant; they descended to the floor, and, opening upon a little lawn that surrounded the house, the eye was led between groves of almond, palm-trees, flowering-ash, and myrtle, to the distant landscape, where the Garonne wandered." (Radcliffe, s/d :3)

Com efeito, o narrador atribui a este mecanismo de construção da paisagem um valor que é verificável pelo facto por um lado de existir uma antropomorfização da janela ("*descended*") e, por outro, de lhe ser conferida uma característica que não é de todo sua, mas sim da paisagem que permite observar ("*pleasant*"). Na verdade, a janela em si é apenas uma potencialidade, mas é o olhar humano ("*the eye*") que particulariza os elementos presentes na paisagem, que os distingue e assim os apreende como sentido. A janela é, deste ponto de vista, uma "porta de passagem" para a paisagem; mas apenas o exercício de um olhar humano pode efectuar essa transição, actualizando e dando sentido ao que antes era apenas uma hipótese. É deste modo que a janela (ou qualquer outro ponto de apreensão da paisagem) funciona, talvez sobretudo, como forma de colocar um sujeito face à paisagem -

mesmo se aparentemente "ninguém" está à janela, uma vez que a construção da paisagem resulta necessariamente do acto cognitivo de observar.

Um efeito semelhante ao surtido por estes dois excertos de *The Mysteries of Udolpho* é conseguido em duas telas de Friedrich onde o pintor representa as janelas do seu atelier, *Blick aus dem linken Atelierfenster*, 1805 (fig. 6) e *Blick aus dem rechten Atelierfenster*, 1805 (fig.7). Também aqui a janela surge como se a sua abertura sobre a paisagem fosse independente de qualquer intervenção do olhar humano, quase fazendo esquecer que o nosso olhar é uma duplicação do olhar do artista. Tendo sido ambas desenhadas a partir de um mesmo ponto do atelier, as janelas apresentam-se quase como algo que simplesmente está naquele lugar e para cuja representação não houve a intervenção de um olhar do artista que seleccionasse o ponto de vista, uma ausência do artista que justificaria também o facto de a janela da esquerda (fig.4) ser mostrada de uma perspectiva complexa e pouco usual. A não representação da janela vista de frente, que proporcionaria uma visão mais ampla do exterior, poderia indiciar essa ausência de um olhar organizador do sujeito. Todavia, o sujeito observador está presente em ambos os quadros: em *Blick aus dem linken Atelierfenster*, 1805 (fig. 6), no lado direito da janela, vemos num espelho o reflexo de uma porta que podemos depreender encontrar-se atrás do sujeito observador. Em *Blick aus dem rechten Atelierfenster*, 1805 (fig.7), a presença do sujeito, ainda que bastante discreta, é bem mais visível do que em *Blick aus dem linken Atelierfenster*, 1805 (fig. 6); aqui, na parte do espelho que se encontra à esquerda do quadro (e completa aquele onde está reflectida a porta), vemos o reflexo da parte superior da cabeça do artista. Para além disso, é necessário acrescentar ainda que esta aparente

impessoalidade do olhar cai por terra a partir do momento em que consideramos, como fizemos desde o início, que a paisagem é sempre uma construção.

O número de paisagens que a disposição das janelas permite criar possibilita a construção sobre um cenário natural de uma variedade de paisagens semelhante à que se procurava produzir nas diferentes áreas do *landscape garden*, onde um passeio se pretendia equivalente a uma visita a uma galeria de pintura tridimensional. Associada à variedade proposta pela estética do *picturesque*, a disposição estratégica das janelas relativamente às diferentes vistas aproxima-se também do conceito do jardim como “picture-gallery”, referido por Malcom Andrews em *The Search for the Picturesque* (1989 :51). A representação da paisagem como um quadro exposto numa galeria está, aliás, associada a outros autores românticos, nomeadamente a um dos poetas mais citados na abertura dos capítulos da obra de Ann Radcliffe – Thomson. Christopher Hussey classificou este poeta como um “picturesque poet”, na medida em que as suas descrições de paisagem apresentavam uma vivacidade que permitia ao leitor, tal como é possível a partir das descrições de *The Mysteries of Udolpho*, recriar mentalmente as paisagens descritas e aproximá-las de um modo de representação que é característico de Salvator Rosa e de Claude Lorrain.

É precisamente da relação que se estabelece entre a estética do *picturesque* e a criação da paisagem, nomeadamente em *The Mysteries of Udolpho* e na obra de Caspar David Friedrich, que nos ocuparemos no ponto seguinte.

#### 1.4. A APREENSÃO DA PAISAGEM ATRAVÉS DAS SUAS QUALIDADES PICTÓRICAS:

##### O PICTURESQUE

Como já tivemos oportunidade de referir, a intervenção do sujeito na construção da paisagem é decisiva na medida em que, sendo a paisagem o resultado de uma elaboração feita sobre a natureza, a dependência do meio cultural do sujeito observador é total e inevitável. Não podemos ainda deixar de fazer referência ao facto de a percepção que o sujeito tem do cenário natural que o envolve não poder em caso algum ser independente do seu gosto, ou seja, daquilo que, no dizer de Montesquieu (1995 :52), "nos liga a alguma coisa pelo sentimento", não nos impedindo contudo de fazer uso das nossas capacidades intelectuais<sup>6</sup>. Efectivamente, é o gosto de cada indivíduo que o leva a preferir determinados objectos e, como tal, a construir um determinado tipo de paisagem, cujas qualidades pictóricas se enquadram nas suas opções estéticas. Os sujeitos que, em *The Mysteries of Udolpho* e nos quadros de Caspar David Friedrich, apreendem da natureza toda a variedade que a constitui, nada mais fazem do que exprimir a sua preferência estética: uma opção pela procura na natureza daquilo que nela é irregular, variado, inesperado e, por isso, surpreendente. Com efeito, encontramos em telas como *Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung*, 1822 (fig. 10) a expressão da mesma preferência por um cenário variado que é o pastoral e que se manifesta também em *The Mysteries of Udolpho* ("*green pastures*", p.120, "*pastures of verdure*", p.413, "*pastoral vallies*", p. 454), representada de modo semelhante, ou seja, como uma manifestação do *picturesque*

---

<sup>6</sup> Sobre o conceito de gosto no século XVIII, confronte-se Montesquieu, 1995 : 7-84, Burke, 1990 : x -xii e Hegel, 1993: 31-33.

dentro de uma representação mais ampla de elementos que evocam a estética dominante em ambas as obras - o sublime:

"It opened upon one of those pastoral vallies of the Apennines, which might be painted for a scene of Arcadia, and whose beauty and simplicity are finely contrasted by the grandeur of the snowtopt mountains above. The morning light, now glimmering in the horizon, shewed faintly, at a little distance, upon the brow of a hill, which seemed to peep from 'under the opening eye-lids of the morn', the town they were in search of [...]."  
(Radcliffe, s/d :454)

O excerto supracitado consiste na descrição de um cenário pastoral, relativamente ao qual se destacam desde logo os aspectos que o aproximam da Arcádia, no sentido em que esta surge normalmente referida na literatura, isto é, como o país da simplicidade e da inocência onde, nos vales profundos, predomina uma paisagem bucólica. Neste excerto, o cenário pastoral é colocado, tal como no quadro de Friedrich, em contraste com um cenário envolvente que é sublime, porque é vasto e majestoso, diferindo deste último apenas por uma questão de organização dos elementos. Isto porque, enquanto no excerto de *The Mysteries of Udolpho* a cena pastoral surge enquadrada pelas vertentes das montanhas, no quadro de Caspar David Friedrich a distinção entre pastoral (*picturesque*) e sublime é feita através da existência clara de um plano anterior pitoresco e um plano posterior majestoso, dominante e sublime. É também de importância vital, no excerto da obra de Ann Radcliffe, tal como em *Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung*, 1822 (fig. 9), a presença de uma luz matinal que permite a visualização do horizonte, dando a noção dos diferentes planos de organização das paisagens e permitindo que num plano intermédio se aviste um outro elemento característico da estética do *picturesque*, porque sugestivo das ideias de variedade e irregularidade – a cidade, da qual, no caso

da tela de Friedrich, se salienta a presença da catedral gótica e, num plano anterior ao da cidade actual, as ruínas da cidade do passado, também elas evocativas dessa estética, que como seguidamente veremos surge para ocupar o vasto espaço que ficava por preencher pelas estéticas do belo e do sublime.

O estatuto de estética complementar às do belo e do sublime é sublinhado por Uvdale Price em *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful*, 1794. O autor elabora o *Essay on the Picturesque* como complemento a *A Philosophical Enquiry into our Ideas of the Beautiful and the Sublime*, 1757, de Edmund Burke:

"Picturesqueness, therefore, appears to hold a station between beauty and sublimity [...]." (Price, 1996 :272)

Para além de complemento à obra de Burke, Price pretende que a sua obra seja também um contributo para uma definição mais rigorosa do termo *picturesque*, que considera ter até então ter sido objecto de um emprego sempre vago e passível de várias leituras (Price, 1996 :271) .

As primeiras referências ao termo *picturesque* são feitas no final do século XVII e surgem explicitamente associadas à pintura. Hans-Ulrich Mohr, em "The Picturesque: A Key Concept of the Eighteenth Century" (1996 :244), afirma que o termo foi utilizado com três sentidos diferentes: o de *pittoresk* como sinónimo de "ao estilo de um pintor"; o de *picturesque* como sinónimo de "ao estilo de uma pintura" e, por último, o de *picturesque* no sentido de "próprio para ser representado pictoricamente", sendo este último o sentido que lhe atribui Uvdale Price:

"In general, I believe, it is applied to every object, and every kind of scenery, which has been, or might be represented with good effect in painting, and that without any exclusion." (Price, 1996 :271)

Trata-se de uma definição cujo fundamento assenta assim na relevância ou apropriação de um objecto para a representação pictórica, mais uma vez acentuando a apropriação cultural e estética da paisagem.

Hans-Ulrich Mohr afirma que, dos três sentidos do termo *picturesque* acima referidos, o que prevaleceu na Grã-Bretanha foi o segundo. Um sentido que apontaria, contrariamente ao proposto por Price, para um primado da técnica de pintar sobre o objecto representado.

Na realidade, parece-nos possível afirmar que em *The Mysteries of Udolpho*, como de um modo geral também na pintura de Friedrich, o *picturesque* se apresenta como um misto das duas últimas definições. E se, por um lado, os cenários naturais representados são em si mesmos adequados a uma representação pictórica, por outro eles são criteriosamente seleccionados pelo olhar do sujeito focalizador. Os cenários escolhidos para a construção de uma paisagem são aqueles que possuem características que permitem que a sua apreensão se faça como se se tratasse de um quadro. Em *The Mysteries of Udolpho*, ao observar uma cena do mercado de Veneza, Emily refere o facto de esta ser semelhante a um quadro, ainda que um “quadro em movimento”:

"The market people, passing with their boats to Venice, now formed a moving picture on the Brenta. Most of these had little painted awnings, to shelter their owners from the sun-beams, which, together with the piles of fruit and flowers, displayed beneath, and the tasteful simplicity of the peasant girls, who watched the rural treasures, rendered them gay and striking objects." (Radcliffe, s/d :212)

Encontramos neste "quadro em movimento" quase todas as características que marcam não só o pitoresco na pintura, mas também no relativo à paisagem e à

natureza, sentido em que este foi utilizado a partir do início do século XVIII. Explora-se na construção desta paisagem aquilo que o cenário visualizado tem de colorido e inesperado, nomeadamente os jogos de luz e sombra ("*Most of these had little painted awnings, to shelter their owners from the sun-beams*"). Verifica-se também a presença de elementos irregulares (frutas e flores) que despertam a atenção das personagens, simultaneamente observadas e observadoras. A presença do *picturesque* como estética predominante manifesta-se, não só através da presença de objectos com características pitorescas, mas também pela referência ao sentimento que Uvdale Price considera defini-lo - a curiosidade:

"I may had, that the effect of the picturesque is curiosity; an effect which, though less splendid and powerful, has a more general influence [...]. It is the coquetry of nature; it makes beauty more amusing, more varied, more playful, but also, 'Less winning soft, less amiably mild'. Again, by its variety, its intricacy, its partial concealments, it excites that active curiosity which gives play to the mind, loosening those iron bonds with which astonishment chains up its faculties." (Price, 1996 :274)

No excerto supracitado de *The Mysteries of Udolpho*, a curiosidade é duplamente despertada. Por um lado as raparigas, que contrastam pela sua simplicidade com a exuberância do cenário que as envolve, são atraídas por essa mesma exuberância de efeito pitoresco e, por outro lado, o olhar de Emily fica também preso a esta cena pitoresca.

A relação do conceito de *picturesque* com a natureza estabelece-se essencialmente através da jardinagem. O surgimento em Inglaterra do *landscape garden*, que se opõe no seu estilo ao clássico jardim francês (marcado pela organização simétrica dos seus espaços), faz com que se associe ao novo jardim inglês (assimétrico e variado), o termo *picturesque*. Segundo Alexander Pope, a

aplicação da categoria estética do *picturesque* à jardinagem teria como objectivo o fazer surtir um efeito de surpresa que é conseguido precisamente através da variedade, da irregularidade e da assimetria que caracterizam o *landscape garden* (cf. Pevsner, 1964 :174) e que podem relacionar-se, ainda, com o conceito de "singularidade" a que aludimos no início deste capítulo, referindo-o como essencial para a concepção de uma estética romântica, e cuja essência reside, precisamente, numa valorização do objecto ou momento que pela sua variação e/ou imperfeição se apresenta como singular.

Em "Picturesque England", Nikolaus Pevsner enumera as características do jardim inglês, tomando-o como ponto de referência para a definição do conceito de *picturesque*:

"And it made the English, to return to the business in hand, the creators of landscape gardening and thereby of the Picturesque. The *English Garden*, the *Jardin Anglais*, the *Englischer Garten*, is asymmetrical, informal, varied, and made of such parts as the serpentine lake, the winding drive and winding path, the trees grouped in clumps, and smooth lawn (mown or cropped by sheep) reaching right up to the french windows of the house." (Pevsner, 1964 :174)

Podemos verificar o contraste entre este tipo de jardim e o jardim francês descrito por Mohr:

"This 'formal garden' is symmetrically arranged round the central axis of view from the windows or the balcony at the first floor of the stately home. It consists of extended planes of 'parterres', geometrically and ornamentally arranged low hedges and flower-beds." (Mohr, 1996 :247)

O jardim inglês, ou *landscape garden*, obedece à estética do pitoresco, entendida por Uvdale Price como passível, tal como o belo, de melhorar a realidade da paisagem.

Enquanto o jardim pitoresco se apresenta como um ornamento artístico que se acrescenta à beleza natural, o jardim francês surge no contexto e pelo contrário, entendido como uma imposição artística sobre a natureza: a grandeza da sua construção revela fundamentalmente a extensão e o domínio do seu proprietário sobre a natureza. Pela sua índole simétrica, o jardim francês tende a aproximar-se da noção de perfeição própria da estética do belo, mas que distingue na sua essência do pitoresco e, como tal, do jardim inglês.

*Garten Terrasse*, 1811-12 (fig. 11), é uma das poucas obras de Caspar David Friedrich em que este toma como assunto a representação de um jardim, mas não deixa de ser uma obra significativa, na medida em que nela o autor encontra terreno propício para pôr em prática a sua grande paixão: a geometria. Friedrich construiu esta paisagem a partir de diversas faixas horizontais (a relva, os caminhos, o muro, as montanhas e o céu), a que são sobrepostas várias simetrias criadas pelos dois castanheiros que, verticalmente e em distâncias relativamente simétricas, enquadram a vista, pelos dois leões de pedra que guardam um portão com uma cruz no centro e pela figura central da estátua clássica de uma mulher, que assenta sobre um pedestal quadrado dentro de um círculo de relva. Sobre a estátua, o cume do monte parece sugerir o tecto de um templo. A criar um certo desequilíbrio – e por isso tensão visual - encontram-se no quadro o cesto alinhado com o castelo da montanha e a mulher que lê, encostada ao castanheiro do lado direito do quadro, e que se contrapõe à figura de pedra, remetendo-a de alguma forma para segundo plano. O equilíbrio desta tela resulta, porém, das várias contradições e tensões que em si encerra. Friedrich contrasta o jardim e a natureza, a cultura (o livro lido) e o natural, o jardim neo-clássico e a naturalidade romântica, o conhecimento (da mulher que lê,

alheia ao que a envolve) e a experiência imediata (sugerida pelo mundo que está para lá do jardim e do livro, e característica do *picturesque*). Trata-se, pois, do contraste entre o naturalismo alemão e o artifício francês, entre o formalismo clássico do jardim francês e o aspecto natural que caracteriza o *picturesque*. Segundo Wieland Schmied, este quadro terá sido entendido pelos contemporâneos de Friedrich como uma homenagem ao racionalismo francês, razão pela qual foi bastante criticado – em atitude de recepção que não deixa de ser, naturalmente, significativa quanto aos códigos e expectativas em jogo.<sup>7</sup>

Do mesmo modo, em *The Mysteries of Udolpho*, Emily expressa o seu desagrado perante a artificialidade do jardim de tipo francês de Mme. Cheron, que contrasta com a simplicidade e a procura de aproximação da beleza natural do jardim pitoresco de La Vallée. A preferência por um outro tipo de jardim é aqui sobretudo indicadora das características psicológicas das personagens. Emily é uma figura relativamente à qual é sublinhada a simplicidade, característica culturalmente implícita no jardim inglês. Madame Cheron, pelo contrário, surge como uma mulher tocada pelos valores da sociedade, sendo apresentada como mais artificial do que Emily, o que justifica a sua coerente predileção pelo jardim francês:

"She experienced an inexpressible pleasure in believing, that she beheld the country around it [...]. Her thoughts thus recalled to the surrounding objects, the straight walls, square parterres, and artificial fountains of the garden, could not fail, as she passed through it, to appear their worse, opposed to the negligent graces, and natural beauties of the grounds of La Vallée, upon which her recollection had been so intensely employed." (Radcliffe, s/d :120)

Recorrendo, mais uma vez, ao imaginário como mecanismo de construção da paisagem, Emily cria sobre o jardim de tipo francês de Madame Cheron, que vimos ser contrário ao seu ideal estético e aos seus

---

<sup>7</sup> A este respeito confronte-se Schmied, 1995 :72.

valores morais, uma paisagem que é marcada pela simplicidade e pela naturalidade. Inicialmente a heroína não reconhece na paisagem observada nenhuma das características que de facto a definem e o enorme prazer ("*inexpressible pleasure*") que sente enquanto pensa estar rodeada por um cenário natural é abalado pela tomada de consciência da artificialidade que a envolve. À caracterização do objecto do seu desagrado, marcada por referências à intervenção humana, como "*straight walls*", "*square parterres*" e "*artificial fountains*", opõe-se o sublinhar das características aparentemente genuínas e portanto pitorescas de La Vallée ("*negligent graces, and natural beauties*"). Manifesta-se aqui a preferência da heroína (e, por extensão, de toda uma classe de personagens relativamente às quais Emily surge como paradigma) por uma determinada estética e a intervenção que esta preferência tem na quase anulação da paisagem real e na sobreposição a esta de uma outra que vai de encontro aos valores estéticos e morais de Emily. A simplicidade do jardim inglês, à semelhança da que caracteriza a heroína, não é sinónimo de falta de elaboração. Antes pelo contrário, sendo fundamental, ela é incentivada e praticada, havendo por detrás da aparente "naturalidade" uma elaborada fundamentação teórica.

A facilidade com que Emily apreende e "reproduz" as paisagens observadas está também directamente relacionada com a dimensão pictórica das descrições de paisagem feitas em *The Mysteries of Udolpho*. Com efeito, não é difícil associar determinadas passagens descritivas desta obra a quadros de autores contemporâneos de Ann Radcliffe, nomeadamente aos de Caspar David Friedrich ou aos do explicitamente citado Salvator Rosa, figura central no estabelecimento desta estética:

"The scene of bareness was here and there interrupted by the spreading branches of the larch and cedar, which threw their gloom over the cliff, or athwart the torrent that rolled in the vale. No living creature appeared, except the lizard, scrambling among the rocks, and often hanging upon points so dangerous, that fancy shrunk from the view of them. This was such a scene as *Salvator* would have chosen [...]" (Radcliffe, s/d :30)

O cenário, cuja nudez é interrompida pelas árvores, pelas suas sombras tristonhas e pelas rochas que terminam em desníveis ("*cliff*") precipitando-se sobre a corrente, configura o lugar-comum da paisagem romântica como *locus horrendus*, declinado na

literatura, mas também na pintura da época. Acrescenta-se a esta paisagem a capacidade de causar uma experiência sublime, na medida em que o perigo que anuncia é causador de um retraimento da imaginação ("*fancy*") daqueles que a observam.

