

Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais - VIS

Expressionismo Alemão: depressão e angústia na pintura

Manoel Antônio Carvalho Veloso

Brasília – DF

2014

Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais - VIS

Expressionismo Alemão: depressão e angústia na pintura

Manoel Antônio Carvalho Veloso

Trabalho apresentado ao Departamento de
Artes Visuais em cumprimento aos requisitos
exigidos para obtenção do grau de licenciado
em Artes Plásticas.

Orientador: Dr. Professor Nelson Inocêncio

Brasília – DF

2014

Agradecimentos

Agradeço a toda minha família, pelas angústias e preocupações que passaram por minha causa, por terem dedicado suas vidas a mim, pelo amor, carinho e estímulo que me ofertaram. Dedico também mais esta conquista como gratidão a todos meus professores pela ajuda prestimosa e pelo apoio dispensado a mim durante esta trajetória.

RESUMO

O presente trabalho se traduz em um esforço de pensar os propósitos de um dos movimentos estéticos mais significativos fruto das reviravoltas artísticas ocorridas na transição do século XIX para o século XX na Europa. Analisar a literatura produzida acerca das vanguardas artísticas, as quais influenciaram a tendência expressionista alemã, é o principal interesse desta abordagem.

O contexto histórico que antecede ao expressionismo alemão ainda merece estudos que venham elucidar questões que ajudem a compreender os desdobramentos daquele fenômeno. Descrever como se deu o expressionismo alemão em seus vários aspectos e nuances é um exercício importante, posto que as confusões e equívocos do grande público acerca dos vários movimentos coetâneos no início do século XX perduram até hoje. O discernimento em torno do referido assunto não pode e tampouco deve ser privilégio de nichos especializados.

Além do mais, as motivações desse estudo vinculam-se também ao fato de que existe uma parca literatura que aborda a temática, ao menos em língua portuguesa. A produção mais substancial sobre o assunto encontra-se em língua estrangeira, fator que dificulta o acesso de grande parcela interessada. A abordagem mais detida desse tema no plano local estimulará o aumento da produção literária e disponibilizará a um número maior de pessoas determinadas informações relevantes que venham a contribuir para melhor entendimento daquele período específico.

Palavras-chave: arte ocidental, expressionismo alemão, modernismo, vanguardas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Perdão na Bretanha	30
Figura 2. Mulheres bretãs num perdão	30
Figura 3. Visão depois do Sermão	31
Figura 4. Mulheres Bretãs num perdão	31
Figura 5. Uma tarde de domingo na Ilha de Grande Jatte	32
Figura 7. Cristo no jardim das oliveiras	32
Figura 8. A perda da virgindade	33
Figura 9. Eva – não escute mentiroso	33
Figura 10. O cão vermelho	34
Figura 11. Menino e menina nus na praia	34
Figura 12. Mãe e Filho	35
Figura 13. Preces na Charneca	35
Figura 14. Outono na charneca	36
Figura 15. Outono na charneca	36
Figura 16. Mulher de Chapéu	37
Figura 17. Mãe ajoelhada com filho	37
Figura 18. Alegria de viver	38
Figura 19. As senhoritas de Avignon	38
Figura 20. Criança sentada	39
Figura 21. Mina de Argila	39
Figura 22. Auto-retrato, 1914	40
Figura 23. Escola de dança	40
Figura 24. Auto-retrato	41

Sumário

Introdução.....	7
1. Contexto histórico.....	9
1.2. A poética da Evasão.....	10
1.3. O simbolismo de Gauguin	13
1.4. O feminino como simbólico.....	14
1.5. Em busca do primitivismo exótico.....	14
1.6. A fuga para o último paraíso primitivo.....	15
2. Os movimentos de vanguarda	16
2.1 Europa, África e Oceania: a simbiose na arte	16
2.2 O primitivismo alemão	17
2.3 Fauve: explosão de cores violentas	18
2.4 Cubismo x Fauvismo.....	19
3. O Expressionismo.....	21
3.1 O grupo a ponte.....	22
3.2 Origem do rótulo expressionismo	22
3.3 Características das obras do grupo Die Brücke.....	23
3.4 O expressionismo do grupo Die Brücke	24
3.5 O nascimento da <i>Der Sturm</i>	26
Considerações finais.....	29
Referências bibliográficas.....	31
Anexo: referências iconográficas	32

Introdução

O século XIX europeu conheceu uma tendência revolucionária básica, em volta da qual se organizaram o pensamento filosófico, político, literário, a produção artística e ação dos intelectuais. No entanto, o denominador comum era ideológico, até mesmo literário, e existia no âmbito intelectual da Europa uma unidade e coesão essenciais. Nessa época, no curso do movimento revolucionário burguês, ganha consistência e, a pressão das forças populares, que durante todo esse período tornou-se cada vez mais enérgica, passando a ser percebida pelos intelectuais como um elemento decisivo da história moderna.

Nesse momento, o romantismo estava em voga, porque mantinha um interesse por um passado gótico, por tanto tempo desprezado, era o sintoma de uma reação contra a ordem social e a religião estabelecidas ou quaisquer outros valores consagrados, atitude nascida de um forte desejo de emoções novas. Qualquer experiência, real ou imaginária, serviria desde que fosse suficientemente intensa. O propósito dos românticos era derrubar os artifícios que barravam o caminho a um regresso à natureza, a natureza desmedida, selvagem e invariável, sublime ou pitoresca. Se o homem se comportasse naturalmente, dando rédea solta às suas tendências, o mal desapareceria e a sua felicidade seria perfeita.

foi um movimento abrangente, desenvolvido como reação ao Neoclassicismo, que valorizava as emoções, os instintos e as intuições humanas mais do que a abordagem racional, baseada em regras, de questões, de valor e de significado nas artes, na sociedade e na política, numa abordagem mais ampla, refere-se a qualquer obra de arte em que domina estados mentais subjetivos, e valorizando o sublime, um encontro com a imensidão da natureza, na qual o homem reconhecia sua efemeridade e seu caráter moral. Foi em nome da natureza que os românticos adoraram a liberdade, o poder, o amor e a violência, os gregos, a Idade Média, tudo aquilo que lhe inspirava entusiasmo.

Por volta de 1848, sob o choque das convulsões revolucionárias que varriam a Europa, convenceu-se de que a importância dada pelo romantismo ao sentimento e à imaginação não passava de uma fuga às realidades da época. O romantismo passa a ser rejeitado, e a partir desse instante, a realidade histórica passa a ser o conteúdo da obra através da força criadora do artista, que em vez de trair suas características, colocava em evidência seus valores.

O romantismo do final do século XIX tornou-se base do expressionismo moderno, tendo em vista a rejeição da civilização europeia por Gauguin e sua celebração de uma existência alternativa em forma e cor emocionais.

Diante desse contexto, surge a seguinte problematização: Como ocorreram as vanguardas artísticas que antecederam ao expressionismo alemão? É o que procuraremos investigar nos capítulos seguintes embasados nas contribuições pregressas da Teoria, Crítica e História da Arte.

1. Contexto histórico

Desde o início da Era Moderna, a sociedade ocidental e a não ocidental têm se defrontado com questões semelhantes em toda parte. Isto fez com que as tradições locais cedessem lugar a tendências internacionais, em especial no contexto artístico. Dentre essas tendências, destacam-se aquelas que não se excluem entre si, mas se inter-relacionam de tantas maneiras que a obra de muitos artistas pode integrar-se em duas ou mais. Este contexto é ressaltado por Fontes (2001, p. 940) ao destacar que “para o artista, é um toque de alvorada a proclamar a sua libertação para criar em um estilo novo e, lhe atribuir a missão de estabelecer o sentido dos tempos, e até mesmo, transformar a sociedade com sua arte”. O autor ainda destaca que, embora fosse encontrada no modernismo uma noção oriunda do século XX, sua origem se deu no romantismo.

