

O ROMANTISMO E A NOSTALGIA DO INFINITO PELO PINTOR CASPAR DAVID FRIEDRICH

Romanticism and nostalgia for the infinite by the painter Caspar David Friedrich

Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães
UFU

Resumo: O presente trabalho objetiva investigar as particularidades do Movimento Romântico, em especial, ao alemão, cujo pintor Caspar David Friedrich recebe destaque em virtude da busca pelo infinito e pela unidade perdida, através do resgate à natureza e à vivência interior. Para isso, foram elencados os principais temas do Romantismo, com o qual, o pintor em questão se inebriou.

Palavras- Chaves: Romantismo, pintura, Caspar David Friedrich, infinito.

Abstract: *This study aims to investigate the characteristics of the Romantic Movement, in particular the German, whose painter Caspar David Friedrich gets highlighted because of the search for the infinite and visor lost unity, by redeeming the nature and inner experience. For this, we listed the main themes of Romanticism, with which the painter in question was intoxicated.*

Keywords: *Romanticism, painting, Caspar David Friedrich, Infinite.*

O movimento romântico expande-se como uma escola, uma forma, um estado de espírito e também como um forte fenômeno histórico. O termo romântico, entretanto encanta e humilha, pois pode referir-se a uma atitude positiva, um gesto condenável, um sonho, ou um alimento para o pleno exercício do imaginário humano. Amor e glória, sedução e prazer, ou simplesmente irresponsabilidade e frustração, representam, muitas das antinomias imaginadas ao ser empregar tal palavra.

O Movimento Romântico pode ser considerado como a forma mais radical de contra-Iluminismo, em sua recusa da universalidade, objetividade, racionalidade, bem como da proposta de solução total e permanente para os problemas humanos e dos métodos racionais determinados nas Luzes. Habitualmente o Romantismo, de acordo com Loureiro (2002), qualifica-se como um

modo de pensar no qual se emprega e explora os conflitos, as contradições e os choques entre os opostos, embora todas estas polaridades tendem a serem resolvidas em uma síntese, sobre a qual, o pano de fundo é uma unidade fundamental. A melhor definição de romântico, para Safranski (2010, p. 17), vem de Novalis: “Ao dar um sentido elevado ao comum, ao dar ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao fugaz uma aparência de eterno, assim é que os romantizo”.

Etimologicamente, o termo “romântico” contém de fato, referência ao passado, à literatura de língua *romana* da Idade Média, porque nessas condições, estender o conceito de nostalgia romântica é retomar ao Romantismo alemão “clássico”, ao “paraíso perdido” que, foi a sociedade feudal. Todavia, a referência à época medieval é ambígua, na medida em que esta sociedade continha muitas estruturas sociais diferentes: de um lado, naturalmente, as instituições hierárquicas, como a cavalaria, as ordens religiosas, por outro lado, apresentava o remanescente da comunidade rural gentílica (a *Marche germânica*), igualitária e coletivista. As diferentes sociedades pré-capitalistas, apesar de suas diferenças inegáveis, possuíam traços em comum que as distinguem radicalmente do modo de produção capitalista. Como sublinha Claude Lefort (*apud* Löwy, 1990, p. 13): “É em face ao capitalismo que todas as outras formulações sociais revelam seu parentesco”.

O tempo presente percebido como incerto e o sujeito margeado por instituições opressoras, umas das alternativas foi a de recuperar e retornar a esse passado - ao mundo medieval, repleto de lendas e mistérios, haja visto que o adjetivo romântico é derivado do substantivo *romaunt* (*roman* ou *romant*), o qual designa romances medievais e de cavalaria. Notoriamente vários romances são calcados nesta tradição, cujos temas estão ligados às *aventuras do rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda*, como *Ivanboé* de Walter Scott as lutas medievais baseadas em *Eurico, o Plesbítero* de Alexandre Herculano e até mesmo o herói indianista de José de Alencar adota princípios como a honra, a dignidade e a coragem.

Portanto, a Idade Média é glorificada e as épocas pós-medievais são selecionadas para descrever, com nostalgia, a derrota e o desaparecimento de tradições respeitáveis. É a mesma mentalidade que se manifesta na literatura política da época romântica, na atitude anti-revolucionária de Joseph de Mainstre, de Karl Lidwing Von Haller, de Donoso Cortés, defensores do absolutismo monárquico restabelecido em 1815 (CARPEAUX, 1985).

