

Paisagem, observador de segunda ordem e *Stimmung*: rastros de Caspar David Friedrich no cinema de Werner Herzog

Landscape, Second-Order Observer, and Stimmung: Traces of Caspar David Friedrich in Werner Herzog's Cinema

Paisaje, observador de segundo orden y Stimmung: rastros de Caspar David Friedrich en el cine de Werner Herzog

Angela Freire Prysthon

Universidade Federal de Pernambuco

E-mail: angela.prysthon@ufpe.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7498-0951>

RESUMO

Caspar David Friedrich: The Soul of Nature (2025), a mais recente exposição do artista alemão no Metropolitan Museum of Art, em Nova York, reitera sua relevância e convida a uma reflexão sobre sua repercussão contemporânea. Este artigo investiga a presença do imaginário romântico de Friedrich no cinema de Werner Herzog, propondo como hipótese que o cineasta reelabora o sublime friedrichiano não apenas como referência iconográfica, mas sobretudo como experiência estética e sensorial articulada pelo conceito de *Stimmung*. A análise procura demonstrar como a atmosfera melancólica, a relação entre figuras humanas diminutas e paisagens grandiosas, bem como a figura do observador de segunda ordem – ou a dorsalidade das personagens diante da vastidão natural –, centrais na pintura de Friedrich, reaparecem em filmes como *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972), *O enigma de Kaspar Hauser* (1974), *Coração de vidro* (1976), *Nosferatu: o vampiro da noite* (1979) e *Fitzcarraldo* (1982). Nessas obras, a natureza é configurada como sublime e indiferente à condição humana. Diferentemente de estudos que abordam o romantismo

Prysthon, Angela Freire. Paisagem, observador de segunda ordem e *Stimmung*: rastros de Caspar David Friedrich no cinema de Werner Herzog.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.58469> >

no cinema de forma mais geral, este trabalho enfatiza a especificidade da interlocução entre Friedrich e Herzog, oferecendo uma contribuição à reflexão sobre paisagem, atmosfera e subjetividade na pintura e no cinema.

Palavras-chave: *Caspar David Friedrich; Werner Herzog; Stimmung; paisagem; observador de segunda ordem.*

ABSTRACT

Caspar David Friedrich: The Soul of Nature (2025), the most recent exhibition of the German artist at The Metropolitan Museum of Art in New York, reaffirms his relevance and invites reflection on his contemporary resonance. This paper examines the presence of Friedrich's Romantic imagery in Werner Herzog's cinema, proposing the hypothesis that the filmmaker reworks Friedrich's sublime not merely as an iconographic reference but, above all, as an aesthetic and sensory experience articulated through the concept of *Stimmung*. The analysis seeks to demonstrate how the melancholic atmosphere, the relationship between diminutive human figures and grand landscapes, and the motif of the second-order observer – or the dorsal position of characters facing the vastness of nature –, all central to Friedrich's painting, reappear in films such as *Aguirre, the Wrath of God* (1972), *The Enigma of Kaspar Hauser* (1974), *Heart of Glass* (1976), *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979), and *Fitzcarraldo* (1982). In these works, nature emerges as sublime and indifferent to human destiny. Unlike broader studies on Romanticism in cinema, this paper emphasizes the specificity of the dialogue between Friedrich and Herzog, contributing to reflections on landscape, atmosphere, and subjectivity in painting and film.

Keywords: *Caspar David Friedrich; Werner Herzog; Stimmung; landscape; second-order observer.*

RESUMEN

Caspar David Friedrich: The Soul of Nature (2025), la más reciente exposición del artista alemán en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, reafirma su relevancia e invita a reflexionar sobre su resonancia contemporánea. Este artículo investiga la presencia del imaginario romántico de Friedrich en el cine de Werner Herzog, proponiendo como hipótesis que el director reelabora lo sublime friedrichiano no solo como referencia iconográfica, sino sobre todo como una experiencia estética y sensorial articulada a través del concepto de *Stimmung*. El análisis busca mostrar cómo la atmósfera melancólica, la relación entre figuras humanas diminutas y paisajes grandiosos, así como la figura del observador de segundo orden – o la dorsalidad de los personajes frente a la vastedad natural –, elementos centrales en la pintura de Friedrich, reaparecen en películas como *Aguirre, la ira de Dios* (1972), *El enigma de Kaspar Hauser* (1974), *Corazón de cristal* (1976),

Nosferatu: el vampiro de la noche (1979) y *Fitzcarraldo* (1982). En estas obras, la naturaleza aparece como sublime e indiferente a la condición humana. A diferencia de los estudios que abordan el romanticismo en el cine de manera más general, este trabajo enfatiza la especificidad del diálogo entre Friedrich y Herzog, ofreciendo una contribución a la reflexión sobre paisaje, atmósfera y subjetividad en la pintura y en el cine.

Palabras clave: *Caspar David Friedrich; Werner Herzog; Stimmung; paisaje; observador de segundo orden.*

Data de submissão: 04/04/2025
Data de aprovação: 04/09/2025

Uma pequena e incerta figura humana se encontra isolada diante da imensidão do céu e do mar. Um monge, vestido de negro, que surge como um ponto quase insignificante em meio a uma paisagem onde a linha do horizonte parece se dissolver. O céu nublado, que ocupa a maior parte da tela, confunde-se com as águas escuras, criando um ambiente de magnitude intransponível. Nessa inóspita marina, as turbulências das nuvens e a agitação das águas contrastam com a absoluta quietude dessa presença silenciosa, dessa figura íntima e meditativa diante do infinito. O efeito é de um vazio sublime, uma suspensão do tempo e da narrativa, em que a contemplação se torna a imediata, ou também a única, resposta possível diante da grandeza e da indiferença da natureza.