Diante deste cenário, o termo *avant-garde* (significa literalmente, de vanguarda) passou a ser utilizado para abordar um contexto de mudança ou ruptura. Entretanto, Fontes (2001, p.940) sustenta que, “para esta missão, a utilização deste termo é nitidamente insuficiente, uma vez que os artistas têm sempre reagido às mudanças do mundo ao redor, mas poucas vezes têm, como hoje, enfrentado o desafio com um fervor de empenho pessoal”.

1.1.A arte no século XIX

Desde a Revolução Francesa no final do século XVIII, revelou-se forte reação em oposição ao sofisticado estilo rococó do antigo regime francês. Porém, ao invés de desenvolverem uma nova estética, os artistas revolucionários voltaram-se ao que supunham ser um classicismo puro, na suposição de que estavam harmonizados aos ideais racionalistas da nova ordem. Indica o autor que, desse ideal nasce o Neoclassicismo, preocupado em restaurar a arte greco-romana, assim chamada de arte acadêmica, por adotar princípios estéticos oficiais europeus, ou seja, expressando e interpretando a mentalidade e os hábitos da burguesia mercantil. Trata-se de um movimento que tem como característica, o excesso de convencionalismo e, e que não é comandada por prescrições religiosas inspiradas no Egito antigo ou em Bizâncio, mas por princípios que refletem o racionalismo cartesiano da época (FILHO, 2008, p. 87-88).

Continua o mesmo autor indicando que, a partir de 1820, desenvolve-se na Europa, um novo movimento denominado de Romantismo que trazia algumas características com

predominância na criação artística dos valores emocionais acerca dos intelectualistas, ou seja, destacava a animação dos artistas pelos sentimentos realistas, tanto na reconstituição acontecimentos do passado, quanto na fixação dos fatos contemporâneos do momento. Os artistas românticos caracterizavam-se também vivacidade dos sentimentos nacionalistas, e por isso escolheram os temas medievais, proclamando uma volta à natureza, ao defender a teoria do bom selvagem (FILHO, 2008, p. 92).

1.2.A poética da Evasão

Conforme evidencia De Micheli (2004, p. 41-42), que a polêmica contra o burguês conduzida pelos românticos, não passou de uma atitude, faltando uma certeza radical. A repulsa pelo mundo burguês concretizou-se mediante a rejeição de uma sociedade, de um costume, de uma moral, de um modo de vida e a fuga deste ambiente. Contudo, fugir de uma civilização significava uma fuga individual em prol de uma solução também individual, uma vez que, a essa altura, não existiam mais ideias gerais. Segue informando o autor que, isto demonstra que tudo que outrora foi um despontar dos sentimentos líricos ou uma amarga certeza, transformou-se, nos instantes mais agudos da crise, em decisão real, gesto, ação. A poética da evasão se converteu, com certa constância, em prática da evasão. Assim, o autor aborda ainda que se tornar selvagem, foi, o modo encontrado para sair de uma sociedade a qual muitos consideravam como insuportável. O autor aborda a fuga de Gauguin como um caráter considerado exemplar.

Em busca de criar sua própria história, a do artista que reage contra a sociedade burguesa de sua época, Guaguin isolou-se a fim de se reencontrar numa natureza e entre pessoas ainda não corrompidas pelo progresso pulsante, uma vez que a autenticidade e ingenuidade primitivas, quase mitológicas, cuja flor da poesia, agora exótica, estava destruída pelo clima da Europa industrial. Esta fuga foi essencial, já que, para um pintor que percorre um caminho aberto pelo Impressionismo, o ambiente tem grande influência em suas sensações. Assim, a partir da certeza de suas escolhas e iniciativas, a atitude do artista, apesar de feita à distância, teve sobre a cultura artística e o gosto da época, como: o destino social do *Art Nouveau* e da decoração moderna; a transformação da pesquisa em ação artística; a superação das tradições nacionais; a ilimitada ampliação do horizonte histórico da arte, que a partir daí, incluiu as expressões primitivos, pelo menos em igualdade de valor, juntamente com as das culturas clássicas (ARGAN, 2010, p. 130).

Perry (1998, p.10) coloca que, a partir da metade do século XIX, a Bretanha se transformou numa localidade popular para peregrinação nos meses de verão, tanto para artistas quanto para turistas, já que, em razão de construção de novas estradas e ferrovias, a região pôde ser mais acessível. Gauguin ficou maravilhado ao visitar, pela primeira vez em 1886, a aldeia bretã de Pont-Aven, um lugar já atraía muitos artistas, incluindo um grupo considerável de pintores americanos e ingleses, em razão de a vista local, o povo e os costumes já terem sido temática de pinturas que apareceram em paredes de grandes salões e exposições anuais franceses, ingleses e americanos como, *Le Perdão na Bretanha* (Figura 1) e *Mulheres Bretãs* (Figura 2), de Pascal Dagnan-Bouveret. O autor ainda assinala que:

Na década de 1880, a mudança nos métodos agrícolas, o maior cultivo da terra, a exploração produtiva do mar e o aumento das receitas turísticas transformaram rapidamente a Bretanha, propiciando sua saída de comunidade rural atrasada de outrora para uma região próspera da indústria agrícola moderna. Apesar do avanço, e dos antigos rituais religiosos e costumes locais permanecessem, já haviam perdido alguns dos significados originais, tornando-se, cada vez mais, parte de um espetáculo turístico (PERRY, 1998, p. 10).

Gauguin, ao trocar Paris para viver entre os camponeses da Bretanha, percebeu que a religião fazia parte do cotidiano da gente dos campos. Por isso, tentou representar em seus quadros a fé simples e direta do povo, como pode se observar na obra representada na figura 3, *A visão depois do Sermão, Jacó lutando com o Anjo* (FONTES, 2007, p. 918). Nesta obra, o autor retratar um grupo de mulheres bretãs no campo, em que observam a luta de um homem contra um anjo. Nesta composição, o tronco em diagonal divide o campo em dois triângulos, em que um possui figurais reais, representado pelas mulheres, e outro contendo a perspectiva imaginária. O fundo vermelho vibrante aumenta a tensão da imagem, obviamente não-naturalista, mas simbólico. Dessa forma, o contraste entre elementos naturalistas e abstratos e entre o concreto e o misterioso demonstra a força expressiva desta obra. Esta obra constitui-se em um marco de grande importância para o modernismo (KRASSUSKI, 2009).