A partir do tempo e espaço que compõem determinada época, pode-se tentar entender as posturas e comportamentos realizados por seus indivíduos. Assim, o movimento romântico tem como alicerces as Revoluções Francesa e Industrial, bem como os seus ideais propostos. O sujeito, neste período, encontra-se submerso em novos inventos e tecnologias, a partir de padrões

científicos e racionais estabelecidos. Entretanto, suas emoções e inconformismos sufocados por este mesmo período, tornam-se foco de suas mobilizações e tentativas de escape.

Entusiasmados com a *Sehnsucht*, os românticos se distinguirão em sua produção e genialidade, pelo infinito ou por esta nostalgia do Todo. Perpetuamente agitados e incapazes de se disciplinar em sua viagem sem fim ou rumo ao infinito, conforme os estudos de Andrade (2011) deixam grande parte das obras inacabadas – fragmentos nostálgicos do infinito – o que se transformará em uma das próprias marcas do gênero romântico. Esta eterna inquietude, esta busca infundável do Todo se torna, portanto, uma manifestação do próprio sintoma da *Sehnsuchtsangst* romântica que, a partir da tentativa de negação da castração, em seu processo poético, aproxima-se perigosamente, em termos fantásticos, do objeto originário, objeto de angústia, a marca da própria falta, que tanto pode impulsionar a pulsão do saber e o desenvolvimento do pensamento em direção à gênese de uma obra, como também pode precipitá-lo em direção à psicose ou à própria morte, como ocorreu com muitos românticos tais como Novalis, Franz Schubert, Hölderlin, Tieck, Wackenroder e outros que, devido à proximidade com este pólo narcísico, confundiram em sua *poiesis*, suas vidas com suas obras e seus destinos com os de seus próprios protagonistas.

Os românticos desejaram reconhecer todas as dimensões do ser, sendo ele constituído pelo sentimento, pela intuição, pela emoção e pelo afeto, com isso, ansiavam pela exploração do domínio da interioridade humana em sua singularidade. Ao invés de sofrer passivamente a lei da ordem física e moral instituída pelos administradores do território humano, a individualidade romântica é reconhecida como o ponto de origem de uma verdade. Cada homem, pela dotação originária que constitui sua personalidade, é chamado a desempenhar uma vida singular. O conhecimento de si, para os românticos, implica uma passagem obrigatória pelos componentes da cultura, na medida que, somente então, será possível diferenciar de si as aquisições da época e as exigências próprias do sujeito. E, ainda, para Maroni (2008, p. 36): “a encarnação histórica do eu deve ser completada pelo reconhecimento de seu pertença ao devir global da história natural, à aventura mesmo da vida nas espécies. Cada indivíduo encontra-se inscrito no fluxo das forças coletivas e criadoras que regem o misterioso devir do Cosmos”.

A vida interior aparece então como labirinto sem saída, segundo os estudos de Moisés (2007), pois, é povoada por recantos secretos, visões e sombras, que ao mesmo tempo oferecem ao poeta a posse do que lhe parece ser seu Eu profundo, verdadeiro, e o tornam um estrangeiro para si mesmo - o “*alter ego*”, vinculado a uma dimensão de realidade que o ultrapassa. Com a marca dessa forma racional, o poeta romântico desvenda-se ao rumo do onirismo e do inconsciente, das forças misteriosas da Natureza e dos mitos arcaicos.

O conflito interior da alma romântica se reflete de modo direto e expressivo à figura do “segundo eu”, que está sempre presente ao espírito romântico e repete-se em inúmeras formas e variações na literatura também romântica. A fonte desta ideia fixa, segundo Hauser (1998) vem por meio do impulso à introspecção, na qual é uma tendência de auto-observação e compulsão do indivíduo rumo ao desconhecido, ao estranho e ao remoto. Também pode representar uma tentativa de evasão dos românticos para se submeterem a aceitar sua própria condição histórica e social. Tal duplicidade precipita-se a tudo que seja obscuro e ambíguo, caótico e extático, demoníaco e dionisiaco, e busca a partir disso, o refúgio de realidade que é incapaz de dominar por meio racionais. Nessa fuga da realidade, descobre-se o “inconsciente”, aquilo que está oculto e, seguro para a mente racional, a origem de seus sonhos de realização de desejos e das soluções irracionais de seus problemas. Descobre que o habitar de duas almas em um mesmo corpo, que carrega seu demônio e seu juiz. O autor (1998) ainda afirma que se descobre, neste momento, a psicanálise.