Trata-se do conhecido óleo intitulado *O monge à beira-mar* (1808-1810) (Fig. 1), de Caspar David Friedrich. A tela, que parecia ser a intensa tradução visual das aspirações estéticas e metafísicas do Romantismo alemão, seria imediatamente elogiada nas páginas escritas por dois dos poetas mais destacados da época, Clemens Brentano e Heinrich von Kleist. Nessa figura desamparada e minúscula, fixada na observação da remota fusão dos céus e dos mares, ambos os poetas acreditaram ver todo tipo de alegorias, que evocavam os abortos destinos diante da infinitude, o invencível império da solidão, os triunfos da morte. Essas interpretações multiplicavam inevitáveis reflexões acerca da frágil condição humana, mas também apontavam a uma busca pela compreensão do mundo natural que, evitando cair nas tentações dos rigores taxonômicos enunciados nos sistemáticos discursos dos naturalistas ilustrados, fosse capaz de colocar a sensibilidade, a emoção e a experiência subjetiva como chaves de leitura primordiais. Da *Naturphilosophie* especulada por

Friedrich Schelling ao *Kosmos* de Alexander Humboldt, passando pelas numerosas considerações de Goethe, vão sendo formuladas, e colocadas em prática, ideias e teorias que interpelam a unidade entre o sujeito e a natureza e que propõem indagações do visível baseadas em íntimas simbioses entre arte, ciência e iluminações. Pelo prisma da arte grega, da estética kantiana e das emanções do Idealismo, a natureza é percebida como um todo orgânico em atividade perpétua, que demanda o envolvimento da consciência, e do espírito, através de modos de imersão capazes de elidir dicotomias entre sujeito e objeto, entre indivíduo e mundo.

Nesse monge que em abandono analisa as nebulosas fronteiras do infinito, o ato da contemplação não se limita a uma simples observação em busca de constatar as formas e contornos do real. Entre esse monge e o entorno em que está situado há um encontro emocional que passa a ser vivenciado, multiplicado e traduzido nos moldes da própria experiência pelo observador que se defronta com a tela. A atmosfera, a irrupção do traço, os contrastes de iluminados e sombrios espaços, e o minimalismo da composição tendem a favorecer modos de ver e de experienciar a imagem que de alguma forma são instados a indagar o que significa estar diante de uma pintura, de uma paisagem, dos recortes do mundo.



Figura 1. Caspar Friedrich, *O monge à beira-mar*, 1808-1810, pintura a óleo, 110 x 171 cm.
Fonte: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

O que significa estarmos diante de uma pintura é o que a arte de Friedrich nos obriga recorrentemente a formular. Neste caso, trata-se de um monge, personagem que remete a ascetismos, reclusão e purgações, mas poderia ser também aquela mulher que olha pela janela entreaberta a aparição de um mastro recortado por trás da pálida vegetação (em *Mulher na janela*, de 1822), ou as três melancólicas figuras que na costa divisam o ir e vir dos barcos que se fundem com o lento anoitecer (em *Luar sobre o mar*, também de 1822), ou o solitário caminhante que envolto na escuridão de uma lua cega, parece estar rezando, contrito, perante um antigo rochedo emoldurado pela vegetação invernal (em *Caminhada no crepúsculo*, de 1830-1835). Nesses e em tantos outros exemplos que constituem a produção de Friedrich, as figuras concentram a atenção, mas – antes de tudo e sempre – aquilo que comove é a paisagem em que estão imersas, essa paisagem do norte e centro europeus que os traços renovadores do pintor ensinaram a ver e a vivenciar *de um modo outro*, muito diverso, certamente, das calmas vistas emanadas desde o século anterior nas ordenadas telas dos paisagistas holandeses.

São essas representações da paisagem, e dos sujeitos que as habitam, as que permitem multiplicar do século XIX até hoje as interpretações de teor filosófico, religioso, político, científico e estético que outorgam renovadas densidades à sua obra. Paisagens dispostas em estado de perpétua inquietação, sejam aquelas em que toda figuração humana está ausente (como em *Dolmen na neve*, de 1807, ou em *O mar de gelo*, de 1823), sejam naquelas em que, como na tela do monge, aparece a marca registrada de Friedrich, a *Rückenfigur*, a figura vista de costas diante das emaranhadas sombras da floresta ou dos íngremes e difusos panoramas dos mares do norte. Esse enquadramento inverte a lógica tradicional da composição pictórica: em vez de oferecer um ponto de fuga que conduz o olhar para dentro da cena, Friedrich coloca o observador em um lugar de mediação. Como afirmam Alison Hokanson e Joanna Sheers Seidenstein,

as *Rückenfiguren* de Friedrich situam-se no cerne de uma sofisticada e autoconsciente meditação sobre nosso engajamento com a natureza. Por um lado, os espectadores podem potencialmente identificar-se com tais figuras, ocupando imaginativamente o seu lugar na paisagem. Por outro, as figuras também podem obstruir esse tipo de projeção, especialmente quando são ampliadas e posicionadas de forma central; elas se colocam entre os espectadores e a vista prometida, de modo que o que encontramos não é a comunhão com a natureza, mas, antes, os limites da capacidade de uma imagem de proporcionar tal comunhão, os limites da nossa própria

visão e imaginação ao recriar essa experiência e, talvez, em última instância, a impossibilidade de uma imersão completa e total no mundo natural (Hokanson; Seidenstein, 2025, p. 35-36, tradução nossa).

Abertas em leques de possibilidades e impossibilidades, plenamente ampliando e interferindo nas vistas, essas *Rückenfiguren* constituem a base de uma maneira de olhar que convida o espectador a se tornar um observador de *segunda ordem*, refletindo sobre sua própria posição diante da imagem, como propõe Hans Ulrich Gumbrecht:

É bem sabido que muitas das telas de Friedrich mostram – quase todas em primeiro plano – pessoas que observam. [...] No entanto, essas figuras de observadores colocam o artista Friedrich e suas obras numa relação óbvia com a epistemologia da sua época. Aquilo que, há mais de quarenta anos, Michel Foucault identificou e descreveu em *As palavras e as coisas* como a “crise da representação” ocorreu no mesmo momento histórico em que se deu a emergência e a institucionalização de uma função que Niklas Luhmann chamara de “observação de segunda ordem”. Um observador de segunda ordem observa o mundo a ser observado; as figuras dos quadros de Friedrich tornam possível que, ao contemplá-los, nos “vejam vendendo”. Isso, precisamente – observarmos-nos no ato de observar o mundo – é que parece ter-se tornado inevitável aos intelectuais do Ocidente a partir de 1800 (Gumbrecht, 2014, p. 85).