Nesse diapasão, cabe analisar nas obras de Dagnan-Bouveret, algumas das interpretações contidas nas imagens de costumes bretões que se pensava representarem, a fim de compará-las com as obras bretãs de Gauguin. O interessante nas imagens do pintor Dagnan-Bouveret é que as convenções e técnicas adotadas permitiram que elas fossem apropriadas por críticos de ambos os lados do aspecto político da arte. Seguindo essa visão, os críticos liberais conseguem interpretar o naturalismo dessas obras e o tema contemporâneo como aspectos de uma arte antiacadêmica pós-Courbet (PERRY, 1998, p. 14). Já ao se

analisar obras de Gauguin, como é o caso de *A visão depois do Sermão – Jacó lutando com o Anjo* (Figura 3), é possível identificar que o ator conseguiu, afinal, representar aquilo que nenhum pintor romântico conseguiu: um estilo baseado em princípios anteriores ao Renascimento. Assim, o modelado e a perspectiva deram lugar a formas planas, simplificadas, fortemente contornadas em preto, e as cores brilhantes também são não naturais (FONTES, 2007, p. 918). Cabe ressaltar que há também outros significados que podem ser extraídos de uma pesquisa mais detida dessas próprias pinturas, da técnica, da relação com o tema e dos padrões contemporâneos de competência acadêmica aos quais se julgava que elas se conformavam ou não.

O tema religião foi ainda retratado por outro pintor residente em Pont-Aven, Émile Bernard, ao desenvolver uma obra retratando temas acerca do perdão durante 1888 a 1891. A obra de Bernard, *Mulheres bretãs num perdão* (Figura 4) e a de Gauguin foram pintadas num momento muito próximo. Bernard via a região da Bretanha como uma terra caracterizada por pobreza e religião simples, acreditava, assim como muitos artistas, ter encontrado uma cultura radicalmente diferente da Paris urbana, que podia inspirar diretamente uma arte mais primitiva. Ao retratar as obras do artista, Perry (1998, p.16) destaca que “linguagem visual na qual Bernard reconstrói esse primitivismo pertence a uma linguagem complicada pelo manejo esquemático das figuras organizadas num fundo verde aplainado que distorce a escala e o espaço tridimensional convencional”.

Diante disso, cabe ressaltar que é provável que o primitivismo encontrado na obra de Bernard encontre as formas estilizadas das figuras sentadas e repitam o motivo de *Tarde de domingo na ilha da Grande Jatte* de Georges-Pierre Seurat (Figura 5), obra que passou a simbolizar uma prática de vanguarda urbana. Assim, ao se analisar a tela de Bernard *Uma tarde de domingo na Bretanha*, identifica-se o motivo bretão como semelhante à imagem de Seurat da burguesia urbana reunida na Grande Jatte numa tarde de domingo. Uma análise das roupas das mulheres bretãs de Bernard pode demonstrar que, incoerentemente, esse era o grupo de camponeses relativamente concorrente (PERRY, 1998, p. 17).

Apesar de as técnicas adotadas por Bernard não significarem automaticamente primitividade, significaram uma ruptura com as formas de naturalismo adotado por artistas como Dagnan-Bouveret. Entretanto o primitivismo contido nas obras do artista está pautado num conjunto de contradições, uma vez que a cultura do seu ir embora assumiu interesses que ele acreditava serem antagonistas aos da pintura urbana. Porém tanto os motivos quanto as convenções que ele adotou desvendaram interesses e conexões sofisticados próximos daqueles adotados pelos pintores de vanguarda urbanos. Segundo Argan (2010, p. 131) segue

informando “na poética de Gauguin, sente-se fortemente uma exigência ética que leva a uma intervenção direta nas sensações, e não a fúteis evasões”.

O problema não residia mais em algo que se percebia nem no modo de percebê-lo, mas em comunicar um pensamento mediante a percepção de signos coloridos. Ademais, Gauguin não recusou os resultados da pesquisa impressionista no campo da percepção, mas, usou-os para, com o quadro, ofertar um campo perceptivo que continha e expressava uma ideia transformando a estrutura da tela numa comunicação que se diria expressionista. Nesse sentido, Perry (1998, p. 27) orienta que “havia outro significado adotado por Gauguin de certos artifícios técnicos cingindo a ideia de que os artistas de vanguarda se distinguiam pela capacidade de produzir distorções não naturalistas que recapturasse um modo de expressão primitivo”.

1.3. O simbolismo de Gauguin

Gauguin definiu seu primitivismo em forma de simplicidade, da austeridade e da falta de escala naturalística que caracterizaram seu estilo na pintura *Visão depois do sermão*, indicando que as próprias simplificações formais simbolizam a cultura primitiva que representam. Nessa direção, seguia uma tradição primitivista que ligava pessoas simples a ideias ou modos de expressão mais puros, associando implicitamente entre uma maneira de expressão artística desprovida de artifícios e a criatividade do artista moderno. Assim, “enfaticava que a reação emocional à obra de arte era mais importante que a intelectual e que o artista devia pintar baseado na imaginação mais do que na observação” (PERRY, 1998, p. 19; FARTHING, 2010, p. 339).

De fato, as anotações de Gauguin mostram que sua autoimagem como pintor essencialmente moderno envolvia o pensamento de que o artista não buscava apenas inspiração numa cultura campesina e, às vezes, em seus rituais religiosos. Ele usava seus instintos criativos para produzir similar pictórico do primitivo, já que o artista se via como um comunicador direto, uma espécie de selvagem inato, a quem os objetos e impulsos de uma cultura não requintada capacitam, e não apenas inspiram, demonstrar o que é visto como íntimo à condição do artista. Nas obras de Gauguin, essa divinização se expressava frequentemente na combinação de autorretrato e imagens pseudo-realistas, como no *Autorretrato bretão* e na auto-representação como Cristo na pintura *Cristo no Jardim das oliveiras* (Figura 6). Ressalta Perry (1998, pag. 19) que “a crença do artista de que ele é de,

alguma maneira, espiritualmente dotado é representada na imagem através de associações literais e simbólicas”.

1.4. O feminino como simbólico

O bretonismo de Gauguin está amiúde associado ao feminino contrapondo a noção de primitivo como o outro da cultura ocidental que às vezes carregava um conjunto de oposições de gênero, de natureza feminina contra cultura masculina, em oposições simbólicas implícitas nas imagens de muitas de suas pinturas. Não obstante as roupas de mulheres se sobressaíam em muitas obras dele feitas em Pont-Aven, em muitas outras por volta de 1889, são as mulheres nuas que passam a simbolizar o contrário de uma vida urbana civilizada. A partir daí, as imagens femininas que ele pintou são altamente sexuais incluindo uma série de mulheres nas ondas, de nus adolescentes, como em *A perda da virgindade* (Figura 7) e *Eva, não escute mentiroso* (Figura 8) (PERRY, 1998, p. 24).

1.5. Em busca do primitivismo exótico

Em virtude das conquistas coloniais do final do século XIX, o controle imperial europeu se expandiu até a América do Sul, África, Ásia e Oceania, e essas expansões permitiram que muitos artefatos fossem enviados aos países colonizadores, para exibição ou vendidos como curiosidades. Em consequência dessa expansão, museus étnicos foram criados em muitas cidades europeias, razão pela qual alguns artistas viajaram para a África e Oriente Médio, coincidindo com o desejo dos artistas de vanguarda de romperem com a arte tradicional. Por isso, Farthing (2010, p. 342) esclarece que “desiludidos com a vida moderna, alguns artistas começaram a explorar a arte tribal nos museus ou a olhar para culturas não ocidentais, africanas ou da Oceania, porque acreditavam ser arte mais moral, instintiva e sincera que a acadêmica”.