O irracional tem a vantagem de não estar subordinado ao controle consciente, motivo pelo qual enaltece o inconsciente, os instintos obscuros, os estados oníricos, os devaneios e êxtases de alma, e busca neles a satisfação que não lhe é assegurada pelo frio e crítico intelecto. *“La sensibilité n’est guère la qualité d’un grand génie... Ce n’est pas son coeur, c’est sa tête qui fait tout”* [A sensibilidade não está entre as principais qualidade de um gênio... Não é o seu coração. Mas sua cabeça que se encarrega de tudo], disse um escritor tão tardio como Diderot, agora, por outro lado, espera-se que tudo venha do salto da razão. (HAUSER, 1998, p. 680). Por isso, a crença nas experiências diretas e nos estados de ânimo, a entrega ao momento e à impressão fugaz, a adoração da “ocorrência fortuita” de que fala Novalis. Quanto mais desconcertante for o caos, mais radiante será, em virtude também ao culto do misterioso e dos elementos noturnais, do bizarro e do grotesco, do horrível e do fantasmagórico, do diabólico e do macabro, do patológico e do perverso.

O grotesco desabrocha em decorrência das camadas do ser, pois sempre que se produz alguma desordem, o homem percebe-se inábil de exercer qualquer função restauradora, então ocorre um fenômeno estilístico do grotesco e as camadas ontológicas se mesclam. Assim, nota-se o fenômeno na figura de *Quasímodo*, de Victor Hugo, em *O corcunda de Notre-Dame* (2010) cujo intuito é enaltecer e expressar as nuances das contradições entre a aparência e o essencial para o próprio ser, cujo modelo promulgado pela cultura, busca por rompê-las. Tal mecanismo decorre em virtude da identificação do sujeito com os excluídos.

A divisão do belo e do feio na arte não está em simetria com a da natureza, pois, segundo Victor Hugo (2010), nada é belo ou feio nas artes senão pela execução. O sublime sobre o

sublime para o mesmo autor, dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, inclusive do belo. Entretanto, ao contrário, o grotesco constitui-se por um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde se eleva para o belo com uma percepção mais fresca e energizada.

Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, mesclando os encantos e beleza. Já o grotesco, toma os contornos do ridículo, das enfermidades e de todas as feiúras. O belo tem somente um tipo, já o feio tem mil. O que se chama de feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que escapa, e que harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele se apresenta, sem cessar, aspectos novos, incompletos (VICTOR HUGO, 2010).

O esteticismo romântico foi o alheamento ao mundo, em que o “Eu” mostrava-se impotente e, também, foi parte de um caminho indireto para a realização de um ideal humano que não podia ser concretizado pelo processo direto de educação política e social. Para o século XVIII, a poesia era a expressão das ideias, a transmissão de ideias por meio da ficção romântica, de espíritos transcendentais que a tudo permeavam e constituíam a fonte da inspiração poética, ao identificar-se esse com o poder criativo da linguagem. Hauser (1998) propõe que toda e qualquer obra de arte seja uma visão e um aviso acerca da realidade, a qual substitui a vida real por uma Utopia, todavia, no Romantismo, o caráter imaginário expressou-se com maior pureza e plenitude, do que em qualquer outro movimento. O gênio romântico não deve colocar limites ao seu imaginário, visto que, a única lei da criação é que ela não possui lei alguma, sendo o mesmo tempo sonho e evasão, mistério e imagens fugidias. Não cabe, pois, ao gênio analisar, senão sentir; não está em causa a reflexão, mas a emoção.

O Romantismo desenvolveu uma tendência fortemente individualista: o centro do mundo é o Eu. Tudo tende a se organizar em torno do sujeito, caracterizando o que ao nível das funções da linguagem se chama de função emotiva ou expressiva. O Romantismo levou seu individualismo a extremos como uma compensação para o materialismo do mundo e uma proteção contra a hostilidade dos burgueses e filisteus às coisas do espírito (HAUSER, 1998).

Para Lejarraga (2002), esse individualismo qualitativo, que celebra a singularidade do indivíduo, remete-o a seu mundo interior, o que é de fato, um dos valores básicos do movimento romântico. Entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, Moisés (2007) conclui que o isolamento do poeta passa a ser experiência efetivamente vivida pelo homem comum que, sentindo-se “excluído”, pode vir a se identificar com o poeta, desde que veja nos devaneios e estranhezas da nova poesia confessional o retrato indireto de suas ansiedades pessoais, incertezas e de auto-afirmação.