A ideia do observador de segunda ordem, tão presente em Friedrich, também pode ser associada à noção que chamamos de *dorsalidade*, que se refere precisamente à recorrência de figuras humanas enquadradas de costas para o espectador. Essa escolha compositiva sugere uma forma indireta de observação, na qual a visão do espectador é mediada pelo olhar da figura representada. Esse recurso visual reforça enfaticamente a sensação de mistério.

Em *Mulher diante da aurora* (1818-1820) (Fig. 2), Friedrich expande essa lógica ao retratar uma figura feminina diante de um horizonte incerto. O uso da dorsalidade nesse quadro ressalta a experiência subjetiva da personagem, que parece absorta na paisagem. Para o espectador, a presença dessa figura de costas funciona como um convite à introspecção, criando uma ponte entre a experiência pictórica e a dimensão emocional do observador.

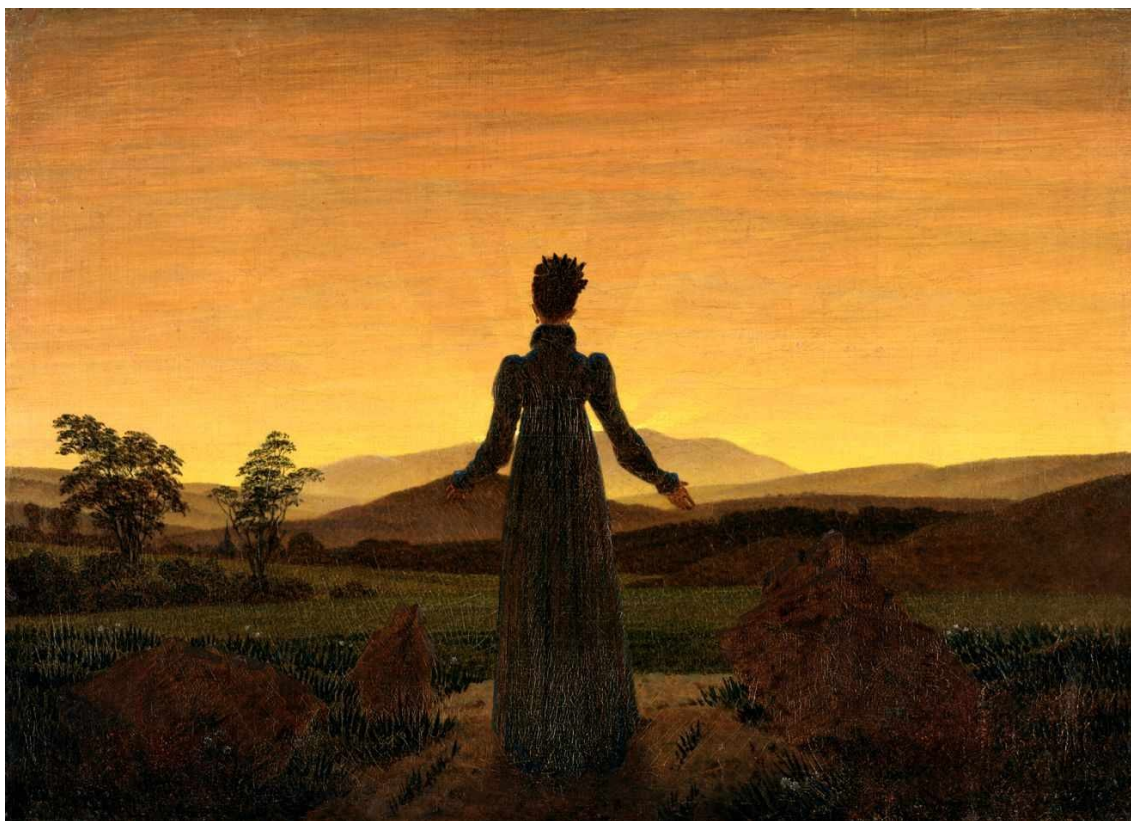


Figura 2. Caspar Friedrich, *Mulher diante da aurora*, 1818-1824, pintura a óleo, 22 x 30 cm.
Fonte: Museum Folkwang, Essen.

Outro exemplo emblemático desse recurso é *Penhascos de giz em Rügen* (1818) (Fig. 3), em que Friedrich retrata três figuras de costas, observando atentamente o abismo branco dos penhascos que se erguem sobre o mar. Aqui, a multiplicação dos observadores dentro da cena sugere diferentes modos de relação com a paisagem: a mulher aponta para uma figura masculina que se inclina nas bordas do penhasco, enquanto o outro homem mantém uma postura mais estática e introspectiva. É importante frisar que a dorsalidade é ao mesmo tempo um artifício estético e uma estratégia narrativa que necessariamente desloca o centro da experiência visual, obrigando o espectador a adotar uma postura mais ativa na construção do sentido da cena. Observadores de segunda ordem e ilusionismos da dorsalidade propiciam a emergência, tanto nas artes visuais quanto na literatura, das tonalidades de *Stimmung*, noção intimamente associada a Friedrich e que, analisada em profundidade por Gumbrecht e outros, permite também ser invocada para pensar o cinema.



Figura 3. Caspar Friedrich, *Penhascos de giz em Rügen*, 1818, pintura a óleo, 90 x 70 cm.
Fonte: Kunst Museum Wintherthur.

Stimmung, Friedrich, Herzog

Como já observamos em outros trabalhos, o Romantismo alemão consolida a paisagem como elemento fundamental para o conceito de sublime,

ou seja, a natureza como uma força quase irrepresentável, “uma sorte de horror delicioso”, como é possível vislumbrar na obra de Caspar David Friedrich, por exemplo. A pintura romântica alemã nos parece essencial para perceber os novos elos entre paisagem e figura humana em outros termos: a paisagem deixa realmente de ser pano de fundo para efetivamente transformar o sujeito contemplativo, para afetá-lo de modo indelével (Prysthon, 2023, p. 150).