Passados dois anos buscando uma vida fora da civilização, Gauguin foi ainda mais longe. Como um missionário às avessas, foi para o Taiti aprender com os indígenas, por entender que a renovação da arte e da civilização ocidental precisava vir dos primitivos, por essa razão aconselhou seus amigos simbolistas a abandonarem a arte grega e voltar-se para a Pérsia, ao Extremo Oriente e ao Antigo Egito. A ideia era antiga, originou-se no mito

romântico do bom selvagem, divulgado já pelos pensadores do Iluminismo, há mais de um século antes, e sua fonte remonta à antiga tradição de um paraíso terrestre, em que o homem viveu, e talvez pudesse viver num estado natural e inocente. Nesse sentido, esclarece Fontes (2007, p. 918) que “nenhum artista foi tão longe na aplicação prática do primitivismo, e sua peregrinação ao Pacífico sul simboliza o fim de quatro séculos de expansão colonial que subjugará parte do poder Ocidental”.

1.6. A fuga para o último paraíso primitivo

O Taiti, descoberto pela França em 1767, virou colônia em 1881, motivando Gauguin a fugir da civilização, influenciado que estava pela riqueza literária e pelos escritos de viagem que exibiam um complexo esboço de colonialismo e ideias primitivas românticas. Gauguin e Bernard queriam emigrar para o Taiti, envolvidos pela mitologia da ilha que era descrita pela literatura contemporânea como berço de uma cultura sensual exótica, mas Bernard desistiu no último momento. Para estimular mais esse desejo, o romance sentimental de *Pierre Loti, Le Mariage de Loti* (O casamento de Loti, 1880), e a literatura de viagem oficial demonstravam a ilha como um paraíso intacto, farto, e vantajoso para os colonos, com comida barata e farta, e sensuais mulheres nativas, como sugeriam as imagens contadas pelos guias de viagem. O autor associa ainda que, o ir embora de Gauguin para o Taiti estava envolto na ideia da cultura contemporânea do colonialismo, assim como a retirada para a Bretanha, que também fazia parte do mito de uma cultura estrangeira simples que poderia prover um contexto ideal para o artista de vanguarda (PERRY, 1998, 28-29).

Conforme argumentam os autores, Gauguin deixou a França para viver com os nativos da Polinésia como se fosse um deles, a fim de salvar a si mesmo, ao sentir necessidade de uma simplicidade para expressar sua arte. Porém, algum tempo depois, ao retornar para a França, trouxe algumas obras que causaram perplexidade e deixaram muitos de seus amigos atônitos porque suas obras como *Arearea* (O cão vermelho) (Figura 9), pareciam tão selvagens e primitivas, e esse era o seu objetivo, pois se orgulhava de ser chamado de bárbaro. Além disso, até a cor e seus desenhos deveriam ser bárbaros para justificar os incontaminados filhos da natureza que passou a admirar ao permanecer no Taiti. Aliás, essa obra simplificava a ideia de volume ao usar áreas planas coloridas evocando uma atmosfera exótica com intensidade de cor primitiva misturando sonho e realidade. Todavia, a obra *O cão vermelho* ao ser exposta na Alemanha, em 1905 e 1910, causou profundo impacto nos expressionistas

alemães que atraídos pelas formas exageradas e simplificadas da arte etnográfica, adotaram o tema em suas obras, como se vê na pintura *Menino e menina nus na praia* (Figura 10), de Ernst Ludwig Kirchner (ARGAN, 2010, p. 551; FARTHING, 2010, P. 343).

2. Os movimentos de vanguarda

Neste capítulo, torna-se necessário abordar a contribuição que a arte africana e a arte do pacífico sul tiveram para os movimentos de vanguarda europeia a partir do século XX. Apesar da riqueza das soluções estéticas encontradas nas artes não ocidentais muitas delas foram perenemente tratadas como primitivas em oposição ao que a Europa entendia como civilizado. O fato é que o legado colonial acabou tendo ressonância e, mais do que isso, predominância no momento em que os artistas do ocidente voltaram seus olhos para outros contextos culturalmente diversos dos seus. Logo, prevaleceram as visões eurocêntricas em torno desse contato intercultural.

2.1 Europa, África e Oceania: a simbiose na arte

Desde a década de 1880, segundo Bell (2008, p. 365) construtores de impérios europeus juntamente com comerciantes e estudiosos foram impelidos em direção ao interior africano, motivados por uma rivalidade crescente e cada vez mais gananciosa que provocou a curiosidade colonial voltada para os esquemas etnográficos e também para os fetiches como os europeus denominavam os objetos com carga espiritual. Segundo opina o autor, o contato com as riquezas da arte africana foi gradual, tendo em vista os europeus serem enganados pelos nativos que se livravam deles com refugos de oficina sem nenhum valor ritualístico, apesar de em 1900 a escultura da corte de Daomé ter sido enviada por navio ao Museu do Trocadero, em Paris. Mas, a partir de 1900, a arte africana em conjunto com a arte do pacífico sul, foram incorporadas à corrente visual ocidental vanguardista que ganhava velocidade desde 1880.

2.2 O primitivismo alemão

A partir de 1890, segundo esclarecem os autores, um grupo de ex-estudantes de arte das academias de Düsseldorf e Munique composto por Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Hans Am Ende, Fritz Overbeck e Heinrich Vogeler, e Paula Modersohn-Becker que ingressou em 1899 na comunidade de Worpswede ao norte de Dresden, influenciados por Courbet e pintores franceses da escola de Barbizon, ainda pintavam temas rurais e de paisagens voltados às principais preocupações do modernismo alemão, sobretudo na pretensa novidade, originalidade e qualidades primitivas. Aliás, o primitivismo em voga nos discursos culturais alemães de 1900 divergia do primitivismo de Gauguin, na França. Os autores ainda esclarecem que os artistas neoromânticos de Worpswede, buscavam uma realização semirreligiosa através da arte, transformando a natureza indomada em símbolo e gênese da expressão de sua artística (BELL, 2008, p. 365; PERRY, 1998, p. 36).

Conforme esclarece o autor, o novo primitivismo antiacadêmico combinado a uma busca espiritual tinha a missão de reparar a relação violenta com a natureza, estavam relacionados com escritos da *kulturkritik*, segundo os quais a natureza e o *Volk* (povo) natural associavam o campo alemão e seu povo nativo a um novo espírito alemão e seu passado. Ainda assim, como tais posturas se relacionavam às imagens dos camponeses e da paisagem locais marcantes nas primeiras pinturas do grupo Worpswede. Continua o autor informando que, a primeira exposição do grupo em Bremen, em 1895, incluía obras como *Mãe e filho* (Figura 11) e *Preces na charneca* (Figura 12), de Fritz Mackeensen e *Outono na charneca* (Figura 13) de Otto Modersohn, apontadas pela crítica alemã como comprovação do conteúdo novo e original da exposição (PERRY, 1998).

Esclarece ainda o autor que, esses rótulos poderiam parecer inadequados com aquilo que, à época, era inovador na França. No entanto, as condições e os critérios do modernismo alemão, nessa época, diferiam muito, pois o mundo da arte alemã era dominado, quase todo, por atitudes conservadoras e imperialistas que defendiam a arte heróica alemã que algum modo, poderia glorificar ou cultivar um ideal nacional com prevalência nessas ideias sobrepondo uma polarização entre grupos pró-franceses e academias de arte alemãs oficiais obedientes diretamente a órgãos governamentais (PERRY, 1998, p. 37-38).