A natureza revela o mesmo espontaneísmo florescente, a mesma expressividade das obras nas quais o homem cadencia os conteúdos originais e características de sua experiência subjetiva. Uma vez que o seu aspecto material significa o espiritual que as anima, as formas naturais, por um lado produtivas e, portanto criadoras, por outro, são expressivas e, portanto simbólicas, oscilam entre o estado da coisa e o estado da linguagem, achando-se comprometidas pela dualidade da expressão da criação – conceitos românticos mantidos como valência quase igual para a literatura. “O universo inteiro fala e os corpos são os signos da linguagem” (NUNES, 1985, p. 59).

Como tentativas de resgatar a unicidade perdida, homem, Deus e Universo consistiriam um Todo, a forma, o centro, o gérmen, onde a divindade estaria no meio e entre todos. A indistinção entre sujeito e objeto seria fundida no homem, por meio da Natureza, onde se deixava de existir a distinção, assim como foi rebaixado o que era elevado e elevou-se o que era baixo; sacralizou o profano e tornou o profano sagrado.

O olhar interior para a natureza busca o elo, Novalis quer compreendê-la “como nós entendemos a nós mesmos e a nossa amada”. Em vez de uma análise fria, o erotismo do lidar com a natureza. Em Novalis o eu absoluto de Fichte, que também deve estar na base da natureza, torna-se lentamente um tu. E já que entre amantes tudo é possível, vale: “o que eu quero, eu posso – entre os homens coisa alguma é impossível” (*apud* SAFRANSKI, 2010, p. 109).

As naturezas idealizadas e dinâmicas equivaleram ao sinônimo de certificação nacional. Para Citelli (1993), de certa forma, os românticos confundiram os conceitos de terra, nação, dimensão física e dimensão política, pois generalizaram que se a terra fosse boa, logo a nação também deveria ser. A partir disso, as florestas viraram símbolos, pois, no Brasil, por exemplo, como sua flora e fauna poderiam vir a ser um paraíso futuro. Por isso, ao se enlevar a natureza, estar-se-ia fazendo do mesmo modo com a pátria. Assim, na trilogia de José de Alencar, *Ubirajara*, *Iracema* e *O Guarani*, muitas vezes caíram na estereotipia, na queda do exótico para o deslocamento a um lugar utópico, segundo o qual, haveria o encontro a uma “visão rosseauniana”.

De acordo com Nunes (1985), o ponto de vista mecanicista do universo, proporcionou ao homem unificar-se com a natureza, porque entre seu interior e exterior existia-a como circuito de comunicação. Assim, para Fichte (*apud* Nunes, 1985, p. 57), “em toda parte relações de mim mesmo para mim mesmo”. Para Novalis (*apud* Nunes, 1985, p. 58), “o que está fora de mim está justamente em mim, é meu – e inversamente”. A natureza, desta forma, divulga o mesmo espontaneísmo da fauna e da flora, assim, como se dá a mesma expressividade das obras na qual o homem derrama seus conteúdos originais sob a composição subjetiva. Com isso, Novalis

ênfatiza novamente: “o universo inteiro fala e os corpos são os signos de sua linguagem” (*apud* Nunes, 1985, p. 58),

Entretanto, é na pintura romântica que o aspecto do sonho e do enoitecer, torna-se mais evidente, segundo Andrade (2010), em Caspar David Friedrich e seu discípulo Carl Gustav Carus, os pintores do crepúsculo e do alvorecer, cujos momentos de fusão do dia com a noite, são os exemplos mais notáveis. A escolha da noite como espaço privilegiado de representação cria as condições para que o sonho se afirme como um dos temas mais propensos do Romantismo. Uma estética semelhante não poderia ser realizada senão em sonho, ou, através do sonho. Se os românticos não foram os primeiros a utilizar o fenômeno onírico em sua arte, eles foram, certamente, os primeiros a escolhê-lo como *leitmotif*.

Os medos noturnos do não-ser, da ausência e da falta de sentido são evidentes no Romantismo e, conquanto de onde vem a grande transformação; pois é a noite, a origem e o momento no qual o ser irrompe. “É na escuridão da terra que, protegida do sol, a semente brota. O reino da raiz é escuro como a noite. [...] A noite seria aquilo para o que nós voltamos, um renascimento, mas também a ânsia de regressar ao útero materno. O que partiu volta à sua origem” (SAFRANSKI, 2010, p. 115).