A dimensão central da obra de Friedrich está precisamente nesta transformação, nesta afetação que a paisagem estabelece sobre o observador e serve de ponto de partida para pensar sua herança no cinema. Esse potencial ressurge nas leituras contemporâneas do conceito de *Stimmung*. A noção de *Stimmung*, frequentemente traduzida como “atmosfera”, “estado de espírito”, “ambiência”, “tonalidade”, ocupa um lugar central nas discussões sobre estética e experiência sensível. Diferente de categorias analíticas estritamente conceituais, *Stimmung* designa uma forma de envolvimento entre sujeito e mundo que escapa à representação, situando-se na interseção entre afeto e materialidade. Gumbrecht (2004) sublinha seu papel na experiência da presença, isto é, no modo como certos ambientes, objetos e obras de arte produzem um efeito de imersão sensorial e emocional. David Wellbery (1996), por sua vez, investiga a *Stimmung* a partir da literatura romântica alemã, evidenciando sua relação com a evocação de fenômenos subjetivados e estados subjetivos compartilhados. Além deles, Tonino Griffiero (2017) amplia essa perspectiva ao abordar a relação entre fenomenologia e atmosferas, destacando como os espaços e objetos podem gerar estados afetivos. Para esses autores, as atmosferas são fenômenos estéticos que emergem da interação entre sujeito e ambiente, uma abordagem que permite compreender como diferentes materiais e composições visuais evocam determinadas *Stimmungen*. Em convergência com essas leituras, Inês Gil (2005, p. 141) descreve a atmosfera como “um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado”, articulando-a à noção expressionista de *Stimmung* como disposição de espírito emanada das coisas do mundo.

No cinema, a noção de *Stimmung* adquire especial relevância na construção de ambiências que modulam a percepção do espectador, operando por meio da relação entre luz, som, enquadramento e ritmo. Filmes que exploram a materialidade do espaço e a intensidade sensorial das imagens frequentemente evocam atmosferas que propiciam ao público uma imersão afetiva. A categoria de *Stimmung* revela-se uma ferramenta conceitual fundamental para a análise das artes visuais e do cinema, permitindo uma abordagem que privilegia a experiência fenomenológica da obra e a relação afetiva que ela instaura com o espectador. Afirmarões como estas seriam facilmente corroboradas ao analisarmos a produção cinematográfica de Werner Herzog.

Um dos principais nomes do Novo Cinema alemão, Herzog frequentemente dialoga com o sublime e o inominável, explorando os limites da percepção diante da natureza e do desconhecido, evocando um senso de isolamento e pequenez humanos – talvez o elemento mais definidor também em Friedrich. Os elos com o Romantismo alemão e com o próprio Friedrich são frequentemente acionados pela crítica acadêmica e pelo jornalismo cultural. Brad Prager, inclusive, menciona o risco de que suas paisagens não sejam tão originais assim por causa do peso dessas influências:

Suas imagens, filmadas de maneira deslumbrante, carregam consigo seu próprio peso de referências da história da arte e frequentemente correm o risco de perder o impacto, ou de se tornarem aquilo que Carroll chama de “ícones do sublime”. Nesse sentido, os picos encobertos pela névoa em *Coração de vidro* ou as altas cachoeiras em *Nosferatu* (1979) podem evocar a sugestão filosófica densa da sublimidade, e as ressonâncias com a história da pintura podem constituir uma virtude. Ao mesmo tempo, contudo, tais imagens também correm o risco de se tornarem clichês. Ao longo de *Coração de vidro*, *Nosferatu* e *Grito de pedra*, as composições de Herzog inegavelmente remetem à obra daquele artista romântico alemão do sublime, Caspar David Friedrich, e nesse sentido as imagens não podem ser consideradas inteiramente “novas” ou “originais”. Muitos dos enquadramentos de Herzog são compostos em um estilo que dialoga com as obras de Friedrich do início do século XIX, incluindo *Viajante contemplando um mar de névoa* (1818), *Dois homens contemplando a lua* (1819) e *Manhã* (1820-21), entre outras (Prager, 2010, p. 93, tradução nossa).

Evidentemente as imagens novas e frescas emergem, ainda que permeadas de um espírito friedrichiano. Em *Fitzcarraldo* (1982), por exemplo, a imagem do barco sendo arrastado por uma montanha remete à monumentalidade e à inóspita grandiosidade das telas de Friedrich, mas traz o ímpeto inédito dessa aventura na selva, desse empreendedor da modernidade que é o personagem vivido por Klaus Kinski. Tensões semelhantes acontecem em vários dos seus documentários

(como *Visita ao inferno*, de 2016, ou o mais recente *O fogo interior: um réquiem para Katia e Maurice Krafft*, de 2022), que buscam igualmente dar conta da relação da humanidade com a natureza, sempre destacando o caráter sublime e trágico deste elo, como Friedrich, mas também a violência e a impiedade do mundo.

Frazão e Ribeiro comparam *O grande êxtase do entalhador Steiner* (de 1974) e a pintura *Caminhante sobre o mar de névoa*, buscando analogias diretas entre as duas representações montanhosas:

Ressalta-se a poesia existente na natureza devido às montanhas, nevascas, cerração e à altitude. Nessas obras, tanto Herzog quanto Friedrich orientam seu público a pensar o misticismo existente naquela paisagem, posicionando-a como o próprio mundo natural. O vale de Planica (região apresentada no documentário) é montanhoso como a pintura, e neve e neblina parecem distanciar o personagem do resto do mundo (Frazão; Ribeiro, 2020, p. 257).

Ainda que a aproximação seja sugestiva, trata-se de uma leitura que privilegia paralelismos exclusivamente formais entre a pintura e o cinema, mirando sobretudo a similaridade dos cenários. A maior parte das análises que confrontam Friedrich e Herzog tende a seguir esse caminho, procurando comparações mais diretas e coincidências geográficas. Embora tais análises revelem pontos de contato relevantes, correm o risco, às vezes, de reduzir a complexidade estética da relação a um exercício de justaposição iconográfica. A hipótese aqui defendida, em contraste, desloca o foco da mera analogia visual para o conceito de *Stimmung*.

Em Herzog, a natureza surge como um espaço que oscila entre o sublime e o aterrorizante, desafiando a presença humana e expondo sua fragilidade. Essa construção da paisagem, o maravilhamento assim como a ameaça, aproxima Herzog novamente de Friedrich. Contudo, enquanto Friedrich insere figuras contemplativas em meio a horizontes enevoados, Herzog frequentemente coloca seus personagens em confronto direto com forças naturais implacáveis e incontroláveis.

A relação entre a figura humana e a paisagem em Friedrich é marcada pela ideia do sublime romântico: como vimos, indivíduos situados de costas para o espectador. Em Herzog, essa relação assume um caráter mais ambíguo. A natureza continua a ser grandiosa e avassaladora, mas não necessariamente oferece uma experiência espiritual elevada. Em *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972), a selva amazônica envolve os conquistadores espanhóis de forma claustrofóbica e hostil, dissolvendo qualquer pretensão de controle humano. O personagem de Klaus Kinski, Aguirre, acredita ser capaz

de dominar aquele espaço, mas a paisagem, vencedora, acaba destruindo sua ambição. A grandeza do Rio Amazonas e a densidade opressiva da floresta criam uma sensação de isolamento absoluto, em que o sublime se transforma em terror.

Gumbrecht argumenta que a força da pintura do artista alemão reside menos em seu simbolismo e mais na criação de uma atmosfera sensorial e emocional, justamente na criação de *Stimmung*. Em Herzog, essa mesma sensação se manifesta de maneira intensa nas paisagens filmadas, nas quais a relação entre personagem e cenário é essencialmente emocional e existencial. Mas, se Friedrich sugere uma conexão espiritual com a natureza, Herzog realça o abismo intransponível entre o ser humano e o mundo natural.

Em *Fitzcarraldo*, essa relação antagônica se intensifica. O protagonista, obcecado pela construção de uma casa de ópera em plena selva, embarca em uma jornada para transportar um navio sobre uma montanha, um feito titânico que desafia qualquer noção de racionalidade. A já mencionada cena icônica do navio sendo arrastado pela encosta ilustra a determinação humana e evidencia o peso esmagador da paisagem. Diferente das composições de Friedrich, entretanto, nas quais as figuras humanas estão em contemplação atenta diante do sublime, em Herzog a natureza exige uma interação física e brutal, perante a qual o desejo de transcendência frequentemente resulta em fracasso e destruição. O conceito de paisagem em Herzog, assim, apresenta uma tensão constante entre o fascínio e o horror. A relação entre o sublime e o trágico permeia ambas as obras, mas ao passo que Friedrich deixa espaço para a espiritualidade, Herzog nos apresenta uma perspectiva em que a natureza não responde, não acolhe e não perdoa.

*O enigma de Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle)*¹ (1974) narra a história verídica de Kaspar Hauser, um jovem que surge misteriosamente em Nuremberg, no início do século XIX, após ter vivido toda a sua infância e juventude confinado em uma cela escura. Sem contato com o mundo, ele se torna um enigma social e filosófico, desafiando as concepções da sociedade sobre natureza, cultura e civilização. Também esse filme foi imediatamente associado a Friedrich. Em particular, a relação de Kaspar Hauser com o exterior – sua perplexidade diante da natureza, sua fragilidade diante da sociedade. Herzog muitas vezes problematizou essa conexão fácil e óbvia com Friedrich:

Prysthon, Angela Freire. Paisagem, observador de segunda ordem e *Stimmung*: rastros de Caspar David Friedrich no cinema de Werner Herzog.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.58469> >

Anos atrás, eu estava em Paris logo após uma grande exposição da obra de Caspar David Friedrich. Parecia que todos os jornalistas franceses com quem conversei tinham visto a exposição e insistiam em ver meus filmes – especialmente *Coração de vidro* (*Heart of Glass*) e *Kaspar Hauser* – dentro do contexto desse novo conhecimento que de repente possuíam. Depois, alguns anos mais tarde, após uma exposição semelhante sobre o Expressionismo alemão, todos me diziam quantos elementos do Expressionismo podiam identificar no meu trabalho. Em um ano, era inconcebível para eles que eu não tivesse planejado impregnar meus filmes, do começo ao fim, com elementos do Romantismo alemão; no ano seguinte, estavam ainda mais incrédulos de que eu não tivesse nenhuma noção pré-concebida do Expressionismo em minha obra. Quando se trata dos franceses, ou é Romantismo ou é Expressionismo aquilo com que estou “marcado”, simplesmente porque esses são os únicos dois movimentos da arte alemã de que alguém já ouviu falar, então é claro que eu deveria me encaixar confortavelmente em um ou em outro (*apud* Cronin, 2002, p. 135, tradução nossa).



Figura 4. Fotografia do filme *Jeder für sich und Gott gegen alle*, de Werner Herzog.

Contudo, é evidente que esse rechaço não se sustenta tendo em vista a própria materialidade de ambos os artistas. Na mesma entrevista, Herzog menciona Friedrich inúmeras vezes, inclusive para marcar sua relação com a ideia de paisagem interior:

Prysthon, Angela Freire. Paisagem, observador de segunda ordem e *Stimmung*: rastros de Caspar David Friedrich no cinema de Werner Herzog.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.58469> >

Para mim, uma verdadeira paisagem não é apenas a representação de um deserto ou de uma floresta. Ela mostra um estado interior da mente, literalmente paisagens interiores, e é a alma humana que se torna visível através das paisagens apresentadas em meus filmes, seja a selva em *Aguirre*, o deserto em *Fata Morgana* ou os campos de petróleo em chamas do Kuwait em *Lições da escuridão* (*Lessons of Darkness*). Essa é a minha verdadeira ligação com Caspar David Friedrich, um homem que nunca quis pintar paisagens em si, mas que desejava explorar e mostrar paisagens interiores (*apud* Cronin, 2002, p. 136, tradução nossa).

O filme estabelece um forte contraste entre o confinamento de Kaspar Hauser nos primeiros momentos – um espaço escuro, claustrofóbico, sem janelas – e as paisagens que ele encontra ao ser libertado. Numa das cenas mais cruciais do filme, Kaspar, que não sabe caminhar, é carregado nas costas de um homem para o cume de um morro, vislumbrando um campo aberto, cercado por uma natureza imensa e silenciosa. O homem se torna a *Rückenfigur* friedrichiana, enquanto Kaspar está inerte e perplexo diante dessa nova contingência (Fig. 4). Herzog igualmente está afirmando que a natureza não possui compaixão, sobretudo nos filmes da selva e nos filmes documentais, mas aqui também, e acaba evidenciando a alienação de Kaspar: mesmo ao ar livre, ele continua prisioneiro de sua condição.

Em *Coração de vidro* (1976), essa preocupação com o sublime, com a paisagem e com a criação de *Stimmung* é desdobrada através dos modos poucos ortodoxos pelos quais Herzog vai usar o transe hipnótico para desafiar as convenções do realismo cinematográfico. O filme, ambientado em uma Baviera do século XVIII, acompanha uma comunidade em declínio após a morte de um mestre vidreiro que guardava o segredo da fabricação de um cristal vermelho de beleza incomparável. As extensas paisagens enevoadas e os personagens meditativos em meio ao vazio reforçam a ideia do sublime como uma força esmagadora e indiferente. O filme, rodado com atores supostamente hipnotizados, acentua uma atmosfera de estranhamento muito próxima ao *Stimmung* friedrichiano. Como em muitos outros filmes de Herzog, a paisagem aparece como um elemento ativo que se impõe sobre os personagens.

Coração de vidro apresenta cenas em que os personagens se perdem em horizontes turvos, reforçando a ideia de um universo enigmático e impenetrável, por exemplo na visão da montanha avermelhada ao entardecer, que remete diretamente à paleta cromática e à estrutura composicional de Friedrich. A câmera se detém longamente em montanhas cobertas por brumas, rios que serpenteiam silenciosamente e florestas que se tornam labirintos de sombra e luz.

Esses elementos visuais, aliados à trilha sonora etérea do grupo Popol Vuh, contribuem para a sensação de um devaneio alucinatório, no qual a paisagem se torna um espelho das inquietações metafísicas do filme.

Em outra das cenas mais emblemáticas (Fig. 5), Hias, o protagonista vidente, encontra-se em meio a uma paisagem desolada, uma *Rückenfigur* posicionada à beira de um precipício enquanto vislumbra o entorno enevoado. O vento agita sua vestimenta e a vegetação ao seu redor, criando um efeito espectral que realça o caráter visionário da representação. Mais uma vez, o enquadramento destaca a insignificância da figura humana em comparação com o mundo natural, reforçada pela tonalidade do céu e a névoa densa, que conferem ao momento um aspecto pictórico que volta a evocar as composições de Friedrich.



Figura 5. Fotograma do filme *Herz aus Glas*, de Werner Herzog.

Em outra sequência, um grupo de aldeões se reúne à beira de um penhasco para perscrutar um vale imerso em brumas, seus rostos marcados por uma expressão de fascínio e terror. Aqui, a paisagem ilustra o estado emocional dos personagens e os absorve, diluindo suas individualidades

em uma composição visual que sugere a insignificância humana diante do tempo. Herzog, como Friedrich, não romantiza a natureza; ao contrário, ele a apresenta como uma entidade que transcende o humano, indiferente aos seus dramas e delírios.

Dessa forma, *Coração de vidro* sintetiza uma das obsessões centrais da filmografia de Herzog: a relação entre o homem e o inatingível, seja este a selva opressiva de *Aguirre, a cólera dos deuses*, o cenário gelado de *Onde sonham as formigas verdes* (de 1984) ou a paisagem vulcânica de *Encontros no fim do mundo* (de 2007), só para mencionar uma parte ínfima de sua filmografia. Em cada um desses filmes, a natureza é um personagem primordial, cuja presença avassaladora redefine a percepção do humano e do destino. Em *Coração de vidro*, essa concepção atinge um de seus momentos mais hipnóticos, intensificando a estética friedrichiana ao transformar a paisagem em um espaço de revelação e vertigem. O que resta, no final, não é uma resposta, mas a sensação de que o mundo opera sob leis que escapam à razão, impondo aos personagens e ao espectador uma experiência estética e existencial inescapável.

Nosferatu: o vampiro da noite (1979), apesar das reservas de Herzog em admitir relações muito diretas, é outro filme que dialoga com Friedrich e obviamente com toda a tradição cinematográfica do Expressionismo alemão, além de toda uma iconografia gótica. *Nosferatu* explora a decadência, a morte e o assombro do tempo como forças inexoráveis. O filme de Herzog é, ao mesmo tempo, uma homenagem e uma reinvenção do *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau. Mas, enquanto o filme de Murnau se baseava em contrastes acentuados de luz e sombra, com cenários angulosos e distorcidos, Herzog aposta em um realismo espectral, no qual a morbidez se infiltra na própria textura da paisagem. O gótico não está mais na estilização das formas, mas sim na presença inexorável da ruína, da peste e da inevitabilidade da morte, elementos que aproximam seu *Nosferatu* do universo de Friedrich, em especial de pinturas como *Abadia na floresta de carvalho* (1809-1810) (Fig. 6), na qual a decomposição arquitetônica reflete uma espiritualidade espectral.



Figura 6. Caspar Friedrich, *Abadia na floresta de carvalho*, 1809-1810, pintura a óleo, 110 x 171 cm.
Fonte: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

Herzog constrói muitas de suas composições com a mesma lógica pictórica do Romantismo alemão, criando planos em que *Rückenfiguren* são engolidas por paisagens soturnas ou ruínas monumentais. No caso de *Nosferatu*, o próprio castelo do Conde Drácula é uma materialização desse imaginário, um espaço onde o tempo parece suspenso, onde cada pedra carrega um peso espectral, capturando a obsessão romântica com o passado como ruína e melancolia. A pintura da abadia de Friedrich mencionada anteriormente parece encontrar paralelos diretos nas cenas em que Jonathan Harker (Bruno Ganz) se aproxima do castelo de Drácula (Klaus Kinski), adentrando um domínio em que os vestígios do humano estão reduzidos a espectros de uma era desaparecida. A ruína, no filme e na pintura, é um símbolo do declínio material e simultaneamente um espaço de transição entre o mundo dos vivos e o reino dos mortos, um portal entre dimensões. A estética gótica, que atravessa tanto o Romantismo quanto o Expressionismo, emerge aqui como uma sensibilidade voltada à decomposição, àquilo que persiste como sombra e fantasma.