Algumas obras de Fritz Mackensen podem ser compreendidas em termos das preocupações *Volkish* como se observa na pintura *Mãe e filho* mostrando uma mãe camponesa de Worpswede amamentando o filho, logo conhecida como a *Madona de Worpswede*, sentada numa carroça de turfa, símbolo da indústria local, com o seu ponto de vista baixo lembrando

um retábulo renascentista que obriga o espectador a olhar de baixo para mãe e filho, entronizados na carroça. Outro artista da comunidade de Worpswede, Paula Modersohn-Becker, resistia a interpretações de simples causa e efeito da relação entre Kulturkritik e prática artística. No fim do século XIX, pôde trabalhar ao lado de artistas homens na comunidade de Worpswede. Mas, entre 1900 e 1906, vivendo elaborando em Paris, absorveu o Impressionismo de Gauguin e Cézanne, e ao retornar a Worpswede foi a única a ter preocupações técnicas associadas às noções de primitivo da vanguarda francesa. Em *Mulher do asilo de pobres no jardim* (Figura 14), continua o tema da camponesa local, usando um modelo do asilo da aldeia, obra que está aquém da forma literal do primitivismo da Madonna de Worpswede. Entretanto, continuam afirmando os autores que:

Embora use associações simbólicas tradicionais, a obra Modersohn-Becker confunde algumas convenções estabelecidas para as representações sexuadas, e como Gauguin, aborda imagens do nu feminino como ciclo do primitivo natural. Em sua obra *Mãe ajoelhada com o filho* (Figura 15), mostra uma mãe nua amamentando o filho, ajoelhada sobre um pano em forma de pedestal, rodeada por frutas e plantas, símbolos de fertilidade que não é uma referência sensual, erótica das luxuriantes cenas taitianas de Gauguin. Embora as associações de uma força primitiva fecunda sejam sustentadas, a representação do feminino que ela envolve, inibe as correlações de disponibilidade sexual (BELL, 2008, p. 366; PERRY, 1998, p. 42-43).

Afinal, afirma o autor que os vários modos de pintura adotados pelos artistas da comunidade de Worpswede não refletiam apenas as reações a problemas sociais ou ideias intelectuais da época, mas o que se afirma é que certas preocupações e conceituações culturais da Kulturkritik mediavam o jeito como esses artistas alemães reconstruíam o primitivo em suas obras (PERRY, 1998, p. 43).

2.3 Fauve: explosão de cores violentas

No início do século XX, diversas exposições do conjunto das obras de Van Gogh, Gauguin e Cézanne foram abertas em Paris, possibilitando acesso ao grande público, e proporcionando aos jovens pintores criados no ambiente decadente do fim do século XIX e, impressionados com as novas temáticas, criaram um estilo radical usando cores violentas e ousadas distorções. O grupo formado por Henri Matisse, André Derain e Maurice Vlaminck, causou sensação em 1905, na primeira exposição coletiva no Salon d'Automne, assinalando o surgimento do Fauvismo. Comentam também os autores que, o termo *Fauves* (feras em

francês), foi empregado pejorativamente pelo crítico de arte *Louis Vaucelles*, que, aos poucos, foi adotado pelos artistas criticados como equivalente a sentimento de liberdade criativa. Matisse foi líder do grupo pela inegável superioridade de suas obras e ainda por ser o mais velho. Nem com essa liderança tentou fazer do Fauvismo um movimento (FONTES, 2007, p. 940-941; STANGOS, 2006, P. 11; LITTLE, 2010, P. 100).

Conforme alerta Bell (2008, p. 369-370), por trás do que Matisse fazia ao pintar o retrato de sua esposa *Mulher de chapéu* (Figura 16), estava não só a científica divisão de pigmentos de Seurat, mas também o uso que Cézanne fazia da tela em branco como propósito sólido e construtivo dos recursos utilizados por Gauguin. Continua alertando o autor que, ao sentir necessidade de uma nova técnica pictórica para sua pintura, viajou ao sul da França, em busca de luz solar, e lá descobriu o poder extremo das cores conflitantes dos verdes cromados, laranjas, violetas e limões para provocar oscilações no olho, bombeando todo um excesso de radiância.

O ano de 1906 triunfou para os fauvistas, pois o movimento atingiu seu apogeu no Salão dos Independentes, onde Matisse expôs somente a tela, *Joie de vivre* (Figura 17), superando em muito o trabalho apresentado na mostra de 1905. Em retrospecto, tende-se a avaliar a importância dessa pintura através de *Demoiselle d'Avignon*, de Picasso, pintada um ano após, que parece desafiar tudo o que Matisse já havia produzido. A tela de Picasso conscientiza para uma característica de Matisse, a sua afinidade com a literatura de 1880 e 1890. Da mesma forma que como *Luxe, calme et volupté* (Luxo, calma e volúpia) emergira dos escritos de *Baudelaire*, *Joie de vivre* (alegria de viver) depende do hedonismo tão constantemente apontado em certos poetas simbolistas. Continua ainda Stangos (2000, p. 21) que “essa obra não é claramente uma pintura *fauve*, porém é pintura maravilhosamente equilibrada, em cada linha, cada traço, cada espaço contribui para expressar calma e tranqüilidade, pois nada nela é supérfluo”. Todavia, no ano seguinte, o grupo começou a se separar, apesar de Matisse ter continuado, ainda por muitos anos, a desenvolver as possibilidades que o movimento sugeriu.

2.4 Cubismo x Fauvismo

O Cubismo, movimento que se desenvolveu em Paris, nas duas primeiras décadas do século XX, liderado por Picasso e Braque que, atraídos pelas ideias de Cézanne, entusiasmaram-se pela abordagem plana e abstrata das formas geométricas básicas das

esferas, do cone e do cilindro. Outra importante referência foi na arte africana como se observa na semelhança das máscaras com os rostos de *Les Femmes d'Alger (O Jovem e a Mãe)* (Figura 18), de Picasso e, no uso da paleta de tons e cores terrosas naturais que prevaleceram em boa parte das obras do início do movimento. Seguem explanando os autores que, o movimento surgiu como uma verdadeira revolução deixando perplexos e consternados, os admiradores de Picasso. Outro fato importante é que Braque, jovem pintor de espírito aberto, ficou horrorizado ao ver pela primeira vez o quadro, mas, alguns anos após, sua obra *Banhistas* (Figura 19), demonstraria de maneira contundente que, apesar de sua repulsa inicial, que a pintura de Picasso alterou todo o curso de sua evolução (FARTHING, 2010, p.388-389; STANGOS, 2006, P. 44).

O nome *Les Femmes d'Alger* faz referência a uma rua de um bairro de má fama de Barcelona, que Picasso pretendia representar em uma cena de bordel, entretanto, compôs cinco nus e uma natureza morta, mas que nus! Foi uma resposta a *Alegria de viver*, de Matisse, onde as figuras indefinidas parecem efetivamente inócuas diante da agressividade selvagem da tela de Picasso. Segundo ainda a análise do autor, as três figuras à esquerda são distorções angulosas de figuras clássicas, porém as feições e os corpos estão violentamente das outras duas, e têm as qualidades bárbaras da arte primitiva, enquanto que os *fauves*, seguindo orientação de Gauguin, foram atraídos pela estética da escultura da África e da Oceania. Contudo, segundo indica o mesmo autor, não foram eles, mas Picasso que utilizou a arte primitiva como um aríete contra a concepção clássica de beleza, negando não só as proporções, mas também a própria integridade orgânica e continuidade do corpo humano, de forma que a tela parece uma superfície de vidro quebrado (FONTES, 2007, p. 953).

