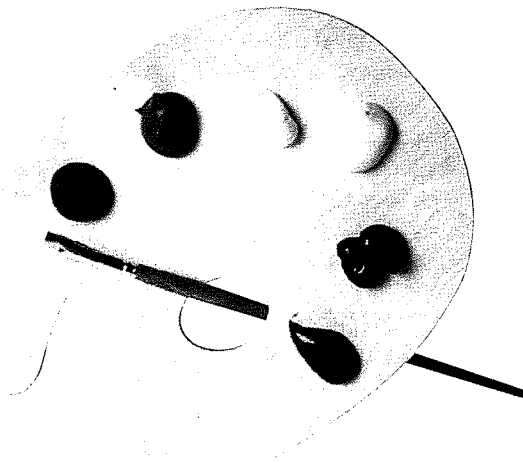


# A Organização e Composição da Paisagem Romântica

Sílvia Quinteiro | ESGHT



**A comparação entre os textos de Ann Radcliffe e de Caspar David Friedrich que nos propomos levar a cabo assenta na análise da relação que se estabelece entre o sujeito observador e a paisagem e do modo de representação desta relação, nomeadamente através das perspectivas e enquadramentos seleccionados. Assim, relativamente a *The Mysteries of Udolpho* (1794), centraremos necessariamente a atenção nos excertos descritivos, que 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.**

**E**sta análise comparativa consiste num estudo onde a aproximação entre os textos se situa ao nível das estratégias composicionais e organizacionais da paisagem, mas também da tematologia, até porque esta constitui um factor incontornável de aproximação entre as duas obras. Na verdade, um estudo mais completo da relação que se estabelece nas obras de Radcliffe e de Friedrich entre sujeito observador e paisagem passaria necessariamente por uma abordagem das questões do sentido da paisagem, da acção da paisagem sobre o indivíduo e dos meios de acesso à paisagem, onde se insere a problemática da perspectiva e do enquadramento que abordaremos em seguida.<sup>1</sup>

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. Uma selecção que ocorre assim como um processo complexo assente nas 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" (Buescu, 1990: 67) do observador, das suas preferências em termos estéticos e das condicionantes sociais e culturais a que esse sujeito observador nunca pode ser alheio e que transformam o objecto em "objecto estético" (Buescu, 1990: 67).

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>2</sup> se tornou

num motivo recorrente e identificador da sua 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>3</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 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 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 de St. Aubert ao facto de costumar 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, [1794] 1988: 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. 1), 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. Em *The Mysteries of Udolpho*, esta demanda de perspectivas privilegiadas é particularmente explícita aquando da viagem que o médico aconselhou a St. Aubert – este, podendo

optar por um caminho directo e pouco acidentado entre La Vallée e Languedoc, 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, [1794] 1988: 27)

De resto, é 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.

Um dos motivos recorrentes nas obras de Friedrich e Radcliffe é a janela, cuja representação enquanto motivo independente é uma tradição que data do século XIX, ainda que a sua origem remonte às escolas toscana e flamenga desde o século XV (Sala, 1994: 190). Mas é efectivamente no século XIX que a sua importância como tema merece destaque. Em *Jungfrau an dem Fenster*, 1822 (fig. 2), um dos mais significativos quadros românticos sobre este tema, Friedrich utiliza um motivo que é recorrente em *The Mysteries of Udolpho* e que constitui uma variante do tema - 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, [1794] 1988: 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, como sucede no seguinte excerto, relativo a Emily:

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, [1794] 1988: 126)

À semelhança do que sucede nesta passagem, também na tela de Friedrich a mulher que contempla a paisagem utiliza a janela como o meio através do qual acede à paisagem e, simultaneamente, como o eixo que lhe proporciona a ligação entre o interior e o exterior e assim entre o terrestre e a revelação. Por via do olhar da mulher, a janela serve então de passagem entre a escuridão do interior do atelier (que é uma representação da escuridão que marca o mundo interior do artista na fase de que data esta tela) e a visão de um mundo exterior luminoso e espiritualizado – é o olhar da mulher, duplicação do olhar do artista (que, por sua vez, é duplicada pelo nosso), que viabiliza o acesso efectivo à paisagem e ao espiritual. Com efeito, constituindo uma abertura para o ar e para a luz, a janela é um símbolo da receptividade e, quando se trata de uma janela quadrada, simboliza a receptividade terrestre em relação ao que é enviado do Céu – daí que a janela de *Jungfrau an dem Fenster* desenhe uma cruz cristã sobre a cabeça da observadora e lhe desvende uma paisagem constituída por elementos com significado religioso. Os álamos que vemos na margem oposta àquela em que se encontra a mulher, remetem para o simbolismo do sofrimento, da dor, das lágrimas, do sacrifício e do desejo da morte (Börsch-Supan, 1990: 134) – são árvores funerárias e, por isso, simbolizam as forças regressivas da natureza, relembram o passado e apontam para ausência de esperança (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 26-27). Por seu lado, os mastros dos barcos que passam para a outra margem do rio, aqui inevitavelmente associado ao Hades, conduzem à reflexão sobre a passagem da vida para a morte (Sala, 1994: 193).