A pintura romântica está em sintonia com os aspectos estético-temáticos que costumam ser apresentados como parâmetros do movimento: liberdade formal, percepção com fortes traços emocionais, fixação de espaços distantes e admissão de elementos da natureza. A presença de regiões inóspitas, muitas vezes voltadas ao distante Oriente, o ritmo do sonho, da fantasmagoria e do mistério são constantes nas obras dos pintores românticos. Não se constituiu em um estilo único e linear, pois houve variações tanto no observador ingênuo e perplexo com na manutenção de um estranho classicismo no interior de uma tendência cuja definição primeira é a de quebrar com a inflexibilidade da razão clássica. Explica-se o fato em virtude de não haver existido, no final do século XVIII, uma forte tensão entre um classicismo conservador e outro mais afinado com os princípios da Revolução. Esse, em certa medida, para Citelli (1993) foi absorvido, e mesmo transformado, por pintores como o próprio Jacques-Louis David.

No entanto, a idéia de que a Revolução criou condições para estimular o rompimento com as concepções extremamente normativas da estética clássica, fez surgir um definitivo, ainda que plural - Romantismo na pintura.

Por volta do ano de 1800, filósofos, escritores e artistas na Alemanha começaram a propagar uma nova visão do mundo, que descreviam como romântica. De acordo com Wolf (2008) o termo abrangia um leque de idéias, uma vez que a natureza era inspirada pelo espírito divino e que a imaginação humana individual poderia fundir-se na estrutura universal, mas

também, que a mente criativa, sendo profundamente solitária, ansiava pela harmonia entre o homem e a Natureza.

Os ideais românticos desenvolveram-se largamente em oposição ao neoclassicismo que se fortificava nas tradições da Antiguidade Greco-Romana, intercedendo em uma visão da época sem restrições e progressiva, isto é, uma visão moderna. No entanto, os artistas românticos voltaram-se também para os anteriores períodos medievais e do Renascimento, por influência da herança judaico-cristã, visto acreditarem que somente a divindade ajudaria a conquistar a utopia de um futuro europeu, política e intelectualmente esclarecido.

Contudo, para Wolf (2008), por outro lado, devido à tendência da Arte Romântica para o fantástico e irracional, é frequentemente tratada como uma subcorrente do Simbolismo, que depois de ajustes, floresceu no *Sturm und Drang* em finais de século XVIII, e despontou na última metade do século XIX. No entanto, os aspectos sentimentais do Romantismo, tornam difícil distinguir o estilo conhecido na Alemanha, como Biedermeier, que é geralmente datado de entre 1815 a 1850. E, finalmente, uma vez que a Arte Romântica inclui não só uma fuga da realidade, mas também um corajoso confronto em esta, termos como “naturalismo romântico” e “naturalismo idealístico” foram criados numa tentativa de se tornarem uma barreira para ultrapassar a diferença.

Gordon Craig, no seu livro *Os Alemães*, de 1892, distinguiu determinado anseio melancólico, uma ânsia indefinida, uma alienação da realidade, um sentimentalismo, uma tendência para a introversão, uma atitude pouco política, ao mergulho do próprio ser nas forças misteriosas da Natureza e de Deus e, finalmente, um pessimismo premente e uma obsessão com a morte, como sintomas que conduziam a esta aliança potencialmente patológica (WOLF, 2008). A espontaneidade artística ignorava todos os limites, os golpes de gênio e a “intoxicação criativa”, que encorajam os artistas a adentrar em reinos exóticos, arcaicos e bárbaros, foram elogiados como os novos instrumentos da experimentação estética.

No livro *Um Inquérito Filosófico sobre as Origens das Nossas Ideias do Sublime e do Belo (1757)*, Edmund Burke, depois da tentativa de restringir a arte visual a uma teoria de paixões humanas, as categorias do grande e do sublime, a rispidez arcaica, os estímulos mentais provocados pelo bizarro, obscuro, caótico e até mesmo os efeitos de choque que expuseram as profundidades e os abismos da alma humana, começaram cada vez mais a figurar no pensamento europeu como forças motivadoras por detrás de obras de arte verdadeiramente irresistíveis.

Depois de surgirem os estudos sobre o sublime, os jardins europeus foram gradualmente preenchidos por ruínas artificiais, capelas góticas e pavilhões mouriscos. Nos traçados estavam impregnados do mesmo anseio por lugares e épocas distantes, como uma forma de predileção

pelo exótico e pelo medieval, uma estética de declínio e de deterioração que viria a caracterizar a pintura romântica posterior. O jardineiro paisagista, William Chambers, de acordo com Wolf (1998) esquematizou paisagens de terror e melancolia, que se encaixavam perfeitamente nos pré, e nos românticos góticos iniciais. Ele imaginava ruínas queimadas e inundadas, povoadas por animais selvagens e famintos, instrumentos de tortura dispersos pelo solo, masmorras de onde se poderiam ouvir gritos dos mártires e vulcões artificiais expelindo nuvens de fumo. Em cavernas sombrias, os visitantes do parque passariam por entre cadáveres de reis famosos e dos criminosos mais hediondos de todos os tempos, enquanto uma música inquietante tocava ao fundo. Os visitantes não eram agredidos apenas visual e acusticamente, mas também fisicamente, pois eram sujeitos a tremores artificiais, choques elétricos, banhos de chuva mecânicos e explosões repentinas. Uma caminhada pelo parque transformar-se-ia num espetáculo teatral e em uma experiência horripilante.

O estilo Neogótico Inglês, surgiu em conjunção com os jardins no século XVIII, rapidamente se tornou um instrumento de expressão do estilo romântico por parte dos primeiros adeptos. Contudo, de acordo com Wolf (2008), ainda no século XVIII, quando alguns pensadores, como Henri Rousseau, Denis Diderot e Friedrich Schiller lamentavam a alienação do homem em relação à Natureza, havia começado a emergir uma mudança fundamental de atitude. Os ambientes paisagísticos sentidos com potencial subjetivos, e que são impossíveis de serem captados segundo regras determinadas, passavam a ser valorizados com qualidades e com toda a legitimidade.

Contudo, a tematização do horror, do feio e do demoníaco não faltaram aos quadros de Francisco Goya. Percebe-se nesse espanhol, nascido em 1746, a fusão de certos elementos barrocos e neoclássicos, cuja influência recebida veio através de Velázquez e Rembrandt. A pintura trágica de Goya refletiu o contexto da situação desalentadora para a Espanha, em função das invasões francesas e o sofrimento vivido pelos espanhóis sob as botas napoleônicas. Enquanto no quadro como *A marquesa de Pontejos*, Goya preocupa-se como retratista, acentuando-se os detalhes da cena aristocrática, de fundo neoclássico; já em *O fuzilamento de 3 de maio*, quadro de 1808, o pintor fixa-se à dor, ao medo e a dominância do elemento trágico. A própria forma menos acentuadas, o tom escuro acabam indicando as linhas de dissolução, ou seja, não há luminosidade e nem elementos radiantes (CITELLI, 1993).

O ponto de partida mais promissor para os pintores românticos era a arte do século XVIII, que, para Wolf (2008), o aparecimento do sublime na pintura foi representado pela vastidão e beleza das montanhas. A visão romântica de um progresso contínuo desde o finito até ao infinito implicou a rejeição da visão clássica e autônoma do mundo, em favor de composições

formais e essencialmente abertas. No entanto, os fracassos dos objetivos utópicos mergulharam-se na melancolia no retiro de solidão na Natureza. Durante um deslumbre onírico, Novalis caminhando pelos campos e embrenhando-se pelos rochedos, depara-se em uma caverna com uma fantástica “*flor azul*” que tem o dom de magnetizar quem a contempla:

Foi Novalis quem, no seu *Heirich Von Ofterdingen (1802)*, quem criou o mito erótico da “flor azul” e que rapidamente germinou numa lenda de ânsia e desejo longínquo: o azul simboliza as sensações do noturno, da ternura e da ansiedade. A pintura pode ser chamada o instrumento do ilimitado; desde os tratados de Goethe sobre as cores, os pintores começaram a preocupar-se com o potencial simbolista da luz e da cor, em primeiro lugar Philipp Otto Runge e Turner (WOLF, 2008. p. 12).

Caspar David Friedrich (1774-1840) é considerado atualmente, como o maior e mais conhecido pintor do Romantismo alemão e o maior paisagista de todos os tempos. No momento da sua produção artística, a Europa estava se movendo a uma forte inclinação materialista para um sentimento de desilusão, onde novos impulsos espirituais começavam a se fazer sentir. Essa mudança encontrou expressão em uma reapreciação do mundo natural, visto como uma criação divina, em contraste com o artificialismo da civilização construída pelo homem. Sobre isso, Friedrich (*apud* WOLF, 2008. p. 98) expõe: “Tenho de me render ao que me rodeia, de me unir às nuvens e às pedras de modo a ser o que sou. Preciso de solidão para comunicar com a natureza”.

Friedrich estudou sob a orientação de Jens Juel na Academia de Copenhaga entre 1794 e 1798 e, neste mesmo ano foi para Dresden, onde permaneceu pelo resto de sua vida, interrompendo unicamente com viagens a Greifswald Rügen, Neubrandenburg, às montanhas de Harz e à Boémia do Norte.

O estilo do pintor, segundo Wolf (2008) combinava fidelidade à realidade sem precedente, baseada nas experiências adquiridas nas suas viagens, com uma iluminação metafísica inspirada nas ideias neoplatônicas cristãs. A origem da sua arte paisagística é baseada na *veduta*, ou vista, do século XVIII, em que fica em evidência o primeiro plano como ponto de vista do observador, situado diante de uma interessante paisagem no plano de fundo. Em alguns casos, estas paisagens eram já um gênero de grande cenário natural, que no século XIX seria denominado como sublime, o qual seriam as escaladas solitárias, de montanhas ou a vastidão do oceano que, em um observador sensível, despertavam sentimentos de reverência religiosa e de introspecção. Entretanto, os retratos de Friedrich não têm caráter de narração de viagens encontrado frequentemente em paisagens do século XVIII, pois as suas primeiras vistas da natureza são encarnações dos sentimentos das figuras em primeiro plano, de paisagens atmosféricas, que são determinadas por dois elementos: a situação ambiental observada e a

atitude da pessoa ou das pessoas que a observam, figuras vistas geralmente por detrás e frequentemente ampliadas em relação à cena. O pintor adota o cenário da distância sem limites com a posição limitada do observador em primeiro plano, evoca os dois lados da existência humana, que seriam o corpo, a alma, o terreno e o divino – com os quais, desde os tempos antigos, concentraram a dicotomia fundamental do pensamento cristão e neoplatônico, visto que Friedrich era um artista contemplativo.

De acordo com Sabine (2001) Friedrich teve como preferências o tema da paisagem, que possui uma atmosfera nostálgica, onde brumas, árvores secas e os efeitos dramáticos de luz, fizeram-no ser conhecido inicialmente, como um místico, pois a crítica neste período, não percebia as qualidades de estudo fiéis e conscienciosas acerca da Natureza, espelhada em toda a sua produção. Também, a fama de místico do pintor é originária do uso da paisagem para evocar sentimentos religiosos, com os quais, não se buscava somente aprendê-la em sua forma objetiva, como faziam os neoclássicos, mas construir uma narrativa que poetizava a Natureza, possibilitando para tal inspiração a travessia para uma ligação sublime entre o observador solitário e o ambiente externo.

Contudo, para Andrade (2011) o médico romântico desempenha o papel de um metafísico que deve ser capaz de captar e compreender os princípios que regem o organismo do mundo e a força que unifica o homem ao Organismo Total. Por isso que as teorias de Paracelso, Van Helmont e Mesmer são aceitas neste movimento, tornando-se evidências da harmonia, manifestação imanente à vida universal, cujo médico-matafísico deverá decifrar seus ritmos. Fenômenos tais como o sonambulismo, o sono e o sonho, apresentam de maneira privilegiada estes estados ideais, os mais próximos desta sintonia cósmica, cujo protótipo seria a morte. Segundo Maroni (2008) os médicos românticos buscavam aliar-se às partes saudáveis da psique e acreditavam no médico interno de cada um, dando crédito ao poder autocurador da própria natureza. A Filosofia da Natureza romântica, por sua vez, é fortemente marcada pela teologia negativa, particularmente através das figuras de Eckhart e Jacob Boehme. Nessa perspectiva, a consciência e seu desenvolvimento se dão a partir do Nada ontológico.