Les Femmes d'Alger demonstra uma composição assentada numa sucessão de figuras eretas, colocando o espaço num ritmo tenso, fortemente retesado, e à direita, a composição se subverte, e os rostos das duas últimas mulheres transformam-se em máscaras horríveis e absurdas, puros fetiches. Ocorre que Picasso passa a se interessar por escultura negra, não pelo seu exotismo nem pela selvagem, mas pela estrutura plástica que elimina as distinções entre forma e espaço. Prova disso, está na interpretação que Picasso fez das duas figuras à direita, tendo os planos oblíquos que deformam os rostos pertencem igualmente à figura e ao espaço. Em suma, Argan (2010, p. 422-426) argumenta que “sendo assim, *Les Femmes d'Alger*, mesmo que se queira considerá-la só como um gesto, é o gesto de revolta com que se abre o processo revolucionário do Cubismo”.

3. O Expressionismo

O expressionismo floresceu principalmente na Alemanha moderna, no regime feudal militar de Guilherme II, sob contradições sociais e políticas, oposto às ideias de unificação germânica difundidas por mestres e professores, contaminando os espíritos dos jovens. Afinal, a Alemanha, cega por glória e domínio, partia para a guerra enquanto a oposição social democrata não podia modificá-la. Assim, passava-se, de modo complexo, do naturalismo para o expressionismo. Salienta o autor que, essa passagem identifica, desde o começo, elementos comuns do expressionismo, tendo como primeiro elemento desencadeador contra a obstinação Guilhermina, as forças libertadoras da natureza, da liberdade do instinto que não toleram inibições de falsa moral. Outro elemento eleva a necessidade de fugir da vulgaridade, da dureza da sociedade civil, protegendo-se no reino inalienável do espírito, onde nenhuma força externa penetre e cause desordem. O terceiro ponto é a oposição ativa, polêmico, crítico com fins específicos e até políticos. Esses elementos de tendência expressionista reportam-se aos anos antes da Primeira Guerra Mundial (MICHELLI, 2004, p. 72-73).

Afinal, o problema é mais difícil porque tais elementos centralizados de modo esquemático são originais e não se encontram em nenhum dos artistas em estado de pureza, mas em tais elementos, reconhecem-se qualidades específicas que descrevem o sintoma geral da crise da unidade do século XIX. Ainda assim sendo, deve-se acrescentar que, com maior ou menor intervenção de um ou de outro, esses elementos se misturam no cerne de um mesmo grupo ou até mesmo de um só artista. Os autores ainda apontam que o mundo artístico alemão estava fragmentado pelo federalismo, e a vida cultural de cada cidade importante tendia estar separada e competindo entre si. Mas, após 1900, Berlim tornou-se o foco de todas as artes, porém Munique também era centro internacional importante, e logo atrás vinham Colônia, Dresden e Hanover com suas academias, equilibrando as oportunidades oferecidas aos artistas de vanguarda. Portanto, para os mesmos autores, apesar de Berlim ser ponto de reunião e exibição da arte, era o reduto de reação artística, mantido pessoalmente pelo *Kaiser* (imperador). Esse conflito, com a sociedade em que vivia, era quase sempre ligado à emancipação social, já que, a maioria dos jovens expressionistas era oriunda de famílias burguesas, nas quais se mantinham os mais fieis súditos do Imperador, que marcavam a sociedade da época (STANGOS, 2006, P. 31; ELGER, 2007, p. 8).

De outro lado, após a morte do *Kaiser*, em 1918, a falência generalizada do governo alemão enfraqueceu a posição da arte oficial, facilitando que grupos e movimentos crescessem livremente, possibilitando à imprensa interesse pelas aventuras e conflitos

culturais culminando no aparecimento de mecenas dispostos a apoiar os novos artistas (MICHELLI, 2004, P. 71-72; STANGOS, 2006, p. 38-39).

3.1 O grupo a ponte

Por volta de 1905, um grupo de jovens alemães estudantes de arquitetura, reuniu-se em Dresden, Alemanha, a fim de aglutinar forças num movimento voltado para um tipo de arte crucial e revolucionária. Esse grupo intitulado *Die Brücke* (A Ponte) equiparava-se aos *fauves* sob muitos aspectos. Um deles, diz respeito ao uso feito pelos jovens artistas franceses com relação ao uso da deformação, principalmente em benefício de uma nova harmonia pictórica, enquanto que as deformações agitadas dos pintores alemães foram provocadas pela necessidade subjetiva de captar equivalentes para seus conflitos e isolamento. Ainda ratificam os autores que faziam parte do grupo Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff e Fritz Bleyl, e mais tarde se juntaram Emil Nolde, Max Pechstein e Otto Müller. Mas, apesar de não terem intenções estilísticas, nem teorias, nem programa, conseguiram com suas pinturas e gravuras e eventuais esculturas readquirir parte do vigor perdido pela arte alemã desde que o Renascimento se apossou do norte europeu. (CHIPP, 1999, 122; STANGOS, 2006, p. 32).

3.2 Origem do rótulo expressionismo

Na história da arte moderna, o vocábulo expressionismo apresentou diversas abordagens, mas como rótulo estilístico, foi utilizado muitas vezes, em retrospecto, para designar, e implicitamente esclarecer, uma espécie de distorção e exagero das formas encontradas na obra de qualquer artista dessa época. Por outro lado, quando é usado para descrever o expressionismo alemão, assume também significados históricos e culturais específicos, como seguem apontando os mesmos autores (PERRY, 1998, p. 63; FARTHING, 2010, p. 378).

O termo expressionismo surgiu em 1911, na exposição da Secessão de Berlim que apresentou alguns trabalhos de Matisse e os *fauves* e, Picasso em sua fase pré-cubista, todos vindos de Paris, denominados expressionistas. Contudo, em 1914, o rótulo foi empregado também aos artistas do grupo *Die Brücke* e a outros, porque a tendência era empregá-lo às

correntes internacionais surgidas após o impressionismo e que se pensava serem anti-impressionistas. Mesmo assim, a denominação expressionismo não tencionava, em geral, significar nada mais do que subjetivismo antinaturalista. Relatam ainda os autores que, os artistas como Ernst Ludwig Kirchner, em *Chronik der Brücke* (crônica a ponte), encontraram inspiração nas xilogravuras medievais alemães, na escultura africana e da Oceania, também na arte etrusca e em outras manifestações primitivas, ou seja, todas as formas que pareciam anticlássicas, bárbaras e expressionistas (CHIPP, 1999, p. 122).

Aponta o autor que, a iniciativa pela criação do grupo Die Brücke foi de Kirchner, enquanto que o nome foi sugerido por Schmidt-Rottluff. Na verdade, não se sabe se este último se inspirou nas numerosas pontes de Dresden, pois a cidade era conhecida como a Florença do Elba, ou se como metáfora, enxergava nela um acesso para novos horizontes da arte. Segue ainda apontando o autor que:

Em 1958, Heckel esclareceu que o grupo refletiu acerca da forma como eles poderiam apresentar-se para o público, chegando-se à conclusão numa noite ao voltarem para casa, quando Schmidt-Rottluff sugeriu que o grupo poderia chamar-se Brücke, por ser uma palavra multifacetada, já que não significava propriamente um programa, mas, de certo modo, levava de uma margem à outra (ELGER, 2007, p. 15).

Infere o autor que o grupo *Brücke* tenha também se interessado por conceitos de decoração, já que Erich Heckel e Ludwig Kirchner trabalharam em esquemas decorativos para seus ateliês, sob a influência de motivos primitivos. O autor ainda aduz que na arte de vanguarda alemã do pré-guerra o primitivo se baseava em ideia afim com a arte, e por implicância do artista, como algo expressivo, que transmitia diretamente um cunho autêntico ou imediato. Desta forma, havia a crença de que o artista podia transmitir diretamente um tipo de sentimento interior, emocional ou espiritual, era constante no âmbito dos artistas e intelectuais alemães do começo do século XX (PERRY, 1998, p. 62-63).

3.3 Características das obras do grupo Die Brücke

Alega Micheli (2004, p. 81) que, as bases ideológicas do fauvismo não serviam como modelo para o novo grupo de expressionistas alemães, tanto é verdade que os pintores do grupo *Die Brücke* negavam sua relação com ele. Mas, nos primeiros anos da formação do grupo, seus quadros são uma espécie de excitação, de vibração impressionista, pois havia um entusiasmo pela pintura moderna francesa, uma das poucas características, que os diversos

pintores expressionistas alemães tinham em comum. Alega ainda o autor que, a pintura desses artistas quase nunca foi agradável, hedonística, brilhante, ao contrário, porque nela está sempre presente algo de estridente, de grosseiro, de híbrido. Prova disso estão nas influências francesas que são bastante perceptíveis, porém são aceitas sem excessivas preocupações formais, de um jeito que, poder-se-ia considerar superficial e desordenada.

Os novos pintores expressionistas demonstraram em seus retratos, interiores, paisagens com nus e artistas de cabarés, mesmo diante de todo o desafio que oferecem às noções de arte polida e mecânica, e às implicações sociais dessa arte, suas pinturas são depoimentos afirmativos que até sugerem, em último caso, um arcadismo moderno. Justifica o autor que, esses pintores trabalharam com cores brilhantes e formas primitivas e, à primeira vista, não aparecem em suas obras nenhum vestígio de observação social direto ou até de inquietações pessoais (STANGOS, 2006, P. 32).

3.4 O expressionismo do grupo Die Brücke

No caso do caso dos artistas da Brücke, compete informar as razões pelas quais suas obras foram descritas como expressionistas.

Perry (1998, p. 63) esclarece que, os artistas afirmavam que suas obras comunicavam emoções mais diretas, mesmo que resistissem ao rótulo expressionista. Isso ocorre porque críticos e historiadores da arte moderna descrevem constantemente essas obras como expressionistas pela sua aparência, mas ao analisarem dois pontos citados antes, em relação às obras *Criança sentada* (Figura 20), de Erich Heckel e *Mina de argila* (Figura 21), de Ernest Ludwig Kirchner, comprovam que são exemplos da pintura expressionista inicial. O autor ainda suscita acerca do segundo ponto, isto é, a questão de rotular a obra pela sua aparência apontando as razões pelas quais essas obras foram rotuladas como expressionistas. Verifica-se que em ambas, o trabalho do pincel parece tosco e inacabado, e as pinceladas são visíveis como se fossem aplicadas livremente. Aliás, muitas vezes são usadas cores não naturais, como no rosto da criança de Heckel ou na paisagem de Kirchner.

O autor cogita também que, em consequência disso, o tema parece distorcido, havendo uma tensão desconfortável entre as imagens representadas mostrando a visível pincelada na superfície da tela. É oportuno ressaltar que em termos acadêmicos da época essa forma de pintar revelava falta de competência, demonstrando ser uma técnica tosca e inacabada, como prova do envolvimento emocional físico e emocional do artista, em rejeição às formas

sofisticadas de competência artística em buscando expressar os sentimentos ou emoções do artista na tela (PERRY, 1999, P. 63).

Para se entender a ideologia expressionista, torna-se necessário retroagir às preocupações expressadas no curto manifesto do grupo *Die Brücke* durante o período pré-guerra, vinha impregnado das idéias de *Nietzsche*, em que seu brilhante niilismo neoromântico, do qual brotam ásperos ataques contra os valores da sociedade burguesa para facilitar uma renovação artística e possibilitar novos modos de expressão criativa. Os escritos de *Nietzsche* ofertavam soluções e alternativas semifilosóficas para as correntes contemporâneas de antimaterialismo e ceticismo religioso, soluções essas que enfatizavam especialmente o papel do indivíduo e do artista na busca de liberdades criativas. Segundo apontam ainda os autores, o que está envolvido nessas idéias é explorado no livro *Assim falava Zaratustra*, publicado em partes por volta de 1890, citado constantemente pelo grupo *Die Brücke* justificando suas atitudes declaradas em relação à arte, mediante o qual *Nietzsche* utiliza a figura de *Zaratustra* para explorar em oposição ao condicionamento cultural moderno (PERRY, 1998, 65; MICHELI, 2004, p. 78; FARTING, 2010, p. 379).

O expressionismo da *Brücke* também recorreu à arte renascentista germânica de Albrecht Dürer e Mathis Grünevald como inspiração para suas pinturas, mas foi no poder expressivo do preto e branco que trabalharam para fortalecer a técnica medieval de imprimir utilizando uma matriz de madeira. Segue apontando o autor que, Karl Schmidt-Rottluff valeu-se não só de técnicas de xilogravura, mas também de pesquisas acerca da arte tribal e máscaras africanas para produzir o severo *Autoretrato* (Figura 22) (FARTING, 2010, P. 379).

Na evolução do grupo os que mais avançaram foram Müller, Kirchner e Nolde, já que o mundo poético de Henckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff concentra-se na aspiração da beleza primitiva da criação, enquanto que ao contrário, em Müller sua aspiração é mais rica e profunda, as ciganas e suas mulheres são um equivalente mais cru, mas timbrado nos densos e nos roxos, dos mendigos e dos saltimbancos azuis e rosa de Picasso. No entanto, foi Kirchner, através de uma linguagem seca e vibrante, foi sem dúvida o artista do *Brücke* que realizou uma imagem verdadeiramente inovadora, figurativamente genuína, sendo considerado o poeta da cidade, da vida artificial, das estradas, dos saltimbancos. Continua ilustrando o autor que suas figuras femininas, seus homens que passeiam são mecânicos como marionetes, rígidos, percorridos por uma tensão artificial, misteriosa. (MICHELI, 2004, p. 81).

O autor ainda ilustra que existe em Kirchner uma sensibilidade traduzida em formas tensas, agudas, em cores azedas, decompondo as figuras. Porém, quando em meio à guerra vê-se vitimado por uma prostração nervosa, encontrará abrigo nas montanhas suíças, onde o

contato com os pastores, os camponeses, o silêncio dos Alpes tornarão em parte menos melancólica sua visão e, mais adiante, antes de se suicidar, buscará soluções diferentes fora da primeira poética na direção de um gosto mais refinado. No entanto, o Kirchner mais significativo será sempre aquele das ruas de Berlim, o da *Escola de dança*, de 1914 (Figura 23), o do *Autoretrato*, de 1918 (Figura 24), aquele todo tenso, todo elétrico e contraído, aquele que absorveu o isolamento, o caráter fantasmático do homem, no fervilhar das metrópoles por sobre as quais imperava o apocalipse da guerra (MICHELI, 2004, p. 81-82).

Emil Nolde é considerado o pintor mais vigoroso do grupo, mas sua permanência durou só alguns meses, mais ou menos de 1906 a 1907. Vindo de origem camponesa, do Schleswig, extremo norte alemão, tinha a visão do mundo marcada por um pessimismo nórdico parecendo mal-humorado, quando comparados aos outros integrantes. De toda sorte, seus retratos, interiores, paisagens com nus e artistas de cabarés, embora todo o desafio que ofertam às noções de arte polida e mecânica, e às implicações sociais dessa arte, são afirmações que até sugerem, em último grau, um arcadismo moderno (STANGOS, 2006, 32).

De acordo com o mesmo autor, em 1913, quando o grupo *Die Brücke* se dissolveu, as obras expressionistas foram atacadas pela opinião conservadora que apregoava que os borrões dessa arte botavam em perigo a juventude alemã. Porém, um famoso diretor de museus de Berlim, *Wilhelm Von Bode*, temia que os expressionistas produzissem não apenas no inocente desejo de criar, e sim com a ambição de se fazerem notar a todo custo (STANGOS, 2006, P. 33).

3.5 O nascimento da *Der Sturm*

No contexto do Expressionismo alemão, outro grupo surgido em Munique, *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul) é visto, com frequência, como contrapeso do grupo de Dresden, e mais tarde, de Berlim. Isso se deve ao fato de os artistas da *Der Blaue Reiter* terem defendido outros posicionamentos, o que torna impossível compará-los ao grupo *Die Brücke*. Na visão do autor, isso ocorre porque não constituíam um grupo fechado, articulado frente ao público mediante manifestos conjuntos, e também porque nunca foi criada uma expressão estilística coletiva defendida pelos artistas. Ainda explica o autor que *Der Sturm* iniciou suas atividades em 1910, mas sua galeria de arte com o mesmo nome foi inaugurada em 1912 (ELGER, 2007, P. 133; STANGOS, 2006, p. 33).

Os fundadores desse grupo foram Wassily Kandinsky e Franz Marc que é conhecido por ter animais como tema, Cavalo na paisagem (Figura...) e, pelo uso não habitual de cores

primárias brilhantes. Adverte o autor que, foi a partir de 1911 que Kandinsky e Marc criaram um almanaque de artes de nome *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul) e a partir daí, organizaram duas exposições itinerantes onde ousadamente acomodaram reproduções de trabalhos de artistas importantes contemporâneos europeus ao lado de trabalhos feitos por crianças com debilidades mentais. A capa da publicação era bastante significativa, pois trazia uma audaciosa xilogravura em preto e branco de um cavalo e um cavaleiro. Ainda faziam parte do grupo Macke, Javlensky, Klee, Gabriele Münter e Marianne Von Werefkin (FARTHING, 2010, P. 381).

Kandinsky fez uma ligação direta da matéria visual da arte à vida interior do homem, pois considerava que a abstração não era essencial para isso, porém, antes, a harmonização dos meios pictóricos com os anseios emocionais e espirituais do artista, já que em vez de reforçar os pseudos valores de uma sociedade materialista, a arte assim usada ajudaria as pessoas a reconhecerem seus próprios mundos espirituais. Menciona o autor que, na poética do *Blaue Reiter*, há uma oposição ao expressionismo anterior que tira vantagem da deformação física para alcançar o resultado. Os dois artistas rejeitam a brutalidade e a violência exterior do método. Para eles, não se trata de piorar uma situação da realidade, mas de libertar a íntima verdade do real dos laços materiais que lhe impedem notá-la (MICHELI, 2004, P. 89).

Conduz ainda o autor que, para Kandinsky a base da arte é somente o princípio da arte interior, e a cor é o meio que exerce uma influência direta sobre a alma, portanto as cores devem adequar-se ao princípio da necessidade interior, e para isso deve é indispensável esclarecer a complexa natureza da cor, dividindo-a em duas categorias essenciais, o quente e o frio da tonalidade nos seus distintos graus de claro e escuro. Continua assinalando o autor que, a partir daí, inicia toda uma complexa simbologia psicológica das cores que, de acordo com a tonalidade, quente ou fria, determinam ressonâncias específicas na alma. Desse modo, sabe-se que o verde absoluto é no mundo das cores, o que no mundo humano é chamado de burguesia, como um tipo de elemento imóvel, satisfeito consigo e, limitado em todos os sentidos (STANGOS, 2006, p. 91).

Segue acentuando o autor que, a guerra eclode causando a morte de Macke e Marc em campo de batalha e, em consequência disso, Kandinsky retorna a Moscou, não demorando a envolver-se em revoluções políticas e culturais que afetaram sua arte. Acentua também o autor que, após a Segunda Guerra Mundial, eclodiu uma sucessão de ondas expressionistas, tanto na escultura como na pintura figurativa e abstrata. Vem daí, a tendência Americana

conhecida como expressionismo abstrato, despertando novamente a atenção de volta para a geração de Kandinsky (STANGOS, 2006, p. 39-41).

Considerações finais

O presente estudo teve por objeto realizar uma análise literária acerca das vanguardas artísticas, que desembocaram na tendência expressionista alemã, anterior à Primeira Guerra Mundial. Desse modo, analisou-se a bibliografia de diversos autores que comentam acerca do expressionismo e, as imagens das obras dos distintos artistas pertencentes às diversas correntes que contribuíram para o surgimento e o desenvolvimento dessa expressão artística.

Durante esse estudo, foi possível observar as transformações ocorridas nas esferas sociais, políticas e econômicas, bem como o desenvolvimento filosófico e científico que modificaram o pensamento humano, causando o rompimento da unidade da arte tradicional acadêmica burguesa, através da polêmica, do protesto, da revolta que explodiram no seio dessa mesma unidade, a partir do final do século XIX. Tais transformações motivaram ainda os artistas a rejeitarem a estética romântica do passado, além de provocar uma verdadeira revolução no campo das artes. Isso acarretou no surgimento da noção experimental das vanguardas artísticas que possibilitaram a elaboração desta análise, a respeito do Expressionismo Alemão.

Nesse sentido, o Impressionismo surgiu como um movimento de oposição ao Romantismo, quebrando a unidade da arte tradicional acadêmica, por isso é considerado o nascedouro de outras correntes artísticas de vanguarda. Isto porque alguns artistas passaram a buscar no campo, um primitivismo do homem natural para suas obras. Na Bretanha, desenvolveram um estilo que tem referência em vitrais medievais das igrejas, incorporando elementos simbolistas da cultura popular que levam ao Sintetismo, reduzindo elementos na pintura, dando início a outra vertente chamada Nabis ou arte ingênua.

Diante disso, o primitivismo utilizou elementos das culturas etnográficas, africana e da Oceania, expostas nos museus europeus, apreendidas pelo Fauvismo e Cubismo, que ligam o tribal ao moderno. O Fauvismo, elemento propulsor do Expressionismo alemão, por sua vez, buscou referências na pintura francesa. Derivam daí, *Die Brücke* (A Ponte), impregnado do manifesto niilista de *Nietzsche*, que enfatiza o papel do indivíduo e do artista na busca de liberdade criativa. Além disso, houve o surgimento de outro grupo, *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul), que nasceu em oposição ao Expressionismo tradicional, como contrapeso do *Die Brücke* (A Ponte), por desprezar a deformação da figura como resultado, sendo o ponto de partida para novas experimentações, ligando a matéria visual da arte à vida interior do homem, significando que a cor exerce influência direta sobre a alma dando início a complexa

simbologia psicológica das cores. Das experiências com a cor, surge a arte abstrata que, após a Segunda guerra Mundial, explode em forma de expressionismo figurativo e abstrato, despertando a atenção para a geração de Kandinsky.

As dificuldades encontradas para a conclusão desta pesquisa estão na pequena quantidade de literatura disponível acerca do temas, sua maioria vir escrita em linguagem estrangeira. