

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

CAROLINA BAYER

O MISTICISMO NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO ROMANTISMO ALEMÃO:

Entre texto e pintura - Ludwig Tieck e Caspar David Friedrich

Florianópolis

2016

CAROLINA BAYER

O MISTICISMO NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO ROMANTISMO ALEMÃO:

Entre texto e pintura - Ludwig Tieck e Caspar David Friedrich

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção da habilitação para Bacharel e Licenciatura em História, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Bernardete Ramos Flores.

Florianópolis
2016



ATA DE DEFESA DE TCC

Aos 25 dias do mês de novembro do ano de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, na Sala dos Conselhos, Centro Socioeconômico – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pela Professora **Maria Bernardete Ramos Flores**, Orientadora e Presidente, a Professora **Maria Aparecida Barbosa**, Titular da Banca, e o Professor **Hermetes Reis de Araújo**, Suplente, designados pela Portaria nº39/HST/16 do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Carolina Bayer**, subordinado ao título: “**O MISTICISMO NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO ROMANTISMO ALEMÃO: Entre texto e pintura - Ludwig Tieck e Caspar David Friedrich**”. Aberta a Sessão pela Senhora Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido da Professora **Maria Bernardete Ramos Flores**, a nota final **.10.**, da Professora **Maria Aparecida Barbosa**, a nota final **.10.**, e do Professor **Hermetes Reis de Araújo**, a nota final **.....**; sendo aprovada com a nota final **.10.** A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva em versão digital, ao Departamento de História, até o dia nove do mês de dezembro de dois mil e dezesseis. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 25 de novembro de 2016.

Banca Examinadora:

Prof.a **Maria Bernardete Ramos Flores** 

Prof.a **Maria Aparecida Barbosa** 

Prof. **Hermetes Reis de Araújo**.....

Candidata **Carolina Bayer** 

*Com nostalgia, à minha avó Clélia.
(in memoriam)*

AGRADECIMENTOS

O encerramento de uma etapa se inicia. Chegar aqui após cinco anos de esforço, dedicação, estudo e perseverança, não seria o suficiente sem o apoio de minha família, e em especial da minha mãe.

Gostaria de manifestar minha imensa gratidão aos meus professores e professoras importantes para esta escrita. Ao professor Dr. Hermetes Reis de Araújo, pela receptividade em discutir o assunto quando em fase inicial na disciplina de História Contemporânea I, ao professor Dr. Luiz Hebeche do Departamento de Filosofia da UFSC, por me auxiliar nas discussões durante e após as aulas na disciplina de Idealismo Alemão, tão cruciais para amadurecer o assunto. Agradeço também aos professores Dr. João Klug e Dra. Aline Dias da Silveira, que durante a graduação foram sempre atenciosos e dispostos a auxiliarem nas dúvidas disciplinares e nas questões burocráticas. Sou grata também à professora Dra. Maria de Fátima Fontes Piazza, por sua atenção e gentileza no curso e na convivência no LABHARTE. Quero também agradecer à Cristiane Valerio de Souza, da secretaria do Departamento de História, pela prestatividade e gentileza para com as questões do curso em todos os semestres.

Agradeço também à minha orientadora Dra. Maria Bernardete Ramos Flores, que desde novembro de 2013 foi receptiva ao meu interesse em participar das atividades do Laboratório de História e Arte da UFSC (LABHARTE). Neste laboratório, o interesse na pesquisa científica foi instigado e praticado entre 2013 a 2016, como bolsista de Iniciação Científica. Por isso, agradeço também ao CNPq pela concessão da bolsa PIBIC, pois por meio do Edital da Chamada Universal, foi possível integrar o projeto “Modernidade, Arte e Pensamento: a imaginação em curso – misticismo, primitivismo, androginia, utopia”, coordenado pela orientadora desta monografia.

Por fim, agradeço àqueles que antes de mim acreditaram e lutaram por uma universidade pública, gratuita e de qualidade e à UFSC, por toda vivência acadêmica que obtive e contribuiu para somar na minha formação social, profissional e intelectual.

Historiador - é um profeta voltado de costas.
Friedrich Schlegel

RESUMO

A aproximação do Romantismo alemão ao âmbito místico provocou um revival do pensamento panteísta e pietista entre seus expoentes mais notáveis pertencentes ao Círculo de Jena. Houve um fervor romântico em conceber a Arte e a Religião como próximas e duplamente influenciadas entre si. Desse modo, ansiaram e enalteceram uma *Religião sentimental*, devota e vivida em frenesi, assim como uma arte inspirada nas imagens da fé. Este trabalho se propõe a discutir todo embasamento destas influências no pensamento e na estética romântica e posteriormente, analisar como foi tratada essa inspiração no processo criativo de Johann Ludwig Tieck (1773 – 1853) em comparação com Caspar David Friedrich (1774 – 1840). Para análise, foram selecionadas algumas fontes: o conto literário *A Montanha das Runas* (1804), do poeta e romancista Tieck e as três pinturas *A Cruz nas Montanhas - O Altar de Tetschen* (1807-08), *Paisagem de Inverno com Igreja* (1811) e *Visão da Igreja Cristã* (1820), de Caspar D. Friedrich. Propõe-se, no entanto, discutir esta problemática como base para reflexão os pensamentos de Friedrich Schelling e Friedrich Schleiermacher, pois, é na filosofia/teologia destes românticos, que se encontra base intelectual para discussão da concepção estética romântica alemã sobre natureza, religião, arte, e recepção do pensamento pietista.

Palavras chave: Romantismo alemão, Círculo de Jena, Misticismo, Pietismo, Ludwig Tieck, Caspar David Friedrich.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A Cruz nas Montanhas - O Altar de Tetschen (1807-08).....	47
Figura 2: Pormenor de A Cruz nas Montanhas O Altar de Tetschen (1807-08).....	52
Figura 3: Kreuz vor Regenbogen im Gebirge (1818).....	53
Figura 4: Paisagem de Inverno com Igreja (1811)	56
Figura 5: Pormenor de Paisagem de Inverno com Igreja (1811).....	58
Figura 6: Pormenor de Paisagem de Inverno com Igreja (1811).....	58
Figura 7: Visão da Igreja Cristã (1820).....	59
Figura 8: Desenho de dois druidas para Visão da Igreja Cristã (1812).....	60
Figura 9: Projeto para Igreja com entrada elíptica e com torre (1814-1825).....	69

SUMÁRIO

NOTAS INTRODUTÓRIAS.....	11
CAPÍTULO 1 – Alvorecer de uma corrente: O Romantismo alemão.....	16
1.1 Tendências da Modernidade.....	16
1.2 Correntes românticas e perspectivas teóricas.....	19
CAPÍTULO 2 – Resplandecer do pensamento romântico.....	23
2.1 O Círculo de Jena.....	23
2.2 O Idealismo Alemão e os fundamentos filosóficos dos conceitos românticos.....	24
2.3 Religião e Misticismo no pensamento Estético romântico.....	26
CAPÍTULO 3 – A (ex) poente Arte de Ludwig Tieck e Caspar David Friedrich.....	33
3.1 Panorama da fortuna crítica de Ludwig Tieck e Caspar David Friedrich.....	33
3.2 Uma relação entre texto e pintura.....	35
3.3 Ludwig Tieck.....	37
3.4 O conto Der Runenberg (A montanha das Runas, 1804).....	40
3.5 Caspar David Friedrich.....	43
3.6 Kreuz im Gebirge - Tetschener Altar (A Cruz nas Montanhas, 1807-08).....	47
3.7 Winterlandschaft mit Kirche (Paisagem de Inverno com Igreja, 1811).....	56
3.8 Vision der christlichen Kirche (Visão da Igreja Cristã, 1820).....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
FONTES.....	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	65
ANEXO.....	69

NOTAS INTRODUTÓRIAS

“Romantismo alemão”. A designação não expressa a diversidade que este movimento artístico cultural endossou. Talvez fosse necessário em notas introdutórias acentuar que mesmo no caso alemão, houvesse muitas ramificações. Neste sentido, é comum encontrar na bibliografia sobre Romantismo classificações que o sistematizam em gerações, sobretudo nas análises advindas do campo da Literatura como em Erwin Theodor Rosenthal e Antônio Cândido. Todavia, há autores no campo da crítica social que enfocam nas classificações de orientação política e marxista, como Michel Löwy, em “*Romantismo e Política*”, e assim por diante. Porém, foi adotado como recorte para especificar esta pesquisa os aspectos referentes ao campo *místico e religioso* que influenciaram românticos da Primeira Geração alemã (*Frühromantik*, Círculo de Jena).

Assim, para objetivar o aprofundamento nos aspectos místicos do Romantismo alemão, buscou-se realizar um estudo da obra *A Montanha das Runas* (1804) de Ludwig Tieck, publicada em uma coletânea com demais contos, chamada *Phantasus* em 1812. Trata-se de um conto fantástico que possui uma profunda linguagem simbólica com signos visuais que se assemelham aos temas das obras do pintor Caspar David Friedrich:¹ *A Cruz nas Montanhas – O atar de Tetschen* (1807-08), *Visão da Igreja Cristã* (1820), *Paisagem de Inverno com Igreja* (1811). A imersão nas obras destes artistas e dos demais pensadores do Círculo de Jena como August Schlegel, Friedrich Schelling e Friedrich Schleiermacher trouxeram indagações sobre a inspiração do artista no misticismo, e isto levou esta pesquisa às bases desta influência: o *pietismo*.² A gênese do pietismo reside dentro do luteranismo, entretanto se diferencia com uma postura crítica a este por entender que a fé deve ser vivenciada com maior expressão e experiência religiosa da conversão pessoal de cada devoto,

¹ Este é o ponto de partida da monografia, a análise comparativa destas produções, tanto na literatura quanto na pintura, para assim pensar e refletir como se deu a inspiração no misticismo entre esses românticos, e de onde se influenciaram.

² A gênese do Pietismo é o Luteranismo. Porém, surgiu de uma corrente contrária à postura luterana de devoção e de organização eclesiástica, uma vez que os pietistas reuniam-se não em Igrejas, mas em casas para orar e enfatizavam a experiência religiosa do indivíduo. Mais tarde no final do século 18, Schleiermacher irá falar em seu livro “*Über die Religion*” (Sobre a Religião, 1799) de uma fé sentimental, possivelmente é uma inspiração na fé que os pietistas desde o século 17 defendiam.

além do que, os pietistas eram críticos a toda organização eclesiástica de leis e doutrinas. Entre os pioneiros deste movimento cristão, encontram-se Philip Jacob Spener (1635 - 1705), bem como Jacob Böhme (1575 - 1624), que se tornou um nome importante dentro do misticismo e da alquimia, como também no pietismo, por ter sido praticante. Todo este movimento pietista é crucial para entender o Romantismo do Círculo de Jena, pois tanto Tieck como Schleiermacher estudaram teologia protestante na Universidade de Halle que foi o centro de toda divulgação do pietismo por meio das obras sociais e de caridade do pastor August Hermann Francke. E Caspar David Friedrich em suas pinturas de tema religioso, já evocava uma fé para ser vivida fora dos templos, por isso a frequência em suas telas de devotos rezando no meio de florestas, como os pietistas dos séculos XVII e XVIII. Portanto, este trabalho pretende discutir, analisar e compreender os aspectos que constituíram o movimento chamado Romantismo alemão à luz do prisma das influências místicas e pietistas que marcaram as concepções de sua estética no século XIX.

Notadamente, no capítulo I é realizada uma discussão bibliográfica sobre o Romantismo alemão, a fim de apresentar os principais autores sobre o assunto, as perspectivas e correntes que visam entender este fenômeno cultural da virada dos séculos XVIII para o XIX. Já no capítulo II, procura-se aprofundar em aspectos próprios do Romantismo alemão no que tangem às suas influências, embasamentos, concepções e aos aspectos ditos “místicos” que se pretende investigar nas obras selecionadas como objeto de estudo que vão aparecer no capítulo III, onde é possível analisar o misticismo como elemento de inspiração, seja um misticismo inspirado na religião cristã ou no folclore local, uma vez que tanto Friedrich quanto Tieck tomaram como “objeto efetivo de sua imaginação” a religião e todo imaginário místico que isso pôde suscitar.

É importante salientar que se por um lado os românticos alemães estão em diálogo com o contexto influenciado pela cultura de salão francesa, ele também possui raízes em sua própria cultura que vem a se legitimar exatamente neste período oitocentista romântico, em que paralelamente se desenvolve o nacionalismo alemão dentro do próprio Romantismo. E seu legado tramita entre correntes artísticas e de pensamento como o *neogótico*, *impressionismo*, *modernismo*, *existencialismo* e *decadentismo*. Assim, revela-se sua importância no pensamento de Kierkegaard e Nietzsche por exemplo. O Romantismo foi

protagonista em realizar crítica ao academicismo das Escolas de Belas Artes que difundia o neoclássico como ideal para forma e conteúdo das obras de arte, mas também de comportamento social, com influência da racionalidade e do equilíbrio advindas do *Iluminismo francês*.

A crítica de arte neste contexto possuía discussões pertinentes que iam além das Teorias da Arte. A crítica como “ocupação intelectual” começou a se consolidar no período moderno às luzes do alvorecer neoclassicista com as contribuições de Winckelmann e Lessing, que em outrora no livro *Laocoonte* (1766) propôs uma indagação pertinente sobre o processo mimético da arte entre o artista e o poeta, no caso da estátua de Laocoonte e do poema épico *Eneida*, de Virgílio (I a.C). Mas, sua proposição continua nesta monografia pertinente para comparar o processo imaginativo e criativo que integra as obras que aqui serão analisadas.

Em linhas gerais, podemos entender que o movimento chamado Romantismo alemão foi um fenômeno cultural que coexistiu a uma série de principados que somavam nos séculos XVII e XVIII cerca de 300 príncipes governantes³. O emprego do termo “alemão” tem conotação no sentido linguístico, não se referindo, assim, ao território da Alemanha, uma vez que foi unificada somente em 1871. Segundo o historiador inglês J. L. Talmon, ainda que o surgimento do nacionalismo esteja relacionado ao Romantismo, até 1812 nas *Guerras de Libertação* não havia ainda uma conotação política ao termo “nacionalismo”, como veio a ter após as invasões francesas nas *Guerras Napoleônicas*⁴. Otto Maria Carpeaux sobre este contexto analisou que “A Alemanha, como realidade política, não existe. A Alemanha é uma realidade linguística, cultural, literária.”⁵

Mas os esforços em unificar a Alemanha, ou ao menos em reconhecer a necessidade em fortalecer a frente a Napoleão Bonaparte e toda influência cultural francesa, visível desde a publicação dos *Discursos à Nação Alemã* de Fichte em 1807. No entanto, a Alemanha encontrava-se dividida entre católicos e protestantes, e isso veio a ser um obstáculo. J. L. Talmon considera que “nas regiões protestantes da Alemanha a situação a este respeito era

³ BERLIN, Isaiah. *As raízes do Romantismo*, p.66.

⁴ TALMON, J. L. *Romantismo e Revolta*, p. 103-104.

⁵ CARPEAUX, Otto Maria. *A Literatura Alemã*. p.153.

ainda mais complicada. Embora a Igreja Luterana estivesse tradicionalmente subordinada ao Estado, os ultramontanos pregaram que a Revolução Francesa fora na realidade iniciada pelo arqui-rebelde *Martinho Lutero*. Certo número de protestantes românticos acabaram, de facto, como católicos. Finalmente, o jovem protestante *Novalis* foi um dos primeiros, se não o primeiro, a cantar as glórias de uma Europa Cristã, unida sob a égide do papado”⁶. Muitos intelectuais se sensibilizaram de algum modo com a Doutrina Católica, por diversos motivos. Sejam eles pelos seus ritos tão emblemáticos e simbólicos, ou por oposição ao protestantismo como fundamenta Talmon, mas a questão a se levar para discussão é em que medida é possível associar o luteranismo à Revolução Francesa.

Intelectuais como August Schlegel, Zacharias Werner, Wackenroder, Ludwig Tieck, Novalis, Schelling, Clemens Brentano, Joseph Freiherr von Eichendorff tomaram o catolicismo como doutrina e se “converteram”. Mas esta “conversão” aqui representa não necessariamente o batismo, mas uma inspiração e devoção do artista ao catolicismo, além de muitos destes terem se influenciado pelo pietismo. O “revival religioso” que os românticos alemães buscaram vivenciar e representar em sua estética está relacionado com a questão que o filósofo Gerd Bornheim em seu texto intitulado “*Filosofia do Romantismo*”, coloca: “O protestantismo teria arruinado a cristandade, desespirtualizando-a, substituindo a riqueza da tradição cristã, pelo fanatismo da letra, pelo trabalho de exegese, terminando por sufocar a fé.”⁷ E mais adiante, observa que:

Os românticos admiravam S. Francisco de Assis e seus cânticos ao sol. Já Goethe havia chamado a atenção para o fato de que a catedral gótica, com sua tremenda mensagem sobrenatural, apoiava-se, cravada, pesadamente sobre a terra. Os poetas românticos comoviam-se com a presença de imagens nos templos católicos e toda liturgia lhes era imensamente simpática. Outro poderoso fator foi a Virgem, a “mulher divina”. Toda ideia de mediação simbólica, que transfigurasse espiritualmente elementos sensíveis, tirados da natureza, era valorizada pelos românticos.⁸

O próprio filósofo Schelling, em seu curso de Estética na cidade de Würzburg em 1804⁹, argumenta que o catolicismo gera de si mesmo o seu “destruidor”, o protestantismo, no

⁶ TALMON, *Romantismo e Revolta*, p.28.

⁷ BORNHEIM, Gerd. *Filosofia do Romantismo*. In. GUINSBURG, J. *O Romantismo*, p.108.

⁸ Idem, p. 109.

⁹ Os textos de seu curso foram mais tarde reunidos e publicados com o título de *Filosofia da Arte* em 1805.

sentido em que este representa o esvaziamento do caráter simbólico e histórico do cristianismo católico¹⁰.