Segundo Carus, a chave da vida consciente se encontrava no inconsciente. A saúde do domínio inteiro da vida inconsciente da alma é a condição primeira para o desenvolvimento de uma vida consciente perfeitamente sã. A maior parte da existência corporal se desenvolve no inconsciente, sob a forma de movimentos e de processos involuntários: circulação do sangue, respiração, fluxo sexual, digestão, assimilação, excreção e atividade dos sentidos. Carus expõe também outra tese romântica:

A doença é algo de novo, uma realidade que se produz e se desenvolve sob uma forma orgânica segundo suas próprias leis, como seqüência dos conflitos entre a vida pessoal e a vida exterior do mundo [...] Este princípio novo, esta alguma coisa, esta idéia da doença, como um tipo de parasita que se desenvolve entre a idéia da vida e a idéia de mundo, cresce, manifesta a sua vitalidade, multiplica-se e morre (*apud* MARONI, 2008, p. 39).

Sendo assim, a consciência não é a faculdade de produzir e guardar pensamentos, como tão frequentemente se crê, e sim de perceber os pensamentos e as ideias. Goethe (*apud* STEINER, 2004, p. 71) expressou isso com as seguintes palavras:

A idéia é eterna e única; o fato de empregarmos também o plural não é um bom achado. Tudo o que percebemos e sobre o qual podemos falar são apenas manifestações da idéia; o que exprimimos são conceitos e, assim sendo, a própria idéia e um conceito.

A característica de que, sem sentido filosófico, o mundo de fenômenos é de natureza subjetiva, já consiste numa determinação intelectual do mesmo, não tendo, portanto, absolutamente nada a ver com seu primeiro aparecimento, o que já pressupõe a aplicação do pensar à experiência. Para Steiner (2004), a experiência nada contém senão o caos de desconexo de imagens, caso contrário deveria haver o sujeito da cognição, o observador, encontrado sem relações no mundo da experiência quanto qualquer outro objeto desse mundo.

Nenhuma transcendência em subsidiada ao mundo pode direcionar à verdades, visto que, nenhum saber adquirido pela via do pensar está a salvo da dúvida. Somente no pensar pode ser aplicado o princípio da experiência em seu mais extremo significado.

O homem sofreu duas quedas: a queda da divindade da matéria, a qual, a dor do mundo e de existir explanam esta falta inicial e a inclinação do próprio sujeito - o indivíduo que ama a matéria. Sendo assim, o conhecimento irracional que o indivíduo romântico vai procurar em seu interior, compõe-se do Todo inseparável de si, cuja reflexão humana encontra o Absoluto dele mesmo.

Referências

- ANDRADE, R. *A face noturna do pensamento freudiano: Freud e o Romantismo alemão*. Niterói: EduFF, 2000.
- CARPEAUX, O. M. Prosa e Ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CITELLI, A. *Romantismo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. (A. Cabral trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- HUGO, V. *O Corcunda de Notre-Dame*. (J. Melville trad.) São Paulo: Ed. Martin Claret, 2010.
- HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. (C. Barretini trad. e notas). São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LEJARRAGA, A. L. *Paixão e Ternura: um estudo sobre a noção de amor na obra freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; FAPERJ, 2002.
- LOUREIRO, I. R. B. *Freud e o estilo romântico*. São Paulo: Escuta: FAPESP, 2002.
- LÖWY, M. *Romantismo e Messianismo: sobre Lukács e Walter Benjamin*. (M. V. Baptista e de M. P. Baptista trad.). São Paulo: Perspectiva, 1990.
- MARONI, A. A. *Eros na passagem: uma leitura de Jung a partir de Bion*. Aparecida – SP: Idéias & Letras, 2008.
- MOISÉS, C. F. *Poesia & utopia: sobre a função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SABINE, R. *Caspar David Friedrich: moonwatchers*. Catalog of an exhibition held at the Metropolitan Museum of Art from Sept. New York: Metropolitan Museum of Art, 2001.
- SAFRANSKI, R. *Romantismo: uma questão alemã*. (R. Rios, trad.). São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- STEINER, R. *O método cognitivo de Goethe: linhas básicas para uma gnosiologia da cosmovisão goethiana*. (B. Calegaro trad.). São Paulo: Antroposófica, 2004.
- WOLF, N. *Romantismo*. (I. Falcão – Vernáculo, LTDA trad.). Taschen, 2008.

Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães

Psicóloga, Licenciada em Letras (Literaturas Portuguesa e Brasileira),
especialista em Saúde Pública, Mestranda em Psicologia (Psicanálise e Cultura),
pela Universidade Federal de Uberlândia.
E-mail: anarosa.psi@hotmail.com

*Enviado em 20 de julho de 2016.
Aceito em 30 de agosto de 2016.*