A representação da paisagem em Ann Radcliffe vale essencialmente pela sua intensa dimensão pictórica, frequentemente sublinhada pelo próprio narrador, que utiliza termos característicos da área da pintura, como "*perspective*" e "*picture*". É pelo facto de se assemelhar a uma pintura que a natureza atrai o olhar do sujeito que constrói a paisagem. A não aproximação de determinada paisagem do conceito que o termo encerrava era inclusive, no século XVIII, motivo para que o sujeito a não reconhecesse enquanto tal. William Marshall, em 1785, refere mesmo a necessidade da intervenção humana no “melhoramento” da paisagem:

“Nature scarcely knows the thing mankind call a *landscape*. Most landscapes therefore needed to be ‘improved’ if they were to qualify for Claudian treatment.” (Citado por Andrews, 1989 :34)

A impossibilidade de a natureza ter consciência do significado da paisagem implica que o sujeito, munido de uma série de pressupostos teóricos para os quais não encontra um objecto adequado, sinta que o número de paisagens elegíveis para o seu estudo e comprazimento é afinal reduzido.

A não adequação da paisagem às expectativas do sujeito observador, em termos teóricos, corresponde a uma outra desadequação de cariz emotivo. As questões emocionais colocadas pelo sujeito não podem ser equacionadas numa paisagem à qual ele é totalmente indiferente. A relação do sujeito com a paisagem é sobretudo uma questão de comunhão ou de participação. Comunhão de estado de alma, de sentimentos, mas também de experiências. Há entre ambos uma cumplicidade resultante do facto de terem partilhado o mesmo tipo de experiências. As memórias dos eventos acontecidos em determinado espaço conferem uma alma

própria à natureza que o sujeito procura como forma de reviver essas experiências. À efemeridade da vida humana e à sua transitoriedade corresponde a transitoriedade da própria natureza, representada pela passagem do tempo (estações do ano e partes do dia) e pela sua mudança de estado (fenómenos atmosféricos), que se encontram entre os objectos de representação preferenciais tanto em Friedrich como em Ann Radcliffe, tal como, de um modo geral, entre os artistas seus contemporâneos. O sujeito estabelece assim uma relação com a paisagem que parte da existência de momentos passados que são comuns a ambos.

É justamente desta ideia de uma transitoriedade que é partilhada por sujeito e natureza, que encontramos eco em *Der Abend*, 1820-21 (fig. 12). Com efeito, neste quadro o anoitecer revela-se não só um símbolo da passagem do dia, mas também da passagem da própria vida do sujeito que se insere na paisagem. Sem a presença humana, esta seria apenas uma representação de um pinhal ao anoitecer e a nossa atenção centrar-se-ia, muito provavelmente, no resto de luminosidade que ainda persiste no horizonte. Todavia, a presença de duas *Rückenfiguren* dentro da paisagem implica que se faça uma leitura mais complexa e profunda da tela. Na verdade, o entardecer, mais do que simples indicação do final do dia é, em *Der Abend* 1820-21 (fig. 12), sinónimo de “chegar tarde”: é representativo de dois sujeitos que chegaram demasiado tarde a uma paisagem que, em breve, estará totalmente coberta pela escuridão da noite. Tal como no quadro de Friedrich, também na obra de Ann Radcliffe é óbvio o reforçar e, até mesmo, o expandir do sentido da paisagem através da presença humana. Com efeito, só inserindo indivíduos na paisagem é possível estabelecer a relação do cenário observado com o seu passado. Em *The Mysteries of Udolpho*, quando Emily regressa a La Vallée após o falecimento do pai, a

paisagem que contempla perde o sentido do presente para surgir aos olhos da heroína, e aos nossos, como uma evocação do passado – uma lembrança de um período de felicidade perdida:

“She remembered, that, when last she saw them, her father partook with her of the pleasure they inspired.” (Radcliffe, s/d :92)

À semelhança do que sucede com as *Rückenfiguren* de *Der Abend*, 1820-21 (fig. 12), também Emily se encontra perante uma paisagem relativamente à qual sente ser já é demasiado tarde para que possa desfrutar plenamente dela, uma paisagem cujo sentido reside afinal numa lembrança. A memória é pois um dos elos de ligação na relação sujeito/paisagem: dela nos ocuparemos no ponto seguinte, tentando mostrar a sua pertinência para a construção da paisagem, tal como ela nos surge representada nas obras de Friedrich e Ann Radcliffe.

### **1.5. O GENIUS LOCI: A MEMÓRIA**

Em *The Mysteries of Udolpho*, o tipo de relação que se estabelece entre sujeito observador e paisagem, no qual o primeiro está até certo ponto dependente da segunda, processa-se de diferentes formas ao longo da obra. Uma destas formas é aquela em que a questão da subordinação do estado de espírito do indivíduo à paisagem se torna mais evidente. O sujeito que contempla determinada paisagem recebe, através dela, as memórias do seu próprio passado e imerge numa emoção que é causada pela consciência da impossibilidade de reviver esses momentos:

"Emily and Valancourt talked of the scenes they had passed among the

Pyrenean Alps; as he spoke of which there was often a tremulous tenderness in his voice, and sometimes he expatiated on them with all the fire of genius, sometimes would appear scarcely conscious of the topic, though he continued to speak. This subject recalled forcibly to Emily the idea of her father, whose image appeared in every landscape, which Valancourt particularized, whose remarks dwelt upon her memory, and whose enthusiasm still glowed in her heart." (Radcliffe, s/d :105-106)

A recordação de uma paisagem possibilita assim a Emily e Valancourt lembrar os momentos nela partilhados com St. Aubert. A ligação ao passado é, neste excerto, estabelecida através de uma simples referência à paisagem ("*This subject recalled forcibly to Emily the idea of her father, whose image appeared in every landscape*"). Apesar de bastar uma referência à paisagem para activar a memória das personagens, esta ligação ao passado torna-se muito mais eficaz quando é originada por um regresso a uma paisagem anteriormente partilhada com aqueles que afectam emocionalmente o sujeito observador:

"When he admired the grandeur of the plantree, that spread its wide branches over the terrace, and under whose shade they now sat, she remembered how often she had sat thus with St. Aubert, and heard him express the same admiration."(Radcliffe, s/d :106)

O lugar anteriormente compartilhado apresenta-se então como portador de um espírito próprio que espelha os sentimentos, o gosto e o carácter daqueles que se deleitam na sua contemplação. Tal como St. Aubert e Emily, também Valancourt aprecia a natureza e desfruta com a heroína dos espaços de que esta fruiu no passado com o pai. Tal identificação simbólica, efectuada por intermédio da paisagem, é evidentemente significativa e tem uma funcionalidade.

Ao referirmos a relação entre a paisagem e a memória, estamos a enveredar por uma análise da primeira em termos da sua relação com o tempo, mais

precisamente, com o passado. A paisagem, que é representada literária e pictoricamente a partir das memórias do sujeito observador, é sempre uma paisagem do passado. Ainda que, no caso da pintura, a presença física da paisagem perante o nosso olhar pareça negar a possibilidade de representação desse tempo distante sem que tal seja feito através do recurso à referência a factos históricos, a realidade é que é precisamente essa representação de um momento passado que é feita em muitas das telas de Friedrich. Com efeito, Koerner (1990: 234-240) aponta como motivo de fixação do sujeito à paisagem (seja do sujeito personagem, seja do que observa ou lê a obra) a sensação de "déjà vu", isto é, segundo a leitura que Koerner faz de Geoffrey Hartman, a sua ligação a um encontro com "uma visão, um eu e uma voz anteriores" (citado por Koerner, 1990 :240). É esta paisagem da memória que encontramos no excerto supracitado de *The Mysteries of Udolpho* e também em *Wiesen bei Greifswald*, c. 1820-22 (fig. 13). Neste quadro, Friedrich representa a sua cidade natal e fá-lo transformando-a num objecto simultaneamente longínquo e desejado. A ideia de uma felicidade passada, vivida em Greifswald, é evidenciada, não só pela aura dourada que cobre a cidade e que a ilumina, mas também pelo facto de este objecto, sinónimo de uma felicidade distante e associada a uma vida paradisíaca, contrastar pelo seu brilho com a escuridão do plano anterior da tela, espaço que é símbolo do momento presente. A felicidade passada é colocada, através da representação do espaço onde foi vivida, em contraste com a infelicidade presente. Estabelece-se em *Wiesen bei Greifswald*, 1820-22 (fig. 13), um contraste entre um passado positivo e um presente negativo, que é conseguido através da utilização da luz e da sua ausência, num processo semelhante ao utilizado por Ann Radcliffe com o mesmo propósito:

"[Emily] lingered at her casement long after the sun had set, watching the valley sinking into obscurity, till only the grand outline of the surrounding mountains, shadowed upon the horizon, remained visible. But a clear moon-light, that succeeded, gave to the landscape, what time gives to the scenes of past life, when it soften all their harsher features, and throws over the whole the mellowing shade of distant contemplation. The scenes of La Vallée, in the early morn of her life, when she was protected and beloved by parents equally loved, appeared in Emily's memory tenderly beautiful, like the prospect before her, and awakened mournful comparisons." (Radcliffe, s/d: 416-417)

La Vallée simboliza para Emily o mesmo que Greifswald para Caspar David Friedrich - a felicidade perdida. O regresso, ainda que feito através da memória, a um passado que é irrepetível é também neste caso um regresso a essa mesma felicidade. A paisagem, cujo génio é coincidente com o do sujeito observador e o daqueles que são evocados nas suas memórias, funciona assim como uma espécie de regresso à "Idade do Ouro", a uma época, na qual sujeito e paisagem partilhavam um estado de alma tranquilo. A memória do sujeito observador que é despertada pelo *genius loci* não é motivo de infelicidade, mas sim de uma nostalgia melancólica que é afinal a única forma que o sujeito tem de regressar a esse tempo simultaneamente desejado e perdido. Daí que, referindo-se à recordação do pai, Emily não o faça com tristeza, mas através de uma referência nostálgica à sua alegria de viver (*"the idea of her father [...], whose remarks dwelt upon her memory, and whose enthusiasm still glowed in her heart."*).

A convivência com a natureza resulta muitas vezes, para o sujeito observador, numa sensação de alívio. A imersão na paisagem permite-lhe a expressão dos seus sentimentos e a identificação do seu drama interior com o observado na natureza; no contexto, o conhecimento do exterior torna-se, então,

conhecimento do interior – e a natureza é reconhecida como “um outro eu” pela personagem:

"This, though nearly opposite to Emily's window, did not interrupt her prospect, but rather heightened, by its dark verdure, the effect of perspective; and to her this spot was a bower of sweets, whose charms communicated imperceptibly to her mind somewhat of serenity." (Radcliffe, s/d :414)

Emily retira da natureza o conforto e a serenidade de que necessita. Tal é conseguido através do recurso ao *topos* romântico do *genius loci*, que consiste no reconhecimento de que os lugares têm um espírito próprio, em última análise de natureza imortal e divina. O *genius loci* representa o carácter do lugar em todas as suas vertentes e, principalmente, na vertente estética, bem como nas relações fortes que entre estética e moral assim se estabelecem.<sup>8</sup>

A identificação existente entre sujeito e paisagem chega mesmo a fazer com que o primeiro condicione o seu estado de espírito e as suas emoções à observação da paisagem:

"The thunder-clouds being dispersed, had left the sky perfectly serene, and Blanche was revived by the fresh breeze, and by the view of verdure, which the late rain had brightened." (Radcliffe, s/d :617)

É à serenidade da bonança que Blanche vai buscar tudo aquilo de que necessita para a sua recuperação. Às nuvens escuras da tempestade, com toda a negatividade que a escuridão e a tempestade incutem no sujeito, opõe-se agora um céu sereno, cuja claridade permite visualizar os aspectos mais positivos da natureza. A serenidade do cenário permite a Blanche fruir da brisa fresca e da paisagem verdejante agora revigorada pela chuva. Estamos pois perante uma alusão ao poder vital da água, que

---

<sup>8</sup> Sobre o *topos* romântico do *genius loci* veja-se Pevsner, 1964 :181

neste caso foi trazida por uma tempestade, símbolo da onipotência divina e, de um modo geral, do momento tenebroso de escuridão que precede uma revelação (Chevalier, Jean et Gheerant, Alain, 1982 :374-375). Mais uma vez encontramos uma consonância entre o sujeito e a natureza. Uma natureza agreste provocando sentimentos de terror, um cenário apazível, como o do excerto supracitado, despertando sentimentos agradáveis.

Porém, nem sempre os sentimentos que a paisagem transmite são positivos. O espectáculo oferecido pela natureza é muitas vezes terrível e agudiza o terror e a angústia das personagens, sendo mesmo entendido como presságio de má fortuna - o que, de qualquer modo, apenas confirma a existência de nexos vitais, mesmo se misteriosos, entre natureza e personagem:

"It was a grey autumnal evening towards the close of the season; heavy mists partially obscured the mountains, and a chilling breeze, that sighed among the beech woods, strewed her path with some of their last yellow leaves. These, circling in the blast and foretelling the death of the year, gave an image of desolation to her mind, and in her fancy, seemed to announce the death of Valancourt." (Radcliffe, s/d :619)

Ao mau pressentimento que a paisagem provoca em Emily não são certamente alheios a sua imaginação fértil ("*fancy*") e o aproveitamento por ela feito das características sublimes da paisagem, nomeadamente da vastidão e da obscuridade, que provocam em Emily uma sensação de desolação. A paisagem outonal e montanhosa onde a névoa impede a sua exploração é propiciadora da ideia de morte, o que cria na mente da heroína uma projecção da morte do amado, de quem se encontra afastada.

Quanto mais eficaz é a relação sujeito/paisagem, maior é também a sua sensibilidade à mensagem que ela comporta, a sua capacidade de leitura e

interpretação dos seus sinais. Uma relação efectiva e íntima entre sujeito e paisagem depende essencialmente da utilização de estratégias adequadas de observação, contemplação e inserção. A natureza apresenta-se como um elemento permeável, cujo conhecimento e experimentação passam pelas formas de aproximação utilizadas pelo indivíduo e pelo artista na construção das paisagens. Com efeito, o sujeito tem um papel decisivo na construção da paisagem, na medida em que é ele que traça, quer com o olhar quer com a palavra ou com o pincel, os contornos que, dentro da natureza indiscriminada, circunscrevem a paisagem. É o sujeito que tem a percepção da fronteira e é também ele que, quando esta surge sob a forma de uma amálgama de elementos naturais, se empenha em ultrapassá-la, decifrando os sentidos nela implícitos. O aceder à paisagem constitui uma das formas de a construir e consiste na inserção do sujeito dentro desse espaço: um sujeito que, consoante os pressupostos culturais que condicionam o seu olhar, constrói uma paisagem com a qual se identifica. É justamente ao valor da fronteira e à incursão do sujeito na paisagem para a construção da mesma que dedicaremos o capítulo seguinte.

## **Capítulo II**

### **MEIOS DE ACESSO À PAISAGEM**

#### **1. A FRONTEIRA**

##### **1.1. Meio de delimitação e incursão.**

A referência ao conceito de paisagem implica desde logo a percepção da existência de uma fronteira, no sentido mais comum do termo, isto é, de uma linha de delimitação ou de circunscrição de um espaço. A partir do momento em que aludimos às questões da construção, da perspectiva e do enquadramento, tornámos também óbvia essa presença da fronteira na representação da paisagem. Isto porque, ao seleccionar os elementos a representar, selecciona-se também, necessariamente,

um ponto de vista a partir do qual eles são representados e a partir do qual se faz o seu enquadramento.

Na pintura, a linha que traça a delimitação da paisagem a representar é bem definida e concretiza-se, em primeiro lugar (mas não só), na moldura: linha que define o limite entre o espaço da parede e o mundo criado na tela pela mão do pintor (Arnheim, 1959 :229). Esta fronteira física pode, também ela, conter em si um sentido ou reafirmar o sentido da paisagem que enquadra. É este por exemplo o caso de *Der Tetschner Altar mit Rahmen*, 1807-08 (fig. 15), quadro onde a moldura reforça e intensifica a ideia de religiosidade transmitida pela tela e é, inclusive, indicadora do propósito desta pintura, encomendada com a finalidade de integrar o altar da capela do Castelo de Tetschen. A moldura do quadro foi encomendada pelo próprio Caspar David Friedrich ao escultor Gottlieb Christian Kühn, que nela gravou elementos simbólicos da celebração da eucaristia - espigas de trigo, cachos de uvas e um coro de anjos. A leitura religiosa da paisagem de Friedrich e a sua percepção como altar ultrapassam os limites do que é representado na tela. Segundo Joseph Koerner, o sentido total do quadro só é atingido através de uma reflexão simultânea sobre a tela e a moldura. O sentido prolonga-se para lá dos limites do objecto representado e faz-se ler, assim, na própria fronteira:

“Nor will it be lost to anyone who beholds Friedrich’s ‘altarpiece’ as a whole that what lies hidden in the landscape, just beyond all these concealing edges, is recuperated at the picture’s *actual* limits, in the carved and gilt frame that simultaneously encloses and interprets the mountain scene.” (Koerner, 1990 :122)

A fronteira (concretizada na moldura) surge em *Der Tetschener Altar mit Rahmen*, 1807-08 (fig. 15), como fonte de sentido e como elemento descodificador que permite ao espectador captar o carácter religioso desta obra:

“In the ensemble’s lower panel or predella, the emblem of an eye within a triangle not only dedicates the altar to its deity, the Christian God here conventionalized as the all-seeing gaze enframed by the radiance of the Trinity. It also duplicates the very structure of the painted scene. [...] Painting and frame, it would seem, interpret one another. Yet it is hard to tell which is the text and which is the commentary.” (Koerner, 1990 :122)

No excerto supracitado, Joseph Koerner destaca um dos aspectos mais pertinentes da relação tela/moldura em *Der Tetschener Altar mit Rahmen*, 1807-08 (fig. 15), que consiste no facto de não se saber ao certo qual considerar como texto e qual considerar como comentário a esse texto. O autor valoriza a moldura/fronteira enquanto elemento significativo que leva a colocar a questão da relação existente entre tela e moldura do ponto de vista da oposição inevitável entre centro e fronteira, sem que se possa chegar a uma conclusão definitiva, uma vez que os elementos alternam entre si e as molduras parecem ter-se transformado (ainda que temporariamente) em centros.

Em *The Mysteries of Udolpho*, a linha de delimitação da paisagem corresponde regra geral ao alcance do olhar (ou do pensamento) do sujeito focalizador, surgindo assim como elemento que configura e confirma o carácter intersubjectivo da relação sujeito/paisagem:

"Though the deep valleys between these mountains were, for the most part, clothed with pines, sometimes an abrupt opening presented a perspective of only barren rocks, with a cataract flashing from their summit among broken cliffs, till its waters reaching the bottom, foamed along with unceasing fury; and sometimes pastoral scenes exhibited their 'green delights' in the narrow vales, smiling amid surrounding horror. There herds of goats and sheep, browsing under the shade of hanging

woods, and the shepherd's little cabin, reared on the margin of a clear stream, presented a sweet picture of repose." (Radcliffe, s/d :226)

Neste excerto, a natureza enquanto elemento vivo encobre-se e desvenda-se perante o olhar do sujeito observador, permitindo-lhe obter perspectivas mais ou menos amplas. As diferentes perspectivas que se abrem perante o sujeito (*"an abrupt opening presented a perspective"*) permitem-lhe afinal aceder, num mesmo recorte de natureza, a paisagens distintas. A uma paisagem agreste e violenta (*"only barren rocks, with a cataract flashing from their summit among broken cliffs, till its waters reaching the bottom, foamed along with unceasing fury"*) acresce ocasionalmente uma paisagem pastoral alegre e doce (*"There herds of goats and sheep, browsing under the shade of hanging woods, and the shepherd's little cabin, reared on the margin of a clear stream, presented a sweet picture of repose"*). Numa mesma paisagem coexistem assim o sublime e o pitoresco, numa junção entre estas duas estéticas em que uma funciona como fronteira da outra e, ao mesmo tempo, como seu complemento. Compõe-se deste modo um cenário que se caracteriza por um sublime doce (*"sometimes pastoral scenes exhibited their 'green delights' in the narrow vales, smiling amid surrounding horror"*), pela presença imperturbável da componente pastoral e doce dentro do horrível. Aqui, as fronteiras são sobretudo permeáveis. E essa permeabilidade é entre paisagens e entre estéticas - o que confirma o carácter cultural e simbólico da paisagem.

Dentro da fronteira que delimita a paisagem representada, há a considerar a presença de outras fronteiras que circunscrevem os elementos que a compõem, como é o caso das montanhas que circunscrevem os vales (*"the deep valleys between these mountains"*), ou dos próprios vales enquanto extremos da cena pastoral e das margens da corrente de água (*"the margin of a clear stream"*). A descrição de uma

paisagem não traça apenas uma linha limítrofe, implica a referência às fronteiras que delineiam áreas específicas dentro de uma mesma paisagem. Utilizando a terminologia de Yuri Lotman (1990 :131-142), podemos concluir que aquém da fronteira da *semiosfera* (que é o representado na sua globalidade), existem também outras fronteiras que delimitam as suas subestruturas a vários níveis.