Friedrich também parece ser invocado na cena em que Lucy Harker (Isabelle Adjani) aparece de costas para o espectador, diante do mar (Fig. 7), talvez uma das mais relevantes *Rückenfiguren* de toda a cinematografia herzoguiana. Esse tipo de enquadramento, recorrente, como vimos, na pintura de Friedrich, tem um efeito ambíguo: ao mesmo tempo em que insere a figura humana na paisagem, ele a torna um enigma, já que o espectador não tem acesso direto a sua expressão ou emoção. No caso de Lucy, esse enquadramento reforça sua solidão e sua condição de personagem tragicamente consciente do destino que se abate sobre sua cidade. Se Jonathan Harker atravessa a narrativa movido por uma curiosidade ingênua que rapidamente se converte em horror, Lucy já parece, desde o início, imersa em uma percepção fatalista dos acontecimentos, como se estivesse condenada a uma intuição espectral da tragédia.



Figura 7. Fotograma do filme *Nosferatu: Phantom der Nacht*, de Werner Herzog.

Essa cena naturalmente também deve ser lida à luz da discussão de Gumbrecht sobre a observação de segunda ordem. Herzog constrói um quadro no qual a personagem de Adjani simultaneamente observa e nos coloca em uma posição de observadores de sua própria experiência de contemplação. Como nas pinturas de Friedrich, esse dispositivo visual cria um efeito reflexivo: ao vermos Lucy olhando para o mar, somos levados a tomar consciência de nossa própria posição como

espectadores, capturados pelo mesmo olhar meditativo que a cena instaura. Ao transformar Lucy em uma silhueta solitária diante do horizonte enevado, Herzog conjura o imaginário romântico e reinscreve sua lógica no cinema, convidando o espectador a uma experiência metaperceptiva.

Em Friedrich, como já foi apontado, essa estratégia fazia parte de uma revolução na relação entre o espectador e a obra de arte: não mais um observador passivo, mas alguém que se vê observando, consciente de sua posição em relação à imagem. No filme de Herzog, essa operação adquire um novo peso ao ser inserida em uma narrativa de horror, na qual o olhar é simultaneamente um meio de conhecimento e um veículo para a angústia e a apreensão do inominável. Lucy mira algo indefinido (o mar, o vazio, um futuro inevitável) e, ao fazê-lo, projeta sua inquietação sobre o próprio espectador, que, como ela, encontra-se suspenso em uma atmosfera de espera e presságio.

Essa relação entre a pintura de Friedrich e o cinema de Herzog é especialmente significativa no contexto do gótico e do Expressionismo alemão, que herdaram e radicalizaram essa tradição do olhar meditativo e introspectivo. O Expressionismo, ao deformar a realidade para apresentar estados psíquicos alterados, pode ser visto como um desdobramento da sensibilidade romântica, que já percebia o mundo como um reflexo da subjetividade. No caso de *Nosferatu*, Herzog combina essas referências ao transformar a paisagem em um campo de tensão existencial. A figura de Lucy diante do mar é um símbolo de sua solidão e um dispositivo formal que nos obriga a compartilhar sua condição espectral, tornando-nos cúmplices de sua espera angustiada.

O efeito final dessa cena, assim como nas pinturas de Friedrich, é a dissolução das certezas narrativas e perceptivas. O espectador não tem acesso ao que Lucy vê; o mar permanece um espaço abstrato, sem um ponto de fuga claro, sem uma promessa de resolução. O que se instaura é uma experiência de suspensão, na qual o ato de ver torna-se tão enigmático quanto a própria cena representada, um momento em que o olhar se dobra sobre si mesmo, gerando um abismo entre a imagem e sua interpretação. Herzog, ao recriar essa lógica no cinema, transforma *Nosferatu* em um filme que reencena os mitos do vampirismo e da peste e questiona os próprios mecanismos da percepção e da representação, inserindo o espectador em uma rede de olhares que não se limitam a registrar, mas se tornam, eles mesmos, assombrados pelo que veem.

A cena sugere, ainda, um diálogo profundo com o conceito de *Stimmung*. No contexto do filme, Lucy se torna uma figura espectral já em vida, um eco antecipado da ruína que se espalhará por Wisborg com a chegada de Nosferatu e da peste. Sua solidão diante da imensidão marítima antecipa sua posição como única resistência contra a ameaça vampírica, ao mesmo tempo em que a inscreve no destino trágico das heroínas góticas, figuras femininas condenadas a enfrentar o horror com uma mistura de fragilidade e uma força melancólica.

Essa relação entre personagem e paisagem também pode ser pensada nos termos do Expressionismo alemão e de sua deformação subjetiva do espaço. Embora Herzog adote um realismo pictórico que o distancia das estilizações extremas do Expressionismo clássico, ele se apropria de sua lógica interna: a paisagem é sempre uma extensão do estado psíquico dos personagens. Na cena de Lucy diante do mar, há uma tensão entre a serenidade da composição e a turbulência invisível que se insinua no horizonte. Seu olhar voltado para o horizonte inatingível reforça a sensação de um destino selado, de uma espera silenciosa por algo que já foi decidido. A força dessa cena, e do filme como um todo, reside na maneira como Herzog traduz em imagem as inquietações do Romantismo e do Expressionismo, conectando-as a uma sensibilidade cinematográfica própria. Assim como Friedrich pintava figuras solitárias diante da natureza para expressar a inquietude metafísica, Herzog insere seus personagens em paisagens que os absorvem, os confrontam e os redefinem. Lucy, ao se tornar uma silhueta contra o mar, emerge como um signo da própria lógica do filme: um cinema de ruínas, de espectros, de existências condenadas a flutuar entre tempos e espaços.

A atmosfera do filme é construída sobre essa interpenetração entre o natural e o sobrenatural, entre o real e o espectral. A iluminação fria, os silêncios prolongados, os espaços vazios e o uso da trilha sonora (com trechos de Wagner e também do grupo Popol Vuh) contribuem para essa sensação de um mundo condenado. Nesse contexto, os personagens tornam-se veículos de diferentes dimensões desse fatalismo. O Nosferatu de Kinski, ao contrário do Drácula aristocrático de outras adaptações,² é um ser espectralmente trágico, condenado à própria condição vampírica, uma criatura que não deseja apenas sangue, mas companhia em sua solidão eterna. Isabelle Adjani, como Lucy Harker, encarna uma feminilidade etérea e sacrificial, como uma personagem

Prysthon, Angela Freire. Paisagem, observador de segunda ordem e *Stimmung*: rastros de Caspar David Friedrich no cinema de Werner Herzog.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.58469> >

saída de uma pintura pré-rafaelita. Bruno Ganz constrói um Jonathan Harker que passa de um viajante ingênuo a um homem consumido pelo horror, sua jornada reverberando a de tantos protagonistas românticos que confrontam o indecifrável e emergem transformados ou aniquilados.