Sendo então fundamentalmente um símbolo da revelação (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 432) e da entrada da luz divina (Daemrich, 1987: 252), 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 a ocultação 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 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. Efectivamente, a presença da janela em *Jungfrau an dem Fenster*, 1822 (fig. 2), 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 separação intransponível, 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. Joseph Koerner (1990) 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)

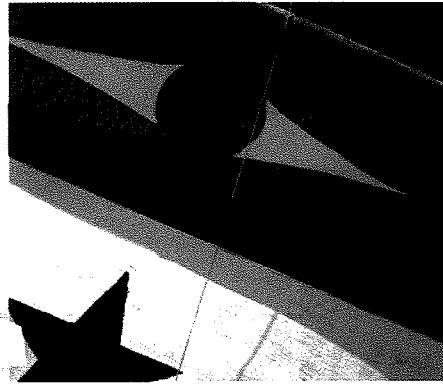
A descrição do que fica para cá da janela em *The Mysteries of Udolpho*, tal como a representação do interior do atelier de Friedrich, é de tal modo austera e contida que leva a nossa atenção a fixar-se na paisagem desvendada através da janela, cuja luminosidade se contrapõe à contenção que impera no interior. Com efeito, a austeridade do atelier de Friedrich é verificável, não só em *Jungfrau an dem Fenster*, 1822 (fig. 2), 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. 3), e *Blick aus dem rechten Atelierfenster*, 1805 (fig. 4), ou ainda *Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, 1812 (fig. 5), e *Caspar David Friedrich malend in seinem Atelier*, 1811 (fig. 6), de Georg Friedrich Kersting (1787-1847) e constatamos que, apesar de não serem totalmente inexistentes, os objectos

parte  
 la que  
 arer")  
 réu de  
 posição  
 usual e  
 a per-  
 acce-  
 ela em  
 nosso  
 a, mas  
 ue an-  
 retira-  
 aração  
 ntre in-  
 to que  
 e des-  
 (1990)  
 ignan-  
 se en-  
 o uma  
 m que

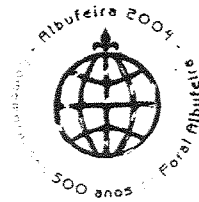
ugh? In  
 pictorial  
 n in, the  
 he can-  
 rld, any  
 her, the  
 sition of  
 ally see.

m *The*  
 lo inte-  
 contida  
 esven-  
 ntrapõe  
 a aus-  
 só em  
 mbém  
 es que  
 se es-  
 o, *Blick*  
 ick aus  
 Caspar  
 Caspar  
 . 6), de  
 os que,  
 bjectos

# ALBUFEIRA



*Todo o ano...*



Rua do Município - 8200 Albufeira  
 Telefone 289 599 500. Fax 289 599 511  
 cma.albufeira@mail.telepac.pt  
 www.cm-albufeira.pt



Figura.1 - *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, C.D. Friedrich (1818)

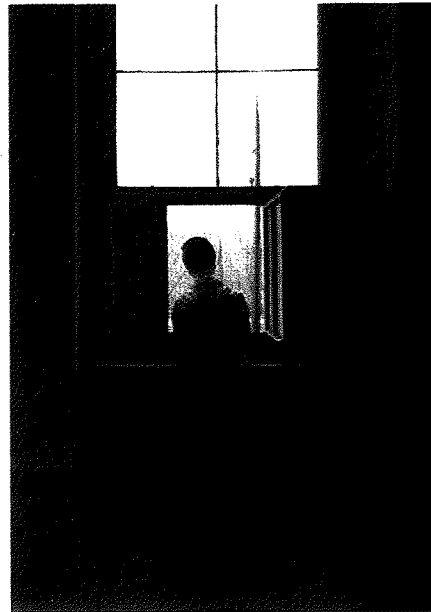


Figura.2 - *Jungfrau an dem Fenster*, C.D. Friedrich (1822)



Figura.3 - *Blick aus dem linken Atelierfenster*, C.D. Friedrich (1805)

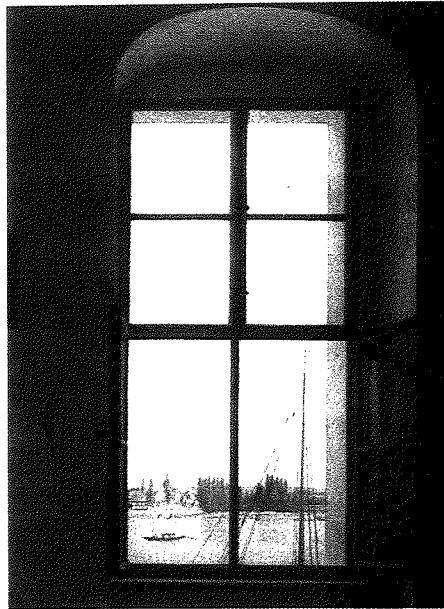


Figura.4 - *Blick aus dem rechten Atelierfenster*, C.D. Friedrich (1805)

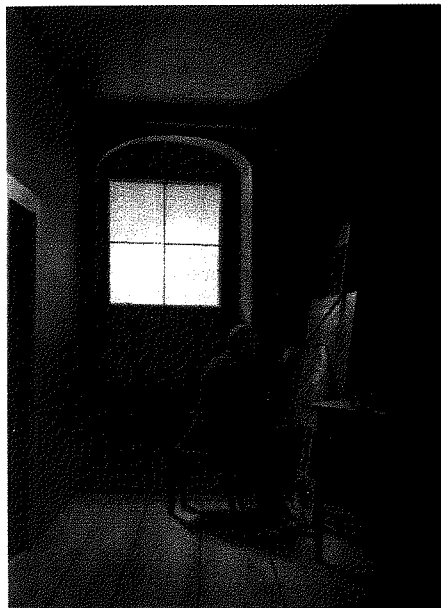


Figura.5 - *Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, G.F. Kersting (1812)

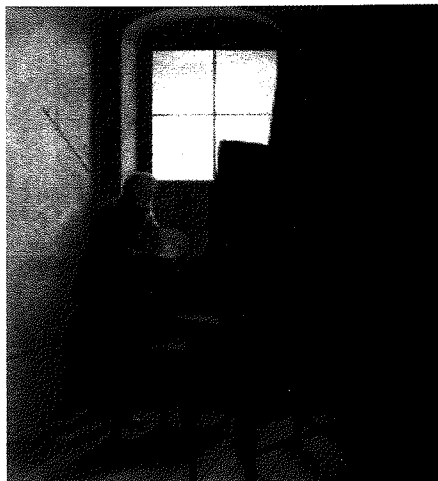


Figura.6 - *Caspar David Friedrich malend in seinem Atelier*, G.F. Kersting (1811)

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 um despojamento 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 sobriedade do interior que, como afirma Wieland Schmied (1995: 100), a mulher que em *Jungfrau an dem Fenster*, 1822 (fig. 2) 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 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. (Radcliffe, [1794] 1988: 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 consoante 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, [1794] 1988: 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 [...]. (Radcliffe, [1794] 1988: 482)

Em ambos os excertos, as janelas são, mais do que simples objectos, um elemento fundamental para o enquadramento da paisagem, surgindo 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, 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, [1794] 1988: 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. 3), e *Blick aus dem rechten Atelierfenster*, 1805 (fig. 4). 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 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 indicar 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. 3), 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. 4), a presença do sujeito, também bastante discreta, é bem mais visível do que na tela anterior; aqui, na parte do espelho que se encontra à esquerda do quadro, vemos o reflexo da parte superior da cabeça do artista.

Concluimos assim, que a representação da paisagem em Friedrich, como na obra de Ann Radcliffe, assenta num processo de percepção e representação a que é sempre inerente um sujeito observador explícito ou implícito, cujo olhar determina a selecção e a organização dos elementos, nomeadamente ao nível da perspectiva e do enquadramento. A aparente impessoalidade na representação de algumas paisagens é pois um simulacro que resulta da ocultação do olhar organizador do artista. Deste modo, as paisagens são representadas como se existissem por si, e não como aquilo que de facto são, isto é, não como o produto de uma construção do artista, um "objec-

to estético", a que nunca pode ser alheio o "olhar cultural" (Buescu, 1990: 67) que referimos no início deste artigo. ■

### Notas

<sup>1</sup> Para uma análise aprofundada desta relação, confronte-se Jesus, 1998.

<sup>2</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 Schauender ist, der vor einem großartigen Naturspiel innehält. Die Gestaltung eines solchen Themas kündigt sich erstmals im 18. Jahrhundert an." (Hofmann, 1974: 40)

<sup>3</sup> Sobre a definição de "*Schauender*" confronte-se Hofmann, 1974: 40.

### Referências Bibliográficas

BÖRSCH-SUPAN, Helmut. (1990). *Caspar David Friedrich*, Prestel-Verlag, München.

BUESCU, Helena Carvalhão. (1990). *Incidências do olhar: percepção e representação*, Editorial Caminho, Lisboa.

CHEVALIER, Jean et Gheerbrant, Alain. (1992) [1982]. *Dicionário de Símbolos*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro.

DAEMMRICH, Horst, S. and Ingrid. (1987). "Window" in *Themes & Motifs in Western Literature*, Francke Verlag, p.252.

HOFMANN, Werner. (1974). *Caspar David Friedrich, 1774-1840*, Prestel Verlag und Hamburger Kunsthalle, München und Hamburg.

JESUS, Sílvia Moreno. (1998). *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.

KOERNER, Joseph Leo. (1990). *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Reaktion Books, London.

RADCLIFFE, Ann. (1988) [1794]. *The Mysteries of Udolpho*, Oxford University Press, Oxford and New York.

SALA, Charles. (1994). *Caspar David Friedrich: The Spirit of Romantic Painting*, Éditions Pierre Terrail, Paris.

Z, WIELAND. (1995). *Friedrich*, Harry N. Abrams, Inc., New York.