No âmbito da representação da paisagem, na literatura e na pintura, surgem sempre espaços que se incluem dentro de outros espaços e, em grande parte dos casos, indivíduos que se incluem dentro desses mesmos espaços. É o caso de *Garten Terrasse*, 1811-12 (fig. 11), onde as fronteiras que delimitam os planos do jardim (e dos diferentes elementos que o compõem), das montanhas e do céu, bem como as que revelam a figura humana são bem definidas e significativas. Os elementos que constroem o sentido deste quadro e que produzem as tensões que permitem a sua leitura são as linhas divisórias internas: as fronteiras entre o céu e a terra e entre a criação divina e a criação humana. Efectivamente, são muitas as linhas delimitadoras que existem dentro desta composição. Antes de mais, os dois castanheiros produzem um efeito semelhante ao de uma janela, conduzindo o nosso olhar para aquilo que se encontra no espaço que fica entre ambos. Tal como uma moldura, os castanheiros não limitam o mundo que existe dentro da "tela", mas (de)limitam seguramente o campo visual. Dentro deste espaço encontra-se, traçado com linhas bem definidas, o plano da criação humana, onde a intervenção do homem delineou em formas geométricas o caminho e a rotunda, o muro e o portão triangular que existe entre os dois leões de pedra e que insinuam também eles uma forma triangular. Ainda no âmbito da criação humana, encontramos uma figura feminina de pedra que se ergue no centro da composição, contrapondo-se

claramente à figura da mulher que lê sentada e de cuja contraposição resulta uma linha diagonal que termina na cabeça da estátua. Com efeito, todas as linhas diagonais acompanham a tendência das montanhas, que num movimento que insinua a elevação no sentido da divindade, terminam contra um plano luminoso, indicador de esperança e da fé, e encimadas pela forma de cúpula triangular, ligeiramente descentrada em direcção ao lado esquerdo da tela, que é produzida no espaço vazio que fica entre as folhas dos dois castanheiros. Vemos pois que a delimitação dos espaços e figuras está longe de ser uma questão puramente estrutural e que é concebida tendo em conta o modo como se pretende abordar o tema da composição, conferindo mais ou menos peso aos diferentes elementos por forma a tornar claro o seu relevo dentro da tela e estabelecendo o sentido em que o artista pretende que o nosso olhar percorra o quadro.

Yuri Lotman (1990 :138) considera que a visão da fronteira como linha divisória que espartilha os elementos e que se limita a permitir a sua distinção é rude e primária. Na verdade, mais do que corte, a fronteira é ainda sinónimo de união. É ela que permite a semiotização dos elementos. É pela diferença que se constrói o sentido e os elementos só têm significado na medida em que diferem dos outros elementos que têm outros significados. Nas palavras de Lotman,

"The function of the boundary or filter [...] is to control, filter and adapt the external into the internal. This invariant function is realized in different ways and different levels. On the level of the semiosphere it implies a separation of 'one's own' from 'someone else's', the filtering of what comes from outside and is treated as a text in another language, and the translation of this text into one's own language. In this way external space becomes structured." (Lotman, 1990 :140)

É portanto também ao nível de uma depuração do estranho e da sua transformação em algo conhecido para que a sua assimilação seja possível que poderemos entender a relação sujeito observador/paisagem estabelecida quer em *The Mysteries of Udolpho* quer na obra de Caspar David Friedrich. O que é fundamental nesta relação é a consciência da diferença e da separação entre sujeito e objecto, diferença e separação essas que acabam, afinal, por ser o garante da primeira relação. Na verdade, o que se verifica é a apreensão de um por parte do outro, e esta só é possível porque a primeira contém em si um sentido próprio que é compreendido e assimilado pelo observador<sup>9</sup>. A fronteira surge então como "*o espaço onde o externo se torna interno*" (Lotman, 1990 :137. Tradução nossa).

Van den Berg, em "The Subject and his Landscape" (1990 :62), refere a necessidade que o sujeito romântico teve de se distanciar da paisagem para a poder representar. Tal distanciamento terá permitido ao sujeito reconhecer-se a si próprio, para depois conhecer o mundo que o envolve e finalmente poder compreender a sua relação com esse mundo. Este afastamento, que afinal permite e funda a aproximação, é a raiz da condição ambivalente e paradoxal da fronteira, a que Lotman faz referência em *The Universe of the Mind* (1990 :137), quando alude à fronteira considerando-a exemplo do oximoro que ilustra a relação entre aquilo que simultaneamente é nosso e nos é estranho - "our pogany". O próprio título do artigo de Van den Berg pressupõe a hipótese de o sujeito tornar seu aquilo que lhe é externo, de a fronteira ser um lugar de partilha que pertence a ambos os mundos separadamente, mas também em simultâneo.

---

<sup>9</sup> A este respeito confronte-se Buescu, 1990: 59.

É este o tipo de fronteira que existe entre os espaços e entre o sujeito e o espaço nas obras de Ann Radcliffe e de Caspar David Friedrich. Em *The Mysteries of Udolpho*, uma das formas de fronteira mais insistentemente representadas, e que já vimos atrás ser um importante mecanismo de construção da paisagem, é a janela. Efectivamente, nenhuma outra forma de fronteira é mais representativa na obra de Ann Radcliffe da definição que Lotman faz da fronteira como espaço de exclusão, mas também e simultaneamente de inclusão como a janela. Sendo um elemento que institui a fronteira entre interior e exterior, a janela é um espaço privilegiado de separação, na medida em que o sujeito observador se encontra aquém dela; mas também de união, na medida em que é ela que possibilita a transformação do sujeito num sujeito observador. Podemos, aliás, considerar que a fronteira constituída pela janela tem, inclusive, um alcance mais amplo do que o abrangido pelo campo visual, possibilitando a tomada de consciência da separação e simultaneamente da aproximação temporal:

"The windows of this room opened upon the garden. As Emily passed them, she saw the spot where she had parted with Valancourt on the preceding night: the remembrance pressed heavily on her heart, and she turned hastily away from the object that had awakened it." (Radcliffe, s/d :161)

A mesma janela que delinea a fronteira entre a sala e o seu exterior, mantendo Emily afastada do jardim, abre-se sobre o jardim, permitindo a incursão do olhar da heroína e transformando essa mesma incursão na paisagem não só num acto visual, como também numa evocação do passado.

Uma das formas assumidas pela fronteira é a de véu. Com efeito, os véus e as cortinas cobrem indivíduos e paisagens, delimitando o campo visual e

despertando a curiosidade do sujeito observador, que enquanto não transpõe esta fronteira, vai antecipando na sua mente a imagem do que está interdito ao olhar. Veremos pois, seguidamente, o modo como se concretiza esta imagem tematizada: a fronteira como véu.

## 1.2. OS VÉUS: OCULTAR E DESVENDAR

A utilização abundante de véus e cortinas que ao longo da obra de Ann Radcliffe provocam e prolongam o *suspense* é uma das principais estratégias de composição do romance gótico. Este prolongamento é conseguido pelo tecer do véu sob a forma de descrição e por esta ser, por excelência, o modo de desacelerar o decorrer da narrativa e de retardar o desenlace. Podemos pois constatar o carácter fundamental que o texto descritivo assume na produção do *suspense* que caracteriza o romance gótico. Em *The Mysteries of Udolpho*, a situação mais flagrante de utilização do véu/cortina como elemento de construção do terror e do sublime e, porventura, a mais chocante, é a do véu negro que cobre um quadro exposto na galeria do castelo de Udolpho. Com efeito, ao carácter misterioso do véu em si, acresce o misticismo da sua cor: o preto caracteriza-se não só pela sua impenetrabilidade, como também pela carga negativa com que a cor está conotada em toda a cultura ocidental. Isto porque a cor preta é afinal a cor de um luto opressivo e sem esperança que, como sublinham Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1982 :671-674), é o luto de uma morte sem regresso, de uma "perda definitiva".

O mistério em torno do quadro do castelo de Udolpho prolonga-se ao longo de quase todo o romance e a expectativa vai crescendo até ao momento do seu desvelamento, que só ocorre nas páginas finais da obra o que, evidentemente, tem a ver com a construção progressiva da narrativa em direcção a um momento culminante. Trata-se pois, de um elemento temático cuja funcionalidade estrutural é, no contexto, fundadora. A partir do momento em que o véu é afastado, o obstáculo colocado entre o olhar das personagens e a tela é finalmente posto de lado:

“It may be remembered, that, in a chamber of Udolpho, hung a black veil, whose singular situation excited Emily’s curiosity, and which afterwards disclosed an object, that had overwhelmed her with horror; for, on lifting it, there appeared, instead of the picture she had expected, within a recess of the wall, a human figure of ghastly paleness, stretched at its length, and dressed in the habiliments of the grave. What added to the horror of the spectacle, was, that the face appeared partly decayed and disfigured by worms, which were visible on the features and hands.” (Radcliffe, s/d :662)

O terror provocado em Emily pela visualização do corpo desfigurado e em putrefacção com que se depara é redobrado pela frustração das suas expectativas relativamente à tela. Um outro elemento que contribui para a agudização do sofrimento de Emily é o forte contraste entre a palidez do corpo e a escuridão do véu que o envolvia:

“On such an object, it will be readily believed, that no person could endure to look twice. Emily, it may be recollected, had, after the first glance, let the veil drop, and her terror had prevented her from ever after provoking a renewal of such suffering, as she had then experienced. Had she dared to look again, her delusion and her fears would have vanished together, and she would have perceived, that the figure before her was not human, but formed of wax.” (Radcliffe, s/d :662)

Podemos porém constatar que o efeito conseguido com esta descrição, onde abundam vocábulos que sugerem o macabro da cena (*“black”, “horror”, “ghastly”, “paleness”, “grave”, “desfigured”, “terror”*), e que resulta no atingir do auge na narrativa, é proporcionado pelo véu. É a fronteira indecifrável que desperta a curiosidade do olhar (*“It may be remembered, that, in a chamber of Udolpho, hung a black veil, whose singular*

*situation excited Emily's curiosity*’) e um segundo olhar que não existiu teria revelado que afinal o perigo insinuado era irreal e fruto de uma observação imperfeita. Apresenta-se-nos aqui um paradoxo que reside no facto de a fronteira que impede a penetração do olhar ser simultaneamente o que o atrai. A estratégia adoptada para a composição da cena da visualização do quadro não passa pela sua ocultação total, mas sim pela exposição de um objecto que, sendo aparentemente inacessível, coloca sempre uma hipótese de acessibilidade assente no alargamento da fronteira.

Só o cair do véu (o desvendar) permite a observação do objecto sublime e a avaliação da sensibilidade de Emily, aqui digna representante da classe de mulheres perseguidas e atormentadas que povoam o romance gótico.

Uma situação muito semelhante à que tem lugar na galeria de Udolpho é aquela em que Emily procura o cadáver de Mme. Montoni e se depara com uma cortina escura:

“Ill as she was, the appearance of this curtain struck her, and she paused to gaze upon it, in wonder and apprehension.

It seemed to conceal a recess chamber; she wished, yet dreaded, to lift it, and to discover what it veiled: twice she was withheld by a recollection of the terrible spectacle her daring hand had formerly unveiled in an apartment of the castle, till, suddenly conjecturing, that it concealed the body of her murdered aunt, she seized it, in a fit of desperation, and drew it aside. Beyond, appeared a corpse, stretched on a kind of low couch, which was crimsoned with human blood, as was the floor beneath. The features, deformed by death, were ghastly and horrible, and more than one livid wound appeared in the face. Emily, bending over the body, gazed, for a moment, with an eager, frenzied eye; but, in the next, the lamp dropped from her hand, and she fell senseless at the foot of the couch.” (Radcliffe, s/d :348)

A indiciar a reacção da heroína no momento de abrir a cortina, encontramos nas palavras iniciais deste excerto a referência ao facto de ela se encontrar doente e,

portanto, ainda mais vulnerável do que aquilo que a sua sensibilidade, tantas vezes sublinhada, nos permitiria antecipar.

Neste excerto o narrador tira mais uma vez partido da hesitação entre o manter ou o retirar da cortina que impede a penetração do olhar, estratégia cuja funcionalidade já atrás referimos. O remover do véu, aqui como no excerto relativo ao quadro de Udolpho, surge como o subir do pano num teatro. O carácter teatral e intencionalmente espectacular dos momentos que envolvem o acto de desvendar está referido de modo claro no próprio texto. O vocabulário utilizado aponta no sentido da existência de um espectáculo (*“terrible spectacle”*) e da sua preparação consciente (*“dressed”*). O retirar do pano dá lugar, em ambos os casos, a um espectáculo terrível e capaz de superar as piores expectativas. Alguém, que Emily pensa ser a sua tia, não só aparece morto, como tal acontece envolvido em condições agravantes, como sejam a deformidade das feições, a lividez do rosto que contrasta com o vermelho do sangue que banha o corpo e com a escuridão do quarto. Dentro de uma mesma cena encontramos assim três véus sobre o corpo: o véu negro ( a cortina e a escuridão do quarto), o véu escarlate (o sangue) e o véu branco (a lividez). Trata-se claramente de uma utilização da cor que não é desprovida de sentido. Como já fizemos referência, o primeiro véu, o negro, é um símbolo do luto e, por conseguinte, da morte. O véu escarlate contém em si uma forte carga simbólica do sangue que, no contexto desta obra, é tal como o negro um sinónimo de morte. Por último, a presença do véu branco surge em *The Mysteries of Udolpho* como uma duplicação do véu negro. Com efeito, estando muito distante do seu sentido mais imediato, que seria o sentido da luz e da perfeição, a cor branca surge aqui no sentido daquilo a que Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1982 :125)

chamaram "branco vazio": o branco da palidez baça da morte, tão forte e absoluto como o negro.

Todos estes elementos, acrescidos da incapacidade de os fixar prolongadamente, impossibilitam a correcta identificação da figura. A partir do momento em que Emily ultrapassa a fronteira constituída por estes três véus e constata não se tratar de Mme. Montoni desce um novo pano e tem início um novo processo de procura do oculto – a tia encontra-se para lá de uma outra parede e de uma outra cortina, e apresenta uma palidez fantasmagórica semelhante à do cadáver anteriormente encontrado:

“The door opened at once, into a dusky and silent chamber, round which she fearfully looked, and then slowly advanced, when a hollow voice spoke. Emily, who was unable to speak, or to move from the spot, uttered no sound of terror. The voice spoke again; and, then, thinking that it resembled that of Madame Montoni, Emily’s spirits were instantly roused; she rushed towards a bed, that stood in a remote part of the room, and drew aside the curtains. Within, appeared a pale and emaciated face.” (Radcliffe, s/d :364)

À semelhança do que sucede no quadro de Udolpho, outras figuras são igualmente encobertas por véus, cortinas e vestes longas e largas que impedem a visualização límpida e inequívoca das personagens. Os véus e cortinas prolongam e velam o corpo humano e são, assim, os únicos traços que o delimitam mas ao mesmo tempo o encobrem. São disso exemplos, para além daqueles já referidos, as figuras de Emily e de um dos guardas de Montoni que (enquanto Emily procura identificar a outra figura presente no cenário) se encontram ambas cobertas pelo véu formado por um nevoeiro denso apenas entrecortado pela fraca luz do luar (*"The moon gave a faint and uncertain light, for heavy vapours surrounded it"*, p. 372). No caso da heroína esta encontra-se ainda encoberta pela janela, através da qual observa o guarda mas que, simultaneamente, impede que este a observe a ela (*"She took her station at the casement, leaving her lamp in a remote part of the chamber, that she might escape notice from without."*, p. 372). Uma outra personagem que se mantém na obscuridade é Du Pont, o misterioso músico e compositor de sonetos que assombra La Vallée como se fosse um fantasma. Esta personagem torna-se em determinado momento quase visível mas acaba por nunca ser identificada por Emily (*"She saw a figure*

*merge from the shade of the woods and pass along the bank, at some little distance before her. It went swiftly, and her spirits were so overcome with awe, that, though she saw, she did not much observe it.*”, p. 542), uma vez que está coberta pela densa escuridão da floresta, factor que contribui para o terror provocado na heroína. A dificuldade e, até mesmo, a impossibilidade de reconhecimento dos vultos avistados devido à presença de véus levam a que as personagens femininas, mais vulneráveis, sejam induzidas a pensar tratar-se de fenómenos sobrenaturais. Tal facto leva inclusive a que Ludovico, um dos empregados de Montoni, encene algumas aparições com o intuito de desmistificar os supostos fantasmas, surgindo então, também ele, coberto por véus que impedem a sua identificação (“*As she [Emily] gazed within the curtains, the pall moved again, and in the next moment, the apparition of a human countenance rose above it*”, p. 536).

Também na pintura de Caspar David Friedrich, como atrás referimos, os exemplos de figuras veladas se multiplicam (*Abendlandschaft mit zwei Männern*, 1830-35 (fig. 3), *Neubrandenburg*, 1817 (fig. 16), *Öster Morgen*, 1828 (fig. 17), *Abtei im Eichwald*, 1809-10 (fig. 18), *Der Mönch am Meer*, 1809-10 (fig. 19)). As vestes que cobrem as figuras, na sua maioria *Rückenfiguren*, tornam-nas inacessíveis ao nosso olhar. Podemos contemplá-las, mas dessa contemplação resultará sempre uma impossibilidade de aceder totalmente à figura encoberta. Não nos é sugerida, porém, qualquer ideia de terror ou de um espectáculo terrível por desvendar. A presença destes trajés que ocultam as personagens e que impedem a visualização da fronteira entre o seu corpo e o cenário envolvente, prolonga-as, por um lado no espaço, dando uma noção de vastidão e, até mesmo, de infinito, e mantém-nas por outro lado na obscuridade, conferindo-lhes assim um carácter sublime. A dificuldade em obter uma imagem clara destas personagens cria em torno delas um mistério que faz com que a sua inacessibilidade possa ser entendida como algo que se encontra para além do natural e do explicável.

Em *Der Mönch am Meer*, 1809-10 (fig. 19), por exemplo, o hábito escuro dilui a figura no mar e no céu que ficam por detrás de si e que seriam uma forma de prolongamento da figura do monge até ao infinito, não fosse a presença delimitadora da moldura, ainda que esta determine apenas o limite da composição e não interfira no carácter infinito da paisagem representada (Arnheim, 1989 :229). O esbatimento dos traços e o jogo de luz e cor de Caspar David Friedrich provocam uma sensação de vastidão e de infinito.<sup>10</sup> Na verdade, constatamos a partir da observação deste quadro que a figura velada de Friedrich utiliza a limitação do olhar como forma de encobrir o seu aspecto exterior para descobrir

---

<sup>10</sup> Um infinito artificial, que corresponde à definição burkiana do termo. Cf. Burke, 1990 : 74.

aquilo que de facto é importante e caracterizador das figuras presentes nas paisagens do artista – a interioridade. Com efeito, o véu não constitui apenas uma fronteira, mas também, como notou Broadwell (citado por Sedgwick, 1986 :143), um "disfarce" para algo mais, um "envelope" dentro do qual se encontra o objecto procurado pelo nosso olhar. Esta função de "envelope" é desempenhada em *Der Mönch am Meer*, 1809-10 (fig. 19), tanto pelo hábito que cobre os traços exteriores do monge, como pelo cinzento indefinido da manhã que esbate os contornos da parte superior da figura contra o tom igualmente indefinido do mar que se encontra no plano de fundo. Esta ocultação da forma exterior transforma-se numa forma de revelação da alma da figura, na medida em que a forte tensão criada pela ausência de contornos definidos que possibilitem ao sujeito, dentro e fora da tela, localizar-se, é reveladora da tensão interior da figura e da do próprio autor, que nos revelam o seu olhar só e melancólico sobre a paisagem. Na realidade, é como se também eles, à semelhança do que sucedeu com Marie Helene von Kügelgen (citada por Börsch-Supan, 1990 :82) quando viu este quadro pela primeira vez, ansiassem por um relâmpago que pudesse exteriorizar o que é interior e quebrar a tensão, introduzindo na paisagem vida e movimento. Esta dimensão espiritual da figura poderá tornar-se ainda mais clara se, como é proposto por Börsch-Supan (1990 :82), a entendermos como um auto-retrato, uma vez que, como já tivemos oportunidade de referir, Friedrich era um artista cuja religiosidade o levava a procurar espaços e momentos do dia que pela sua solidão e obscuridade fossem propícios à meditação de que resulta a sua criação artística.

Tal como sucede com as personagens, também a paisagem é enriquecida com a presença de uma combinação de véus. Em *The Mysteries of Udolpho*, tal como na obra de Friedrich, a escuridão da noite e o nevoeiro criam o ambiente adequado ao mistério, à curiosidade e ao temor, e são assim uma outra forma, desta feita natural, de dar conta do "velamento" da paisagem, do seu carácter potencialmente misterioso:

“The shadows of evening soon shifted to the gloom of night, which was somewhat anticipated by the vapours, that, gathering fast round the mountains, rolled in dark wreaths along their sides; that they thought a storm was coming on. As they looked round for a spot, that might afford some kind of shelter, an object was perceived obscurely through the dusk [...]. The darkness would not permit them to read the inscription; but the guides knew this to be a cross, raised to the memory of a Count de Beliard, who had been murdered here by a horde of banditi [...].” (Radcliffe, s/d :599)

Neste excerto, para além da localização propriamente dita, que está relacionada com a ocorrência de um crime, e do tempo escolhido para o desenrolar da cena, há a considerar um factor que contribui de modo inequívoco para a existência de paisagens cobertas por véus – o campo semântico. São vocábulos como “*shadows*”, “*gloom*”, “*night*”, “*vapours*”, “*dark*”, “*obscurely*”, “*dusk*” e “*darkness*” que nos transmitem a imagem de um cenário envolto em diferentes camadas que quase o ocultam. As próprias personagens têm dificuldade em discernir o que se lhes depara (“*The darkness would not permit them to read the inscription*”), surgindo assim uma forma de percepção fundamentalmente caracterizada pela obscuridade e pelo seu carácter equívoco. Podendo optar por uma descrição meramente enunciativa, o narrador não o faz. Esta descrição retira todo o seu sentido dos véus envolventes, remetendo todos os outros elementos para um plano secundário.

A fragmentação da paisagem, decorrente deste processo, é assim significativa tanto em Ann Radcliffe como em Friedrich. Há o lançar de uma obscuridade sobre a paisagem que se justifica através da opção por uma estética do sublime. Em Friedrich, quadros como *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig. 14), *Nebel*, c. 1807 (fig. 20), *Morgennebel im Gebirge*, 1808 (fig. 21), *Ziehende Wolken*, 1821 (fig. 22) ou *Gebirgslandschaft*, 1835 (fig. 23), no caso das nuvens e nevoeiro, e *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819 (fig. 24) ou *Abtei im Eichwald*, 1809-10 (fig. 18), no caso da escuridão, são exemplares da presença de véus que envolvem a paisagem. Nestas telas, o pintor explora os mesmos aspectos que são explorados por Ann Radcliffe no excerto de *The Mysteries of Udolpho* acima citado, podendo encontrar-se nos quadros de Friedrich o mesmo tipo de transposição para o pictórico que tem lugar através do processo verbal que destacámos em Ann Radcliffe. Os véus que cobrem a paisagem são os mesmos e nós, tal como as personagens da obra de Radcliffe, somos obrigados a fazer um esforço suplementar no sentido de podermos desvendar uma paisagem, da qual só nos são dados fragmentos. Assim, somos convocados para concentrar a nossa atenção e o nosso olhar nos fragmentos que nos permitem “ler a inscrição” feita numa paisagem insubstancial e instável. Tomemos como exemplo *Morgennebel im Gebirge*, 1808 (fig. 21), um quadro no qual, tal como no excerto supracitado da obra de Ann Radcliffe, é representada uma montanha coberta por um denso nevoeiro. Uma observação atenta permite ultrapassar o primeiro plano que é constituído pelo véu de névoa e decifrar a mensagem oculta da paisagem. Com efeito, o elemento que confere sentido à paisagem é aquele cuja visualização se apresenta como mais difícil e só um olhar bastante aturado pode detectar o pequeno crucifixo que se encontra no alto do monte. Constituindo a montanha um símbolo da Igreja, o crucifixo que surge no seu cume, com

uma nesga de céu azul claro como fundo e com a parte superior rodeada por uma espécie de coroa de pequenas nuvens, apresenta-se então como o símbolo de um Cristo que aguarda os crentes no Céu. Os cristãos, por sua vez, descobrem-se entre as falhas do nevoeiro, cobrindo a encosta, sob a forma de abetos e arbustos.

O recurso aos véus de nevoeiro, às nuvens e à escuridão reflecte, para além de uma óbvia preferência pela estética do sublime, a própria concepção que o artista tem da natureza. Como nota Koerner (1990 :192), a paisagem envolvida em véus não apresenta o produto final da natureza, mas sim uma natureza em construção. A visão parcial da paisagem através do recurso ao fragmento faculta uma imagem da natureza como processo criativo semelhante ao próprio processo artístico que está na origem da sua representação. Ao não representar o produto final, desvendando apenas alguns fragmentos por si só significativos, o autor apela à interferência da nossa capacidade imaginativa para concluir o processo de construção. Só o acto cognitivo de olhar do sujeito observador pode reconstruir uma paisagem fragmentada.



## 2. A INCURSÃO DO SUJEITO NA PAISAGEM

### 2.1. O TRAVELLER, O WANDERER E O PICTURESQUE TOURIST

O sujeito observador que contempla a paisagem não é simplesmente mais um elemento numa descrição ou num quadro, mas sobretudo o meio que facilita o acesso à paisagem. É através das figuras do *wanderer*, do *traveller* e do *picturesque tourist* que encontramos em quase todas as personagens de Ann Radcliffe e de Caspar David Friedrich, que a paisagem se torna acessível, pela sua representabilidade. Podemos pois dizer que estas figuras são formas de orientação intratextual, na medida em que guiam, pela sua deambulação, a actualização de um percurso na paisagem. Schelling, em *Philosophie der Kunst* (1802), analisa a função das figuras dentro da obra de arte e conclui que, contrariamente ao que sucede na pintura histórica, as figuras românticas não traduzem uma mensagem do artista. A função das figuras dentro da pintura romântica é, tão somente, expressar os modos como o sujeito acede à natureza e às suas mensagens (cf. Koerner, 1990 :218).

O acto de representação passa necessariamente por uma recepção que, por sua vez, pressupõe a existência de um sujeito receptor. Referimos atrás que a representabilidade da paisagem em Ann Radcliffe e em Friedrich se deve à presença nessa mesma paisagem de sujeitos que a apreendem, que partilham com ela um sentimento (que no-lo transmitem) e que, sobretudo, actualizam um percurso na paisagem: os sujeitos que designámos como *wanderer*, *traveller* ou *picturesque traveller*.

Verifiquemos então quem são estes sujeitos e que tipo de relação os une à paisagem que contemplam.

Se J. H. Van den Berg, em “The Subject and his Landscape” (1990 :62), refere a travessia dos Alpes como uma questão de moda, J. R. Watson, em *Picturesque England and English Romantic Poetry*, menciona uma motivação de ordem diferente:

“The great period of the Grand Tour began with the Treaty of Utrecht in 1713. The fashion of going abroad to complete his education brought the English traveller face to face with scenery which he could not ignore. As he crossed the Alps he was made forcibly aware of the magnificence and sublimity of mountains [...].” (Watson, 1970 :12)

Watson não descarta o factor moda, mas coloca em evidência a relação desta com a educação, uma vez que o essencial do percurso residiria na sua função de trajectória intelectual e espiritual do sujeito. A proposta de leitura da viagem pelas montanhas dos Alpes e dos Apeninos como um processo de aprendizagem e complemento à educação do homem ou mulher de uma classe alta corresponde à realidade de muitos autores românticos, cujas viagens, designadas como “*Picturesque travel*” (Watson, 1970 :13), se reflectem directamente nas suas obras:

"It was only to be expected that the rich Englishman should have wished to bring back with him paintings which recaptured his pleasure in the Italian scene; and soon the works of Claude Lorrain, Salvator Rosa and Gaspar Poussin were to be found in many English collections. They represented both kinds of landscape: Claude and Poussin painted the peaceful countryside near Rome, and Salvator Rosa depicted savage mountain scenes, which reminded the travellers of the Alps and the Apennines."(Watson, 1970 :12)

Ora, parece-nos também possível encontrar em *The Mysteries of Udolpho*, tal como na obra de Caspar David Friedrich, um tipo de sujeito presente na paisagem que corresponde ao apontado por Watson em termos de nível quer cultural quer social e

até mesmo estético. É um indivíduo cuja presença na natureza não se justifica por uma necessidade absoluta de o fazer, mas sim pelo prazer que desta pode advir e ao qual Watson faz referência, a propósito de Wordsworth e Keats:

"Both belonged to a class to which the romantic poets and the picturesque travellers also belonged - the class for whom nature and the countryside was a source of pleasure." (Watson, 1970 :24)

Com efeito, nas paisagens de Caspar David Friedrich, tal como nas de Ann Radcliffe, o elemento central da composição nunca é por exemplo o trabalhador rural, mas sim o viajante, o que atravessa física e esteticamente a paisagem. O *Picturesque traveller* ou *Picturesque tourist* (como é designado por Andrews, 1990 :4) é um indivíduo privilegiado em termos de conhecimentos estéticos. O seu elevado grau cultural leva a que possamos distingui-lo também do turista iletrado, considerando que este é um mero curioso enquanto o *picturesque tourist* é, no fundo, um conhecedor (ou pretende sê-lo). A este propósito, comenta Andrews:

"The Picturesque tourist is aesthetically more privileged than the illiterate spectator. As Richard Payne Knight remarked in 1805, 'a person conversant with the writings of Theocritus and Virgil will relish pastoral scenery more than one unacquainted with such poetry. Essentially the same point could be made by substituting Claude and Salvator Rosa for the classical poets. The Picturesque tourist – at least in the first generation of Picturesque tourism – is a connoisseur, trained in classical literature and familiar with the work of Claude, Dughet and Rosa. In that peculiarly restricted sense of the phrase, he his a 'man of taste'." (Andrews, 1989 :4)

Andrews sublinha assim a importância de o sujeito observador estar previamente munido de modelos idealizados, cuja fundamentação estética é primordial e que lhe permitam aceder de um modo intelectualmente irrepreensível à natureza. A aquisição desses modelos faz-se pelo estudo, nomeadamente pelo estudo dos

clássicos, que são também uma das leituras que fazem parte da instrução de Emily em *The Mysteries of Udolpho* e da de todas as personagens por ela representadas:

“Adjoining the eastern side of the green-house, looking towards the plains of Languedoc, was a room, which Emily called hers, and which contained her books, her drawings, her musical instruments, with some favourite birds and plants. Here she usually exercised herself in elegant arts, cultivated only because they were congenial to her taste, and in which native genius, assisted by the instructions of Monsieur and Madame St. Aubert, made her an early proficient.” (Radcliffe, s/d :3)

“St. Aubert cultivated her understanding with the most scrupulous care. He gave her a general view of the sciences, and an exact acquaintance with every part of elegant literature. He taught her Latin and English, chiefly that she might understand the sublimity of their best poets. She discovered in her early years a taste for works of genius; and it was St. Aubert’s principle, as well as is inclination, to promote every innocent means of happiness.” (Radcliffe, s/d :6)

Os excertos citados colocam, mais uma vez, a questão do gosto ou, mais exactamente, do bom gosto, sendo este aqui entendido como a preferência por uma "literatura elegante", que corresponde ao ideal literário longiniano de uma literatura sublime (Longinus, s/d :100-101). Efectivamente, à semelhança de St. Aubert e Emily, também Longino manifesta a sua preferência por um tipo de literatura elegante que se caracteriza pela excelência e pela distinção da expressão, apanágios dos melhores poetas. A felicidade do sujeito depende inclusive da sua capacidade de distinguir e apreciar essas manifestações sublimes da literatura. Na esteira de Longino, também St. Aubert reconhece que a excelência não é puramente natural e que existe a necessidade de educar para as questões estéticas. Assim, encontramos na figura de Emily o resultado de uma educação na qual se privilegiou o contacto com a cultura clássica através da língua (o Latim) e da literatura (no entender de Longino a única verdadeiramente sublime). No excerto supracitado, Emily é

caracterizada como alguém que tem a capacidade superior de reconhecer a presença de uma obra excepcional. Esta opção estética surge também associada à questão moral e verificamos que o facto de St. Aubert tomar conhecimento de que Valancourt lia os clássicos (“*volumes of Homer, Horace, and Petrarch*”, p. 35) serve como confirmação do bom carácter que St. Aubert tinha desde logo reconhecido naquele *wanderer*.

Assume-se na realidade, em *The Mysteries of Udolpho*, a existência de uma elite social e principalmente cultural, que se entende estar numa posição que lhe permite opinar acerca das questões do gosto. Enquanto único “*man of taste*” (homem de bom gosto), cabe ao sujeito pertencente a esta elite observar e emitir a sua opinião relativamente aos aspectos estéticos.

Os sujeitos observadores que procuram na natureza um refúgio, uma companheira ou uma fonte de inspiração são indivíduos que de alguma maneira rejeitam os valores urbanos e procuram recuperar na natureza o equilíbrio e a simplicidade da Idade do Ouro (Andrews, 1989 :6). A simplicidade é aliás um valor que sobrepõem a qualquer outro e que caracteriza todo um conjunto de personagens, opondo-as às que, não pertencendo à elite intelectual, não aprenderam a valorizar a simplicidade natural. Este aspecto sublinha, mais uma vez, quanto o encontro da natureza corresponde à construção de um objecto estético e cultural, porquanto a sua percepção está condicionada aos valores estéticos e culturais dos sujeitos que as observam:

“M. Quesnel had lived altogether in the world; his aim had been consequence; splendour was the object of his taste; and his address and knowledge of character had carried him forward to the attainment of almost all that he had courted. By a man of such a disposition, it is not surprising that the virtues of St. Aubert should be overlooked; or that his

pure taste, simplicity, and moderated wishes, were considered as marks of a weak intellect, and of confined views.”(Radcliffe, s/d :11)

A figura de M. Quesnel representa precisamente uma das figuras que não se enquadram nos padrões estéticos e morais da família St. Aubert, o que deve ser afinal entendido como uma caracterização negativa, na medida em que esta família representa, no contexto valorativo do romance, o ideal estético e moral. Com efeito, os valores estéticos e morais que predominam na obra são o oposto à caracterização de M. Quesnel: rejeita-se uma experiência de vida que faz dele um homem menos bom, ambicioso e obstinado, obcecado por objectos que reflectem esse gosto deformado pelas suas vivências, ou seja, objectos esplendorosos. Aliás, esta preferência pelo luxo constitui inclusive um obstáculo à compreensão do gosto pelo puro e simples, bem como ao entendimento da ambição moderada que caracteriza toda a família St. Aubert e que M. Quesnel, numa demonstração clara dos seus ideais, considera serem sinais de um fraco discernimento. Todavia, o facto de no texto a simplicidade predominar e ser sempre conotada positivamente é revelador da mundividência estética e moral de toda uma época. Na verdade, o elogio da simplicidade era comum a vários autores, de entre os quais podemos destacar uma das figuras mais importantes e populares em termos da definição dos padrões morais e estéticos do século XVIII - William Gilpin- e que, juntamente com Thomson, inspirou toda uma geração de pintores e escritores (Watson, 1970 :48-49).

Embora possamos admitir que também as figuras de Caspar David Friedrich rejeitam os valores morais da cidade que no fundo contaminam negativamente o indivíduo, o facto é que o *wanderer* ou *traveller* enverga sempre vestes sofisticadas que não permitem de modo algum que o confundamos com o trabalhador rural. Pelo

facto de não ter uma relação com a natureza que implique da sua parte qualquer tipo de esforço ou de situação menos agradável, o sujeito que contempla a paisagem pode permitir-se uma relação da qual só extrai prazer intelectual e estético.

As figuras do *wanderer* e do *traveller*, aqui referidas separadamente, nem sempre são alvo desta distinção. Na obra de Friedrich elas surgem várias vezes referidas em títulos como *Wanderer*, ou simplesmente designadas como homens ou mulheres que observam a paisagem (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig. 14), *Abendlandschaft mit zwei Männern*, 1830-35 (fig. 3), *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819 (fig. 24)). Podemos entretanto considerar que existe na pintura de Friedrich uma grande classe de sujeitos que contemplam a paisagem, a do *traveller*, dentro da qual podemos encontrar dois tipos distintos de figuras. O primeiro é o *Wanderer*, figura que durante a sua caminhada pára para observar a natureza sublime que o envolve e que, muito provavelmente, constituía o objecto da sua procura. É o caso, entre outros, de *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig. 14) e de *Gebirgslandschaft mit dem Regenbogen*, c. 1810 (fig. 25). O segundo tipo de figura é o *observador*, figura que, não aparentando deslocar-se, se compraz na observação de fenómenos naturais como o nascer e o pôr-do-sol e de que são exemplos *Mann und Frau den Mond betrachtend*, 1830-35 (fig. 26), *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819 (fig. 24) ou de *Frau vor der untergehenden Sonne*, c. 1818 (fig. 4).

Autores como Hofmann e Roston, que se dedicaram ao estudo da obra de Caspar David Friedrich, encontraram outras designações para as figuras que na obra deste pintor se apresentam com as costas voltadas para nós, designações a que correspondem também diferentes interpretações acerca da presença destas figuras dentro da paisagem representada. Hofmann designa este tipo de figuras como

*Schauender* (observador), com o intuito de as aproximar das *Rückenfiguren* de Friedrich e de as distinguir das que lhe são anteriores e às quais se refere como *Zeichner* (desenhadores) (Hofmann, 1974 :40). As figuras do *Schauender* e do *Zeichner* diferem quanto ao seu propósito. Enquanto, por exemplo, o *Zeichner* de Allaert van Everdingen em *The Draughtsman*, 1640 (fig.27), tem um objectivo na sua relação com a natureza que se traduz na sua reprodução pictórica, os *Schauender* de Friedrich (de que é emblemático *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig. 14)) fazem da contemplação simultaneamente um processo e um objectivo. Joseph Koerner, em *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* (1990 :162-163), sublinha o facto de as figuras de Friedrich não serem retratadas como artistas no acto de reproduzir a paisagem observada. Deixa, porém, em aberto a hipótese de se tratar de artistas (tal como no caso dos *Zeichner*), só que representados no momento em que experimentam a natureza, em que partilham com ela o sentimento que está por detrás do tipo de paisagem que construirão.

Koerner compara o valor das *Rückenfiguren* de Friedrich com o da que encontramos em *Iris* (fig. 28)<sup>11</sup> de Jan van Luiken e conclui que enquanto o sujeito de Friedrich vive a natureza e a experimenta sem a questionar, o de Luiken procura conhecê-la, lendo-a e interpretando-a. Os dois tipos de figura desempenham dois tipos distintos de função dentro da tela. Esta distinção revela-se até mesmo no espaço que ocupam dentro do cenário representado. Com efeito, se confrontarmos *Iris* (fig. 28) com *Gebirgslandschaft mit dem Regenbogen*, c. 1810 (fig.25), verificamos que enquanto no primeiro caso sujeito e natureza se encontram em planos diferentes e a natureza funciona como palco para o desempenho do actor que é o sujeito

---

<sup>11</sup> A gravura utilizada é uma reprodução do original feita por Christopher Weiglio em 1700.

observador, na tela de Friedrich a natureza agiganta-se e o sujeito, reduzido à sua condição humana, limita-se ao puro acto da contemplação. Há no quadro de Friedrich, relativamente ao de Luiken, uma deslocação do centro da tela, do indivíduo para a paisagem. Esta deslocação consiste na alteração da dimensão da figura, mas também na disposição desta dentro da tela. Na obra de Luiken, a figura, predominante em termos de dimensão sobre a paisagem, surge no lado esquerdo como se se tratasse de um actor a entrar em cena e, como nota Rudolf Arnheim remetendo para as teorias de Graffon (Arnheim, 1989 :25-26), conseguindo assim ser o elemento de maior peso dentro da tela, uma vez que o espectador lê tendencialmente o quadro da esquerda para a direita. Com efeito, na obra de Luiken, o olhar fica de imediato preso à figura humana de grandes proporções e a paisagem que ela contempla acaba por ser remetida para um segundo plano. Pelo contrário, na tela de Friedrich, o movimento do nosso olhar pára junto da pequena figura humana que parece ter entrado naquele cenário pelo lado direito e que, opostamente à figura erecta de Luiken, se encolhe perante a grandiosidade da paisagem envolvente, sublinhando ainda mais essa grandeza. Na verdade, aquilo que detém o nosso olhar no ponto da tela em que se encontra a figura é a luminosidade da grande rocha onde ela está sentada e o facto de esta se encontrar envolvida por elementos que formam um movimento diagonal ascendente, em direcção ao centro do esqueleto do quadro. Esta diagonal formada pela vegetação e pela montanha, em cujo cume termina, é encimada pela cúpula que é formada pelo arco-íris nocturno. A referir ainda o facto de que enquanto na tela de Friedrich o arco-íris constitui o grande elemento natural que encima toda uma natureza grandiosa e um pequeno sujeito, em Luiken

o sujeito se sobrepõe aos elementos naturais e é maior e mais alto do que o arco-íris que encima uma paisagem ainda mais reduzida do que ele próprio.

A referência à presença, nos quadros de Friedrich e de Luiken, de um centro e de uma periferia implica, desde logo, a pressuposição da existência de um elemento dominante e de um elemento dominado dentro das obras, sendo o primeiro representativo do cânone vigente. Deste modo, constatamos que, se em *Iris* (fig. 28) a representação da personagem corresponde à representação do cânone, em *Gebirgslandschaft mit dem Regenbogen*, c. 1810 (fig. 25) houve uma alteração do cânone e essa função passou a ser desempenhada pela paisagem. Concluímos, pois, que existe um processo através do qual, em determinado momento, um elemento, até então canônico, deixa de o ser para que um outro elemento, até esse momento periférico, se transforme em cânone. A transposição do sujeito observador, enquanto tema e centro da tela, tal com é representado na tela de Luiken, para o espaço periférico que ocupa no quadro de Friedrich, encontra uma justificação à luz da teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990 :9-51). Com efeito, Even-Zohar procurou criar um método pertinente para o estudo de qualquer sistema semiótico, afirmando que todos os sistemas são dinâmicos, uma vez que, estando assentes numa hierarquia, existe dentro deles um conflito constante entre o centro, que representa o canônico, o legítimo e a classe dominante, e a periferia que, pelo contrário, simboliza o marginal, o ilegítimo e a classe dominada. Deste conflito resultam transferências do centro para a periferia e vice-versa, semelhantes àquela verificámos ter tido lugar em *Iris* (fig. 28) e em *Gebirgslandschaft mit dem Regenbogen*, c. 1810 (fig. 25), e que constituem os meios de mudança do sistema.

Murray Roston propõe, além disso, para as figuras de Friedrich a designação de *Sprecher*, que poderíamos traduzir como “interlocutor” ou “representante”, na medida em que este sujeito funciona como repositório e voz dos sentimentos que partilha com a natureza e com o próprio artista. Esta presença do artista representado na sua obra e a sua identificação com ela são inquestionáveis na pintura de Friedrich, onde personagens e artista coincidem frequentemente, denotando o carácter íntimo da relação representada:

"The *repossoir* or *Sprecher* figure, who represented in a sense a projection of the artist himself, acting as an intermediary between the viewer and the envisioned scene." (Roston, 1996 :382-383)

A figura do *Sprecher* é aqui entendida como uma projecção do próprio artista que nos coloca por detrás de si, como se fosse ele próprio a olhar por cima do seu ombro, aumentando a tristeza da paisagem através daquilo que Koerner (1991 :162) designa como “a tristeza de se observar a si próprio a observar”<sup>12</sup>: Este sentimento, para o qual Koerner (1991 :160) utiliza a designação clínica, retirada do domínio da Psicologia, de "autoscopia", constitui, pelo facto de nos sentirmos quase dentro do sujeito observador que se observa a si próprio, uma forma de incrementar um sentimento de proximidade relativamente a esse sujeito. É quase como se fôssemos nós próprios a tentar olhar sobre o ombro destas figuras para podermos ter acesso aos objectos por elas contemplados sem que, contudo, alguma vez o possamos fazer. Na verdade, a nossa proximidade relativamente à *Rückenfigur* permite-nos a recepção e a partilha do estado de espírito representado, uma vez que este coincide com o da paisagem observada.

---

<sup>12</sup> Tradução nossa.

Todavia, a mesma proximidade que nos permite essa partilha de emoções com a figura impede o acesso do nosso olhar à totalidade do objecto que está na origem desse sentimento. São disso exemplos *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig. 14) e *Frau vor der untergehenden Sonne*, c. 1818 (fig. 4), onde as figuras colocadas no centro da tela se apresentam como os seus eixos verticais e impedem que observemos o ponto central da sua contemplação, ponto este que seria, porventura, também o mais importante, já que é motivador do acto de contemplar. Esta representação e disposição da figura humana como obstáculo à visualização da paisagem é ainda mais conseguida em *Jungfrau an dem Fenster*, 1822 (fig. 5), onde o campo visual é desde logo bastante limitado pelas paredes do atelier: com a colocação da figura frente ao centro da única abertura sobre a paisagem, só nos é facultado o acesso visual a uma pequena parte daquilo que a *Rückenfigur* está a observar. A *Rückenfigur* surge assim como o ponto de convergência do quadro, como o seu eixo, e é ela que faz a mediação entre nós e o cenário, fazendo com que a paisagem deixe de ser um mero espectáculo para se transformar numa experiência. Com efeito, o objecto central da representação é precisamente a experiência da contemplação partilhada por nós através da proximidade que existe relativamente à *Rückenfigur*.

As figuras de Caspar David Friedrich, qualquer que seja a nomenclatura utilizada para as designar, e apesar de se manterem sempre como elementos autónomos dentro da composição da paisagem, não deixam de fazer parte integrante do todo representado. Na verdade, em todos os quadros de Friedrich, nos quais o artista representou paisagens povoadas, figura humana e natureza complementam-se na construção do sentido: há tanto sentido na figura do *Wanderer*

em *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig. 14) ou na figura feminina de *Frau vor der untergehenden Sonne*, c. 1818 (fig. 4), como nos cenários por elas contemplados. É, aliás, esta figura presente na tela que possibilita o acesso a um estado de espírito que é comum ao sujeito e à paisagem. Assim, podemos afirmar que, nos quadros em que Friedrich representa figuras humanas dentro da paisagem, o tema das composições é a própria experiência da contemplação, centrando-se na figura que a medeia. Contudo, e como já referimos, as figuras de Caspar David Friedrich constituem simultaneamente um meio de acesso e um obstáculo à visualização da paisagem que se encontra além delas e que é observada, ou imaginada, pelo artista. Friedrich insere as *Rückenfiguren* na paisagem conferindo-lhes uma dimensão ou uma disposição dentro da tela que reflectem o seu valor dentro da mesma. As figuras ocupam muitas vezes grande parte do quadro, como acontece nos casos de *Frau vor der untergehenden Sonne*, c. 1818 (fig. 4) e de *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig. 14). Aqui a *Rückenfigur* conduz o nosso olhar para a paisagem mas, ao mesmo tempo, não permite que a atravessemos, que partilhemos o seu ponto de vista. Existe, na realidade, uma utilização da técnica da revelação, onde a obstrução se constitui como elemento fundamental. Tanto em *Frau vor der untergehenden Sonne*, c. 1818 (fig. 4), como em *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig. 14), Friedrich dispôs nas composições elementos que são uma referência ao sentido religioso das telas, obstruindo simultaneamente aqueles que, por serem reveladores da entidade divina, não devem ou podem ser desvendados perante o nosso olhar. Verifiquemos, por exemplo, que as dimensões invulgares da figura feminina (quase indefinida) de *Frau vor der untergehenden Sonne*, c. 1818 (fig. 4), não cobrem a igreja, colocada ao fundo e à esquerda e símbolo da religiosidade, nem o caminho que conduz à

montanha, também em plano de fundo, que é um símbolo de Deus. Contudo, o sol cuja claridade ilumina a tela, expressando a confiança absoluta em Deus, põe-se por detrás da figura que lhe abre os braços em sinal de crença numa vida eterna, sem que possamos visualizar directamente esta entidade que é o centro de onde emana essa possibilidade de um renascer (do sol) e no qual a contemplação é centrada.

Barbara Maria Stafford, em "Toward Romantic Landscape Perception", afirma ser frequente na literatura uma distinção entre as figuras do *traveller* e do *tourist*, cujo fundamento reside no grau de precisão da percepção e no rigor com que se veicula a informação apreendida. A diferenciação aqui aludida, que tem a ver com o objectivo do seu percurso, parece-nos ser também factor significativo a ter em conta no contexto. O *wanderer* anda sem destino, deambula pelos caminhos dos jardins e florestas e é representado em breves apontamentos da sua vida. O *traveller*, pelo contrário, tem um objectivo a atingir com a sua viagem, tem um percurso a cumprir, geralmente de finalidade educativa. A viagem do *traveller*, como já tivemos ocasião de sublinhar, é sempre significativa de um percurso de vida e do amadurecimento do sujeito e, ainda que tal seja igualmente válido no caso do *wanderer*, difere na medida em que o percurso do *traveller* está pré-definido e tem uma orientação racional, enquanto o do *wanderer* é simplesmente uma deambulação feita a pé e orientada pelos sentimentos da personagem, que lhe permite fruir ao máximo do contacto com a natureza, como podemos subentender a partir das palavras de St. Aubert quando este lamenta não poder participar dessa deambulação sem objectivo pré-definido, uma vez que, ainda que no papel de *traveller*, se sente na realidade sente-se um *wanderer*:

“I admire your taste”, said St. Aubert, ‘and, if I was a younger man, should like

to pass a few weeks in your way exceedingly. I, too, am a wanderer' [...] ." (Radcliffe, s/d: 32)

Em *The Mysteries of Udolpho*, apesar de se utilizarem os termos *wanderer* e *traveller*, a distinção explícita entre ambos, à excepção da feita no excerto supracitado, é inexistente, e as personagens principais parecem recuperar ambos os propósitos. Como *travellers* deslocam-se em direcção a um objectivo: a viagem efectuada por St. Aubert a partir de La Vallée, atravessando os Pirinéus, tem como finalidade a resolução dos seus problemas de saúde, ainda que, e como é referido pela personagem, exista também um objectivo lúdico ("*I go in search of health, as much as of amusement*", p. 32) que justifica a opção pelo percurso que proporciona os melhores panoramas. Como *wanderers*, porém, encontram-se em situação de abertura e disponibilidade relativamente ao inesperado e ao singular da paisagem:

"The ruggedness of the unfrequented road often obliged the wanderers to alight from their little carriage, but they thought themselves amply repaid for this inconvenience by the grandeur of the scenes; and, while the muleteer led his animals slowly over the broken ground, the travellers had leisure to linger amid these solitudes, and to indulge the sublime reflections [...]." (Radcliffe, s/d :28)

É óbvia, neste excerto, a aplicação de ambos os conceitos como sinónimos que alternam indistintamente e isto apesar de, de acordo com os critérios acima definidos, estas personagens neste momento se enquadrarem na definição de *traveller*, já que o excerto reporta a uma viagem feita por St. Aubert, Emily e Valancourt pelos Pirinéus e com destino a Languedoc. Esta viagem é, contudo, interrompida por breves deambulações, como a do excerto citado, durante as quais as personagens param e se deleitam na contemplação da paisagem desolada

("unfrequented", "these solitudes"), grandiosa ("the grandeur of the scenes"), irregular ("ruggedness", "the broken ground") e por isso singular.

Embora no excerto supracitado a distinção entre *wanderer* e *traveller* não seja feita, há, todavia, um excerto na obra de Anne Radcliffe onde, ainda que a terminologia não corresponda à utilizada por Barbara Maria Stafford, se constroem personagens que correspondem claramente à definição que aquela estudiosa faz de *traveller*. Estas personagens são referidas como naturalistas ou entusiastas que se dedicam ao estudo da flora local. Por oposição a uma civilização e a uma cultura citadinas, a família St. Aubert extrai a sua cultura da paisagem, de uma paisagem que é ela própria cultura e cuja construção não é dissociável do aspecto cultural:

"Adjoining the library was a green-house, stored with scarce and beautiful plants; for one of the amusements of St. Aubert was the study of botany, and among the neighbouring mountains, which afforded a luxurious feast to the mind of the naturalist, he often passed the day in the pursuits of his favourite science. [...] When weary of sauntering among cliffs that seemed scarcely accessible but to the steps of the enthusiast, and where no track appeared on the vegetation, but what the foot of the lizard had left; they would look for one of those green recesses, which so beautifully adorn the bosom of these mountains [...]." (Radcliffe, s/d :3)

A família St. Aubert demonstra um interesse excepcional pela natureza e não se limita a fruir passivamente da paisagem. Existe na casa uma estufa que alberga flores raras e belas e que permite a St. Aubert o estudo da botânica, a que se dedica durante longos períodos. Para além disso, o espírito científico, traço bastante comum na caracterização do herói gótico, leva a família a percorrer os terrenos mais inóspitos e é pela mão do naturalista que penetramos nesses caminhos e temos acesso a informação detalhada acerca do interior da montanha que seria inatingível através de um mero *tourist*. Por conseguinte, o *traveller* surge-nos como o melhor

meio de acesso à paisagem, na medida em que, mais do que formular simples impressões da natureza, ele está, pelas suas características, numa situação privilegiada para construir a paisagem e para no-la fazer chegar através da precisão da sua descrição de conhecedor. Na verdade, o modo como acedemos à paisagem, como ela é trazida até nós, é decisivo para o tipo de leitura que dela fazemos. É inegável que, pelo facto de o nosso conhecimento da paisagem em *The Mysteries of Udolpho* nos ser proporcionado principalmente através das descrições de Emily e de St. Aubert, temos dela uma visão que corresponde aos ideais estéticos destas personagens, nomeadamente às estéticas do *picturesque* e do sublime e a uma paisagem marcada pela simplicidade da vida rural.

Do mesmo modo, a representação marcadamente religiosa e interiorizada da paisagem, que é feita na obra de Friedrich, não seria possível se tivesse sido feita por alguém que não tivesse, como Friedrich tinha, a religião e a espiritualidade como aspectos fundamentais da sua existência que transpunha para a arte. O tipo de percepção que os sujeitos têm da natureza e o modo como a paisagem se constrói nas suas mentes são factores decisivos para o tipo de representação a que ela dá origem. A representabilidade da paisagem e o impacto que a construção final tem sobre o indivíduo são elementos fundamentais, como veremos adiante, para a compreensão do tipo de relação sujeito observador/paisagem que está na origem da representação romântica da paisagem feita nas obras de Caspar David Friedrich e de Ann Radcliffe.

## Capítulo III

### A ACÇÃO DA PAISAGEM SOBRE O INDIVÍDUO

#### 1. O “ESTUPOR”

##### 1.1. O IMPACTO DA PAISAGEM NO INDIVÍDUO

Datado do século I, o *Peri Hupsous* de Longino, ou do Pseudo-Longino, é uma obra esquecida até ao século XVII, altura em que o crescente interesse pela Retórica se torna responsável pela sua recuperação. Nesta obra, dedicada à definição do conceito de sublime, Longino limita a utilização do termo a questões de estilo e afirma que a única obra literária que pode ser considerada como obra de arte, e consequentemente como sublime, é aquela que desperta emoção no destinatário, provocando uma resposta sua. Tal efeito é conseguido através de uma certa excelência e distinção na expressão que não é puramente natural, implicando uma intervenção da arte e o cumprimento de determinadas regras:

"Sublimity consists in a certain excellence and distinction in expression [...]. For the effect of elevated language is, not to persuade the hearers but to entrance them [...]. Nature is the first cause and the fundamental

creative principle in all activities, but the function of a system is to prescribe the degree and the right moment for each, and to lay down the clearest rules for use and practice." (Longinus, s/d :100-101)

Enquanto o grande estilo proposto por Longino corresponde a um sublime retórico, no qual as emoções têm um valor prático, o sublime patético, tal como é definido no século XVIII, é considerado no sentido em que aqui o utilizaremos, ou seja, como fonte de prazer estético. Esta definição do sublime como teoria estética assente na resposta fisiológica do indivíduo pressupõe que as emoções por este despertadas constituam um fim em si mesmo e não necessariamente um ponto de partida para algo mais.

Apesar de toda a inovação introduzida no século XVIII na definição do conceito de sublime, algumas das principais ideias provenientes do *Peri Hupsous* foram mantidas e continuou a associar-se o conceito de sublime ao espanto provocado pelo objecto dessa natureza e à expansão e elevação da alma perante o grandioso. Manteve-se a ideia da existência de uma analogia entre o efeito do vasto na natureza e o do sublime na arte.

Em 1757, Edmund Burke publica, anonimamente, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Nesta obra, Burke procede a uma indagação acerca da natureza do sublime e estabelece a distinção, que julga necessária e entende não ter sido feita até então, entre o belo e o sublime.

A estética definida por Edmund Burke fundamenta-se na emoção, sendo o sublime referido como uma experiência resultante do terror. O autor cria uma explicação de base empírica e até mesmo fisiológica do sublime, que assenta nas reacções do indivíduo perante o objecto que as suscita. Em *A Philosophical Enquiry*

*into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, o autor legitima, através de uma reflexão teórica, o gosto generalizado na época pelas ruínas, pela melancolia, pelo terror, pelo gótico, pelo cenário desolado e pela *graveyard poetry*. Na sua teoria, Burke define o sublime através do sentimento causado naqueles que o experimentam, o “*astonishment*”, que traduzimos como “estupor”, uma vez que o vocábulo português traduz as ideias de entorpecimento das faculdades e de imobilidade produzida pela surpresa, encerradas no termo inglês utilizado por Edmund Burke:

"The passion produced by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is *Astonishment*; and *astonishment* is that state of soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other [...]." (Burke, 1990 :57)

O estupor designa, assim, um tipo de reacção que é característica das personagens do Gótico e do Romantismo. Uma reacção perante objectos terríveis, perante horrores e perigos tão grandes que ocupam toda a mente, impedindo o desenrolar da mais pequena actividade física ou intelectual e que é uma constante nas obras de Caspar David Friedrich e de Ann Radcliffe. Em *The Mysteries of Udolpho*, durante a viagem, na qual Valancourt, St. Aubert e Emily atravessam os Pirinéus, a heroína encontra-se particularmente sensível pelo facto de o seu pai se encontrar moribundo, sendo este estado agravado pelo aspecto terrível do cenário. Por conseguinte, encontramos expressões que definem o seu estado psicológico perante estas experiências ("*Her mind was for some time so entirely occupied by anxiety and terror*", p.64, "*she paused in terrified perplexity*", p. 65, "*gazed on it with a mixture of doubt and awful*

*astonishment*", p.83), dando conta do modo como a experiência sublime afecta física e psicologicamente as personagens.

Ora, o sublime surge assim, e tal como é caracterizado por Burke (1990: 57), como a fonte de um sentimento cuja reacção se caracteriza pela imobilidade. Verificámos que assim é em *The Mysteries of Udolpho* e podemos constatar que também na obra de Friedrich a presença do estupor como reacção ao sublime é um facto: aqui com a tónica colocada num sublime de origem essencialmente religiosa. Ainda que, em *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig. 14), o estupor causado na figura que do alto da montanha contempla a paisagem possa ser associado aos precipícios que observa, a fonte da experiência sublime que predomina neste quadro, tal como em *Frau vor der untergehenden Sonne*, c. 1818 (fig. 4) e em *Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang*, c. 1817 (fig. 29), é a ideia de um estupor de ordem religiosa. Os elementos que compõem estas telas são significativos da presença divina, a montanha surge como demonstração da presença de Deus, do mesmo modo que o sol e a lua que iluminam as duas últimas telas, são símbolos da esperança numa vida eterna proporcionada por Cristo. A representação destes elementos à luz da estética do sublime, enfatizando a sua grandiosidade, majestade e infinitude, aliada à ideia da presença de um Deus único, absoluto e todo poderoso, concilia moral e estética, provocando no sujeito observador uma experiência sublime que o imobiliza. Acerca do modo como a experiência religiosa se constitui enquanto experiência sublime, daremos conta no ponto seguinte.

## 1.2. O “ESTUPOR” COM ORIGEM NUMA EXPERIÊNCIA RELIGIOSA.

As questões religiosas, tal como as estéticas, tiveram uma influência decisiva na representação da paisagem que se fez no século XVIII. Com efeito, a natureza setecentista atesta a pertinência da sua consideração como espaço de contemplação e adoração do divino. Esta acentuação espiritualista e metafísica no modo de apreender e representar a paisagem, dotando-a de uma forte carga espiritual, está na origem da imagem, bastante frequente, da paisagem como altar e da natureza como templo, conforme sublinha Schmied (1995 :22). A paisagem desempenha, deste modo, uma função que vai além da de mero objecto estético. A inclusão de marcas de religiosidade, como sejam os crucifixos, os cemitérios e os mosteiros, transforma a paisagem numa representação da própria ética romântica e num elo de ligação entre as reflexões estética e a metafísica. Com efeito, a representação das ruínas de templos, frequente nas obras de Ann Radcliffe e de Caspar David Friedrich, constitui, por um lado, uma vertente de representação do predomínio da estética do *picturesque* e, por outro lado, uma justificação de ordem espiritual. Ainda que Joseph Koerner (1990 :102) afirme que a preferência de Friedrich pela representação da catedral em ruínas se deve ao facto de estas serem elementos simultaneamente organizadores e fragmentadores do espaço pictórico, apontando pois motivações técnicas, não podemos descurar o carácter fundamentalmente religioso que a ruína assume na obra do pintor. Quando Friedrich, em *Abtei im Eichwald*, 1809-10 (fig. 18), em *Ruine Eldena*, c. 1825 (fig. 30) e em *Winter*, c. 1834 (fig. 31), representa o

mosteiro gótico em ruínas, tal como o faz Ann Radcliffe em *The Mysteries of Udolpho* ("*They descended, a few steps, into a chapel, which, as Barnardine held up the torch to light her, Emily observed to be in ruins.*", p. 344), não é a representação de um objecto estético que no século XVIII é entendido como agradável que está em causa (Daemrich, Horst S. e Ingrid, s/d :221-223). Na verdade, e como podemos verificar pela reacção negativa, pelo temor e pela apreensão que estas causam em Emily ("*she immediately recollected a former conversation of Annette, concerning it, with very unpleasant emotions. She looked fearfully on the almost roofless walls*", p. 344, "*Emily's heart sunk*", p. 344), as ruínas surgem aqui representadas pelo facto de constituírem um forte ponto de partida para a reflexão de carácter religioso e metafísico. Estando a ruína associada aos prazeres da melancolia insistentemente procurados pelas personagens de Friedrich e de Ann Radcliffe, a deambulação ao luar por entre os escombros é a forma ideal de atingir esse prazer nostálgico. Até porque a ruína constitui uma forma de transportar o indivíduo ao passado, de o consciencializar da sua própria transição e da sua impossibilidade de regressar ao estado natural, simbolizado pelas ruínas (Andrews, 1989 :45):

"They stopped at a gate, whose portals were terrible even in ruins [...]. Many parts of it, however, appeared to be still entire; it was built of grey stone, in a heavy Saxon-gothic style [...]. The air of solemnity, which must so strongly have characterized the pile even in the days of its early strength, was now considerably heightened by its shattered battlements and half-demolished walls, and by the huge masses of ruin, scattered in its wide area, now silent and grass grown. In this court of entrance stood the gigantic remains of an oak, that seemed to have flourished and decayed with the building [...]; the Count, therefore, as he stood surveying it, was somewhat surprised, that it had been suffered, ancient as it was, to sink into ruins, and its present lonely and deserted air excited in his breast emotions of melancholy awe." (Radcliffe, s/d :606)

Neste excerto, verifica-se precisamente um tipo de reacção da personagem perante a ruína que se assemelha à causada pela experiência sublime. Aliás, a ruína surge aqui representada de um modo que a aproxima muito mais da estética do sublime do que da do *picturesque*. Tal efeito é conseguido pela selecção de um campo semântico que acentua o aspecto solene e pesado da ruína da fortaleza, empregando vocábulos como “*terrible*”, “*strength*”, “*heavy*” e “*huge*”. Ora, este vocabulário dá precisamente conta da ideia de poder tirânico que os autores do romance gótico procuravam fazer passar através da representação de edifícios maciços semi-destruídos, como é o caso da fortaleza do excerto supracitado.

A salientar ainda, o facto de neste excerto não existir apenas uma ruína, mas sim, e à semelhança do que sucede em *Abtei im Eichwald*, 1809-10 (fig. 18) e em *Winter*, c. 1834 (fig. 31), duas ruínas: a do edifício e a do carvalho que, como é sublinhado pelo conde em *The Mysteries of Udolpho*, terão partilhado as suas histórias, atingindo conjuntamente o seu auge e a sua decadência. Esta tomada de consciência da decadência e da passagem do tempo, que transforma em ruína e traz consigo a solidão, provoca no conde um temor melancólico que está longe do prazer que a ruína suscitaria enquanto elemento estético do *picturesque*.

Todavia, a relação entre as representações da paisagem como altar e da natureza como templo com as ruínas vai bastante além da questão do prazer e do temor melancólico. Efectivamente, o que o sujeito procura na paisagem é também a presença divina e encontra-a, de facto, nos elementos naturais, e não só: a arquitectura gótica (frequentemente representada como ruína) contém um sentido semelhante ao dos objectos naturais que, tal como ela, são sublimes porque são vastos e sugestivos da divindade e do infinito. A irregularidade, a ornamentação e a grande dimensão das ruínas góticas, bem como as ideias de durabilidade e de transitoriedade, que elas nos transmitem, provocam no sujeito observador uma experiência sublime, enchendo a mente com ideias que suscitam o estupor (Botting, 1996 :39-40). Perante a ruína, o sujeito que a observa apresenta pois uma reacção semelhante à que apresentaria perante a

representação da divindade absoluta e infinita que é realizada nos altares dos templos. Podemos então concluir que, como afirma Andrews (1989 :41), a contemplação das ruínas suscita nos sujeitos dois tipos de experiência emocional: uma melancolia agradável (“*pleasing melancholy*”) e um horror igualmente agradável (“*agreeable horror*”).

Em *The Mysteries of Udolpho*, tal como na obra de Friedrich e na produção artística do Romantismo em geral, o Criador faz-se representar através da grandeza da sua criação, que se torna o local propício para a sua adoração e comove as personagens, provocando-lhes uma espécie de temor religioso (“*awe*”). O terror causado pela grandiosidade da paisagem é propício ao surgimento deste sentimento de temor que acompanha a experiência religiosa. Quanto maior é a criação sublime representada, maior é a força divina nele implicada e maiores são a adoração e o êxtase das personagens, cujo sentimento se traduz num estupor de origem religiosa que podemos verificar por exemplo, e paradigmaticamente, em Emily:

"It was a still and beautiful night, the sky was unobscured by any cloud, and scarce a leaf of the woods beneath trembled in the air. As she listened, the mid-night hymn of the monks rose softly from a chapel, that stood on one of the lower cliffs, an holy strain, that seemed to ascend through the silence of night to heaven, and her thoughts ascended with it. From the consideration of His works, her mind arose to the adoration of Deity, in His goodness and power; wherever she turned her view, whether on the sleeping earth, or to the vast regions of space, glowing with worlds beyond the reach of human thought, the sublimity of God, and the majesty of his presence appeared. Her eyes were filled with tears of awful love and admiration; and she felt that pure devotion, superior to all the distinctions of human system, which lifts the soul above this world, and seems to expand it into a nobler nature; such devotion as can, perhaps, only be experienced, when the mind, rescued, for a moment, from the humbleness of earthly considerations, aspires to contemplate His power in the sublimity of His works, and His goodness in the infinity of His blessings." (Radcliffe, s/d :47-48)

A referência à presença divina manifestada na sua criação é neste excerto uma constante. Na descrição da paisagem são enfatizados os elementos que simbolizam

a sua interioridade e espiritualidade: a calma, o silêncio e a solidão da noite são propícios à reflexão e a uma aproximação da divindade que é aqui facilitada pelo facto de o narrador colocar num cenário nocturno uma oração, em forma de cântico, entoada pelos monges numa capela, que ao serem ouvidos por Emily elevam consigo a alma da heroína, dirigindo-a no sentido das obras de Deus e, conseqüentemente, no sentido de Deus Ele-mesmo. Esta aproximação à entidade divina conduz Emily à adoração de Deus e, simultaneamente, a uma reflexão acerca do seu ser e da sua obra. A heroína retira do cenário envolvente o fundamento para esta reflexão e, se por um lado sublinha a bondade divina, por outro não deixa de salientar também o poder de Deus, que se manifesta através da criação de uma obra sublime e que está, aliás, na origem do estupor de carácter religioso. Na vastidão da Terra e do Céu, Emily vê a própria vastidão do seu criador e o fundamento do seu carácter sublime. Sendo, contrariamente aos conselhos do seu pai, de uma sensibilidade extrema, a heroína assimila toda a espiritualidade da paisagem sublime que a envolve e reage com lágrimas de admiração e de um amor curiosamente adjectivado como horrível (*“awful love”*). Os sentimentos de Emily, libertada do terreno por um cenário transcendental, permitem a sua ascensão a uma devoção pura, que tem como consequência o enobrecimento da alma.

A noção romântica da natureza como um espaço que reflecte a presença do Criador e a tendência para O evocar na percepção e na representação da paisagem são justificadas por Addison (citado em Nicolson, 1997 :315) como um instinto inculcado no homem pela mão de Deus. Dando ao homem o gosto pelo monumental, este eleva a sua alma até Deus que, sendo eterno e infinito, é o expoente máximo da grandiosidade (*“the silence and the grandeur of solitude impressed a*

*sacred awe upon her heart, and lifted her thoughts to GOD OF HEAVEN AND HEARTH"*, p. 6). Este gosto pelo majestoso é entendido por Marjorie Hope Nicolson (1997 :315) como o irromper de uma nova estética a que chama “estética do infinito”. A autora define-a como um processo cíclico que tem início num Deus infinito que cria uma natureza vasta, natureza esta que por sua vez se projecta na alma humana para permitir o processo inverso, isto é, o que tem o seu início na alma humana, passando para a natureza vasta e terminando em Deus infinito que, em *The Mysteries of Udolpho*, pode surgir para O caracterizar directamente ou através dos seus actos e criação, descrevendo sempre a sua grandeza ("*the God of Heaven and Earth*", p. 6, "*the Great Creator*", p. 36, "*the infinity of His blessings*", p. 48, "*the sublimity of God, and the majesty of His presence appeared*", p. 48, "*the Great Author of the sublime objects*", p. 475). Todo este processo adquire um carácter ainda mais místico quando envolvido no ambiente lúgubre que é característico da escuridão da noite.

A realização, no excerto acima citado, de um ritual religioso nocturno, com os monges como personagens, encontra um paralelo em quase todos os elementos que compõem este cenário, em *Abtei im Eichwald*, 1809-10 (fig. 18). Aqui, também durante a noite, um grupo de monges em procissão procede à cerimónia fúnebre de um outro monge, passando por um cemitério destruído em direcção às ruínas de um templo gótico. A abadia é uma das inúmeras representações que Friedrich fez das ruínas da abadia de Eldena, a partir de um esboço feito no mesmo ano do quadro em Neubrandenburg. Para além de acrescentar uma janela inexistente no lado oeste, o pintor adicionou também um crucifixo ao portal de entrada. É através desta porta que os monges carregam o caixão de seu irmão em direcção à zona de onde emana a luz que ilumina a tela. O facto de os monges passarem por debaixo da cruz em

direcção à luz poderá significar a crença na possibilidade de, através da fé em Cristo, se poder atingir uma vida eterna que é simbolizada pela claridade. A presença na obra de Caspar David Friedrich da abadia gótica em ruínas é interpretada por William Vaughan, em *German Romantic Painting* (1994b :77), como o símbolo de uma espiritualidade passada e do carácter incompleto da existência terrena, o que justifica a ânsia do homem pela elevação da sua alma até à perfeição divina.

Na sua ânsia pelo infinito o sujeito, e em particular o artista, não se limita a evocar a criação divina, mas coloca-se, ele próprio, à semelhança de Deus, no papel de criador. Um dos exemplos mais evidentes da aproximação entre o artista/criador e o Criador eterno, senão o mais evidente, é o que encontramos em *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig.14). Neste quadro Friedrich representou uma figura masculina que, de costas voltadas para nós (em mais uma explícita utilização da *Rückenfigur*), contempla os picos das montanhas que emergem por entre o mar de névoa. O homem assume perante a paisagem representada a pose do criador que, do alto da montanha, contempla a sua criação. E, se por um lado os críticos reconhecem nesta figura o próprio Friedrich<sup>13</sup> criador da paisagem contemplada, assumem também por outro lado que ela seja uma representação do Criador (que oculta a face sempre invisível de Deus) perante a natureza vasta, objecto da sua criação. Sendo uma das telas que melhor ilustram a utilização da *Rückenfigur* em Friedrich, a personagem de *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig. 14), é também esclarecedora da visão complexa que o artista tem da relação sujeito/paisagem. Com efeito, ainda que em telas como *Gebirgslandschaft mit dem Regenbogen*, c. 1810 (fig. 25), o

---

<sup>13</sup> Joseph Koerner discorda desta associação. O autor faz uma leitura patriótica deste quadro e identifica a *Rückenfigur* como um conhecido oficial, o coronel Friedrich Gotthard von Brincken. Cf. Koerner, 1990 :179.

sujeito se retraia perante uma paisagem majestosa, ele nunca se aniquila. A *Rückenfigur* representa uma condição complexa, já que por um lado encontramos um eu que se destaca ao ser colocado em primeiro plano e, por outro lado, um eu que se esconde, ocultando o rosto. Numa atitude de orgulho, o criador contempla a sua obra. Está assim criado o paralelo entre as relações Criador/natureza e artista/obra de arte, a que Henri Peyre faz referência, citando Lamartine a propósito da criação poética:

“Mes ouvrages et moi, nous ne sommes pas deux:  
Formes, substance, esprit, qu'est-ce qui n'est pas moi ?  
**Dieu se retrouve en tout ce qui est créé comme le  
poète l'y retrouve aussi.” (Citado por Peyre, s/d  
:182)**

Os sujeitos que na obra de Friedrich e em *The Mysteries of Udolpho* contemplam a natureza e criam paisagens não perdem a sua identidade em contacto com a criação divina, colocando-se, pelo contrário, numa posição central e fundamental para a criação artística que faz deles, no dizer de Koerner (1990: 194), uma espécie de “*alter deus*”. No entanto, parece-nos que o sujeito nunca se assume totalmente como Deus, uma vez que a imensidão e o carácter infinito da natureza o impedem de se apropriar dela e de se afirmar criador de um objecto mais vasto do que ele próprio.

A vastidão da paisagem, onde os cumes das montanhas surgem como multiplicação do todo até ao infinito, reflecte a e reflecte-se na eternidade e na incomensurabilidade pertencentes a Deus e desejadas pelo homem. O criador representado em *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig.14), contempla uma paisagem com a qual se identifica, mas não atinge através dela um carácter eterno ou infinito. Efectivamente, as *Rückenfiguren* de Friedrich, mesmo quando assumem o papel de criadores da paisagem observada, mantêm com ela uma relação diferente

da que existe entre o Criador e a Criação. Enquanto Deus se projecta na sua obra, na medida em que a faz de uma grandiosidade à sua própria imagem e semelhança, levando inclusivamente a que possamos afirmar que Deus é a sua obra, as personagens de Friedrich nunca se diluem na a paisagem:

“If at times they look up, with their backs towards us, to gaze on infinity in a distant range of mountains or an immeasurable ocean, they do not become one with what they see, but instead remain rooted in the foreground, images of yearning and transience.” (Vaughan, 1994b :65)

A *Rückenfigur* representa toda a ânsia do homem pelo infinito e, simultaneamente, a impossibilidade de o atingir. A contemplação da paisagem permite a elevação da alma e consequentemente uma aproximação a Deus, mas é também um acto de resignação perante a impossibilidade de atingir o infinito divino. Vaughan, em *Romanticism and Art*, refere este paradoxo - "*man's yearning for the infinite and his perpetual separation from it*" (Vaughan, 1994a :142) – e afirma que Caspar David Friedrich o resolveu na sua obra. Tal paradoxo é fundador da percepção romântica da natureza como lugar de espiritualidade e, à semelhança do que sucede na obra de Caspar David Friedrich, também na obra de Ann Radcliffe a paisagem é um espaço privilegiado de intimidade com Deus e de reflexão espiritual, que possibilita, como vimos atrás, um enobrecimento da alma do indivíduo, não permitindo contudo que este se dilua na paisagem e adquira as suas características divinas.

Comum a *The Mysteries of Udolpho* e aos trabalhos de Friedrich é também a ideia de ascensão e mesmo ascese através da contemplação. A noção de elevação da alma surge na obra de Ann Radcliffe para estabelecer um paralelo entre a ascensão, no sentido terreno de subida da montanha, e a elevação espiritual. Aos momentos de elevação contrapõem-se, em *The Mysteries of Udolpho*, os movimentos no sentido

descendente, conotados com uma distanciação dos valores espirituais e da felicidade:

"Having concluded their simple repast, they gave a long farewell look to the scene, and again they began to ascend. St. Aubert rejoiced when he reached the carriage, which Emily entered with him; but Valancourt, willing to take a more extensive view of the enchanting country, into which they were about to descend, than he could do from the carriage, loosened his dogs, and once more bounded with them along the banks of the road. [...] Whenever a scene of uncommon magnificence appeared, he hastened to inform St. Aubert, who, though he was too much tired to walk himself, sometimes made the chaise wait, while Emily went to the neighbouring cliff." (Radcliffe, s/d :54-55)

Este excerto reporta-se a uma das paragens feitas durante a viagem que Emily, St. Aubert e Valancourt fazem pelas montanhas e verificamos que, para estas personagens, conotadas com os valores morais e espirituais dominantes no século XVIII, o momento de ascensão, bem como o momento que a antecede, suscita nas personagens um sentimento de alegria ("*St. Aubert rejoiced*"). Tal sentimento poderá ficar a dever-se a dois factores: à identificação do movimento ascendente com a própria ascendência da alma, no sentido em que Emily afirma ser a forma de a tornar mais nobre, ou à ideia de poder observar a obra divina a partir do mesmo ponto que é utilizado para o efeito pelo próprio Criador, usufruindo assim ao máximo das suas características. Assim, vemos que nenhuma das personagens pretende desaproveitar os momentos em que têm a oportunidade de observar a paisagem de cima para baixo: a magnificência do cenário leva a que até o próprio St. Aubert, impossibilitado de se mover autonomamente, faça com o desloquem até a um ponto a partir do qual o seu olhar possa apreender a paisagem. O sopé da montanha, contrariamente ao seu cume, não é um espaço de felicidade, de união entre a família e entre os dois jovens, mas sim um espaço de tristeza, onde se anuncia a separação:

" It was evening when they descended the lower alps, that bind Rousillon,

and form a majestic barrier round that charming country, leaving it open only on the east to the Mediterranean. [...] The travellers, having reached the plains, proceeded, between hedges of flowering myrtle and pomegranate, to the town of Arles, where they purposed to rest for the night. They met with simple, but neat accommodation, and would have passed an happy evening, after the toils and the delights of this day, had not the approaching separation thrown a gloom over their spirits." (Radcliffe, s/d :55)

As paisagens altas ou avistadas do alto são caracterizadas com expressões como "*uncommon magnificence*" e "*majestic barrier*", denotando o seu carácter sublime, que reflecte a presença de Deus infinito. Pelo contrário, a paisagem que irão encontrar à descida é caracterizada com expressões menos fortes ("*enchanted country*", "*charming country*") que de modo algum indiciam uma relação de ordem espiritual entre sujeito observador e paisagem. A diferença consiste também no facto de, apreendidas de cima, as paisagens manifestarem a distância organizadora e estética do sujeito que as apreende, distância essa impossível de obter quando as personagens "fazem parte" (estão dentro) do cenário. A contemplação é, assim, acto fundador.

O sublime divino, que está para lá do pensamento humano e que é representado na majestade da obra divina, é também, como já vimos relativamente a *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig.14), e podemos verificar ainda em quadros como *Frau vor der untergehenden Sonne*, c. 1818-20 (fig. 4), ou *Gebirgslandschaft mit dem Regenbogen*, c. 1810 (fig.25), um objectivo a atingir pelas figuras que dentro dos trabalhos de Caspar David Friedrich admiram a paisagem. A contemplação seria, aliás, no dizer de Wordsworth em *Guide to the Lakes*, a única forma de apreender os objectos vastos e magníficos:

"The lake is so vast that it stands still, as it were, before the moving eye. Nor is this attended with satiety. A quick succession of imagery is necessary in scenes of less grandeur, where little beauties are easily

scanned: but scenes, like these, demand contemplation. These rich volumes of nature, like the works of established authors, will bear a frequent perusal. Contemplation adds to their value." (Citado por Watson, 1970 :47)

A contemplação destina-se pois ao majestoso, a um momento de comunhão mais íntima entre sujeito e paisagem, paradoxalmente possibilitada pela distância e, por conseguinte, a um momento de acentuada espiritualidade, já que é também um momento de estreitamento de relações entre o homem e a divindade representada na sua obra.

A intimidade do acto de contemplar reflecte-se no isolamento a que são sujeitas estas personagens que se deleitam na observação da paisagem, o que poderá ser relacionado com o reduzido número de personagens que encontramos nas telas de Friedrich e ainda com afirmações existentes na obra de Ann Radcliffe, sublinhando que a solidão aumenta o efeito da paisagem no observador:

"The loneliness of the road, where, only now and then, a peasant was seen driving his mule, or some mountaineer-children at play among the rocks, heightened the effect of the scenery."(Radcliffe, s/d :28)

O gosto e a procura do cenário isolado possibilitam uma contemplação que é um acto simultaneamente religioso de meditação e também de afastamento da sociedade. Este exercício da meditação não se aplica unicamente aos sujeitos focalizadores de Friedrich e Radcliffe. O próprio Caspar David Friedrich era um homem religioso e dedicava-se à meditação. Sendo um luterano devoto, a sua fé em Deus transparece claramente na sua obra, onde apresenta uma visão panteísta da natureza e cujo processo de produção, solitário e místico, Roston (1996 :383) aproxima dos *Exercícios Espirituais* de Loyola. Assim, a partir de todo este conjunto

de elementos, é possível afirmar que o indivíduo que se retira do mundo, procurando obter dele uma visão espiritual, funciona como uma espécie de "voz" da natureza que observa, do autor e de si próprio. Como vimos, Roston (1996 :384) designa este sujeito como *Sprecher*. Mais do que a voz da *persona* romântica, a figura do *Sprecher* seria, devido à sua sensibilidade especial, a voz do estado de espírito que se procura representar. Esta sensibilidade extrema, que em *The Mysteries of Udolpho* atribuímos às personagens que considerámos positivas e que na obra de Friedrich está representada em todas as suas figuras, permite-lhes compreender, no cenário natural, aquilo que passa despercebido aos olhos dos outros indivíduos. O *Sprecher* partilha com a natureza os seus sentimentos religiosos mais profundos e retira dela a sua possibilidade de progredir espiritualmente.

Referimos atrás que na obra de Caspar David Friedrich, tal como na de Ann Radcliffe, estamos perante composições de paisagens que não constituem, de modo algum, meras reproduções do supostamente observado. A construção da paisagem resulta inevitavelmente da observação, mas de uma observação que é sempre complementada pela intervenção da imaginação criativa. Esta capacidade de criar e de não se executar uma simples reprodução da criação de outrem é entendida por Richardson como próxima da própria criação divina:

"He that would rise to the sublime must form an idea of something beyond all we have yet seen; or which art, or nature has yet produced[...]." (Richardson, 1996 :47)

Criar uma paisagem inédita é assim considerada a única forma de criar uma paisagem sublime e, como afirma Pope (citado por Richardson, 1996 :47), o artista deve, à semelhança de Deus que não teve um modelo para a sua criação, criar os seus próprios modelos e procurar atingir uma perfeição que ainda é desconhecida, precisamente por não existirem pontos de referência anteriores. Por sublime entende-se,

pois, aquilo que ao aproximar-se da perfeição fica também por essa razão mais próximo de Deus. A paisagem representada pretende-se perfeita na medida em que é uma representação da criação divina em toda a sua magnificência. Em *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 (fig.14), Caspar David Friedrich procura precisamente construir uma paisagem na qual representa toda a magnificência da obra divina (inclusivamente através da representação de uma figura que simboliza o criador): uma paisagem que não é representada como objecto concluído, mas sim como processo de construção, o que confere ao artista uma capacidade de criação da própria natureza que em princípio deveria ser apanágio de Deus. Cria-se pois, em torno da figura e dos elementos naturais, um ambiente etéreo que transmite toda a espiritualidade da paisagem. O sujeito focalizador leva-nos a partilhar a sua experiência religiosa, coloca-nos perante o seu altar. Assumindo uma pose de criador, a figura do *Wanderer* observa de cima para baixo a sua criação, numa expressão de orgulho e aprovação. Em *Mann und Frau, den Mond betrachtend*, 1830-35 (fig. 26), somos igualmente levados a partilhar uma experiência mística. Neste caso trata-se da comunhão espiritual de duas almas. Somos iniciados no ritual de dois seres humanos, crentes e receosos perante a solenidade do cenário natural, que é acentuada pelo facto de se tratar de um anoitecer. Como é bastante comum na obra de Friedrich, o pintor representa neste quadro um momento em que as figuras são envolvidas pelo lusco-fusco. O que torna a tela significativa em termos de experiência religiosa é o facto de, apesar do cair da noite, as figuras serem envolvidas por uma luminosidade que emana da Terra e não da Lua, elemento representativo de Deus que as figuras contemplam serenamente.

A procura de um cenário propício à vivência da religiosidade foi durante algum tempo dominante, mas é sem dúvida significativo que essa religiosidade nunca tenha sido exclusiva relativamente à objectivação estética, podendo dizer-se que em termos genéricos assistimos a uma identificação dos elementos que constituíam estes cenários com os seus ideais estéticos. A motivação religiosa não é assim única e muitos indivíduos procuravam também, na paisagem grandiosa que inicialmente era espaço de meditação por ser uma demonstração do poder divino, um espaço de contemplação e deleite puramente estéticos.

### 1.3. O “ESTUPOR” COM ORIGEM NUMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Em *The Mysteries of Udolpho*, as personagens que se ocupam da contemplação do cenário natural são, como já tivemos ocasião de referir, aquelas de que é feita uma descrição positiva. Isto é, são personagens que devido ao seu apreço por um determinado tipo de cenário são relacionadas com certos valores morais.<sup>14</sup> Entre elas encontramos personagens como Emily, o casal St. Aubert, Valancourt e Blanche, que se deleitam na observação dos aspectos mais belos, pitorescos ou sublimes da paisagem, e cujo perfil psicológico é traçado como o de alguém razoável e sério, mas também sensível à grandeza e esplendor do mundo, tal como se apresentam e manifestam na natureza:

"Madame Montoni only shuddered as she looked down precipices near whose edge the chairmen trotted lightly and swiftly, almost, as the chamois bounded, and from which Emily too recoiled; but with her fears were mingled such various emotions of delight, such admiration, astonishment, and awe, as she had never experienced before." (Radcliffe, s/d :166)

A oposição das reacções de Madame Montoni, que demonstra apenas medo ante a visão dos precipícios, e de Emily, cujo medo se mistura com todos os sentimentos característicos de um apreciador do cenário sublime (“*delight*”, “*admiration*”, “*astonishment*”, “*awe*”), é reveladora da distância existente entre as suas personalidades. A uma paisagem esteticamente correcta associa-se uma moral igualmente correcta e vice-versa.

As paisagens proporcionadas pelos cenários alpinos e pelos Pirinéus (caso da paisagem contemplada por Madame Montoni e Emily no excerto supracitado) são pelas suas características agrestes a inspiração ideal para o indivíduo romântico, que se deixa arrebatado na contemplação e na experimentação de uma paisagem de tipo

---

<sup>14</sup> Associação entre valores estéticos e morais que é aliás bastante vulgar, e que levou William Gilpin a chamar a atenção para a necessidade de moral e estética serem tratadas separadamente. Cf. Andrews, 1989 :49.

sublime. Quando confrontado com este tipo de paisagem, o sujeito reconhece nela características sublimes, que se enquadram na definição burkiana<sup>15</sup> do conceito, nomeadamente a vastidão, a infinidade, a magnificência, a luz (com os seus efeitos de cor) e a obscuridade. De entre estas características destaca-se, porém, aquela que mais choca o sujeito no momento da visualização - a grandeza natural que, segundo Fred Botting (1996: 40), é um reflexo da imensidão da mente humana:

"Around, on every side, far as the eye could penetrate, were seen only forms of grandeur - the long perspective of mountain-tops, tinged with ethereal blue, or white with snow; vallies of ice, and forests of gloomy fir. The serenity and clearness of the air in these high regions were particularly delightful to the travellers; it seemed to inspire them with a finer spirit, and diffused an indescribable complacency over their minds. They had no words to express the sublime emotions they felt." (Radcliffe, s/d :42- 43)

É de facto a grandeza das formas, dentro das quais se distinguem outras formas, que mais se evidencia aos olhos de Emily, Valancourt e St. Aubert. Na verdade, tal sucede precisamente por se tratar de personagens que estão particularmente ávidas de um tipo de paisagem que se encaixa na mundividência romântica e ainda por a grandeza ser a característica mais óbvia desse modelo do mundo que os leva a apreciar os aspectos sublimes da paisagem. Existe nesta descrição uma espécie de hierarquização dos elementos que estão na origem da experiência sublime das três personagens. Assim, após um primeiro e forte impacto causado pelas formas de grandiosidade, surgem as montanhas e vales gelados e as florestas lúgubres que contribuem para a formação nestas personagens de um sentimento que não conseguem expressar. As emoções sublimes que sentem, no seguimento desta experiência estética, enchem-lhes a mente, mantendo-as num estado de total suspensão que as impede até mesmo de falar. Estamos pois perante uma referência

---

<sup>15</sup> Sobre a definição burkiana de sublime veja-se Burke, 1990 :57-87.

ao *topos* do inefável, daquilo que é indizível porque é inebriante: a descrição de uma grandeza das emoções que é proveniente da imponência da paisagem. A este estado de entorpecimento ante a natureza que observam acresce a inadequação do vocabulário, conhecido pelas personagens, a um sentimento que não se inscreve em nenhum dos campos conceptuais clássicos que já vimos serem do seu domínio. A ausência de palavras que pudessem descrever o sentimento das personagens resulta no retraimento da mente e num inevitável silêncio - que é, neste contexto, talvez a forma mais sublime de expressão.

A emoção sentida por Emily, Valancourt e St. Aubert na travessia das montanhas, referida no excerto supracitado, é semelhante àquela que Rousseau descreveu em *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761): uma emoção causada pela observação da paisagem alpina que constituía uma nova sensação derivada de uma forma diferente de olhar a natureza. Ao subir a montanha pela primeira vez o sujeito experimentava algo que nunca tinha sentido antes, um sentimento representativo da experiência do homem moderno face ao mundo que o envolvia (Nicolson, 1997 :3). O desejo de viver uma experiência semelhante à descrita por Rousseau (compartilhado por estas personagens de *The Mysteries of Udolpho*) tornou os Alpes num dos destinos turísticos mais apetecidos dos europeus. Van den Berg interpreta este entusiasmo de modo irónico e define-o como uma "epidemia" que nada teve a ver com o deleite obtido a partir da observação das montanhas, mas sim com o desejo de imitar Rousseau, de experimentar o que ele teria experimentado:

"Many of the people who, on their traditional trip to the Alps, ecstatically gaze at the snow on the mountain tops and at the azure of the transparent distance, do so out of duty. They are only imitating Rousseau; they are simulating an emotion which they do not actually feel.[...] for a great many the trouble is greater than the enjoyment. To a few the landscape is still

delightful. But hardly anybody feels the delight is so great, so overpowering, that he is moved to tears." (Van den Berg, 1990 :63)

De qualquer modo, este gosto generalizado de imitar Rousseau – se a isso se limitasse, e já vimos que não – é significativo quanto aos valores estéticos privilegiados e recebidos como experiência estética dominante, podendo ser visto como forma de medição estético-literária. A influência da estética do sublime faz com que o sujeito observador tenha a noção da grandiosidade, do poder e do esplendor da montanha. Como notou Marjorie Hope Nicolson na introdução da sua obra, já clássica, *Mountain Gloom and Mountain Glory*, passou-se do século XVII para o século XVIII de um repúdio absoluto pelas montanhas, encaradas então como imperfeições da natureza, à sua veneração:

“During the first seventeen centuries of the Christian era, ‘Mountain Gloom’ so clouded human eyes that never for a moment did poets see mountains in the full radiance to which our eyes have become accustomed. Within a century - indeed, within fifty years - all this was changed. The ‘Mountain Glory’ dawned, then shone full splendor. Why? It was not merely a matter of literary language and conventions, though that played some part. It was a result of one of the most profound revolutions in thought that has ever occurred.”(Nicolson, 1997 :3)

A autora sublinha assim a importância da revolução das mentalidades no despontar deste gosto pelas montanhas que são os objectos sublimes por excelência. Trata-se, da sua perspectiva, de uma revolução que assenta num repensar do modo como o sujeito olha para o mundo que o envolve, numa mudança radical no gosto e na relação entre natureza e arte (cf. Botting, 1996 :38). A valorização de aspectos anteriormente repudiados manifesta-se através do assumir de um novo olhar sobre a natureza, de uma nova forma de a encarar e de a viver, segundo a qual o sujeito retira da observação da irregularidade e da diversidade emoções intensas que elevam

a alma. Esta nova atitude perante a natureza vai desembocar na percepção da montanha como sentimento, tal como a iremos encontrar em Ruskin (citado em Nicolson, 1997 :5-6).

A evolução da atitude do sujeito perante a montanha até então encarada como uma horrível deformidade num mundo que idealmente se desejava plano, uniforme e simétrico (e perante a natureza de um modo geral) reflecte-se no tipo de representação que dela é feita. Não só existe uma evolução em termos da reacção do sujeito observador perante o cenário observado, mas há também, como observa Andrews (1989 :37), uma evolução em termos técnicos que se manifesta ao nível dos materiais e da forma de os trabalhar para provocar no sujeito observador a resposta emocional pretendida. É disso exemplo a construção da paisagem em vários planos que provocam uma sensação de profundidade, aproximando as paisagens representadas das noções de vastidão e infinito, próprias da estética do sublime. Esta nova forma de representar a natureza não se reduz apenas ao campo da pintura: também a literatura conhece a adaptação necessária à descrição da grandiosidade dos cenários observados. A lacuna vocabular, indicadora do *topos* do inefável, que verificámos nas personagens de *The Mysteries of Udolpho* e que se estendia a todos aqueles que olhavam pela primeira vez para a montanha de um modo diferente, é finalmente suprida. A um novo sentimento fazem-se corresponder novas formas de uso da palavra e do discurso: à extravagância da natureza o sujeito responde com a extravagância da palavra – a hipérbole (Nicolson, 1997 :279):

“From Beaujeu the road had constantly ascended, conducting the travellers into the higher regions of the air, where immense glaciers exhibited their frozen horrors, and eternal snow whitened the summits of

the mountains. They often paused to contemplate these stupendous scenes, and, seated on some wild cliff, where only the ilex or the larch could flourish, looked over dark forests of fir, and precipices where human foot had never wandered, into the glen – so deep, that the thunder of the torrent, which was seen to foam along the bottom, was scarcely heard to murmur. Over these crags rose others of stupendous height, and fantastic shape; some shooting into cones; others impending far over their base, in huge masses of granite, along whose broken ridges was often lodged a weight of snow, that, trembling even to the vibration of a sound, threatened to bear destruction in this course to the vale.” (Radcliffe, s/d :42)

Com efeito, predomina neste extracto uma adjectivação forte, até mesmo exagerada, que vai de encontro ao próprio exagero do objecto em referência, sublinhando os aspectos sublimes da paisagem (*“immense”, “eternal”, “stupendous”, “wild”, “dark”, “fantastic”, “huge”*). Os substantivos presentes neste excerto são tão eficazes na expressão do carácter sublime da paisagem descrita quanto os adjectivos utilizados na sua caracterização. Assim, é referida a presença de elementos que, mesmo que não fossem agudizados pela adjectivação, seriam sempre uma fonte da experiência sublime: são eles os precipícios (*“precipices”, “cliffs”*), as montanhas (*“mountains”, “masses of granite”*), as florestas (*“forests”*), as correntes de água (*“torrent”*), os horrores (*“horrors”*) associados ao frio e ao gelo (*“glaciers”, “snow”*) que envolvem a montanha e, por fim, a referência ao perigo eminente (*“destruction”*) que a montanha e os precipícios representam. Não se perdeu a noção do perigo iminente e do horror, mas também já não encontramos um terror que leve à negação da montanha, como o que entendemos nas palavras de uma das personagens que não se identifica com a estética do sublime - Madame Montoni:

“Madame Montoni was exceedingly rejoiced to be once more on level ground; and, after giving a long detail of the various terrors she had suffered, which she forgot that she was describing to the companions of her dangers, she added hope, that she should soon be beyond the view of

these horrid mountains, 'which all the world,' said she, 'should not tempt me to cross again.'" (Radcliffe, s/d :169)

A atitude das personagens que referimos como positivas, bem como das figuras que nos quadros de Friedrich contemplam a paisagem montanhosa, nada tem a ver com esta atitude de Madame Montoni, herdeira, como já referimos, do pensamento dominante do século XVII. As figuras do século XVIII reconhecem o perigo mas têm, porém, uma nova visão da montanha. Aceitam o horror entendendo-o como parte do que, na natureza, provoca no sujeito observador o sentimento de um temor deleitável. O sujeito compraz-se então na contemplação das formas ameaçadoras, gigantescas e irregulares anteriormente rejeitadas ("*nor was it the soft and glowing landscape that she most delighted; she loved more the wild wood-walks that skirted the mountain*", p. 6, "*I took this road, because I knew it led through a more romantic tract of mountains*", p. 39).

O fascínio pela observação e pela representação da forma triangular que aponta para cima, bem como das formações de gelo que contrastam com o azul do céu, alargou-se também à pintura. Na obra de Caspar David Friedrich, duas telas são particularmente representativas deste tipo de paisagem: *Der Watzmann*, 1824-25 (fig. 2) e *Eismeer*, 1823-24 (fig. 32). Em ambos os casos, tal como nas descrições de paisagem feitas em *The Mysteries of Udolpho*, é-nos apresentada uma sucessão de triângulos que parecem terminar no infinito. Este infinito é a reprodução artística do infinito que o homem sente envolvê-lo e que resulta de uma transposição da vastidão anteriormente atribuída a Deus e ao espaço cósmico para o espaço terrestre.<sup>16</sup> Trata-se, no dizer de Edmund Burke, de um "infinito artificial", por ele

---

<sup>16</sup> A este respeito veja-se Nicolson, 1997 :293.

interpretado como o resultado da repetição e uniformidade das formas e como uma das fontes da experiência sublime:

"Succession and uniformity of parts, are what constitute the artificial infinite" (Burke, 1990 :74)

Nas obras de Friedrich este efeito é conseguido pela disposição de configurações triangulares que se sucedem em diferentes planos. Em *Der Watzmann*, 1824-25 (fig. 2), como no excerto de *The Mysteries of Udolpho* acima citado, a forma triangular (ou cuneiforme) não se reporta unicamente ao tipo de formação do solo, mas também ao tipo de vegetação - os abetos, de que encontramos, na obra de Friedrich, apenas um exemplar isolado em cima de um rochedo de igual forma. A desolação da paisagem, que é comum a *Eismeer*, 1823-24 (fig. 32), e a muitas descrições de paisagem da obra de Ann Radcliffe, pode aliás ser entendido como correspondendo ao ideal longiniano da simplicidade do sublime, tal como é sustentado por Jonathan Richardson. Com efeito, em "An essay on the theory of painting" (1725), este autor refere a importância da simplicidade na criação do sublime, a que acrescenta, no caso de se tratar de uma obra pictórica, a capacidade de surpreender:

"In the foregoing treatise I have been showing what I take to be the rules of painting, and although any one had understood, and practised them all, I must yet say one thing is wanting, go, and endeavour to attain the sublime. For a painter should not please only, but surprise." (Richardson, 1996 :46)

Nas obras de Friedrich, o que sucede é que esse efeito de surpresa é causado precisamente pela austeridade, pelo despojamento, pela nudez da paisagem sublime que perturba através do ausente, do vazio criado na paisagem pela ausência de representação figurativa e pela vastidão desolada.

A ausência de figuras humanas ou de qualquer outro elemento que possa servir de ponto de referência relativamente às proporções utilizadas em *Der Watzmann*, 1824-25 (fig. 2), causa no observador uma total desorientação e incapacidade de avaliar as distâncias e torna esta paisagem tão impenetrável quanto as representadas em de *The Mysteries of Udolpho*. Trata-se de paisagens que são simultaneamente magníficas e inatingíveis ou, muito provavelmente, magníficas porque inatingíveis. Neste contexto, apenas o olhar pode aceder aos afiados picos gelados e ao céu que se encontra para lá deles. É o olhar que transmite à mente as qualidades sublimes da paisagem, dando origem ao seu atordoamento, ao estupor.

## CONCLUSÕES

Referiremos aqui, os aspectos questionados ao longo deste estudo, bem como as conclusões dele retiradas, de modo a clarificar a pertinência do estudo comparativo entre a obra de Caspar David Friedrich (1774-1840) e de *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe. Uma comparação feita ao nível do modo como se processa a relação sujeito observador/paisagem no texto literário e no texto pictórico e de como esta é decisiva tanto para a construção da paisagem pelo indivíduo como para a construção do indivíduo através da vivência dessa relação.

Partimos para este estudo comparativo do pressuposto estabelecido por René Wellek (1964 :129) de que existem traços comuns que são definidores de um Romantismo europeu, contrariando a ideia de outros estudiosos, de entre os quais Wellek destaca Lovejoy, de que existem vários romantismos completamente distintos, e afirmando tratar-se de um único movimento ainda que apresente necessariamente alguns aspectos que diferem de país para país. Ora, um dos critérios apontados por Wellek como significativos para a afirmação da existência de um movimento romântico europeu único é justamente o tratamento da natureza: o tipo de relação que se estabelece entre ela e o sujeito e o facto de no Romantismo a natureza ser considerada como um todo vivo (Wellek, 1964 :160-161), aspecto fundamental e central para o nosso argumento.

Iniciámos com a problematização do conceito de paisagem e, mais precisamente, do conceito de paisagem romântica, para em seguida abordarmos a questão da sua construção que, como vimos, é essencial para definição do tipo de

paisagem dela resultante. Concluímos tratar-se a construção de um dos aspectos em que as obras de Friedrich e de Ann Radcliffe mais se aproximam, na medida em que estamos perante um mesmo tipo de percepção e apreensão da natureza e de mecanismos de construção semelhantes. Com efeito, encontrámos em ambas as obras uma mesma sensibilidade perante a natureza e opções estéticas semelhantes, que condicionam por um lado o tipo de percurso e de perspectiva procurados pelo indivíduo e, por outro, o tipo de paisagem que ele constrói sobre a natureza observada. Podemos considerar que, tanto na obra de Friedrich como na de Ann Radcliffe, os termos construção e composição são de facto os que melhor definem o processo aturado e artificioso que está na origem da paisagem representada e do qual resultam a sua complexidade e obscuridade.

A relação entre o sujeito observador e a paisagem estabelece-se a diferentes níveis e, sendo o encontro entre ambos fundamental para a representação, uma vez que esta dependerá sempre da existência prévia de uma contemplação, este encontro está obviamente condicionado pela forma como o sujeito tem acesso a essa paisagem: às perspectivas, ao campo visual do sujeito e aos mecanismos de que este dispõe para aceder ao seu sentido. Assim, concluímos ser a fronteira (meio de delimitação e de incursão, de ocultar e de desvendar) um dos mais importantes elementos para a construção de paisagem em Caspar David Friedrich e em Ann Radcliffe, na medida em que o acto de traçar uma linha delimitadora é sempre uma forma de selecção em que esta é reveladora das opções do artista. Estas opções em *The Mysteries of Udolpho* e na obra de Friedrich são reveladoras de uma clara predominância das estéticas do sublime e do picturesque, caracterizando-se a paisagem, de um modo geral, pela grandiosidade e pela ideia de infinito que definem

o sublime, pela variedade e pela irregularidade do picturesque ou ainda por uma composição que tem por base ambas as estéticas.

A incursão do sujeito na paisagem, isto é, o ultrapassar das fronteiras que se colocam entre o sujeito e a paisagem faz-se através das figuras do traveller, do wanderer e do picturesque traveller. Elas povoam as obras de Friedrich e de Radcliffe e condicionam o tipo de paisagem a que o público/leitor tem acesso pelas suas características intelectuais e pelos seus objectivos, transmitindo assim uma informação mais ou menos detalhada acerca da paisagem observada e, no caso do texto literário, emitindo ou não juízos de valor. A representação da paisagem está necessariamente subordinada à recepção desta pelo sujeito observador e aos mecanismos de interpretação do contemplado de que este dispõe. Assim, a uma observação meramente lúdica e espontânea (a do traveller e do wanderer) corresponde uma descrição pouco detalhada e rigorosa dos elementos naturais, enquanto a uma observação assente em objectivos de carácter intelectual (a do picturesque traveller) equivale uma descrição minuciosa e crítica da paisagem.

Da experiência que o sujeito observador retira do seu encontro com a paisagem resultam inevitavelmente sentimentos e reacções que nas obras de Ann Radcliffe e de Friedrich se traduzem num estupor, correspondente ao que Edmund Burke designa como “astonishment”, e que assume duas vertentes: a estética e a religiosa. Deste modo, quer nas telas de Friedrich quer no romance de Radcliffe multiplicam-se os momentos de tensão, nos quais as personagens, perante um experiência estética e/ou religiosa marcadamente sublime, ficam aparentemente impossibilitadas de reagir física ou mentalmente.

Em suma, podemos concluir que a relação que se estabelece entre sujeito observador e paisagem nas obras de Caspar David Friedrich e de Ann Radcliffe é uma relação que está inteiramente dependente de uma mundividência cultural. Sendo a paisagem o fruto de uma construção humana, é inevitavelmente um produto datado e datável. Com efeito, é sempre possível, através da identificação das correntes estéticas que predominam na construção de determinada paisagem, concluir em que momento esta foi concebida. Apesar das inevitáveis divergências e polémicas que marcam todas as épocas, o que é um facto é que existem sempre estéticas dominantes e que estas são visíveis e relevantes tanto na obra de Caspar David Friedrich como em *The Mysteries of Udolpho*. Nestas obras, o "olhar cultural" do sujeito apresenta-se marcado essencialmente pelas duas correntes estéticas mais significativas no século XVIII: a estética do sublime e a estética do picturesque. Estas reflectem-se claramente em duas obras onde, mais importante do que a representação dos objectos e figuras, aquilo que de facto é central é a representação de um estado de espírito que é inerente ao sujeito observador e à própria paisagem contemplada, um estado de espírito que é revelador da complementaridade e da cumplicidade que caracterizam a relação sujeito observador/paisagem.

## BIBLIOGRAFIA

1.

**RADCLIFFE, Ann**

s/d *The Mysteries of Udolpho* (1794), Oxford University Press, Oxford and New York

2.

**ANDREWS, Malcom**

1989 *The Search for the Picturesque*, Scolar Press, Essex

**ARNHAEIM, Rudolf**

1989 *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*, Livraria Pioneira Editora, São Paulo

**BÖRSCH-SUPAN, Helmut**

1990 *Caspar David Friedrich*, Prestel-Verlag, München

**BOTTING, Fred**

1996 *Gothic*, Routledge, London and New York

**BUESCU, Helena C.**

1987 "Existe-t-il une description romantique du paysage?" in *Ariane, Revue d'études littéraires françaises*, N° 5, G.U.E.L.F., Lisbonne

1990 *Incidências do olhar: percepção e representação*, Editorial Caminho, Lisboa

**BURKE, Edmund**

1990 *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), Basil Blackwell, London

**CHALUMEAU, Jean Luc**

1997 "O Romantismo" in *As Teorias da Arte: Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*, Instituto Piaget, Lisboa

**CHEVALIER, Jean et**

- GHEERBRANT, Alain**  
1982 *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris
- COUTINHO, Eduardo F. e  
CARVALHAL, Tania  
Franco**  
1994 "Introdução" in *Literatura Comparada, Textos Fundadores*, Rocco, Rio de Janeiro
- COLERIDGE, Samuel  
Taylor**  
1983 "On the imagination, or esemplastic power (1817)" in *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge 7, Biographia Literaria*, vol I, James Engel and Jackson W. Bate (eds.), Routledge & Kegan Paul, Princeton University Press, New Jersey
- DAEMMRICH, Horst S. e  
Ingrid**  
s/d "Ruins" in *Themes & Motifs in Western Literature*, Francke Verlag
- EVEN-ZOHAR, Itamar**  
1990 "Polysystem Theory" in *Poetics Today*, 11, 1
- GENETTE, Gérard**  
1972 "Mode" in *Figures III*, Seuil, Paris
- HEGEL, G. W. Friedrich**  
1993 "Introdução" in *G. W. F. Hegel, Estética (1820-29)*, Guimarães Editores, Lisboa
- HOFMANN, Werner**  
1974 *Caspar David Friedrich, 1774-1840*, Prestel Verlag und Hamburger Kunsthalle, München und Hamburg
- JENSEN, Jens Christian**  
1980 *Caspar David Friedrich, Vida y Obra*, Editorial Blume, Barcelona
- KOERNER, Joseph Leo**  
1990 *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Reaktion Books, London
- KROEBER, Karl**  
1996 "The Clarity of the Mysterious and the Obscurity of the Familiar. Friedrich and Turner." in *The Romantic*

*Imagination: Literature and Art in England and Germany*,  
Frederick Burwick and Jürgen Klein (eds.), Rodopi,  
Amsterdam - Atlanta, GA

**LONGINUS**

s/d "On the Sublime" in *Classical Literary Criticism, Aristotle/Horace/Longinus*, T. S. Dorsch (ed.), Penguin Classics, London

**LOTMAN, Yuri**

1990 "The notion of boundary" in *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Indiana UP

**MILES, Robert**

1995 *Ann Radcliffe, The Great Enchantress*, Manchester University Press, Manchester and New York

**MOHR, Hans-Ulrich**

1996 "The Picturesque: A Key Concept of the Eighteenth Century" in *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany*, Frederick Burwick and Jürgen Klein (eds.), Rodopi, Amsterdam - Atlanta, GA

**MONK, Samuel**

1990 "The Sublime: Burke's Enquiry" in *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, Harold Bloom (ed.), Norton, New York and London

**MONTESQUIEU**

1995 *Ensaio sobre o Gosto* (1758), Usus Editora, Lisboa

**NICOLSON, Marjorie  
Hope**

1997 *Mountain Gloom and Mountain Glory, The Development of the Aesthetics of the Infinite*, University of Washington Press, Seattle and London

**PEVSNER, Nikolaus**

1964 "Picturesque England" in *The Englishness of English Art*, Penguin Books

**PEYRE, Henri M.**

s / d

"Romantisme, Religion et Religions" in *Qu'est que le Romantisme?*, Presses Universitaires de France, Paris

**PRICE, Uvdale**

- 1996 "from An Essay on the picturesque, as compared with the sublime and beautiful (1794)" in *The sublime, a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, Anrew Ashfield and Peter de Bolla (ed.), Cambridge U. P., Cambridge

**REMAK, Henry H. H.**

- 1994 "Literatura Comparada: definição e função" in *Literatura Comparada, Textos Fundadores*, Rocco, Rio de Janeiro

**RICHARDSON, the elder,  
Jonathan**

- 1996 "An essay on the theory of painting (1725)" in *The sublime, a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, Anrew Ashfield and Peter de Bolla (eds.), Cambridge U. P., Cambridge

**ROSTON, Murray**

- 1996 "The Contemplative Mode" in *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany*, Frederick Burwick and Jürgen Klein (eds.), Rodopi, Amsterdam - Atlanta, GA

**SALA, Charles**

- 1994 *Caspar David Friedrich: The Spirit of Romantic Painting*, Éditions Pierre Terrail, Paris

**SCHMIED, Wieland**

- 1995 *Friedrich*, Harry N. Abrams, Inc., New York

**SEDGWICK, Eve Kosofsky**

- 1980 *The Coherence of Gothic Conventions*. New York, Arno

**STAFFORD, Barbara Maria**

- 1981 "Toward Romantic Landscape Perception: Illustrated Travels and the rise of 'Singularity' as an Aesthetic Category" in *Studies in Eighteenth-Century Culture*, Wisconsin, 10

**SUMOWSKI, Werner**

- 1970 *Caspar David Friedrich – Studien*, Franz Steiner Verlag GMBH, Wiesbaden

**TOMPKINS, J. M. S.**

1969 *The Popular Novel in England, 1770-1800*, Methuen, London

**VAN DEN BERG, J. H.**

1990 "The Subject and his Landscape" in *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, Harold Bloom (ed.), Norton, New York and London

**VAUGHAN, William**

1994 a *Romanticism and Art*, Thames and Hudson, London

1994 b *German Romantic Painting*, Yale University Press, New Haven and London

**WATSON, J. R.**

1970 *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*, Hutchinson Educational, London

**WELLEK, René**

1964 "The Concept of Romanticism in Literary History", "Romanticism Re-examined" in *Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven and London

**WORDSWORTH  
COLERIDGE** and

1991 "Preface" in *Lyrical Ballads (1798)*, R. L. Brett and A. R. Jones (ed.), Routledge, London and New York

# **ANEXO (ILUSTRAÇÕES)**



**Figura 1.** Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am Meer*, 1822, óleo sobre tela, 57x71 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlim.



**Figura 2.** Caspar David Friedrich, *Der Watzmann*, 1824-25, óleo sobre tela, 133x170 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlim.



**Figura 3.** Caspar David Friedrich, *Abendlandschaft mit Männer*, 1830-35, óleo sobre tela, 25x23 cm. Nationalgalerie, Berlim.



**Figura 4.** Caspar David Friedrich, *Frau vor der untergehenden Sonne*, c. 1818, óleo sobre tela, 22x30 cm. Museu Folkwang, Essen.



**Figura 5.** Caspar David Friedrich, *Jungfrau an dem Fenster*, 1822, óleo sobre tela, 44x37 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin.



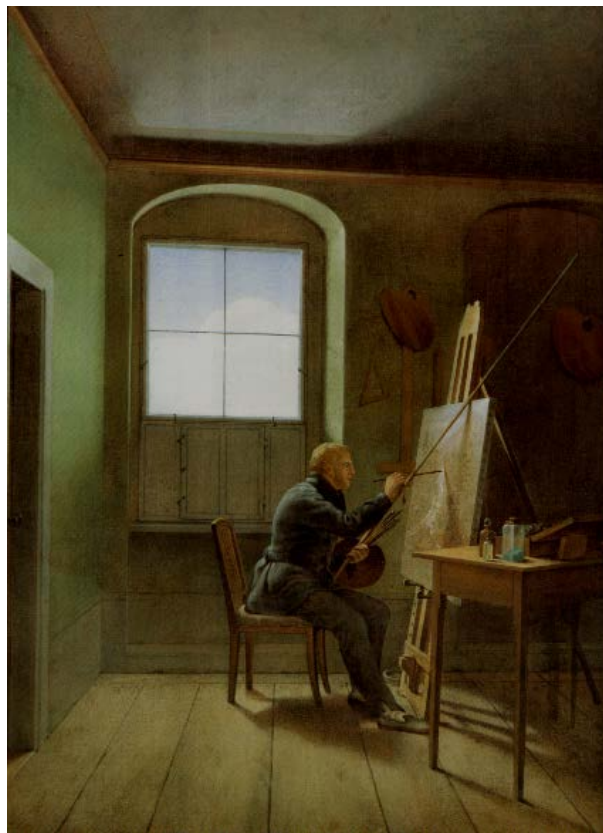
**Figura 6.** Caspar David Friedrich, *Blick aus dem linken Atelierfenster*, 1805, sépia, 31x24 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



**Figura 7.** Caspar David Friedrich, *Blick aus dem rechten Atelierfenster*, 1805, sépia, 31x24 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



**Figura 8.** Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, 1812, óleo sobre tela, 54x42 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlim.



**Figura 9.** Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich malend in seinem Atelier*, 1811, óleo sobre tela, 51x40 cm. Kunsthalle, Hamburgo.



**Figura 10.** Caspar David Friedrich, *Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung*, 1822, óleo sobre tela, 51x40 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlim.



**Figura 11.** Caspar David Friedrich, *Garten Terrasse*, 1811-12, óleo sobre tela, 53.5x71 cm. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci.



**Figura 12.** Caspar David Friedrich, *Abend*, c. 1820, óleo sobre tela, 22.3x31 cm. Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover



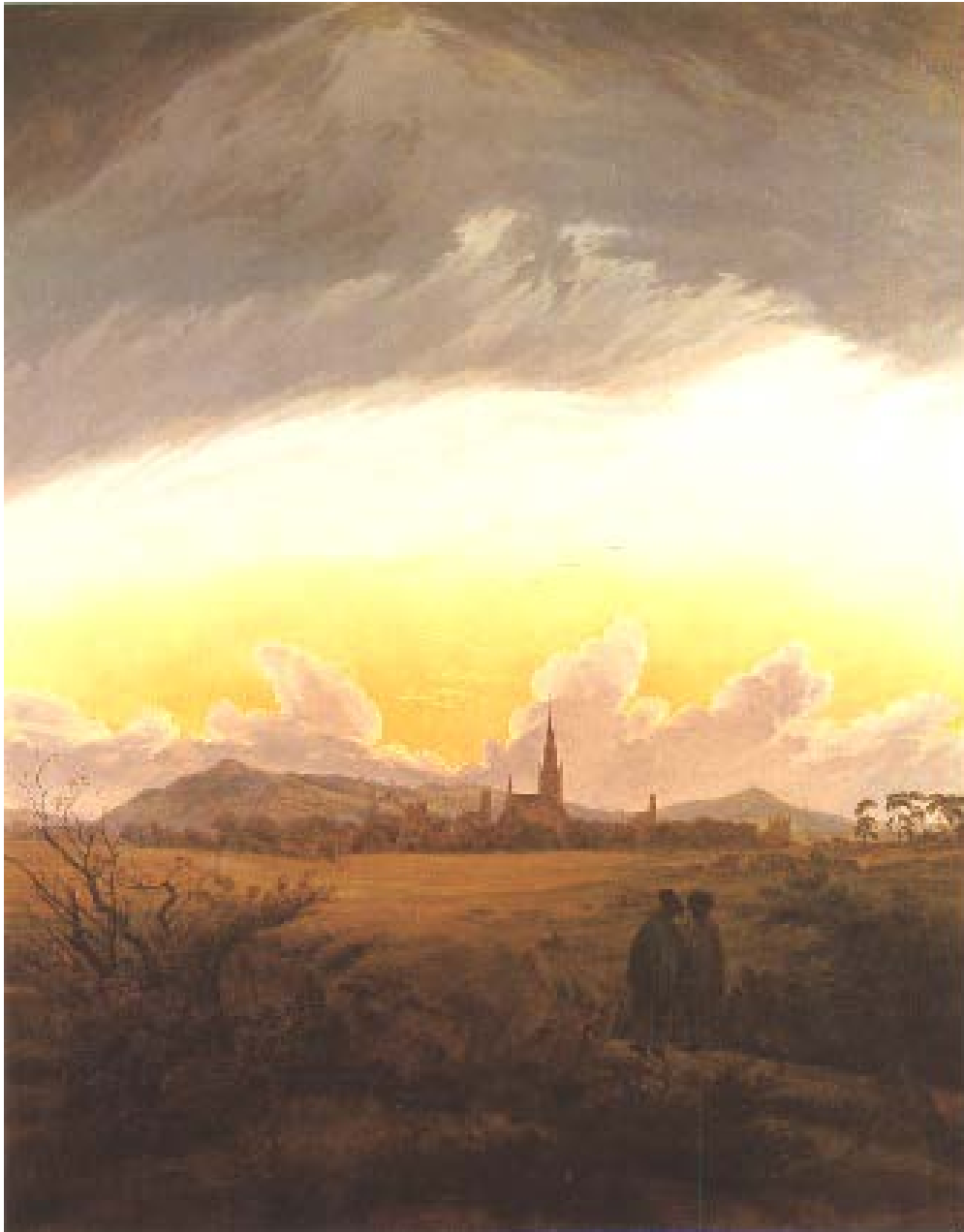
**Figura 13.** Caspar David Friedrich, *Wiesen bei Greifswald*, c. 1820-22, óleo sobre tela, 35x48.9 cm. Kunsthalle, Hamburgo.



**Figura 14.** Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, c. 1818, óleo sobre tela, 94.8x74.8 cm. Kunsthalle, Hamburgo.



**Figura 15.** Caspar David Friedrich, *Der Tetschener Altar mit Rahmen*, 1807, óleo sobre tela, 115x110.5 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Dresden.



**Figura 16.** Caspar David Friedrich, *Neubrandenburg*, 1817, óleo sobre tela, 91x72 cm. Stiftung Pommern, Kiel.



*Figura 17. Caspar David Friedrich, Öster Morgen, 1828, óleo sobre tela, 43.7x 34.4cm. Coleção Thyssen Bornemisza, Lugano.*



**Figura 18.** Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald*, 1809-10, óleo sobre tela, 110.4x171 cm. Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Castelo de Charlottenburg, Berlim.



**Figura 19.** Caspar David Friedrich, *Mönch am Meer*, 1809-10, óleo sobre tela, 110x171.5 cm. Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Castelo de Charlottenburg, Berlim



**Figura 20.** Caspar David Friedrich, *Nebel*, c. 1807, óleo sobre tela, 34.5x52 cm., Kunsthistorisches Museum, Viena.



**Figura 21.** Caspar David Friedrich, *Morgennebel im Gebirge*, c.1808, óleo sobre tela, 71x104 cm. Staatliche Museen Schloss Heidecksburg, Rudolstadt.



**Figura 22.** Caspar David Friedrich, *Ziehende Wolken*, 1821, óleo sobre tela, 18.3x24.5 cm. Kunsthalle, Hamburgo.



**Figura 23.** Caspar David Friedrich, *Gebirgslandschaft*, 1835, óleo sobre tela (inacabado), 34.9x48.5 cm. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.



**Figura 24.** Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819, óleo sobre tela, 35x44 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Dresden.



**Figura 25.** Caspar David Friedrich, *Gebirgslandschaft mit dem Regenbogen*, c. 1810, óleo sobre tela, 70x102 cm. Folkwang Museum , Essen.



**Figura 26.** Caspar David Friedrich, *Mann und Frau, den Mond betrachtend*, 1830-35, óleo sobre tela, 34x44 cm. Nationalgalerie, Berlim.



**Figura 27.** Allaert van Everdingen, *The Draughtsman*, 1640, água-forte.



**Figura 28.** Jan Luiken, *Iris*, água-forte. Ilustração de Christopher Weiglio, *Ethica Naturalis* (Nuremberga, 1700).



**Figura 29.** Caspar David Friedrich, *Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang*, c. 1817, óleo sobre tela, 51x66 cm. Nationalgalerie (Galerie der Romantik), Berlim.



**Figura 30.** Caspar David Friedrich, *Ruine Eldena*, c. 1825, lápis, tinta da China, aguarela, 17.8x22.9 cm. Dr. Georg Schäfer, Obbach bei Schweinfurt.



**Figura 31.** Caspar David Friedrich, *Winter*, c. 1834, lápis, sépia, 19.2x27.5 cm. Kunsthalle, Hamburgo.



**Figura 32.** Caspar David Friedrich, *Eismeer*, 1823-24, óleo sobre tela, 96.7x126.9 cm. Kunsthalle, Hamburgo.