Herzog, portanto, insere *Nosferatu* em uma linhagem estética e filosófica que transita entre o Romantismo e o Expressionismo, demonstrando como ambas as correntes compartilham um mesmo fascínio pelo desconhecido, pelo irracional e pelo poder avassalador do tempo. Se o Romantismo de Friedrich encontrava na paisagem um espelho da interioridade e um portal para o transcendente, o Expressionismo alemão radicalizou essa visão, distorcendo o espaço do real em função de estados psicológicos extremos. *Nosferatu* condensa esses dois impulsos: a natureza e a ruína assumem um caráter metafísico, ao mesmo tempo belo e aterrador, enquanto o humano se dissolve na paisagem. O que resta, no fim, é uma sensação de contaminação: pela peste, pela morte, pelo tempo que tudo corrói. A visão de Herzog, como a de Friedrich, nos lembra que a ruína não é somente um estado material, mas uma condição existencial.

Uma espécie de conclusão

Em síntese, o impacto de Friedrich na filmografia de Herzog evidencia-se por meio de similitudes estéticas e compositivas, e, sobretudo, pela persistência de um *Stimmung* que atravessa suas obras. A ideia do observador de segunda ordem, central na pintura de Friedrich, reaparece em Herzog como um mecanismo que explora a experiência do espectador diante do mistério e da vastidão da paisagem. A diferença fundamental, no entanto, reside na forma como cada um desses artistas articula essa relação: Friedrich sugere uma experiência metafísica, quase meditativa; Herzog acentua o embate entre o humano e o incontrolável, transformando a paisagem em um espaço de provação. Ao transpor a força do *Stimmung* para o cinema, substitui a transcendência romântica por um realismo brutal que destaca a indiferença e muitas vezes a enorme violência do mundo diante das aspirações humanas.

Contudo, a influência de Friedrich no cinema não se restringe a Herzog. O uso da dorsalidade, da figura do observador de segunda ordem e de *Stimmungen* reverbera já no primeiro cinema, em *travelogues*, no cinema experimental focado em paisagens e em cineastas como os irmãos Taviani, Andrei Tarkovski, Maurice Pialat, Claire Denis, Kelly Reichardt e Jane Campion, entre outros e outras,

cujos filmes também ressignificam a presença humana na paisagem, seja por meio da contemplação silenciosa, seja pela imersão em atmosferas densas e carregadas de melancolia. Além disso, a herança friedrichiana manifesta-se em produções de época contemporâneas mais populares (como *Pride and Prejudice*, de 2005, de Joe Wright, *Jane Eyre*, de 2011, de Cary Fukunaga ou *Far From the Madding Crowd*, de 2015, de Thomas Vinterberg), nas quais a composição pictórica e o *Stimmung* se convertem em ferramentas expressivas fundamentais para a construção do olhar histórico e emocional. Se em Herzog a filiação é mais direta e explícita, o legado de Friedrich é, na verdade, muito mais amplo, permeando distintas tradições cinematográficas e ressaltando a persistência de sua estética no imaginário visual contemporâneo.

REFERÊNCIAS

AGUIRRE, a cólera dos deuses. Direção: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1972. 1 DVD (95 min).

CRONIN, Paul (ed.). **Herzog on Herzog**. London: Faber & Faber, 2002.

O ENIGMA de Kaspar Hauser. Direção: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1974. 1 DVD (110 min).

FITZCARRALDO. Direção: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1982. 1 DVD (158 min).

FRAZÃO, Jéssica Pereira; RIBEIRO, Regiane Regina. O cinema romântico de Werner Herzog: aproximações entre o Romantismo Alemão e o conceito de Verdade Extática. **Intexto**, n. 48, p. 246-263, 2020.

FRIEDRICH, Caspar. **Abadia na floresta de carvalho**. 1809-1810. 1 pintura a óleo, 110 x 171 cm.

FRIEDRICH, Caspar. **Mulher diante da aurora**. 1818-1824. 1 pintura a óleo, 22 x 30 cm.

FRIEDRICH, Caspar. **O monge à beira-mar**. 1808-1810. 1 pintura a óleo, 110 x 171 cm.

FRIEDRICH, Caspar. **Penhascos de giz em Rügen**. 1818. 1 pintura a óleo, 90 x 70 cm.

GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. *In*: SOPCOM, 3.; LUSOCOM, 6.; IBÉRICO, 2., 2005, Covilhã. **Actas** [...]. Organização de António Fidalgo e Joaquim Paulo Serra. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005. v. 1, p. 141-146.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Production of Presence: What Meaning Cannot Convey**. Stanford: Stanford University Press, 2004.

GRIFFERO, Tonino. **Quasi-Things: The Paradigm of Atmospheres**. Albany: SUNY Press, 2017.

HERZ aus Glas. Direção: Werner Herzog. Munique: Werner Herzog Filmproduktion, 1976. 1 DVD (94 min).

HOKANSON, Alison; SEIDENSTEIN, Joanna Sheers. **Caspar David Friedrich: The Soul of Nature**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2025. Catalogue.

NOSFERATU, o vampiro da noite. Direção: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1979. 1 DVD (107 min).

PRAGER, Brad. Landscape of the Mind: The Indifferent Earth in Werner Herzog's Films. *In*: HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan. **Cinema and Landscape**. Bristol: Intellect, 2010. p. 89-102.

PRYSTHON, Angela. **Recortes do mundo: espaço e paisagem no cinema**. Campinas: Pontes Editores, 2023.

WELLBERY, David E. **The Specular Moment: Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism**. Stanford: Stanford University Press, 1996.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 A expressão alemã *Jeder für sich und Gott gegen alle* traduz-se para português como “cada um por si e Deus contra todos”.

2 No recém-lançado *Nosferatu* de 2024, de Robert Eggers, algo da monstruosidade do vampiro herzogiano é incorporado, mas logo descamba para uma caricatura por demais grotesca, sem a sutileza e a ambiguidade de Kinski.