Tanto Tieck quanto os irmãos August e Friedrich Schlegel e Schelling, naquela época, no auge do movimento romântico são associados ao Círculo de Jena e correspondem ao que se chama de Primeira Geração (*Frühromantik*). É neste círculo que a principal manifestação de seus pensamentos se destacou: com a *Revista Athenaeum* (1798)¹¹. E anterior a esta geração, temos o Pré Romantismo: Tempestade e Ímpeto (*Sturm und Drang*), com Herder, Goethe e Schiller. Quase que simultaneamente, outros românticos exercem importância neste cenário, mas são mais próximos da cidade de Heidelberg e se destacam pelo medievalismo presente em suas obras. Entre seus expoentes desta Segunda Geração romântica alemã (1804-1809)¹², destacam-se Achim von Arnim, Irmãos Grimm, Karoline von Günderrode, Eichendorff, Joseph Görres e Clemens Brentano.

É neste contexto que em 1792¹³, Ludwig Tieck inicia seus estudos em Teologia Protestante na Universidade de Halle na Alta Saxônia, mesmo curso o qual o também romântico Friedrich Schleiermacher realizou seus estudos teológicos, onde ambos tornaram-se amigos por volta de 1794. Anos mais tarde, em 1798¹⁴ a família do pintor Caspar David Friedrich se mudou para Dresden, que então era a capital da literatura alemã, mesmo local onde Tieck passava suas férias de verão e que anos mais tarde, viria a frequentar o estúdio de arte de Caspar Friedrich, e criar assim familiaridade, juntamente com o pintor Phillip Otto Runge.

Norbert Wolf em seu livro *Friedrich - O pintor da quietude* comenta que “as figuras místicas e os gênios brilhantes foram os heróis do Romantismo. Jovens com expressões de entusiasmo ou com olhos sonhadores, artistas que morriam ainda jovens na consciência

¹⁰SCHELLING, Friedrich. *Filosofia da Arte*, p. 407.

¹¹ Não confundir com a revista de mesmo nome publicada em Londres por volta de 1828 a 1921. Participavam da revista alemã românticos como Dorothea Schlegel, Karoline Schelling, Novalis, irmãos Schlegel, Friedrich Schelling e Friedrich Schleiermacher.

¹² CARPEAUX, Otto Maria. *A Literatura alemã*, p.114.

¹³GRIMM, Gunter. Johann Ludwig Tieck. Goethe Zeit Portal. Disponível em: <<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektetpool/goethe-italien/italienlyrik/johann-ludwig-tieck.html>>. Acesso em: 10 set. 2015.

¹⁴ Conforme indica em sua biografia no site do Museu de Greifswald, onde abriga o Centro de Cultura Caspar David Friedrich. Disponível em: <<http://www.caspar-david-friedrich-greifswald.de/biografie.html>>. Acesso em: 10 set. 2015.

melancólica do seu isolamento social povoavam as galerias de retratos por volta de 1800”¹⁵. E acrescenta: “Friedrich exigia de uma verdadeira obra de arte a “elevação do espírito” e “inspiração religiosa.”¹⁶ Esta opinião era partilhada pelo seu círculo de amigos em Greifswald, formado em 1805 com o intuito de fundar uma arte eclesiástica protestante e progressista.”¹⁷ Boa parte dos estudos acerca de Friedrich como será visto valoriza o aspecto religioso e místico de sua obra. O que se procura realizar aqui é ver sua obra em consonância com outra produção de mesma inspiração no Romantismo alemão.

¹⁵ WOLF, Norbert. *Friedrich - O pintor da quietude*, p. 7.

¹⁶ Idem, p. 7.

¹⁷ Idem, p.19.

CAPÍTULO I – Alvorecer de uma corrente: O Romantismo alemão

1.1 Tendências da Modernidade

*“Revolução Francesa, o Meister, de Goethe, e a doutrina-da-ciência, de Fichte, são as maiores tendências da época.”
Friedrich Schlegel¹⁸*

Tanto a Revolução Francesa quando a Revolução Industrial inglesa engendraram um processo de rupturas que refletiu no campo social e econômico e na produção intelectual e artística. Sendo o movimento romântico algo heterogêneo, as diversas formas de romantismo realizaram a defesa dos ideais revolucionários de *Liberdade, Igualdade e Fraternidade*, houve críticas a todo este processo revolucionário, sobretudo com os alemães românticos conservadores e restitutionistas.

Não somente a Revolução Francesa, mas toda concepção filosófica desenvolvida e consolidada no Iluminismo, vem a incidir sobre uma progressiva secularização da experiência religiosa, sob a égide da racionalidade e da laicidade.¹⁹

Segundo o historiador Hobsbawm²⁰, no âmbito europeu dos setecentos e oitocentos, mais especificamente na Inglaterra, França e Alemanha, sucede uma complexa ruptura com o mundo antigo por meio da destruição de seus valores e da corrosão de suas instituições. A revolução industrial britânica e a revolução francesa vem a desencadear a formação de uma nova economia para o século XIX, carregado de novos ideais políticos herdados da Revolução Francesa. Foi um processo revolucionário duplo crucial que transformou a nova direção do mundo inteiro, marcados pela laicização/secularização do mundo ocidental, formação do capitalismo, das unificações e com novas constituições e o estado com três poderes herança da Revolução Francesa. A força motriz industrial proporcionou o crescimento das cidades com

¹⁸ SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*, p. 83.

¹⁹ TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*, p.46.

²⁰ HOBBSAWM, Eric. *Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo*, 2003.

as ligações ferroviárias entre elas, o êxodo rural e a leve melhoria nas condições campestres, melhoria na tecnologia agrícola e aumento da produção, fabricação em série e desenvolvimento em outros setores. E ainda que a já ocorrida revolução não houvesse transformado para melhor a realidade dos pobres, implantou na sociedade os direitos civis protegido dos cidadãos previstos na Declaração dos Direitos dos Homens e do Cidadão.

Alguns escritores que se ocupavam com a literatura, política e filosofia manifestaram sua crítica à Revolução Francesa, como no caso de Friedrich Von Schiller em uma carta ao príncipe Friedrich Christian Von Augustenburg, de 1793:

A tentativa do povo francês de estabelecer-se nos seus sagrados direitos humanos e conquistar uma liberdade política trouxe a lume apenas a incapacidade e a indignidade do mesmo, e lançou de volta à barbárie e à servidão não apenas este povo infeliz, mas, com ele, também uma considerável parte da Europa, e um século inteiro. O momento era o mais favorável, mas encontrou uma geração corrompida que não mais lhe era merecedora e não soube nem dignificá-la nem utilizá-lo.²¹

A atitude antirrevolucionária dos alemães demonstrava que somente a filosofia poderia justificar a revolução e não a história. A anti-francofilia era não somente uma crítica à razão do Iluminismo francês, mas também uma “resistência” alemã às invasões napoleônica, que dão sustentação para o surgimento do nacionalismo alemão.

Sendo assim, compreende-se nesta atitude uma das características do pensamento romântico alemão: a defesa da tradição. Mas para os filósofos iluministas a revolução era uma questão *a priori*, parte integrante da sociedade e, portanto universal, o que não considerava a tradição e a nação. A razão sendo uma hipótese filosófica não poderia explicar e organizar a história. Esta oposição ao pensamento hegeliano, alegava que a história não seguia leis universais e de que ela não tinha um fim universal.

Era também uma disputa entre países, de um lado os franceses e as ideias iluministas e de outro os alemães contra o projeto expansionista de Bonaparte com a cultura francesa e a industrialização. Kant, Hegel e Marx, contudo, o aplaudiam.

A questão acerca da universalidade é um extenso debate entre estas duas posições. Para Hegel é a razão que governa o mundo, logo a história universal do mundo ocorreu de modo racional. É justamente esta defesa que os historicistas criticam. Mas Hegel vai dizer que “Devemos buscar na História um fim universal, o fim último do mundo, não um fim particular

²¹ SCHILLER, F. *Cultura Estética e Liberdade*, p.75.

do espírito subjetivo ou do ânimo; devemos apreendê-lo pela razão, que não pode transformar em interesse seu nenhum fim particular e finito, mas apenas o fim absoluto.”²²

A intenção hegeliana para a história é a de remover o contingente, pois nesta visão os fins particulares se perdem no que é universal, logo, a soma de todos os fins particulares ainda assim não chegariam ao fim universal, o qual a história deve buscar. A defesa do universalismo argumenta que a vida do indivíduo é abstrata, pois ela por si só não é capaz de explicar a si. O sujeito só tem sentido quando sua história é vista de modo universal. Todavia, o universal por si só também não existe, o universal só existe quando se encarna em singularidades. A razão é o meio para se chegar a verdade, pois somente a razão não necessita das condições exteriores, pois alimenta-se de si mesmo. Pois Hegel entende que:

A razão não precisa, como ação finita, das condições de um mundo material externo, de meios dados, dos quais recebe o sustento e os objetos de sua atividade; alimenta-se de si mesma e é para si própria um material que ela elabora. Assim como é somente o seu próprio pressuposto, o seu fim, o fim último absoluto, assim também é ela própria a atuação e a produção, a partir do interior do fenômeno, não só do universo natural, mas também do espiritual – na história universal.²³

Portanto, se crê que o curso da História transcorreu racionalmente guiado pelo espírito universal que é também o qual direciona a História. No entanto, jovens românticos como Novalis, Schlegel, Tieck, Adam Müller e especialmente Schiller desconfiam, pois o homem jamais poderia ser capaz de exercer a maioria se ela fosse conquistada a partir da barbárie, ou, neste caso da revolução. Somente o que fosse Belo e Sublime poderia despertar o ser humano de um sono profundo perdido na selvageria. Schiller era um grande crítico de sua época, ainda que fosse guiado pelo pensamento de Kant, afirmava o seguinte:

O esclarecimento, do qual as camadas mais altas de nossa época não sem razão se vangloriam, é apenas cultura teórica e mostra, tomando como um todo, uma influência tão pouco enobrecedora sobre as convicções que antes ajuda apenas a fazer da corrupção um sistema e torná-la irremediável. Um epicurismo mais refinado e conseqüente começou a sufocar toda energia do caráter, e o grilhão das necessidades, cada vez mais firmemente estrangulador, aumentada dependência da humanidade do elemento físico levou gradualmente a que a máxima da passividade e da obediência doentia valha como a suprema regra de vida; daí a estreiteza no pensar, a falta de força no agir, a lamentável mediocridade no produzir que, para sua vergonha, caracterizam nossa época.²⁴

²² HEGEL, Friedrich. *A O seu conceito universal*. In: *A Razão na história: Introdução à filosofia da História Universal*, p.32.

²³ Idem, p 31-32.

²⁴ SCHILLER, Friedrich. *Cultura Estética e Liberdade*, p.76-77.

Os iluministas defenderam a razão e o universalismo e os românticos alemães em uma posição contrária, souberam realizar em torno de um movimento estético e intelectual, uma crítica não somente à modernidade, mas também à cientificidade e à racionalidade.

1.2 Correntes românticas e perspectivas teóricas

Os primeiros escritos que problematizaram o movimento romântico buscaram compreender e caracterizar tal movimento. Neste sentido, os primeiros textos são contemporâneos ao movimento romântico, mas surgiram posteriormente também outros trabalhos ditos “doutrinários” sobre o Romantismo. Um dos mais conhecidos é o texto de Alfred de Musset intitulado *Cartas de Dupuis a Cotonet* de 1837, que usa do recurso da ironia para dizer o que de fato é Romantismo. Outros românticos escreveram textos em que buscaram discutir um aspecto que defina o romantismo, por exemplo: *Qu’es-ce que Le romantisme?*²⁵ de Baudelaire (1846), assim como, houve esforços mais densos em explicar e contextualizar o movimento, como *Histoire Du Romantisme*²⁶ de Théophile Gautier, 1874). Já Heine, dizia que “o Romantismo é a flor que brotou do sangue de Cristo, um novo despertar da poesia da sonâmbula Idade Média, pináculos sonhadores que nos contemplam com os olhos profundos e dolorosos de espectros de sorriso fixo.”²⁷

Neste esforço em definir, alguns concluíram que o romantismo apesar de ser uma manifestação literária, filosófica e até mesmo política, é antes de tudo um estado de espírito. Mas isto conseqüentemente tira o caráter histórico do movimento romântico. Entre as utopias nascentes na modernidade, o romantismo se caracteriza pelo seu aspecto temporal e por sua vez cronológico, mas também por sua atemporalidade. Walter Zanini em *A Arte Romântica* coloca que “através da cosmogonia romântica a arte mostra-se capaz de integrar a concretude dos valores temporais do homem à sua realidade, exatamente como no vasto quadro histórico de ocorrência do movimento, o indivíduo, rompendo com os cânones racionalistas pós-

²⁵ O que é o romantismo?

²⁶ Tradução livre: História do Romantismo.

²⁷ BERLIN, Isaiah. As Raízes do Romantismo, p.41.

renascentistas, investe-se de nova responsabilidade de consciência.”²⁸ O objetivo neste trabalho é entender o romantismo alemão enquanto categoria histórica, ainda que todos os elementos subjetivos sejam importantes para compreendê-lo.

As leituras realizadas para esta escrita em fase inicial considerou obras que trataram o tema de modo abrangente, com abordagens nos campos da Filosofia e Literatura, uma vez que tanto essas disciplinas quanto a História, são áreas do conhecimento que buscam entender o fenômeno do Romantismo. Diante da compreensão sobre romantismo alemão e, posteriormente, sobre pietismo, Círculo de Jena, Tieck, Caspar David Friedrich e Idealismo Alemão²⁹, constataram-se as primeiras diferenças entre os autores que trataram o tema. Neste sentido, se investigou as fundamentações de cada autor a respeito do romantismo alemão para compreensão de cada linha de pensamento. Algumas referências bibliográficas enfatizam aspectos e temas da narrativa literária bem como discutem o romantismo como escola de pensamento e suas correntes. Nas consultas se destacaram exemplos disso com: Erwin Theodor Rosenthal em *A Literatura alemã*, Otto Maria Carpeaux no livro *A história concisa da literatura alemã* e Anatol Rosenfeld no estudo *História da literatura do teatro alemães*. Nestas obras, os autores costumam realizar uma classificação do movimento romântico por geração, fases, círculos, a partir da análise das características em comum de cada romântico. Este detalhamento sobre o Romantismo mesmo que o alemão é importante uma vez que há conteúdos muito distintos entre cada obra literária ou artística romântica.

Todavia, outros trabalhos se prestaram a entender o pensamento romântico frente às rupturas políticas e históricas, como Michel Löwy em *Romantismo e Política* e em *Revolta e Melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*, bem como Isaiah Berlin em *Raízes do Romantismo*, Eric Hobsbawm no livro *A Era das Revoluções 1789-1848* ou *Os Românticos* de E. P. Thompson, ainda que este enfatize o romantismo inglês, e também *Romantismo: uma questão alemã* de Rüdiger Safranski.

Embora as análises literárias, históricas e de crítica social sobre o Romantismo sejam essenciais para compreensão, aprofundar nas concepções filosóficas do romantismo auxilia no entendimento de sua cosmovisão diante das rupturas sócio políticas da modernidade. Para

²⁸ ZANINI, W. A Arte Romântica. In: GUINSBURG, J. O Romantismo, p. 186.

²⁹ Estes foram os desdobramentos pelo qual a pesquisa resultou.

isto, algumas obras são referências para estudo do tema, como o trabalho de Walter Benjamin em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*³⁰, Gerd Bornheim em *Filosofia do Romantismo, A Visão Romântica*³¹ de Benedito Nunes, além de outros escritos fundamentais e esclarecedores como *A Estética Romântica*³² de Álvaro Cardoso Gomes e Carlos Alberto Vechi.

Nos estudos sobre o Romantismo alemão, se notou que há uma relação entre as interpretações do romantismo e as próprias correntes românticas, isto se averigua, por exemplo, na análise do marxista Löwy em *Revolta e Melancolia*. O autor classifica o movimento romântico nos seguintes tipos: 1) Romantismo retrógrado, 2) Romantismo conservador, 3) Romantismo desencantado e 4) Romantismo revolucionário. Há uma literatura marxista que se ocupou na Crítica Literária em estudar o aspecto revolucionário do romantismo que se manifestou na crítica à burguesia, nostalgia do passado agrário e medieval. Muitos escritos marxistas como os de György Lukács em *Notas sobre o Romance* e posteriormente de Michel Löwy são exemplos disto, embora Eric Hobsbawm em *A Era das Revoluções* também destaque este aspecto do Romantismo. Nesta perspectiva, é comum a abordagem de autores franceses revolucionários e socialistas utópicos como Saint Simon, e inclusive se comenta sobre um aspecto romântico nas obras do jovem Karl Marx.

Já na obra de Löwy, *Romantismo e Política*³³, o autor categoriza os diversos romantismos identificados em caráter político. No que abrange o “romantismo restitutionista”, Löwy entende que este se caracteriza, sobretudo pela nostalgia de um passado anticapitalista, desse modo, a aspirar instituições do passado e restauração dessas no presente. Löwy analisa que os românticos restitutionistas são em sua maioria literatos, mas também filósofos. Identifica o restitutionismo presente na filosofia e teologia de Schleiermacher, nos irmãos Schlegel, em Schelling, e na literatura de Tieck, Wackenroder e Novalis³⁴. Ou seja,

³⁰ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 2011.

³¹ NUNES, Benedito. *A Visão Romântica*. In: GUINSBURG, J: O romantismo. 2008.

³² VECHI, Carlos Alberto; GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Romântica*, 1992.

³³ A obra “*Romantismo e Política*” de Löwy possui uma perspectiva marxista sobre o movimento romântico. Utilizou-se aqui por ser interessante sua categorização de diversas características que podemos encontrar entre os românticos, sobretudo, ao associar o “romantismo restitutionista” a românticos pertencentes ou próximos ao círculo de Jena.

³⁴ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e Política*, p.43.

partindo de Löwy, podemos associar o restitucionismo ao primeiro romantismo (*Frühromantik*), conhecido também como Círculo de Jena. Nesse caso, “o sonho do retorno à Idade Média (ou a uma sociedade agrária), tem, no entanto, um grande poder de sugestão no plano da imaginação e se presta a projeções visionárias. Ele atrairia, portanto, primeiramente, as sensibilidades que se orientam para a dimensão simbólica e estética”³⁵. Essa necessidade estética dentro do Círculo de Jena é muito presente na filosofia de Schelling. Se Fichte, o filósofo do Idealismo, centralizou a reflexão no “eu” para buscar o absoluto, o ex aluno dele, Schelling, tirava o “eu” e o substituíra pela obra de arte, o fazer artístico, este seria o centro do absoluto, o sentido estético. A partir desta solução, abre-se um campo próximo entre o fazer filosófico e o senso estético.³⁶

³⁵ LÖWY, Michel. *Romantismo e Política*. p. 42.

³⁶ DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo: Romantismo e estética moderna*, p.34

CAPÍTULO II – Resplandecer do pensamento romântico

2.1 O Círculo de Jena

Entre os românticos alemães, August Schlegel, Friedrich Schlegel e Schleiermacher, da primeira geração romântica, se reuniram e publicam em 1798 a primeira edição da *Revista Atenaeum*, que veio a ter seis publicações até seu fim, em 1800. O objetivo desta revista era de promover uma discussão crítica sobre literatura, arte e filosofia,³⁷ onde Friedrich Schlegel, por exemplo, por meio de fragmentos críticos discutia tratados filosóficos contemporâneos a ele na época, como os de Fichte, Schelling e Hegel.³⁸

O grupo de românticos, sobre o qual essa monografia estuda, relaciona-se ao Círculo de Jena, que teve como sua principal manifestação intelectual a *Revista Ateneu (Athenaeum 1798-1800)*, editada pelos irmãos August e Friedrich Schlegel e também pelo teólogo Schleiermacher, vindo a atingir o número de seis publicações.

Quanto às obras dos românticos de Jena, destacam-se *Lucinda* (1801) de Friedrich Schlegel e as traduções de Shakespeare para o alemão empreendido pelo seu irmão August Schlegel. Mas, o autor que se destaca nas obras, deixadas para posteridade, é Ludwig Tieck que escreveu novelas e lendas como *O gato de botas*, *O Barba Azul*, *O mundo às avessas*, *As peregrinações de Franz Sternbald*, *O loiro Eckbert* e *A montanha das Runas*, a qual será fonte de análise neste estudo.³⁹

Novalis, que embora não seja aqui estudado e que ganhou grandes proporções de reconhecimento, pertencia também ao círculo de Jena. Suas obras mais notáveis são: *A cristandade ou Europa*, *Heinrich von Ofterdingen* e seu poema *Hinos à noite*. Para estes românticos, Rosenthal comenta que “Não reconheceram seus adeptos a distinção entre conhecimento e fé, entre filosofia e religião. A religião era considerada a fonte de toda arte verdadeira, a mitologia o cerne de toda poesia. É, enfim, o último degrau da evolução do idealismo alemão” (p.88). Rosenthal reflete sobre essa proximidade entre religião e

³⁷ SILVA, Fernando Machado. *De Jena a Nerval: o 'romântico'*, p. 40.

³⁸ PACHECO, Javier-Hernández. *O círculo de Jena ou a Filosofia Romântica*. p.138

³⁹ ROSENTHAL, Erwin Theodor. *A Literatura Alemã*. p. 88.

conhecimento, religião e arte nas obras do *Frühromantik*, mas vale destacar que dentro dos próprios círculos românticos e de gerações diferentes e neste caso do Círculo de Jena, os escritores discutiam também as obras dos seus pares. Schleiermacher, na sua obra *Sobre a Religião* de 1799, comenta sobre esta mesma relação da arte intuída de religião ou da religião intuída de arte, bem como Schelling em *Filosofia da Arte* de 1805 reflete questão semelhante, da mitologia intuir material para criação da arte.

Tanto o teólogo Schleiermacher quanto o filósofo Schelling estavam no mesmo âmbito de discussão e em sintonia com as obras literárias de Novalis, Tieck e Wackenroder e Friedrich Schlegel.

2.2 O Idealismo Alemão e os fundamentos filosóficos dos conceitos românticos

Em 1797 o movimento romântico começa a tomar forma. Organiza-se um grupo liderado pelos irmãos Schlegel, ao qual se unem logo Novalis, Tieck, Schleiermacher, Schelling e outros mais. O grupo encontra sua unidade sobretudo no entusiasmo comum pela *Teoria da Ciência* publicada três anos antes. Partem da filosofia de Fichte, e o pensamento de todos os representantes da primeira etapa do movimento romântico, em grau maior ou menor, só pode ser compreendido a partir da *Teoria da Ciência*.⁴⁰

A Filosofia do Idealismo alemão é importante para entender toda base do pensamento romântico alemão, seus fundamentos iniciam-se com Johann Gottlieb Fichte (1762 - 1814) que parte dos caminhos indicados por Kant (1724 - 1804) a respeito da autonomia moral. Mas também, há a importância de Schelling, Hölderlin e Hegel que escreveram juntos “O Mais Antigo Sistema do Idealismo Alemão” por volta de 1796/1797. Fichte desenvolveu a ideia kantiana de autonomia moral, procurando respostas para as dualidades presentes em Kant como forma e conteúdo, absoluto e prático, coração e razão, razão prática e razão pura. Em busca de soluções, Fichte entendeu que a resposta deveria ser buscada em um princípio ciente da relação sujeito-objeto. Portanto, sujeito e objeto necessitariam ser “unos” para esta solução. Porém, toda esta compreensão só seria viável com o “eu”, uma consciência transcendental.

⁴⁰ BORNHEIM, Gerd. *Filosofia do Romantismo*. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*, p. 91.

Fichte dá sequência ao pensamento kantiano no que tange às dualidades, mas vai introduzir uma nova concepção de Metafísica em seu Idealismo, diferente da de Kant, em que concebe a metafísica como uma Ciência, colocando acima dela a crítica, que necessitaria ser complementada. Fichte parte do pressuposto de que a Filosofia vem a ser uma Ciência, a mãe de todas as Ciências, e que esta, entretanto não poderia ser provada.

Sua metafísica permite a existência de outras Ciências. Na sistematização de uma filosofia da liberdade, defende que esta liberdade é a essência humana. A contradição nesta Doutrina da Ciência encontra-se nos dois aspectos do “eu” fichtiano, que não vem a ser a consciência individual do mesmo. No “eu” podemos encontrar o aspecto de absoluto e a outra de algo dependente do não-eu. O eu aqui pode o que quiser, buscar o absoluto se ele lutar ou ser finito se não atingir seus ideais. A partir desta contradição, Fichte compreende a existência de um ser totalmente *uno*, em que o resultado destes impulsos diferentes vem a resultar na atividade objetiva, na qual objetiva a liberdade absoluta. Sendo assim, todo caminho percorrido pelo “eu”, vem a ser seu processo de libertação na busca de um ideal que seja infinito, para assim atingir o absoluto, haja vista que este seria o fundamento último do “eu”.

Ainda nesta dualidade kantiana de forma e conteúdo, Fichte na Doutrina da Ciência⁴¹ (1794) vem a unificar a forma e o conteúdo, em que a Lógica vem a estabelecer a forma que então estaria separada do conteúdo. Cabe, portanto à lógica desta livre separação que só pode ocorrer por liberdade. Neste momento, Fichte chama de “abstrata” esta separação, o objetivo da essência da lógica vem a ser a abstração de todo o conteúdo da Doutrina da Ciência. Assim, coloca Fichte que: “(...) *aquilo que na doutrina da ciência era mera forma universal da doutrina da ciência, que porém aqui seria pensado determinadamente como forma de uma proposição lógica*”.

Esta abstração só é possível se houver *Reflexão*, sendo isto uma ação de liberdade, assim como a reflexão só é possível se houver abstração. Nesta reflexão, aquilo que era sujeito torna-se, portanto objeto. A reflexão que Fichte argumenta, em que o “eu” reflete a si mesmo, ou seja, o “eu fichteano” vê a si mesmo (reflexão), mas também possui consciência

⁴¹FICHTE. Johann Gottlieb. Sobre o conceito da Doutrina da Ciência ou da assim chamada Filosofia. In. A Doutrina da Ciência de 1794 e outros escritos. Trad: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

de sua reflexão sobre si mesmo, é o que Benjamin em sua tese⁴² chama de processo gnosiológico.

Chegamos, portanto, a um ponto central do Idealismo subjetivo de Fichte que o Romantismo alemão incorpora: a reflexão do eu sobre si mesmo. Encontramos nesta posição de Fichte sobre a reflexão, semelhanças ao pensamento de Schlegel e de Novalis, na qual é comum o pensamento da autoconsciência refletindo sobre si. Sobre esta questão, Walter Benjamin em sua tese intitulada “*O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*” entende que no pensamento de Fichte, o “eu” que tem consciência sobre a reflexão do seu próprio “eu”, representa para no pensamento do Idealismo alemão, a conquista da infinitude. O eu fichteano seria, portanto: infinito. Benjamin divide sua tese em duas partes, e na primeira vem a tratar sobre a *Reflexão* no Romantismo, e tem no pensamento de Fichte o ponto de partida para depois discutir com as ideias de Schlegel.

2.3 A Religião no pensamento Estético Romântico

*“Os protestantes originais queriam sinceramente viver conforme a Escritura, levar isso a sério e aniquilar todo o resto.”*⁴³

Friedrich Schlegel.

Em *Laocoonte* (1766), diferentemente da opinião de Caspar Friedrich, Lessing escreve que acredita ser somente obra de arte, aquela em que o artista “pode se mostrar como artista, nas quais produzir o belo tenha sido seu primeiro e único anseio”, e assim prossegue: “Todas as obras que mostram traços perceptíveis de convenções religiosas não merecem o nome de obra de arte, por que nesses casos a arte não foi produzida por si própria, não passando de um meio auxiliar da religião, preocupando-se bem mais com o significado do que com a beleza das representações sensíveis que ela proporciona.”⁴⁴ Lessing não foi um romântico, mas exerceu importância dentro da crítica de arte da época, sua crítica sobre a presença de

⁴² O conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão.

⁴³ SCHLEGEL, Friedrich. O Dialeto dos Fragmentos. p. 153.

⁴⁴ TODOROV, Tzvetan. A Estética das Luzes. In: *A Literatura em Perigo*, p.56-57.

elementos religiosos é clara e incide sobre estes aspectos que aqui são analisados, haja vista que as obras de Tieck e Caspar Friedrich possuem inspiração poética da religião. Entretanto, esta divergência na arte iluminista e romântica, encontra um fundamento importante em que Hölderlin irá colocar a imaginação no pedestal das faculdades do homem, e sobre este aspecto da valorização da imaginação surgem alcunhas aos artistas românticos como "gênio", "vidente", "profeta", "mago" como era chamado Caspar Friedrich, e "guia" em que era comum nestes artistas um guia espiritual, o qual os encaminhou em sua trajetória como poetas, podendo ser geralmente uma pessoa mais velha, como mentora intelectual.

A estética pré-romântica e os movimentos românticos daí decorrentes demarcam perfeitamente uma resistência do imaginário aos ataques maciços do racionalismo e do positivismo. O dilema entre as convenções da crítica iluminista e pensamento romântico dos artistas, sobretudo destes em análise, nos abre uma discussão sobre até que ponto uma arte infiltrada de religião é arte? Ou até que ponto a religião vivenciada a partir de uma experiência artística é religião?

Diante desta vasta produção artística, considero importante ressaltar e trazer para o círculo da análise, o pensamento de Friedrich Schleiermacher, sobretudo seu livro *Über die Religion* (1799), em que questiona seu leitor sobre a “faísca apagada” difícil de ser reavivada da religião em seu tempo, indagando-se em constante esforço sobre o caminho na vida disposto à religião, argumentando que todas as vias que levam a ela, devem ser primeiro configuradas. E assim, introduz em seu 3º discurso, a questão sobre a mediação da arte com o fim na Religião, em que toda representação na arte seria um receptáculo das ideias da religião, ainda que o resultado da recepção das ideias da arte não necessariamente sejam as mesmas da religião.⁴⁵

(...) se as intuições da religião lhes são descritas com cores vivas, provocar nestes algumas comoções que têm um distanciamento parecido com aquele do qual vem repleta nossa alma: porém isto penetra seu ser? É isto religião? Se quereis comparar o sentido para o Universo com o sentido para a arte, nesse caso não deveis contrapor estes adeptos de uma religiosidade passiva – se todavia se quer denominar isto assim - àqueles que, sem produzir, estes mesmos, obras de arte, estão, todavia, comovidos e impressionados por cada uma destas obras que se oferecem a sua intuição; pois as obras de arte da religião estão expostas sempre e por onde for; o mundo inteiro é uma galeria de visões religiosas, e todo homem se encontra situado no meio delas: senão que a esses adeptos deveis comparar com aqueles que não chegam a despertar

⁴⁵SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre a Religião*, p. 82.

sua sensibilidade sem antes lhes ter oferecido, na maneira de medicamentos, comentários e fantasias sobre as obras de arte, e até o fato de só quererem balbuciar, em uma linguagem técnica mal compreendida, algumas palavras inadequadas, que não lhes são próprias.⁴⁶

A religião se tornou no romantismo alemão um elemento importante, pois permitiu exercer toda criatividade imaginária do homem em sua própria autodivinação; permitiu a crença em um infinito transcendental dentro de um finito humano. Porém, tomou da doutrina católica grande parte de sua inspiração artística. A experiência mística ao levar diversas vezes ao estado contemplativo representa para Schleiermacher a contemplação do infinito universal, ou, como coloca também, “sentido para o universo”. E isto remonta também o seu colega Caspar David Friedrich, que, ao pincelar “*O peregrino sobre o mar de névoa*” (1818), há um caráter contemplativo e reflexivo à paisagem estonteante que se apresenta como tal, a névoa embaça seu horizonte, seu futuro, e nada com isso consegue ver. Assim como, a personagem principal (Christian) do conto que será aqui analisado, também peregrina, anda, caminha, como sugere o quadro de Friedrich. A própria palavra *experiência* no alemão “*Erfahrung*”, pode significar caminhar “*gehen*”, assim como peregrinar pode dar a entender em termos etimológicos experiência, o peregrinar está submetido ao encontro com o desconhecido, que resulta, portanto, em uma experiência, que pode ser religiosa. O cenário das montanhas, se presta à procura de uma espiritualidade, desde o Antigo Testamento, como na experiência de Moisés no Monte Sinai quando recebe a tábua de pedras com os dez mandamentos.

Sobre a religiosidade e a experiência mística, Schleiermacher assim coloca:

Contemplo com grande devoção o sentimento do maravilhoso e do sobrenatural no espírito dos jovens. Já ao relacionarem-se com o finito e o determinado, buscam, por sua vez, algo distinto que estes poderiam opor-lhe; inquirem em todas as direções se existe algo para além dos fenômenos sensíveis e de suas leis, e por muito abarrotados que possam encontrar-se seus sentidos com os objetivos terrenos, ocorre sempre como se, a parte destes, tivessem também outros objetos condenados a perecer, ainda que careçam de alimento. Isto constitui o primeiro despertar da religião. Um pressentimento secreto e incompreendido os impulsiona para além da riqueza deste mundo; por isso lhes compraz tanto toda impressão de um outro mundo; por isso se deleitam com poemas que versam acerca de seres supra terrenos, e tudo acerca do que sabem com a maior clareza que não podem encontrar-se neste mundo os abraçam com todo o amor zeloso que lhe tributa a um objeto sobre o qual se tem um direito manifesto porém que não se pode fazer valer.⁴⁷

⁴⁶ SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre a Religião*.p.83.

⁴⁷ Idem. p. 85.

Esta citação de Schleiermacher denota a essência de sua teologia em uma pregação de uma religião não institucional, mas afetiva, da vivência que transita na arte de seus amigos românticos, por exemplo. Quando se indaga se esta arte seria religião, está claro para ele que isso evoca muito mais uma cristandade, uma experiência religiosa do que a mera presença do culto. Porém, outros românticos como August Schlegel e Novalis⁴⁸ discutiram sobre a questão da religião na arte ou da arte como meio da religião. Sobre isto, Safranski entende que "o homem religioso e o criativo sabem usar direito essa confusão criativa; eles constroem a partir dela seu mundo, ou uma obra de arte, ou uma religião. Toda vez, porém, trata-se de uma obra da imaginação."⁴⁹

Eis, pois, uma vantagem incalculável que os poetas deveriam observar na religião cristã, em vez de se obstinarem em desacreditá-la. Porque se ela é tão bela como o politeísmo no tocando ao "maravilhoso" ou no tocando às narrativas de coisas sobrenaturais, (...) ela tem, além disso, um aspecto dramático e moral que o politeísmo não possuía.⁵⁰

Com o advento da modernidade, a geração romântica, sobretudo a alemã, buscou para si mesma e para sua arte a espiritualização de sua cosmovisão (*Weltanschauung*). A desilusão com o mundo moderno que não era mais o mesmo de antes, promoveu no âmago destes jovens artistas uma necessidade de encontro ao passado nostálgico e perdido. Assim, estes artistas produziram uma vasta produção artística cultural com questões que refletem a busca da fé na imagem do Cristo primitivo, e referências pagãs. Desse modo elogiam o folclore germânico e a natureza, produzindo assim um romantismo herético⁵¹. Neste problema moderno-artístico, procurou-se entender e analisar como se deu a produção artística dos alemães românticos nos seus aspectos místicos, estejam eles buscando uma crença pagã ou

⁴⁸ August Schlegel e Novalis eram amigos e exerceram grande importância dentro do romantismo alemão. Ambos eram ligados ao círculo de Jena e fundaram na mesma, a revista *Athenaeum* (1798-1800), juntamente com Friedrich Schlegel, Schleiermacher e Tieck.

⁴⁹ SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. p.127.

⁵⁰ VECHI, GOMES. *A Estética Romântica*, p. 65. Neste trecho o autor faz referência à obra *O Gênio do Cristianismo*, de Chateaubriand.

⁵¹ O termo romantismo herético deriva do livro *L'hérésie romantique* de Paul Bénichou, e é citado no capítulo intitulado "*O padre*", de Philippe Boutry (BOUTRY, 1999, p. 177-196). Para Bénichou, o romantismo foi tão espiritualizado que produziu uma espécie de religião própria, que foi sustentada por um deísmo, bem como por uma rica imaginação de veio artístico. E Philippe Boutry, acentua que o romantismo foi herético, à medida que se opôs diversas vezes à ortodoxia católica. Por isso, ao mesmo tempo em que os românticos são devotos e inspirados na própria religião cristã, especialmente a católica, eles o adaptaram de acordo com critérios próprios, que lhes era conveniente.

uma fé cristã primitiva. No anseio de restaurar um espírito primevo, cristão comunitário, observa-se ao longo da pesquisa as obras pictóricas de Caspar David Friedrich, nas quais as paisagens relacionam o mundo natural ao mundo cristão, os contos de Tieck, cuja abordagem da busca da fé em Cristo, através de estágios por crenças pagãs. Estão em conexão com a teologia romântica de Friedrich Schleiermacher na busca de uma fé afetiva.

A tendência mística da Idade Média foi desenvolvida na obra do protestante Jakob Böhme (1575-1624) e o conceito da uniomystica retornou em um misticismo expressamente contemplativo: “Quem realmente se devotar à serenidade, chegará em Cristo à contemplação divina, de tal forma que verá Deus nele mesmo e com Ele há-de entender-se, assim como Deus lhe falará, fazendo-lhe compreender a Sua Palavra, a Sua Vontade e a Sua Essência” (Aurora, 1612).⁵²

Perguntemo-nos: Que corpo tomou a religião no âmbito do romantismo alemão? Então não se trata de entender apenas a inspiração na mitologia em obras românticas, mas sim o que o pensamento filosófico romântico-idealista pensou sua própria produção dentro da História e Filosofia da Arte. As discussões colocadas por Schelling em seu curso de Estética, proferido em Würzburg entre 1804 a 1805, situam a mitologia não como um objeto para Arte, mas como fonte da criação do artista. Portanto, nas obras românticas entre cristianismo e paganismo, a harmonia reside no seio de algo em comum que o cristianismo herda, de certa forma do paganismo, e este algo é o *culto*.

A matéria da mitologia grega era a natureza, a intuição total do universo como natureza; a matéria da mitologia cristã, a intuição total do universo como história, como mundo da Providência. Eis o verdadeiro ponto de inflexão da religião e poesia antigas para a religião e poesia modernas. O mundo moderno começa quando o homem se desprende da natureza, mas se sente abandonado, já que ainda não conhece outra terra natal. (...) Sobre esse escuro abismo, a cruz aparecia como o único sinal de paz e equilíbrio das forças, era como que o arco-íris de um segundo dilúvio, como denomina um poeta espanhol.⁵³

O culto é um rito que transita entre aquele que está no estado pagão e também naquele que se tornou cristão, sobretudo católico. A diferença é que o tempo cristão é fundamentalmente de intuição histórica, enquanto que a mitologia (e nesse caso a grega), possui uma intuição voltada para natureza. Portanto, é a Arte que permite conciliar tanto a natureza que intui a mitologia, quanto à história, que intui o cristianismo. Schelling observa,

⁵²Idem. p. 37.

⁵³SHELLING, Friedrich. *Filosofia da Arte*, p. 87.

que se trata de “*Monoteísmo da razão e do coração, politeísmo da imaginação e da arte, é disso que precisamos.*”⁵⁴

No paganismo, tudo é presente, e ele mesmo está sob o esquema do espaço; o cristianismo está sob o esquema do tempo. O caráter histórico, ético, do cristianismo está radicalmente fundado na necessidade de sua natureza. O cristianismo surgiu no tempo e deixou para trás os milagres do mundo antigo.⁵⁵

O esforço do cristianismo em abarcar a humanidade num projeto universalizante fez com que houvesse aproximação e apropriação inclusive do paganismo.

Dado o grande sentido universal da Igreja, nada lhe podia permanecer estranho, ela não excluía de si nada que existisse no mundo: tudo ela podia unir consigo. Ela abriu novamente as portas também ao paganismo, principalmente no aspecto do culto, o único em que podia ser simbólica. O culto católico uniu os ritos religiosos dos povos mais antigos aos dos mais recentes, só que a chave para entender a maioria deles se perdeu nos tempos posteriores.⁵⁶

Não somente o esforço partiu por parte da Igreja em sua história e rituais religiosos, mas também entre alguns românticos, ao manifestarem por meio da arte, que Deus está em tudo. Esta ideia *panteísta* de que Deus está em tudo é comum no pensamento romântico⁵⁷, marcado por uma exteriorização e espiritualização de si.

Para Schelling, a elevação da natureza como um ideal e realidade se identifica no paganismo, enquanto que no cristianismo, a realidade ocorre num tempo histórico. O autor ainda comenta que é uma exigência que no quadro simbólico haja adequação das Ideias. Mas retomando as pinturas aqui analisadas de Caspar David Friedrich, como uma pintura de conteúdo religioso pode ser simbólica sem remeter a uma figura humana? Mas sim elevar a natureza selvagem do cenário. Ora, se o cristianismo é histórico, e representá-lo seria expor seu caráter simbólico, como pode haver nas pinturas em questão uma harmonização entre um mundo cristão e um outro não cristão? O caminho para esta reflexão pode estar no próprio pensamento a Schelling, pois o mesmo comenta que:

Mas, assim como no cristianismo todo finito se dissipa no infinito, a Igreja católica também teve de gerar, de si mesma, o seu destruidor, o protestantismo, com a

⁵⁴SCHELLING, Friedrich. O programa sistemático. In. *Obras escolhidas*. p. 43.

⁵⁵SCHELLING, Friedrich. *Filosofia da Arte*. p. 406.

⁵⁶Idem. p. 94.

⁵⁷NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In. GUINSBURG, J. *O Romantismo*. p. 66.

existência do qual ela é suprimida como católica. No protestantismo o próprio cristianismo se extingue, por que nele perde seu caráter histórico.⁵⁸

Essa concepção religiosa de Schelling chega a produzir uma simpatia ao panteísmo, onde a própria filosofia idealista em si reflete um renascimento religioso,⁵⁹ em que “*Deus é o lugar dos espíritos*”, no qual o próprio Fichte “*defende assim um panteísmo dos espíritos*”.⁶⁰

⁵⁸SCHELLING, Friedrich. *Filosofia da Arte*, p. 407.

⁵⁹ BORNHEIM, Gerd. A Filosofia do Romantismo. In. GUINSBURG, J. *O Romantismo*. p. 108.

⁶⁰Idem. p. 91.

CAPÍTULO III – A (ex) poente Arte de dois românticos

3.1 Panorama da fortuna crítica de Ludwig Tieck e Caspar David Friedrich

Foi realizado também um levantamento bibliográfico sobre a produção acerca de Ludwig Tieck e Caspar David Friedrich, que mostrou uma maior concentração do estudo desses artistas durante as décadas de 1970 e 1980 na Alemanha. Foram selecionadas as principais obras e se buscou compreender a perspectiva de cada estudo.⁶¹ Sobre Friedrich boa parte dos estudos se averiguou serem escritos por historiadores da arte, sendo alguns deles estudiosos de teologia protestante também, que justifica o interesse da maioria no aspecto místico e religioso das pinturas de Friedrich. Neste sentido, podemos destacar para este âmbito os estudos de Karl Ludwig Hoch (1929-2015)⁶², Norbert Schneider (1945-)⁶³, Helmut Börsch-Supan (1933-), Peter Märker (1944-) e Klaus Lankheit (1913-1992)⁶⁴.

Os trabalhos do teólogo protestante e historiador da arte Karl Ludwig Hoch são importantes para compreender a obra de C. D. F, a começar por sua dissertação defendida e publicada em 1981, intitulada *A piedade de Caspar David Friedrich e sua reverência para a natureza*. Sobre C. D. F publicou também em 1985 uma série de documentos biográficos, intitulado *Caspar David Friedrich – unbekanntes Dokument seines Lebens*.⁶⁵ Escreveu outras obras importantes sobre o simbolismo da montanha nas pinturas de C. D. F como *Caspar David Friedrich und die böhmischen Berge*⁶⁶ (1987) e *Caspar David Friedrich in der Sächsischen Schweiz*⁶⁷ (1996). Ainda sobre Hoch, sua importância para os estudos do

⁶¹ Não foi possível a leitura integral destas obras devido a não fluência na língua alemã, uma vez que todas estão publicadas somente no idioma alemão.

⁶²HOCH, Karl-Ludwig. *Caspar David Friedrichs Frömmigkeit und seine Ehrfurcht vor der Natur* (Dissertação), 1981 Leipzig.

⁶³SCHNEIDER, Norbert. *Natur und Religiosität in der Deutschen Frühromantik - zu Caspar David Friedrichs "Tetschen Altar"*. Disponível em:<<http://dx.doi.org/10.11588/kb.1974.4.11267>> Acesso em 28 ago. 2016

⁶⁴LANKHEIT, Klaus. *Caspar David Friedrich und der Neu Protestantismus in Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1950.

⁶⁵ Tradução Livre da autora: Caspar David Friedrich – Documentos desconhecidos de sua Vida.

⁶⁶ Tradução Livre da autora: Caspar David Friedrich e as montanhas da Boêmia.

⁶⁷Tradução Livre da autora: Caspar David Friedrich e a Saxônia Suíça.

romantismo alemão reside também na iniciativa e no esforço de criar um museu do romantismo de Dresden, existente ainda hoje com o nome de *Museum der Dresdner Romantik*⁶⁸ (*Kügelgenhaus*)⁶⁹, no edifício onde foi à casa do pintor Gerhard von Kügelgen, autor do retrato mais conhecido de Caspar Friedrich.⁷⁰ Em perspectiva semelhante à de Hoch de pensar a obra de Friedrich pelo viés da religião, o historiador da arte Helmut Börsch-Supan é um nome importante para os estudos do pintor, uma vez que desde sua dissertação em 1958 sobre C. D. F vem se dedicando à pintura dos séculos XVIII e XIX. Já diferente de Hoch, Schneider e Börsch-Supan, Peter Märker em sua obra *Geschichte als Natur*⁷¹ discute a concepção de natureza dentro da produção de Friedrich pensando como analogia o processo histórico, a obra publicada em 2007 foi baseada em sua dissertação defendida em 1974. Assim como Hoch, Klaus Lankheit estudou teologia protestante e foi professor de História da Arte da Universidade de Karlsruhe e em Heidelberg. No período anterior em que estudou teologia protestante em Greifswald, publicou um trabalho interessante sobre C. D. F e a teologia protestante.

Mais recentemente, os estudos do também historiador da arte Werner Busch (1944 -) que possui publicações sobre a pintura de paisagem, gênero principal de Friedrich, sobre romantismo, estética e uma publicação específica⁷² sobre Friedrich. Destaca-se também neste meio os estudos de Johannes Grave (1976-) que vem publicando estudos sobre Friedrich⁷³. Além de dissertações sobre C. D. F. e a tradição romântica defendida em Berlin por Yuko Nakama em 2011⁷⁴.

⁶⁸ Museu do Romantismo de Dresden.

⁶⁹Website:<<http://www.museen-dresden.de>> Acesso em 14 set. 2016

⁷⁰ Gerhard von Kügelgen entre 1808 a 1809 realizou um retrato de Friedrich intitulado “O Artista Caspar David Friedrich”, em que segundo Norbert Wolf, é um retrato meio demonizado da pessoa de Friedrich, com um olhar intenso e tempestuoso, como se carregasse em si a paixão que a obra Werther de Goethe possui. (WOLF, 2003, p.7)

⁷¹ História como Natureza. MÄRKER, Peter: *Geschichte als Natur*. Untersuchung zur Entwicklung Vorstellung bei Caspar David Friedrich, phil. Diss. Kiel 1974.

⁷²BUSCH, Werner. *Caspar David Friedrich*,. Munich, 2003.

⁷³GRAVE, Johannes: *Caspar David Friedrich*. Prestel Verlag, München 2012 e Grave J. *À l'oeuvre. La théologie de l'image de Caspar David Friedrich*. Passerelles, Série française. Paris: Éd. de la Maison des sciences de l'homme; 2011.

⁷⁴Nakama, Yuko: *Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition*. Moderne des Sehens und Denkens. Reimer Verlag, Berlin 2011.

Sobre Ludwig Tieck, as referências bibliográficas sobre sua obra são mais escassas. As primeiras pesquisas encontradas sobre sua obra remetem ao século XIX, com o trabalho de Petrich Hermann. Ele procurou discutir o estilo da arte romântica em três capítulos focando nos aspectos da imagem, do arcaísmo e do misticismo, e centraliza na produção de Ludwig Tieck a análise de seus estudos.⁷⁵ Já no século XX, identificamos um profundo estudo de Wolfgang Rath (1953-) chamado *Ludwig Tieck, O gênio esquecido: estudo sobre a sua obra narrativa (Ludwig Tieck: das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk)*⁷⁶, a obra mais aprofundada sobre Ludwig Tieck que foi possível localizar para a escrita desta monografia⁷⁷. Nesta obra, Rath em seis capítulos que abrange a vida de Tieck desde sua infância e juventude em Berlim na década de 1780 até suas concepções estéticas, amizade com Wackenroder, além de analisar seu principal conto: “*O loiro Eckbert*”, a peça “*O gato de botas*”, incluindo além disso “*A montanha das Runas*”.

3.2 Uma relação entre texto e pintura

*“Das obras dos maiores poetas não raro emana o espírito de uma outra arte. Isso também não deveria ser o caso entre os pintores: Michelangelo não pinta, num certo sentido, como um escultor, Rafael como um arquiteto, Corregio como um músico? E certamente não seriam menos pintores que Ticiano, por este ser apenas pintor.”*⁷⁸

Friedrich Schlegel

As abordagens acerca da relação entre poesia e pintura remonta de textos sobre teoria da arte na Antiguidade Clássica, e desde o Renascimento e na Era Moderna o assunto foi retomado diversas vezes, exemplo disso vemos nas discussões de Lessing sobre a escultura de

⁷⁵HERMANN, Petrich. *Drei Kapitel vom romantischen Stil Ein Beitr. zur Charakteristik d. romantischen Schule, ihrer Sprache u. Dichtung*, mit vorwiegender Rücksicht auf Ludwig Tieck. 1. Die Bildlichkeit, 2. Der Archaismus, 3. Die Mystik d. romantischen Stils Leipzig, 1878. Disponível em: <<http://www.zvdd.de/dms/load/met/?PPN=urn%3Anbn%3Ade%3Abvb%3A12-bsb11023423-6>>. Acesso em 28 ago. 2016.

⁷⁶RATH, Wolfgang. *Ludwig Tieck: das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk*. Paderborn: München: Schöningh. 1996. Disponível em: <<http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0004/bsb00045080/images/>> Acesso em 28 ago. 2016.

⁷⁷ Tanto esta obra como as anteriores sobre Friedrich, foram possíveis de localizar, pois a maioria está digitalizada e disponível para acesso na Biblioteca Estadual da Baviera (*Bayerische Staatsbibliothek*).

⁷⁸ SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*, p. 121.

Laocoonte, que investigou a relação da inspiração entre a escultura e o poema épico *Eneida* de Virgílio.⁷⁹ Na obra de Lessing, a escultura de *Laocoonte* torna-se seu objeto de estudo e referência na História da Arte do período moderno, pois indaga sobre as proximidades entre a literatura e as outras formas de expressão artística como a pintura e a escultura. Dessa forma, Lessing influenciou a literatura alemã, do século XVIII, mas também os românticos do século XIX.

Por meio do processo comparativo entre texto e pintura, se encontram questões próprias dessas fontes e também aspectos que dialogam com outros temas.

A escrita sempre pressupôs a imagem, mesmo anteriormente à sua fonetização, como por exemplo, nos primitivos desenhos das cavernas, que ainda não obedeciam a nenhum código de representação gráfica, ou na escrita egípcia e chinesa com os seus abstratos ideogramas, que se afastam do figurativo. Finalmente, a escrita fonética (impressa ou manuscrita) nunca deixou de corresponder a um gesto plástico, capaz de promover a atração do visual.⁸⁰

Ao discutir o misticismo na experiência estética do Romantismo alemão, se buscou investigar na produção deste movimento obras em que o elemento do místico tenha sido a inspiração principal. A partir das pesquisas realizadas e da escolha de analisar obras de gêneros artísticos diferentes (literatura e pintura), se problematizou os possíveis aspectos em comum entre essas formas, para então no capítulo III realizar uma análise comparativa, de viés mais amplo.

O aspecto do místico e da fé cristã são elementos presentes tanto em Tieck quanto em Friedrich. Além disso, em ambos a montanha aparece como um espaço de misticismo e religiosidade. Em Friedrich a montanha aparece juntamente com a Cruz e com pinheiros; são imagens dotadas de mistério, quietude, contemplação e esperança. Já em Tieck, a montanha no conto *A montanha das runas* é local onde ocorrem experiências fantásticas no destino da personagem principal (Christian).

Na medida em que as telas de Friedrich comunicam a cristandade e a esperança no futuro político dos principados alemães das invasões napoleônicas, o texto de Tieck comunica a cristianização de uma personagem que na montanha acabara de ter experiências místicas e

⁷⁹ Há diversos exemplos clássicos de estudos que comparam as influências e inspirações entre duas formas de arte distintas. Exemplo disso encontra-se na “*Poética*” de Aristóteles, em “*Paragone*” de Horácio, ou ainda em “*Da Pintura*” de Alberti.

⁸⁰ CORTEZ, C. Z. *A Narrativa e as Ilustrações nas Metamorfoses, de Ovídio: Leitura do Texto e da Imagem*, p.50.

fantásticas. Assim, a comparação entre ambos permite adentrar no questionamento sobre se houve de fato inspiração em comum, de um mesmo tema, ou se dialogam entre si. É mais provável que tenham se inspirado em aspectos semelhantes, como na teologia de Schleiermacher, amigo de Tieck e correspondente de Friedrich, bem como no pensamento de Schelling, ambos vinculados ao Círculo de Jena.

3.3 Ludwig Tieck

*“Quem tirará o lacre do livro mágico da arte e liberará o espírito
santo ali encerrado? - Apenas um espírito afim.”⁸¹
Friedrich Schlegel.*

Ludwig Tieck⁸² obteve em vida reconhecimento por seus contos que permeavam os temas do maravilhoso, do gótico e da atmosfera nefasta. Por isso, sua obra é associada à corrente literária do romantismo alemão denominado *Schauerromantik*⁸³. O autor era em sua época também reconhecido por suas traduções de Cervantes e Shakespeare. Porém, após seu falecimento o autor foi pouco comentado e discutido no meio acadêmico. Em 2009 as tradutoras e pesquisadoras de romantismo alemão, Karin Volobuef e Maria Aparecida Barbosa traduziram para o português uma série de contos de Ludwig Tieck, que originalmente foram reunidos numa coletânea intitulada *Phantasus* e publicada em 1812. Foi com base na tradução do conto *A montanha das Runas*, por Maria Aparecida Barbosa, que se parte neste trabalho de análise para a comparação de elementos da literatura de Tieck.

Os temas das obras de Tieck permeiam uma atmosfera sobrenatural que enaltecem as experiências místicas. Estes elementos dialogam com a modernidade que acelera o ritmo da vida e traz rupturas à sociedade. Sobre esta relação dos temas de Tieck em consonância com a época na qual se insere o autor, Volobuef entende que:

⁸¹SCHLEGEL, Friedrich. O Dialeto dos Fragmentos. p. 163.

⁸² Peter Leberecht era um pseudônimo de Tieck, com o qual publicou a comédia teatral *Der gestiefelte Kater* (O gato de Botas).

⁸³ Pode ser entendido como Romantismo Obscuro. É uma tendência dentro do Romantismo em que os motivos se destacam pela melancolia, *femmes fatales*, desejo da morte, presença de criaturas míticas, de igrejas, cemitérios, castelos, ruínas, etc.

Por sua vez, ele [Tieck] faz uso desses elementos, impregnando-os do desassossego próprio do romantismo alemão, que sempre buscou o desconhecido e misterioso, o longínquo e inalcançável, o inaudito e surpreendente. O sobrenatural escabroso serve a Tieck para produzir um efeito desestabilizador, buscando abalar as certezas de um leitor que se sente seguro e confortável em sua crença na razão como resposta última para todas as questões.⁸⁴

“Sentir-se a si mesmo”. Tal expressão foi recorrente entre os poetas do século dezanove nos países de língua alemã, que abarcaram na discussão diversas questões próprias do romantismo como individualidade, nostalgia e experiência com a própria arte. A busca de si está muitas vezes interligada em conhecer lugares diferentes e outras obras de arte, é no *outro* ou nas outras culturas que o poeta pode reconhecer a si mesmo. E boa parte destes românticos, como os berlinenses Wackenroder e Ludwig Tieck, que se criaram em famílias protestantes, encontraram nos elementos da Doutrina Católica fonte de sensibilização no culto, nas procissões, e na tradição desta fé, com fim na Arte. A escrita e a pintura não foram o bastante para suprir todos esses idílios românticos, mas as viagens a lugares desconhecidos serão recorrentes e necessárias. A exemplo, Wackenroder e Tieck fizeram uma viagem à região da Francônia⁸⁵, ao norte do estado da Baviera e sul da Turíngia, em busca de conhecer antigas construções medievais, inspirados nas gravuras de Dürer e na paisagem de Nuremberg. Tempos depois de sua viagem à Francônia, Tieck descreve que se sentiu muito emocionado quando esteve nas cidades católicas, diante de suas festas religiosas⁸⁶. Foi nestas viagens à Francônia, que Tieck visita minas no alto de suas montanhas, e sua percepção sobre tal descobrimento foi um tanto quanto “*mística*”, pois segundo o próprio, “*tinha a impressão de que seria recebido por uma sociedade oculta, por um grupo misterioso ou ser levado a julgamento diante de um tribunal secreto*”⁸⁷. A relação desde jovem com a arte e a natureza impulsiona para um sentimento religioso de devoção à fé cristã, especialmente a católica, embora fosse protestante. As pinturas de Rafael Sanzio inspirarão românticos em viajar à

⁸⁴ VOLOBUEF, Karin. *Ludwig Tieck: meandros góticos*, p. 158.

⁸⁵ SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*, p. 93.

⁸⁶ *Idem.* p. 94.

⁸⁷ *Idem.* p. 96.

Roma, tal como fizeram Tieck, Goethe e os nazarenos⁸⁸Johann Friedrich Overbeck, Franz Pferr, Ludwig Vogel e Johann Konrad Hottinger.

Sobre o conteúdo das obras de Tieck, a relação de sua linguagem com os temas inspirados na natureza advém de uma inspiração mística, a saber, com influência do filósofo e místico sueco, Swedenborg. Pois:

Em realidade, Tieck, como a maioria dos românticos, sofre a influência de Swedenborg, para quem Deus se comunica com os homens através de uma linguagem enigmática, cujos símbolos são os elementos naturais. (...) Em outras palavras, Tieck apega-se a uma linguagem que tem fim em si mesma, que não é instrumental, ou seja, a da poesia, cujo caráter hieroglífico tem o poder de designar o supremo, a Divindade. Concluindo, verifica-se que, na concepção romântica de Tieck, a linguagem essencial e poética é semelhante àquela da Natureza, o é mesmo algo natural, espontâneo.⁸⁹

Encontra-se uma consonância entre essas experiências dos poetas e sua própria produção literária, para com as pinturas de Caspar Friedrich, suas paisagens naturais montanhosas evocam *devoção* e fé na ressurreição de Cristo. Para o cristianismo, a crucificação de Cristo é o núcleo essencial do “*ser cristão*”, já que o íntimo desta experiência reside puramente na fé da ressurreição de Cristo. O caráter devoto é, portanto, essencial para compreensão da religião no romantismo, ou desse romantismo religioso e herético, se relacioná-lo à peregrinação, e inspiração nesses elementos tomados como *mitologia*, pois há a ideia de que o artista deva ser *devoto*. Alguns românticos tomaram como matéria para sua arte não só e unicamente temas cristãos. O que nos interessou analisar é exatamente a harmonia na mistura dos dois conteúdos: A natureza pagã e o mundo intuído de história do cristianismo numa única tela. Então, cabe nos perguntar: Como o Romantismo harmoniza paganismo e cristianismo em suas obras?

⁸⁸ O movimento nazareno foi uma manifestação artística que surgiu dentro do próprio romantismo, em Viena no início do século 19. Os jovens nazarenos entendiam que a arte deveria ter valores espirituais, e por isso buscavam inspiração na Idade Média e da pintura do Renascimento. Os jovens nazarenos já citados foram para Roma viver em mosteiros e ali retomaram técnicas renascentistas de arte, como em afrescos.

⁸⁹VECHI, GOMES. *A Estética Romântica*, p. 49-50.

3.4 O conto Der Runenberg (A montanha das Runas, 1804)

No conto de Tieck, temos no enredo o jovem Christian. Cansado da casa dos pais e não querendo seguir o ofício do pai de jardineiro, sai em busca do desconhecido na montanha que ele avista em seu horizonte distante. Esta cena inicial nos coloca a pensar sobre a questão da rejeição desta personagem principal à vida na planície próxima ao castelo, onde tudo é *organizado e racionalizado*, em que inclusive a natureza poderia ser domada e organizada de acordo com as tesouradas do trabalho de jardineiro, ofício que lhe seria transmitido. Em uma conversa de Christian ao forasteiro que ele encontra quando já está na montanha, comenta sobre a sua morada na casas dos pais:

A planície, o castelo, o pequeno e limitado jardim de papai com seus canteiros de flores bem alinhados, a morada medíocre e o céu que se estendia triste pela vastidão sem abraçar sublimes cumes de morros, tudo isso me oprimia e me angustiava. Eu estava convencido de que todos os meus próximos viviam na mais deplorável ignorância e compartilhavam comigo opiniões e impressões se sua alma por um segundo que fosse tivesse consciência dessa condição miserável.⁹⁰

A personagem se encontrava antes feliz, por estar no ofício de caçador, mas agora já é inundado de melancolia, como podemos ver nesta passagem:

Agora estou instalado há oito dias nessas alturas, perto da revoada de pássaros, no local mais solitário da montanha e à tardinha abateu-me uma tristeza no coração como nunca sentira antes; tive a sensação de estar perdido e infeliz e desde então não consigo me recuperar desse funesto estado de ânimo.⁹¹

Christian anseia por mistérios e em sua aspiração do que lhe é desconhecido, seu destino, parte para sempre ao incógnito horizonte, na busca por esse futuro incerto, misterioso. Após sua partida de casa, quando já está longe de casa em uma floresta nas montanhas no *ofício de caçador*, encontra um velho misterioso que lhe fala sobre a *Montanha das Runas* e de suas maravilhas, o velho então sugere ao jovem ir conhecê-la, e Christian o escuta. O forasteiro se despede dele, dizendo que agora seguiria sozinho o seu caminho e que ele não poderia acompanhá-lo até sua morada. Deixa assim, um ar de mistério sobre esta personagem que aparece em seu *destino*. O forasteiro diz somente que mora ao lado de um poço e que é vizinho dos metais, inculcando no conto elementos da alquimia e da busca do ouro, transmitida

⁹⁰ TIECK, Ludwig. A Montanha das Runas. In. Feitiço de amor e outros Contos, p.56.

⁹¹ Idem, p.57.

a Christian. Por último, antes de seguir seu caminho, fala a Christian que na montanha possa talvez “se encontrar uma ou outra maravilha de tempos passados”.⁹² Tal elemento se faz frequente em obras românticas desse período, em que as ruínas do passado são representadas geralmente ao fundo, em segundo plano em uma pintura, como na tela de Johann Heinrich Wilhelm Tischbein ao retratar a viagem de Goethe à Itália ou descritas no caso literário.

Com o espírito romântico começa, portanto, não apenas como interesse histórico, arqueológico ou etnográfico, essa busca do “primevo” e do “original”, que ainda é a nossa e que nos coloca, uma vez mais, na sua esfera de irradiação – se se quer adiantar de novo uma conclusão do exame ora em curso. Mas a preocupação, para não dizer o fascínio, do Romantismo pelo elementar e arcaico, que se liga naturalmente ao seu sonho de reintegração numa nova e grande unidade sintética, implica sem dúvida, e quase necessariamente, numa revalorização do mito.⁹³

O viajante Christian decide ir então até os cumes mais altos para alcançar a montanha das ditas Runas, quando alcança, já passa da meia noite. Cercado de *ruínas antigas* de um passado nostálgico encontra uma figura feminina e misteriosa que lhe mostra uma tábua com pedras brilhantes. Nisso, Christian adormece e misteriosamente esquece o que ocorreu. Neste momento temos um primeiro clímax com vários acontecimentos para ser destacado. Em especial, aqueles de conteúdo místico e de elementos próprios da alquimia. Na narrativa de Tieck, o aspecto noturno confundido com uma natureza assombrada a ter como única luz até então a cor prateada da lua, anuncia a vinda de uma personagem feminina, que alia assim, os aspectos da noite e da lua, com a feminilidade. A esta altura “era como se seus pés estivessem alados, seu peito palpitava, ele sentia uma alegria tão intensa em seu íntimo, a ponto de transformar-se em angústia.”⁹⁴ Uma possível e sutil referência ao deus grego Hermes quando diz que seus pés pareciam estar alados, nos indica elementos que nesta passagem do conto são significados para a iniciação, divindade, magia, e o duplo contato com o mundo visível e invisível. Esta referência é uma chave para perceber a transição da personagem para uma fase mais madura da vida, em que há uma maturação sexual para depois casar, bem como um amadurecimento do *logos* ao reunir em si um complemento das energias espirituais e materiais. Contudo, o momento que marcará seu destino repousa sobre a figura feminina.

⁹² Idem, p.58.

⁹³ ROSENFELD, A; GUINSBURG, J. Um Encerramento. In: O Romantismo, p. 281.

⁹⁴ TIECK, Ludwig. A Montanha das Runas. In: Feitiço de amor e outros Contos, p. 59.

De súbito, ele viu uma luz que parecia se mover por trás da velha murada. Fixou o olhar naquele brilho e percebeu distintamente um antigo e amplo salão cintilante aos reflexos produzidos por uma extraordinária tábua decorada com pedras e cristais diversos; esses reflexos se mexiam e se confundiam de maneira enigmática conforme se movimentava a luz portada por uma grande figura feminina que, imersa em reflexões, deambulava indo e vindo pelo salão. Ela aparentemente não pertencia à espécie mortal devido aos membros fortes e ao semblante severo, todavia Christian estava encantado e certo de nunca ter visto ou imaginado formosura semelhante.⁹⁵

Christian nesta cena chega a tocar na tábua misteriosa e, a figura feminina pela qual ele se encanta lhe oferece a tábua “em sua memória”. Essa tábua repleta de brilhos de metais, pedras e cristais se assemelha com a *Pedra Filosofal* da Alquimia, sugere a metáfora da busca da sabedoria e longevidade, simbolizadas através da transmutação de metais e pedras em ouro, ou seja, sabedoria no alcance espiritual.

A personagem encontra-se em um estado de profunda dor e com a alma “infinitamente comovida”, seu “eu” está contemplativo, típico romântico, embora não o seja um caráter único exclusivo romântico, mas um estado do *ser*.⁹⁶ Atravessa a montanha ao tempo em que “discute consigo mesmo”, que denota um estágio reflexivo sobre suas emoções, experiências e projeções. Tieck projeta em Christian conceitos próprios do romantismo que marcam um pensamento sobre o eu, no qual "(...) a si-mesmidade é o fundamento de todo conhecimento, (...) a célula germinal de todo conhecimento é, então, um processo de reflexão numa essência pensante, através do qual ela se conhece a si mesma."⁹⁷ Esta teorização foi a problemática central da tese de Benjamin, sobre uma teoria romântica da "reflexão" presente no pensamento romântico, ao identificar a vasta produção como também uma filosofia e estética sobre a natureza.

Em profunda tristeza repentina, o jovem desce a montanha e caminha no campo em direção ao povoado mais próximo, de onde ouve uma música vinda de dentro da *igreja*, neste dia se apaixona por uma jovem com quem tempos depois vem a casar e a prosperar junto a ela. Agora, as imagens construídas por Tieck no conto e os símbolos passam a fazer um sentido e mostrar mais uma transição no caminho da personagem, começar pelo sentimento cristão o qual Christian é tomado, fazendo jus assim ao seu nome, que possivelmente não foi

⁹⁵ Idem, p.59-60.

⁹⁶ Este sentimento pelo qual a personagem é tomada, é entendida conceitualmente dentro do Romantismo alemão como “Weltschmerz”, ou seja, a dor do mundo. GUINSBURG, J. O Romantismo, p. 28.

⁹⁷ BENJAMIM, Walter. O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão. p. 62.

escolha aleatória. Quando sai da montanha e avista uma imensa planície à sua frente, ouve o cântico de fiéis em harmonia com o som do órgão, um instrumento cristão por excelência. Aqui, aparece no cenário a imagem de crianças brincando na relva. Há paz e tranquilidade. Remonta para anunciação, além de reafirmar a sua iniciação à maturação sexual para o casamento.

Os jardins estreitos, as modestas cabanas com suas chaminés fumegantes, os campos de grãos recentemente colhidos o lembravam das necessidades do pobre gênero humano, da dependência da terra generosa, em cuja bondade é mister confiar; ao mesmo tempo, o canto e a música do órgão envolveram seu coração com um sentimento de piedade que ele até então não experimentara.

O incidente e os desejos noturnos se lhe afiguraram nesse momento vis e pecaminosos, ansiou ardentemente aproximar-se das pessoas, abraçá-las como irmãos num gesto puro e humilde, afastando-se dos sentimentos e intenções ímpios. (TIECK, 2009, p. 63).

A ambientação desta passagem explicita a transição de um estágio de *ser* e *estar*, do pagão ao cristianizado, por meio de suas próprias reflexões. Nesta questão do conto repleta de imagens simbólicas e místicas, a obra entra em perfeita consonância com as do pintor e desenhista Caspar David Friedrich, conhecido de Tieck. Nas obras do pintor, identificamos esta dualidade da fé de Christian, ou, do próprio cristianismo. Mas o que o teria tornado um cristão?

3.5 Caspar David Friedrich

“Um religioso é quem vive apenas no invisível, é aquele para quem todo visível tem apenas a verdade de uma alegoria.”⁹⁸

Friedrich Schlegel

Nascido em Greifswald em 5 de setembro de 1774, era filho de Sophie Dorothea Bechly, que morreu quando o jovem pintor tinha sete anos, e do fervoroso luterano Adolf Gottlieb. Na época em que nasceu, Greifswald⁹⁹, uma antiga cidade medieval na Pomerânia, pertencia à Suécia e foi governada por Gustavo Adolfo IV da Suécia entre 1792 e 1809. Além

⁹⁸ SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*, p. 145.

⁹⁹ Informações coletadas em sua biografia no site da Instituição Caspar David Friedrich. Disponível em: <<http://www.caspar-david-friedrich-greifswald.de/familie/articles/familie.html>>. Acesso em 31 ago. 2016.

de ter sofrido a perda da mãe quando ainda infante, sentiu a morte de mais quatro irmãos, tendo sido a morte de um deles, Johann Christoffer, em 1787, o que mais lhe afetou, uma vez que ele presenciou e não conseguiu salvar seu irmão que se afogara num buraco no gelo de um lago.

A introspecção e a melancolia são características que os comentadores da obra de Friedrich atribuem à sua personalidade, inclusive seus contemporâneos que nele viam como de uma personalidade solitária e às vezes rude. Esses aspectos são simultaneamente comuns ao intelectual e artista moderno, e no Romantismo ganha sem dúvida notoriedade uma vez que tramita no círculo romântico, uma torrente de melancolia e saudosismo (*Sehnscht*). O sonho, o passado pessoal, o passado histórico, o revival do misticismo de outros tempos, dão consistência à personalidade de um tipo de artista e intelectual que entra em voga nesta conjuntura, amante do místico e do desconhecido, em detrimento do realismo e cientificismo como crença.

Em Friedrich, a natureza é tema comum e fonte de inspiração, no Romantismo ela acaba tornando-se um conceito importante dentro de um prisma romântico de conceber a arte, a exemplo, o papel da natureza se colocará visível no gênero da pintura de paisagem, tão comum ao romantismo. Na pintura de paisagem de Friedrich, a natureza como tema, não se dará por meio mimético, mas através da interlocução entre impressão visual, reflexão mental e emocional.¹⁰⁰ A natureza na arte será, portanto, fruto da mediação do pintor e do poeta, da natureza (*pathos*) com o espírito (ideal). A natureza é revelada pelo sentimento e espírito deste poeta, e não por meio de uma representação naturalista. Como cita Norbert Wolf, “nas palavras de Friedrich, uma imagem deve ser *seelenvoll* - à letra “plena de alma” - no efeito que produz, para que possa ser considerada uma verdadeira obra de arte”.¹⁰¹

Os primeiros indícios que encontramos sobre a relação de Friedrich com o misticismo, que neste trabalho procuro analisar, talvez esteja presente desde sua formação artística. Em 1794, Friedrich estudou pintura de paisagem, desenhou moldes de gesso de esculturas clássicas na Academia de Copenhaga.¹⁰² Friedrich teve mestres, como Johann Gottfried

¹⁰⁰WOLF, Norbert. *FRIEDRICH*, p.8.

¹⁰¹Idem, p. 9.

¹⁰²Idem, p.18.

Quistorp (1755-1835) que deu a ele aulas de desenho e incentivou o interesse na natureza e paisagens, bem como Thomas Thorild (1759-1808), que na universidade deu aulas de Literatura e Estética. Já em 1805, entre um círculo de amigos na cidade em que nasceu, era consenso a opinião e vontade de fundar uma arte eclesiástica protestante e progressista.¹⁰³

Friedrich desde o início de sua formação como artista esteve ligado a projetos de capelas¹⁰⁴, e de pinturas para altar de igrejas. Predominou em seu estilo, a pintura de paisagem, ainda que tenha realizado alguns retratos. A figura humana, também aparece em suas paisagens, mas de modo discreto, um humano que se funde à paisagem da natureza brumosa, inóspita, que Friedrich pincela. A sua vida, sua visão de mundo se reflete em sua arte: Friedrich nos primeiros anos de sua carreira era muito solitário e focado em seu atelier em Dresden.

Pesquisadores da obra e vida de C. D. Friedrich, como Norbert Wolf, notam que em suas obras há uma forte conotação de renovação religiosa e política: Os estados germânicos estavam sob domínio napoleônico entre 1805 a 1814, o período na historiografia alemã é conhecido como o chamado *Franzosenzeit*, ímpeto romântico e por sua vez nacionalista de Friedrich, refletiu em sua obra, uma vez que o mesmo aderiu aos ideais das Guerras de Libertação (*Befreiungskriege*, 1813-1815), que pretendiam o fim do domínio napoleônico. Obras como O túmulo de Hutten (1823-24), Visão da Igreja Cristã (1820), refletem seu desejo de uma Alemanha Unificada, uma fé fortalecida, que reflete, por exemplo, na obra que selecionamos para analisar no próximo item.

O historiador Nachman Falbel fala da reação às invasões napoleônicas nos territórios alemães em forma de dois princípios:

A reação contra as invasões dos exércitos napoleônicos também se apresentou sob a forma de luta entre dois princípios: o nivelador ou universal, que visava eliminar as peculiaridades nacionais de cada povo, e o princípio da identidade nacional, que cada território invadido sentia ameaçado. A resistência militar contra as tropas francesas de Napoleão provocaram o advento dos exércitos nacionais que foram substituindo as tropas mercenárias. A participação de voluntários nas guerras de libertação da Alemanha, em 1813, serviu para aumentar o entusiasmo patriótico da

¹⁰³WOLF, Norbert. *FRIEDRICH*, p.19.

¹⁰⁴ Durante a pesquisa nos arquivos das bibliotecas alemãs, foram encontrados desenhos de capelas feitos por Friedrich. Os desenhos encontram-se em anexo.

população obrigada a enfrentar as tropas napoleônicas, as quais acabaram assim por dar início à unificação dos principados alemães.¹⁰⁵

Neste sentido, observa-se que Friedrich produziu obras relevantes durante este período, em que é possível aproximar a análise de seus quadros em consonância com o contexto político das invasões napoleônicas. Dessa forma, procura-se nas próximas páginas no que se refere especificamente às obras de Friedrich, realizar uma interlocução entre seus quadros e seus discursos em diálogo com o contexto.

¹⁰⁵ FALBEL, Nachman. Os Fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. O Romantismo, p. 43-44.

3.6 Das Kreuz im Gebirge - Tetschener Altar (A Cruz nas Montanhas - O Altar de Tetschen, 1807-08)

“No mundo da linguagem ou, o que quer dizer o mesmo, no mundo da arte e formação, a religião aparece necessariamente como mitologia ou como Bíblia.”¹⁰⁶
Friedrich Schlegel.



Figura 1: Caspar David Friedrich, Das Kreuz im Gebirge (Tetschen Altar), 1807-08.¹⁰⁷

¹⁰⁶ SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*, p.149.

¹⁰⁷ FRIEDRICH, Caspar David. *A Cruz nas Montanhas*. Óleo sobre tela, 115 x 110,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden

Em *A Cruz nas Montanhas*, o pintor místico Friedrich¹⁰⁸ compôs uma paisagem telúrica constituída verticalmente por uma montanha rochosa em forma piramidal contra luz. Da montanha, eleva-se de alcance ao céu uma cruz com a estátua de Cristo, ao seu redor pinheiros cercam a simbólica cena e ao fundo há um céu que reflete a dissipação de cinco raios de sol geométricos. Entre as rochas e a cruz, a natureza geológica e o símbolo da fé cristã, uma hera envolve a cruz quase tocando os pés do cristo crucificado. O historiador da arte Norbert Wolf sugere que a estátua na cruz seja de metal, devido à luz e ao reflexo dos raios de sol no crucifixo.¹⁰⁹ No céu há presença de nuvens em tom salmão e azul escuro acinzentado. O rosto de Jesus aparenta estar levemente inclinado para baixo, seus pés estão em uma base de madeira na cruz que sustenta seu corpo junto às mãos pregadas. A montanha na qual a cruz se encontra é rochosa e sem aparente vegetação com exceção da hera.

Centralizar no elemento da montanha, nos aproxima da comparação com os cenários imaginados por Friedrich e presente na obra de Tieck. Vale lembrar que Tieck nasceu em Berlin e Friedrich em Greifswald, ambas localizadas ao noroeste da Alemanha. Greifswald em especial fica ao extremo norte da Alemanha, no Mar Báltico, próximo à Ilha de Rügen onde Friedrich esteve e pintou *Falésias de Cré na Ilha de Rügen* (1818).¹¹⁰ Ludwig Tieck viveu em Berlin e em Jena e Friedrich por muitos anos em Dresden, ambas, no entanto, próximas da República Checa e da Polônia, paisagens presentes nas pinturas de Friedrich inspiradas na região montanhosa da Boêmia. Segundo Wolf, o pintor nunca visitou o sul da Alemanha, marcado pelo catolicismo, diferentemente de Tieck, que junto à Wackenroder viajou à Nuremberga.

O elemento da montanha aparece não somente nesta pintura como também se repete em demais pinturas de Friedrich, como em *Manhã em Riesengebirge*¹¹¹ (1810-11),¹¹² *Paisagem da Boémia* (1811)¹¹³, *A catedral* (1818),¹¹⁴ *Vista do Báltico* (1820-1825),¹¹⁵

¹⁰⁸ Como assim denomina Norbert Wolf no livro Friedrich, p.07.

¹⁰⁹ WOLF, Norbert. *FRIEDRICH*, p.23.

¹¹⁰ FRIEDRICH, Caspar David. *Falésias de Cré na Ilha de Rügen*, 1818. Óleo sobre tela, 90,5 x 71cm. Winterthur, Fundação Oskar Reinhart.

¹¹¹ *Riesengebirge* é uma região montanhosa mais alta da República Checa, sua localização é próxima também da Polônia.

¹¹² FRIEDRICH, Caspar David. *Manhã em Riesengebirge*, 180-11. Óleo sobre tela, 108 x 170cm. Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

entre outras. Suas paisagens de montanhas evocam a imensidão infinita como símbolo de fé e de sua convicção religiosa, assim como, seus quadros trazem também o discurso da ideologia das Guerras de Libertação anti-napoleônicas.

Sobre a exposição desta obra e a recepção pela crítica, Wolf coloca que: “Durante o Natal de 1808, o quadro, já com moldura, esteve em exposição no atelier de Friedrich, com as janelas fechadas, sobre uma mesa coberta com um pano preto, como se estivesse sobre um altar. Foi apreciado durante este período por muitas pessoas e notadamente pelo Barão Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, que escreveu, em seguida, um artigo intitulado “Sobre uma paisagem que pretendia ser um altar” para o jornal *Zeitung für die elegante Welt* de 7 de janeiro de 1809.”¹¹⁶

Wolf coloca que os contemporâneos de Friedrich em Dresden pensavam que esse quadro se destinava à capela do Castelo Tetschen, na Boêmia¹¹⁷. O autor argumenta dizendo que os donos do castelo, Franz Von Thun-Hohenstein e sua esposa, já conheciam o esboço desta pintura quando no desenho *A cruz nas montanhas* realizado por Friedrich em 1805 e que tinham interesse na versão final do quadro. Porém, segundo Wolf, a Condessa do castelo de Tetschen mostrou descontentamento ao saber que Friedrich não possuía mais interesse em conceder o quadro à capela do castelo, mas sim de oferecer ao seu soberano, o rei sueco Gustavo Adolfo IV, que se destacou por compactuar das ideias românticas de, por exemplo, adotar medidas anti-napoleônicas¹¹⁸. O quadro para o altar de Tetschen teve seu processo amadurecido quando da invasão das tropas napoleônicas em Dresden, onde Friedrich tinha seu ateliê.¹¹⁹

Outro aspecto relevante nesta obra está fora do espaço da pintura, refere-se à moldura dourada, esculpida em madeira pelo amigo de Friedrich, o escultor Gottlieb Christian

¹¹³ FRIEDRICH, Caspar David. Paisagem da Boémia, 1810/1811. Óleo sobre tela, 70 x 104,5cm. Estugarda, Staatsgalerie Stuttgart.

¹¹⁴ Título original: Die Kathedrale.

¹¹⁵ FRIEDRICH, Caspar David. Vista do Báltico, 1820-25. Óleo sobre tela, 34,5 x 44cm. Dusseldorf, Museum Kunst Palast.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ A região do Castelo de Tetschen hoje é conhecida como Decin e fica na República Checa.

¹¹⁸ BUSCH, Werner. Caspar David Friedrich – Tetschener Altar, p.269.

¹¹⁹ Idem, p. 270.

Kühn.¹²⁰ Na moldura, há cinco anjos em cima, e embaixo do quadro, um olho dentro de uma pirâmide, sugere o olho da providência, que no cristianismo simboliza a Santíssima Trindade. Nos cantos da moldura, vinhas e ramos de trigo compõem a base da moldura, que é completada por dois pilares em cada lado que se elevam até os anjos na parte superior. É a moldura que fecha a pintura e a constitui como uma obra para altar, destinada a uma capela ou igreja.

Ramdohr (1757-1822) em sua crítica ao quadro em 1809 considerou ser a moldura um símbolo da Comunhão. Em sua opinião, de gosto discutível, para ele, a impressão da obra é que ela se arrastaria pelo altar e que seu lugar apropriado era a de um museu.¹²¹ A recepção crítica que a obra teve por parte de Ramdohr se refere ao fato de que por ter sido uma pintura realizada para compor um altar de igreja, seria presunção por parte de Friedrich ter feito uma pintura de paisagem, em que a natureza selvagem predomina. Seria um choque levar isto para o seio de uma igreja. Porém, em 1809, um ano após a finalização da obra, Friedrich publica uma explicação da obra, sobre o significado de cada elemento; dos raios que na perspectiva saem da terra em direção aos céus, da cruz em volta dos pinheiros, etc. Foi inclusive, a única vez que Friedrich comentou uma de suas obras. Caspar descreve seu quadro da seguinte maneira: “Lá no alto do cume está a cruz, rodeada de abetos de folha persistente, com uma hera que se enrola na sua base. O Sol incandescente está a pôr-se, e o Salvador na cruz brilha sob o tom carmesim do sol poente... A cruz está sobre uma pedra, firma como a nossa fé em Jesus Cristo. Erguem-se abetos em volta da cruz, sempre verdes e resistentes, como a esperança dos homens no Senhor, o Cristo crucificado.”¹²²

Na obra *Sublime Poussin*, do historiador da arte francês Louis Marin (1931-1992), o autor abre uma discussão sobre o ornamento da moldura no acabamento de uma pintura. Marin teoriza:

Fechamento do quadro, fechamento da representação, a moldura não é uma instância passiva do ícone: ela é um dos operadores de sua constituição como objeto visível cuja finalidade integral é ser visto pelo olho que o varre com seus raios, considerando-o em todas as suas partes. (...) A moldura é um dos processos que condicionam a passagem da visão à contemplação, da visibilidade à legibilidade do

¹²⁰ WOLF, Norbert. *FRIEDRICH*, p.26.

¹²¹ BUSCH, Werner. Caspar David Friedrich – Tetschener Altar, p.269

¹²² FRIEDRICH, Caspar David. apud WOLF, Norbert. *FRIEDRICH*, p. 28-29.

quadro. Com a moldura, o quadro exige sua própria teoria, isto é, apresentar-se teoricamente para representar alguma coisa.¹²³

Marin ressalta que a moldura não é apenas um elemento passivo, mas pode apresentar sua própria teoria. A moldura do quadro *A Cruz nas Montanhas* de Friedrich possui importância por não se tratar somente de uma moldura passiva, que visa apenas o enquadramento da obra.

A crítica nestas pinturas de Friedrich e que resultou em diversas análises de estudiosos de sua obra reside nessa interface entre a aproximação da natureza no elemento religioso. Há diversas obras desse tipo como o desenho *Peregrinação ao pôr-do-sol*, de 1805¹²⁴ o qual foi premiado em “*ex-aequo*”¹²⁵ na cidade de Weimar. Neste desenho, assim como é presente em toda produção pictórica de Friedrich, a inspiração religiosa e a visão mística da natureza constituem suas pinturas. Em *Peregrinação ao pôr-do-sol* vemos uma paisagem de pequenas colinas, com um caminho pelo qual prossegue uma procissão que carrega cruces e se aproxima de outro crucifixo no meio do caminho junto a um arbusto. Nas pinturas de Friedrich, a fé da cristandade está em toda a parte, não se confina aos templos, Friedrich transforma a natureza no próprio templo de sua fé.

Ainda que o gênero das pinturas de Friedrich seja o de paisagem, Norbert Wolf coloca que em algumas delas a paisagem possui elementos fantásticos, assim como no cenário dos textos de Tieck, como em *A montanha das Runas*. Exemplo disso é perceptível na pintura *O Watzmann* de 1824-25. Ludwig Tieck assim coloca: “O que está certo em nosso redor achamos ser corriqueiro e aborrecido; o que nos maravilha é o que procuramos lá longe. (...) A maravilhosa utopia está, muitas vezes, bem perto de nós (...).”¹²⁶

¹²³ MARIN, Louis. *Sublime Poussin*, p.26.

¹²⁴ FRIEDRICH, Caspar David. *Peregrinação ao pôr-do-sol*. 1805, Sépia, 40,5 x 62cm, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar.

¹²⁵ Do latim: *com igual mérito*.

¹²⁶ TIECK, Ludwig. *apud* WOLF, Norbert. *FRIEDRICH*, p.88.

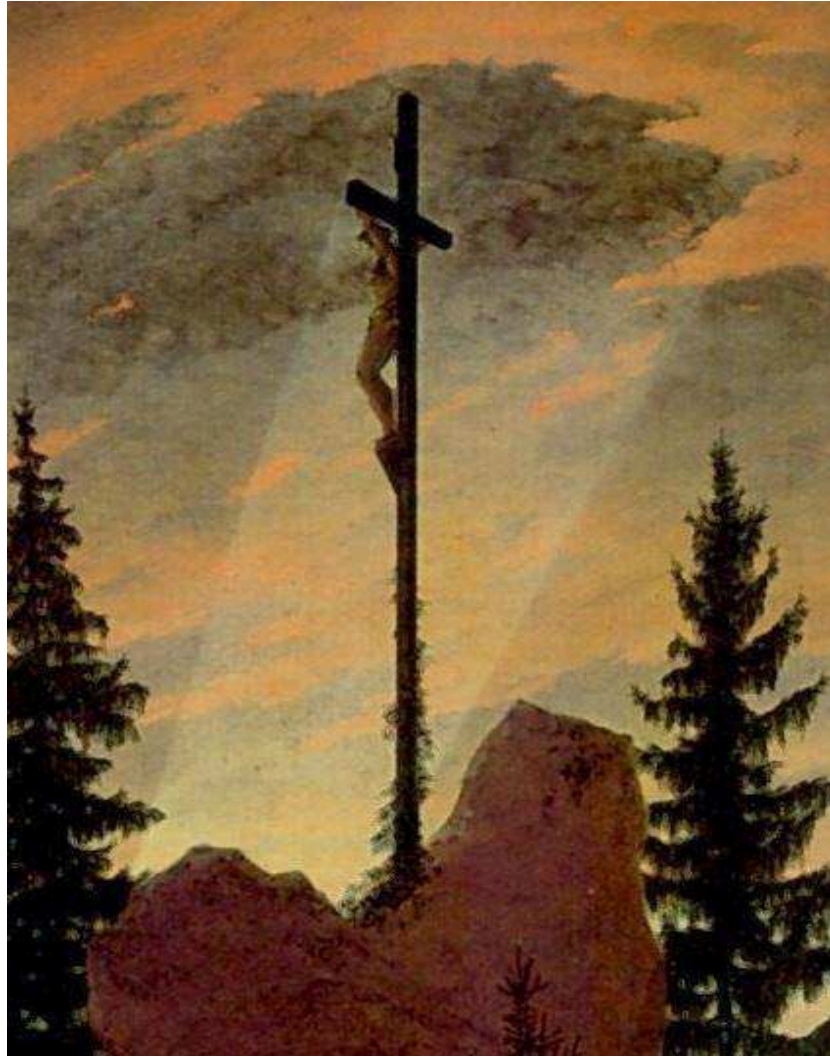


Figura 2: Pormenor de A Cruz nas Montanhas (O Altar de Tetschen), 1807/08.

Em outra pintura intitulada também *A Cruz nas Montanhas* (1812), há a imagem de uma igreja ao fundo, no entanto, esta aparece envolvida de pinheiros e à frente está fixada em rochas uma cruz com a imagem de Cristo, que dá vida a uma nascente de onde brota um pequeno filete d'água. Este revival gótico presente nestas obras descritas simboliza essa renovação política e religiosa. Para Wolf: “No caso de Friedrich, olhar para o passado, nunca fora um exercício de pura nostalgia; no espírito revolucionário do Primeiro Romantismo, implica também o olhar para o futuro.”¹²⁷

¹²⁷WOLF, Norbert. *FRIEDRICH*. p.56.

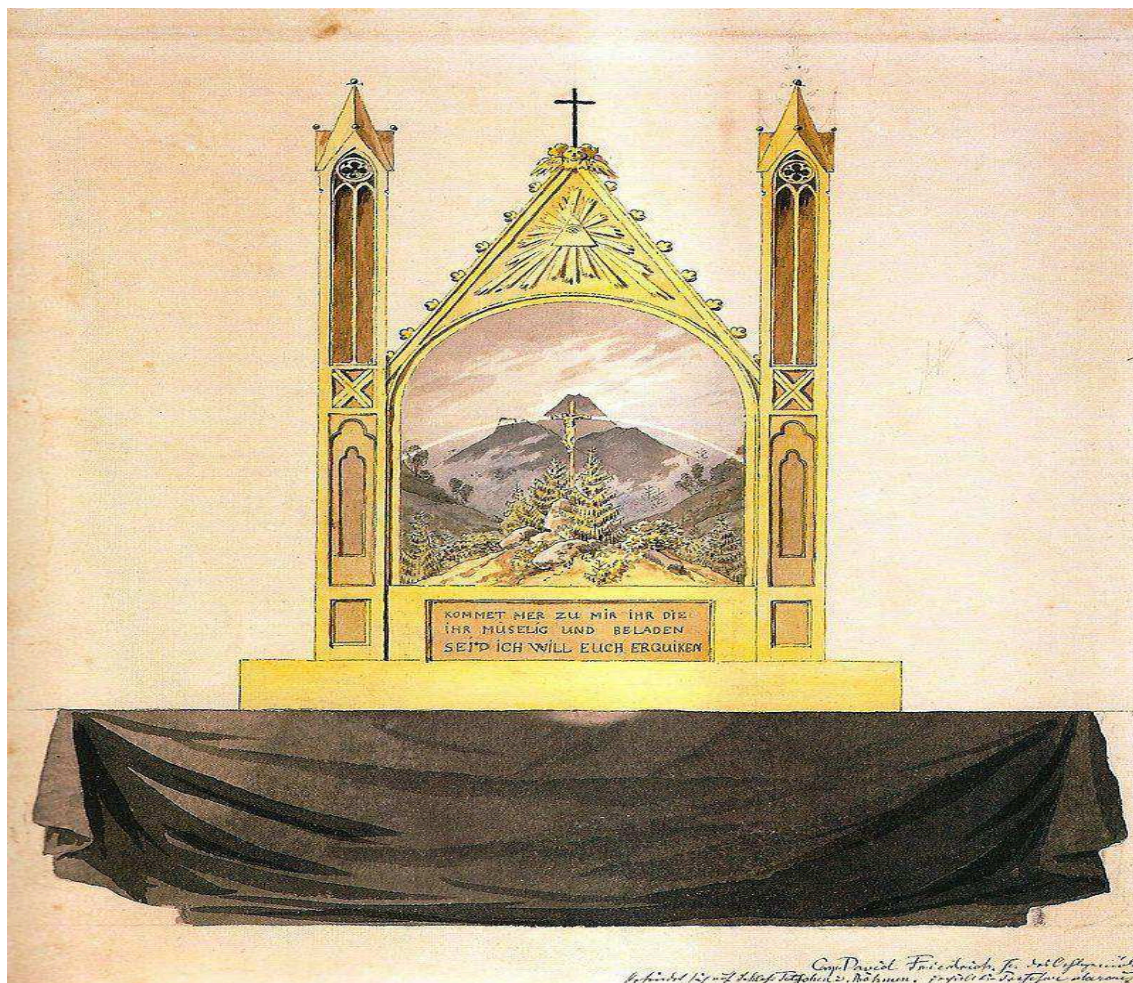


Figura 3: Caspar David Friedrich: Kreuz vor Regenbogen im Gebirge. 1818.¹²⁸

A ideia de realizar uma pintura com um crucifixo na montanha, rodeado de pinheiros e que pudesse servir de altar, foi um tema que continuou presente em seus estudos. No desenho acima, vemos um projeto de altar projetado em 1818 por Friedrich. No desenho, a estrutura é muito semelhante à pintura *A cruz nas Montanhas*, porém, nesse há um arco íris que corta a cena bem na altura da horizontalidade de um dos eixos da cruz. O desenho possui o mesmo formato piramidal, mas possui ao fundo montanhas no mesmo sentido da verticalidade que o desenho traz. Outro aspecto interessante nesse projeto é a moldura, que nesse caso se assemelha ao formato de uma catedral gótica.

¹²⁸ FRIEDRICH, Caspar David. Kreuz vor Regenbogen im Gebirge. 1818. Aquarela. 27,2 x 20,8 cm. Staatliche Kunstsammlung Dresden. Título traduzido: Cruz com arco-íris n montanha.

As interpretações acerca da obra *A Cruz nas Montanhas* colocam duas questões para o entendimento desta obra: a) a questão da renovação religiosa e b) conotação política. Pensar o quadro como uma propaganda política como sustenta Wolf, alinha o quadro ideologicamente à monarquia sueca representada pelo rei Gustavo Adolfo IV, mas, além disso, representa um discurso nacionalista quando este se opõe à invasão de Napoleão de 1806. Neste contexto, soma-se a publicação dos *Discursos à Nação Alemã*, no inverno de 1807 pelo filósofo do idealismo alemão Fichte, que sustenta a conotação política nacionalista.

A ideia de unidade total estende-se, portanto ao plano político. A unidade cultural que o Romantismo vinha realizando entre poesia, arte, filosofia, religião, moral, ciência, etc., seria complementada, no plano político, pela formação de um Superestado, à cabeça do qual deveria estar o poder religioso, força equilibradora das lutas políticas. Aos poucos deveria instaurar-se, segundo Novalis, uma nova Europa, uma nova cristandade ou Igreja, reconciliadora de todas as nações e que repetiria a unidade medieval perdida.¹²⁹

A colocação acima de Bornheim dialoga com o contexto do Romantismo e com a obra em questão *A Cruz nas Montanhas*. A consonância das ideias que repercutiam entre os românticos na busca da unidade de um Absoluto não somente expresso na filosofia do Idealismo alemão, mas também no discurso político, é o sentido desta pintura: Renovação da fé e unificação dos estados alemães.

A renovação desta fé, vemos por meio da crucificação de Cristo.

O que Tieck diz sobre a arte, aplica-se a Friedrich também para a religião. Imediatamente o divino não é representar, nem aprender. Para efeitos da predestinação e da doutrina luterana de graça, o crente está em terra, sem certeza, em sua devoção à natureza como criação de Deus ele descobre que o próprio em seu desejo, mas ele não pode fazer o Divino, assim, participar - Deus pode estar revelado na natureza, mas não a pessoa que percebe o reflexo do divino na natureza, mas pode aparecer apenas para o momento de confortá-lo. Sua única esperança - e neste aspecto é o reflexo da Cruz de Cristo - é sobre a vida após a morte. Como no caso de sermões naturais, assim também as grandes linhas de convicção religiosa poderiam invocar diretamente de Lutero a "teologia da cruz". Para Friedrich, este foi importante em dois aspectos. Para Lutero o núcleo da fé se reúne em torno da crucificação acontecendo. No entanto, o crucifixo como um sinal é para Lutero apenas uma imagem histórica, que comemora a crucificação e na medida consolo pode doar, mas não pode se dar certeza da fé.¹³⁰

¹²⁹ BORNHEIM, Gerd. *Filosofia do Romantismo*. In: GUINSBURG, J. O Romantismo, p. 108.

¹³⁰ Tradução livre. Original: Das, was Tieck über die Kunst sagt, gilt für Friedrich auch für die Religion. Unmittelbar ist das Göttliche weder darzustellen noch zu erfahren. Im Sinne von Prädestinations- und lutherischer Gnadenlehre ist der Gläubige auf Erden ohne Gewißheit, in seiner Hingabe an die Natur als Gottes Schöpfung erfährt er zwar sich selbst in seiner Sehnsucht, doch vermag er des Göttlichen dabei nicht teilhaftig zu werden — Gott mag sich in der Natur offenbaren, aber nicht im Menschen, der den Abglanz des Göttlichen in

Na citação acima, o historiador da arte Werner Busch, especialista em Caspar Friedrich, fala sobre a concepção luterana da esperança na vida após a morte, ou seja, na ressurreição. Coloca que para Lutero o crucifixo representava algo “histórico”, mas que, no entanto não trazia certeza de fé.

Entretanto, como argumenta o filósofo e professor Luiz Hebeche, sobre a desmitologização do Novo Testamento, “a concepção histórica da cruz seria desmentida pelo Novo Testamento, na medida em que ele não trata da crucificação como um simples relato histórico, como um evento. E nem serviria para o cristão atual, pois se a cruz fosse apenas um acontecimento do passado histórico estaria desprendida da dinâmica da vida atual. A cruz, porém, nunca foi entendida como um dado do passado, mas como um evento vindo do futuro; a cruz é um evento escatológico e, enquanto tal, não pode ser concebida sem a ressurreição.”¹³¹ A ressurreição desprovida, portanto, de uma factualidade histórica é o centro da Fé na mitologia cristã, que não pode ser entendido sem o evento da própria crucificação. Em Lutero, a crucificação como uma “imagem histórica” como sugere Busch, evidencia, porém, na pintura *A cruz nas Montanhas*, algo escatológico, que não tem fim no próprio evento desta “imagem histórica”, pois na medida em que este evento histórico é “entendido em sua “significação”, o evento salvífico da cruz não pode ser separado do evento da ressurreição.¹³²

der Natur wahrnimmt, der ihm jedoch nur für den Moment als tröstlich erscheinen kann. Seine einzige Hoffnung — und insofern ist die Reflexion des Kreuzes Christiallentscheidend — ist die auf das Leben nach dem Tode. Wie im Falle der Naturpredigten, so konnten sich auch die Grundzüge dieser Glaubensüberzeugung direkt auf Luthers »theologia crucis« berufen. Für Friedrich war dies in doppelter Hinsicht wichtig. Auch für Luther sammelt sich der Kern des Glaubens um das Kreuzigungsgeschehen. Das Kruzifix als Zeichen ist jedoch für Luther nur ein Geschichtsbild, das an den Kreuzestod erinnert und insofern Trost spenden kann, es kann jedoch nicht selbst Glaubensgewißheit vermitteln. (BUSCH, Werner. Caspar David Friedrich, p. 272).

¹³¹ HEBECHE, Luiz. Bultmann: exercícios de desmitologização. In: Passagem para o Prosaico: da ontologia existencial à gramática da faticidade. p.156.

¹³² Idem.

3.7 Winterlandschaft mit Kirche (Paisagem de Inverno com Igreja, 1811)



Figura 4: Caspar David Friedrich, Paisagem de inverno com Igreja (1811).¹³³

Nas pinturas de Friedrich, a primeira vez que o elemento da igreja gótica aparece em suas produções em 1811 em *Paisagem de Inverno com Igreja*, descrita também como “*pendant* de Paisagem de Inverno”. No mesmo ano, Friedrich produziu outra tela intitulada “Paisagem de Inverno”, com árvores mortas, um homem de costas de muletas, céu escuro e o chão coberto de neve, em uma atmosfera melancólica e niilista. Porém, na pintura com Igreja, vemos fortemente uma referência à fé cristã e a afirmação de uma renovação desta fé, é uma obra marcada de conteúdo político, que dialoga com a posição patriótica e ideológica do

¹³³ FRIEDRICH, Caspar David. Paisagem de inverno com Igreja, 1811. Óleo sobre tela, 33 x 45cm. Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund.

movimento de libertação o qual Friedrich compactuava. Assim como a pintura *A cruz nas Montanhas – O Altar de Tetschen*, esta também é interpretada como a expressão de esperança ao contexto político da época.¹³⁴

Na pintura, vemos dois planos bem distintos, no primeiro plano há mais luz que ilumina a neve e as muletas de madeira jogadas ao chão. Na metade do plano vemos alguns abetos com neve em seus ramos. No meio destas árvores, há uma alta cruz de madeira que atinge a meia altura dos abetos, nela, há a imagem de Cristo que tem parte de seu corpo coberta por um pano branco. O rosto de Cristo inclina-se para baixo, em direção ao homem que aos pés da cruz, encostado em uma rocha e estirado na neve, contempla a imagem de Cristo. O homem de cabelo dourado, calça de tom branco e casaco verde azulado, reza diante da imagem. A obra é marcada por uma paisagem misteriosa e irreal, como a de um sonho. Já no segundo plano, a bruma corta a claridade do primeiro plano, e desta névoa que embaça a paisagem, a imagem de uma catedral gótica aparece deixando visível apenas suas torres com cruz ao alto.

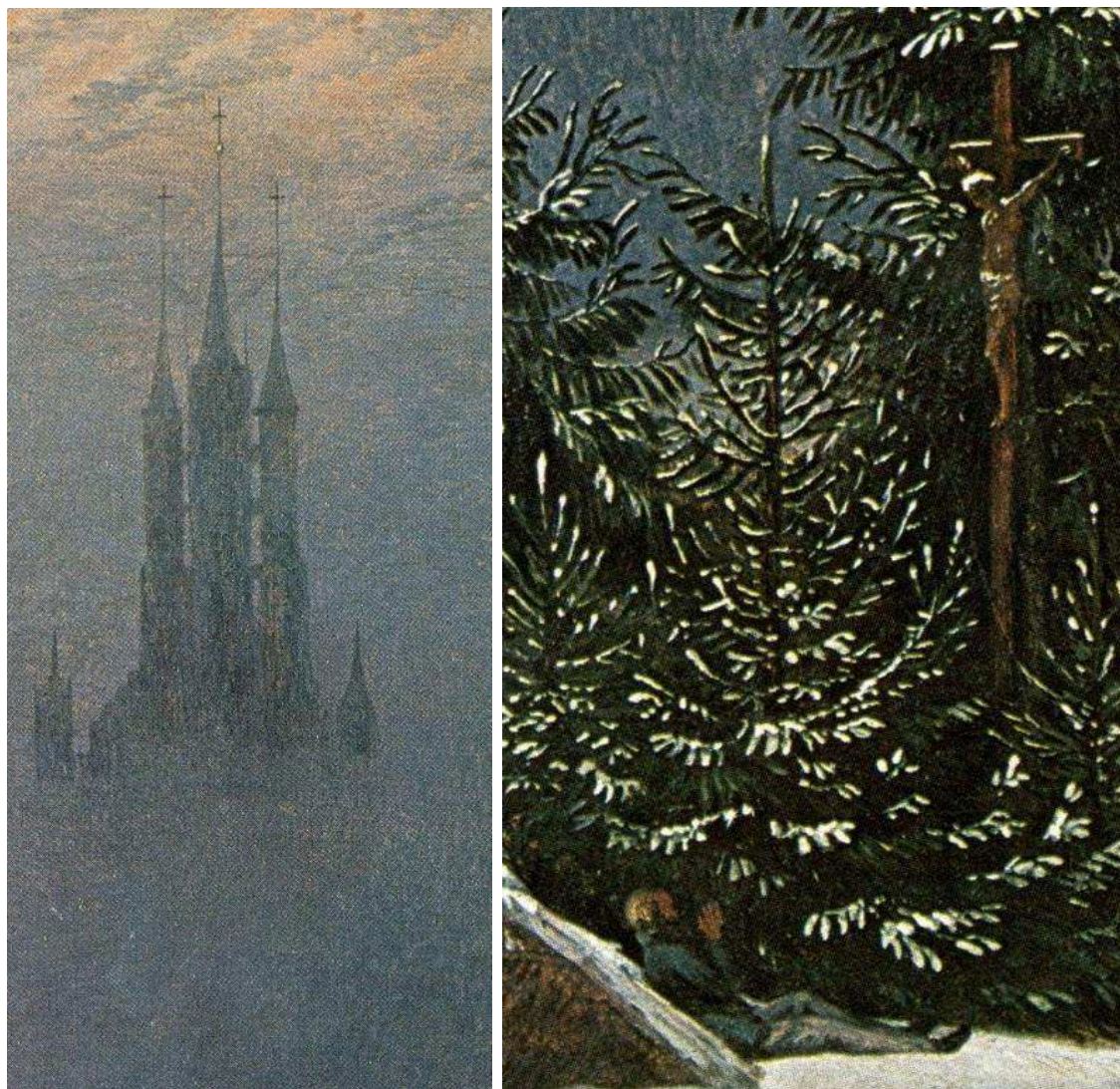
Esta pintura é muito representativa para o sentido de revival espiritual ao qual Caspar Friedrich adere, assim como outros românticos do Círculo de Jena. Notadamente nesta obra, a essência do pietismo difundida entre os românticos de origem luterana, faz sentido. O homem que se senta em meio à natureza em uma posição confortável que lhe convém para rezar, coloca a questão da vivência e experiência mística religiosa como algo livre, que pode ser experimentado fora dos lugares canonizados e das estruturas que pregam uma teologia mais racionalista. Trata-se de experimentar a fé em sua essência, de modo *sentimental*.

Essa renovação espiritual, “De forte teor místico, recusa os padrões objetivos da religião, pregando a experiência fervorosa. Importa-lhe sobretudo a vivência religiosa que se processa na intimidade subjetiva do indivíduo e que o conduz, pelo exercício intenso e sincero da emoção e do sentimento devotos, ao êxtase e à contemplação beatíficas.”¹³⁵ A noção de sujeito que se desenvolve nesta modernidade pós revolucionária, com toda psicologização do indivíduo, sobretudo com o Romantismo, influencia a concepção romântica sobre a relação do devoto com a fé professada. Desse modo, se a subjetivação do indivíduo resulta em uma

¹³⁴ WOLF, Norbert. *FRIEDRICH*, p.44.

¹³⁵ ROSENFELD, A; GUINSBURG, J. *Romantismo e Classicismo*. In: O Romantismo, p.266.

filosofia idealista, na religião, a renovação espiritual pregada pelos românticos, bebeu na influência do pietismo, numa crítica à ortodoxia protestante.



Figuras 5 e 6: Pormenores de *Paisagem de Inverno com Igreja* 1811.

Nos pormenores acima da obra em questão, é possível analisar esta devoção romântica à fé cristã, que não se limita aos bancos de igreja, mas que procura sentir a fé dentro de si e em qualquer lugar. Vemos na mesma tela a presença em segundo plano de uma catedral gótica. Se o centro da pintura é o homem que reza sob um abeto e diante da cruz, qual seria a representatividade da igreja? Como dito anteriormente, é com esta pintura que igrejas passam a ser frequentes em suas pinturas. O medievalismo no movimento romântico aparece como característica que reflete no revival do próprio estilo gótico, agora com o neogótico.

3.8 Vision der christlichen Kirche (Visão da Igreja Cristã, 1820)



Figura 7: Caspar David Friedrich, Visão da Igreja Cristã, 1820.¹³⁶

¹³⁶FRIEDRICH, Caspar David. Vision der Christlichen Kirche, 1820. Óleo sobre tela, 66,5 x 51,5cm. Museum Georg Schäfer, Schweinfurt.

Caspar David Friedrich conclui em 1820 um trabalho que o intitula de *Visão da Igreja Cristã*, obra que mostra a persistência do artista numa renovação religiosa e política.¹³⁷ Na obra em questão, no primeiro plano há dois druidas em um ato de realizar algum sacrifício.¹³⁸ No gramado, objetos metálicos são visíveis, possivelmente duas facas. Em seus punhos, pulseiras de cor dourada reluzem discretamente, pois em torno a névoa encobre toda paisagem, menos a imagem da Igreja Gótica que emerge logo atrás do ritual pagão.

Os dois homens foram representados de costas para o espectador, como na maioria das obras de Friedrich, porém, encontram-se com os braços para cima, de modo surpreso ao ver diante de si mesmos, a imagem de uma Igreja Cristã Gótica. Os braços levantados em movimento de adoração lembram os cristãos na missa ou no culto.



Figura 8: FRIEDRICH, C. D. F. Desenho de dois druidas para *Visão da Igreja Cristã*. Aprox. 1812. (*Die beiden Druiden, Vorzeichnung zu: Die Vision der christlichen Kirche*)¹³⁹

¹³⁷ WOLF, Norbert. *FRIEDRICH*, p.57.

¹³⁸ WOLF, Norbert. *FRIEDRICH*, p. 61.

¹³⁹ Esta fonte foi encontrada em pesquisa no site da Biblioteca Digital Alemã, e encontra-se arquivada em *Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg*. Disponível em:

Ainda que tenha sido realizada somente em 1820, vemos no desenho-estudo data de 1812, mesmo período em que Friedrich começa a desenhar igrejas. Todo este movimento de se inspirar nas Igrejas no contexto do movimento romântico advém de todo revivalismo do movimento neo gótico.

O movimento neogótico na Europa teve destaque sobre tudo na Inglaterra e França, mas encontrou grande recepção também nas regiões falantes da língua alemã. Este revivalismo surge paralelo ao movimento romântico na Alemanha por volta da década de 1760, com publicações como *O Castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole. Este revival enaltece o medievalismo e se manifesta desde a arquitetura até a literatura e pintura. Obras como *Espírito do cristianismo* (1802) de Chateaubriand, enaltecem o gótico em oposição à Revolução. Na Alemanha, os autores que abordam mais o medievalismo são Achim Von Arnim, Eichendorff e Clemens Brentano. Esses três em especial eram próximos de Caspar Friedrich, assim como Tiec. Obras como *Henrich von Ofterdingen* (1800) de Novalis e *A cornucópia Mágica do Menino* (1801) de Brentano e Arnim, são exemplos dos expoentes desse medievalismo que marca este início do século XIX.

A atmosfera em *Visão da Igreja Cristã* assim, como em outras obras de Friedrich, possui um sentido místico, imaginativo, como de um sonho. A catedral que emerge das brumas, não é uma realidade, mas sim uma visão, como o título do quadro sugere. A visão que representa toda a cristandade católica aparece, entretanto, para dois druidas, que representam um passado antigo, de um tempo primevo, originário. Sobre a questão da religião neste contexto, Nunes entende que “A religião, que tem o poder de despertar e de unificar a Europa, e, reunindo os Estados numa sociedade supranacional, conferir-lhes um Eu político superior, é o cristianismo da antiga fé católica, antes de Lutero.”¹⁴⁰ Nesse sentido, abre-se uma questão a se pensar: qual o sentido do aparecimento de uma igreja gótica a dois druidas? A aparição da Igreja poderia ser considerada como uma união dos antigos povos representados pelos druidas sob a égide de uma única fé naquele contexto sócio político? Ou a obra nos fala de um tempo passado da cristianização dos antigos povos germânicos?

<<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/ADVAM4TD4YWBJRZMESZEGVDNVTBCFCR4>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

¹⁴⁰ NUNES, Benedito. A visão Romântica. In: GUINSBURG, J. O Romantismo. p. 70.

No Romantismo, “o heroísmo, o sacrifício, o sangue derramado vinculam-se a essa evocação do passado próximo. No âmago ocorre a eterna idealização do passado representado pelos grandes acontecimentos históricos. O Romantismo, em sua expressão historicista, através de Walter Scott, Lamartine, Thierry, Guizot, Michelet, será sob esse aspecto, imensamente rico e criador”.¹⁴¹

Entretanto, a representação que esta pintura evoca sobre o paganismo na simbolização dos druidas, nos permite pensar na questão do Panteísmo no Romantismo alemão. Esta aproximação entre natureza e religião, natureza e arte, arte e religião ou da experiência mística na própria arte. A fé que Caspar Friedrich expressa, possui relações com o pietismo que os românticos vivenciam, mas seria uma influência da mística de Jacob Böhme do século XVII também?

¹⁴¹ FALBEL, Nachman. Os Fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. O Romantismo. p.36.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A unidade que o termo “Romantismo alemão” traz, não corresponde à sua heterogeneidade. Estudar o movimento romântico como uma questão única, não é possível. Porque o movimento possui diversas características e correntes de pensamento que possuem diferenças entre si, como visto nesta monografia. Esse pressuposto delimitou o estudo acerca os românticos do Círculo de Jena.

A primeira geração romântica, conhecida como Círculo de Jena se reuniu em torno de um aspecto em comum: buscou inspiração estética e filosófica no misticismo (Schelling), no pietismo (Schleiermacher) e no cristianismo por vezes católico (Novalis, Wackenroder, Brentano e Tieck). Os diversos círculos de ideias românticas nos principados alemães, como Heidelberg e Dresden, estiveram também em consonância com características do movimento romântico como um todo. Notadamente, é possível observar similaridade com autores de outros núcleos do movimento.

Nesta monografia, se buscou analisar obras de Caspar David Friedrich, ligado à cidade de Dresden, em consonância a Tieck, ligado ao Círculo de Jena. Quando se diferencia correntes e gerações, perde-se, porém, semelhanças e possíveis diálogos entre as obras. Ao se aprofundar neste estudo em Tieck e em Friedrich, notou-se elementos em comum.

Contudo, o estudo das fontes primárias apresentado no Capítulo 3 foi a primeira parte a ser escrita. Portanto, o processo de reflexão e análise foi posterior e resultou nos capítulos 1 e 2, que foram colocados no início para dar fundamentação e teorizar questões observadas no capítulo 3. Assim, durante a leitura de obras de outros membros do Círculo de Jena, como Schelling e Schleiermacher, pude perceber relação para analisar os elementos presentes nas obras de Tieck e Friedrich, como por exemplo: a questão do cristianismo, misticismo, natureza, etc.

Acredito que o estudo aqui realizado possa contribuir para futuras pesquisas de Ludwig Tieck e Caspar David Friedrich. Mas não somente num sentido “biográfico”, é interessante analisar comparativamente românticos e a partir disto realizar um mapeamento das influências e inspirações em comum. Se ressalva como contribuição também, a possibilidade em ver estas influências no Romantismo alemão mesmo que em obras textuais e

iconográficas. É possível desenvolver uma relação entre texto e imagem para outras obras românticas também, notadamente na obra de Novalis e Brentano, que possuem diversos diálogos próximos sobre o medievalismo e o catolicismo.

Não foi objetivo esgotar o assunto nesta monografia, nem seria possível. Há diversas questões que podem ser exploradas a partir do que foi apresentado aqui. É pertinente aprofundar nos conceitos de misticismo no cristianismo e buscar realizar uma “arqueologia” conceitual e das influências dos diversos misticismos. Pois há relação entre o misticismo cristão dos séculos XV e XVII com o panteísmo e o pietismo. Estes, podem ser explorados no pensamento de Schelling mas também ampliado para os místicos dos séculos XV e XVII.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES

FRIEDRICH, Caspar David. Das Kreuz im Gebirge: Tetschener Altar. 1808. Óleo sobre tela. 115 x 110,5cm. Galerie Neue Meister, Dresden.

FRIEDRICH, Caspar David. Winterlandsschaft mir Kirche. 1811. Óleo sobre tela. 66,5 x 51,5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neu Pinakothek. Munique.

FRIEDRICH, Caspar David. Vision der christlichen Kirche. 1820. Óleo sobre tela. 66,5 x 51,5cm. Museum Georg Schäfer, Schweinfurt.

TIECK, Ludwig. A montanha das Runas. In: Feitiço de amor e outros contos. Tradução: Maria Aparecida Barbosa e Karin Volobuef. Hedra, 2009.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE. **Escritos sobre arte**. Tradução e organização: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2011.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. 3. Ed. [4. Reimpr.]. – São Paulo: Iluminuras, 2011.

BERLIN, Isaiah. **As raízes do Romantismo**. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BORNHEIM, Gerd. A Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOUTRY, Philippe. O padre. In: FURET, François. **O homem romântico**. Trad: Miguel Serras Pereira. 1ª Ed. Presença: Lisboa, 1998.

BUSCH, Werner. Caspar David Friedrich: Tetschener Altar. In: SIEMEK, Marek (Org.). **Natur, Kunst, Freiheit: Natur, Kunst, Freiheit : deutsche Klassik und Romantik aus gegenwärtiger Sicht**. Amsterdã: não consta, 1998. p. 263-280. Disponível em: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1793/1/Busch_Caspar_David_Friedrichs_Tetschener_Altar_1998.pdf> Acesso em 01 nov 2016.

CARPEAUX, Otto Maria. **A literatura alema**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. 352p.
CAYGILL, Howard. **Dicionário Kant**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2000.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. A Narrativa e as ilustrações nas Metamorfoses, de Ovídio: Leitura do Texto e da Imagem. n. 1, Revista JIOP, 2010. Disponível em: <http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/zamorano.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2016.

DUARTE, Pedro. **A emergência filosófica da arte**. In. Estio do Tempo: Romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUMONT, Augustin. **La duplicità Del simbolismo nella pittura romântica tedesca: da Runge a Friedrich passando per Tieck**. CoSMo: Comparative Studies in Modernism. n.6, 2015. Disponível em: <<http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/710/823>>. Acesso em 15 out 2016.

GIVONE, Sérgio. O intelectual. In: FURET, François. **O Homem Romântico**. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença. 1999.

GUERRERO, Luis Juan. **Estética operatoria en sus tres direcciones**. Revelación y acogimiento de la obra de arte. Buenos Aires: Las cuarenta: Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2008.

HEBECHE, Luiz. **Passagem para o prosaico: da ontologia existencial à gramática da faticidade**. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

HEGEL, G. W. Friedrich. **A O seu conceito universal**. In: A RAZÃO NA HISTÓRIA: Introdução à Filosofia da História Universal. Lisboa: Edições 70, 1995.

HOBBSAWM, Eric. **A Era das Revoluções: 1789-1848**. 25ª Ed. [2ª reimpr]. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOBBSAWM, E.J. **A Era das Revoluções: 1789-1848**. 25. Ed. SP: Paz e Terra, 2010.

HOBBSAWM, E. J. **Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 5ª edição, 2003.

LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**. O romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis (RJ), Vozes, 326 páginas, 1995.

LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. **Romantismo e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, J. **O romantismo**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PACHECO, Javier-Hernández. **O Círculo de Jena ou a Filosofia Romântica**. Pólemos. Brasília, v.4, n.7, jan-jul, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

REIS, José Carlos. **A Revolução Francesa e a redescoberta da história**. In: O Historicismo: A redescoberta da história. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/locus/files/2010/01/15.pdf>>. Acesso em 11 nov 2016.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **A literatura alemã**. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. 189p.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo: uma questão alemã**. Trad: Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. **Filosofia da arte**. São Paulo: USP, 2001. 417 p.

SCHIFF, Gert. An Epoch of Longing: An Introduction to German Painting of the Nineteenth Century. In: **Metropolitan Museum of Art. German Masters of the Nineteenth Century** (Catálogo). Nova York, 1981.

SCHILLER, Friedrich. **Cultura Estética e Liberdade**. Trad: Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.

SCHELLING, F. W. J. **Sobre a relação das artes plásticas com a natureza**. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SCHLEGEL, August W. **Doutrina da Arte**. Tradução: Marcos Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHLEGEL, Friedrich. **Dialeto dos Fragmentos**. Tradução: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Sobre a Religião**. Tradução: Daniel Costa. São Paulo: Fonte Editorial, 2013.

SILVA, Fernando Machado. **De Jena a Nerval: o 'romântico'**. Acta Scientiarum. Language and Culture. Maringá, v.34, n.1, p37-48, 2012.

SPERBER, Suzi Frankl. Introdução: A lenda da Flor Azul, o mito e o conto de fada. In: VOLOBUEF, Karin. **Mito e Magia**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

TALMON, J. L. **Romantismo e Revolta, Europa 1815-1848**. Tradução: Tomé Santos Júnior. Lisboa, 1957.

TIECK, Ludwig. A montanha das Runas. In: **Feitiço de amor e outros contos**. Tradução de Maria Aparecida Barbosa e Karin Volobuef. São Paulo. Hedra, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *A Estética das Luzes (p.53-60)* In: **A Literatura em Perigo**. Tradução: Caio Meira. 4ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

VAZ, H. C. de Lima. Mística e Política: A experiência mística na tradição ocidental. In: BINGEMER, Maria Clara Lucchetti; BARTHOLO JUNIOR, Roberto dos Santos (Orgs.). **Mística e Política**. São Paulo: Edições Loyola, 1994. Cap. 1. p. 9-63.

VECHI, Carlos Alberto; GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética Romântica**. São Paulo: Atlas S.A, 1992.

VOLOBUEF, Karin. **Ludwig Tieck**: Meandros Góticos. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, n. 62, p. 153-172, nov. 2012. ISSN 2175-8026. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/26992>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

WOLF, Norbert. **Caspar David Friedrich**. Colônia: Taschen, 2003.

ANEXO

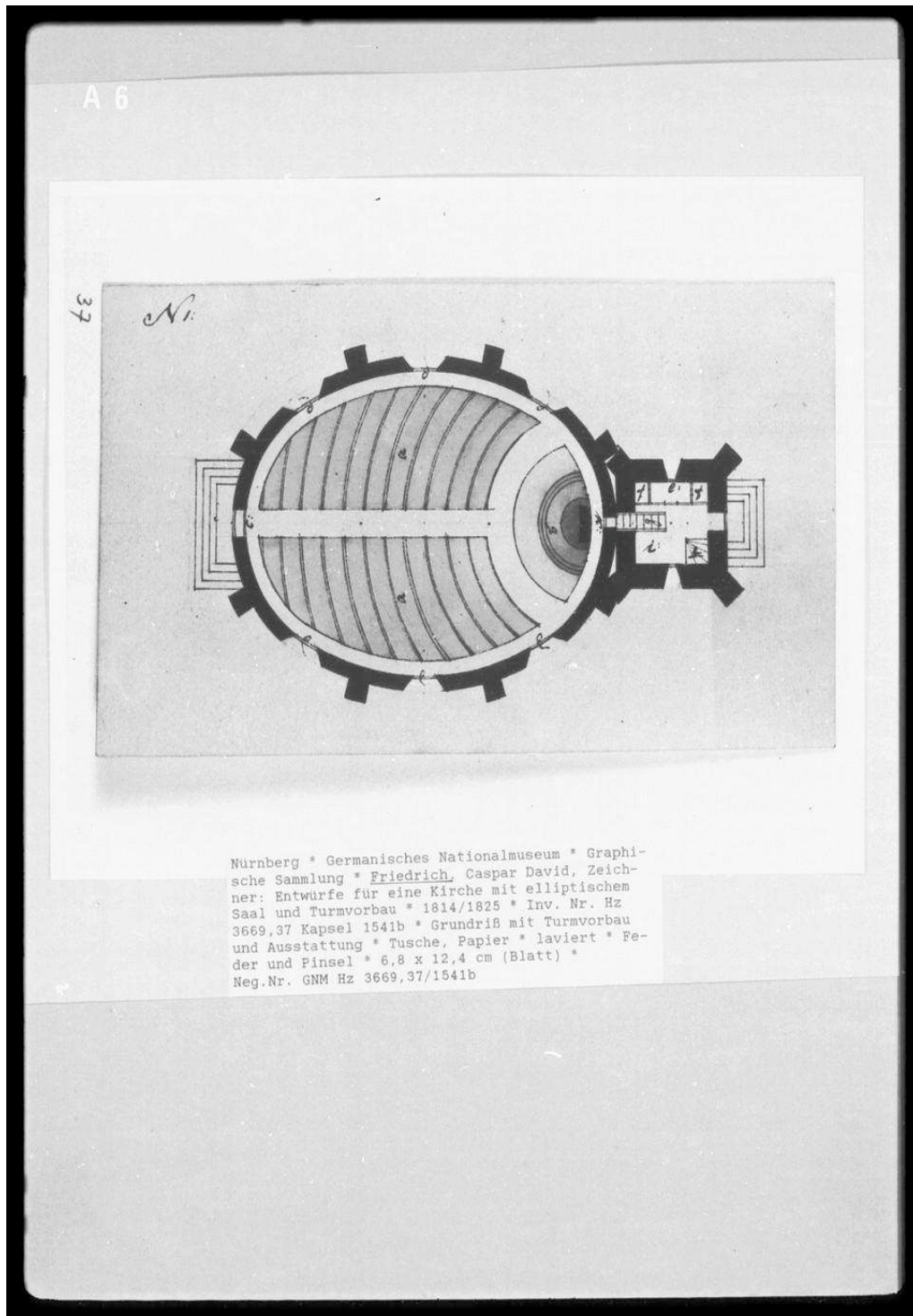


Figura 9: FRIEDRICH, Caspar David. Desenho de projeto arquitetônico de Igreja. Sem data.

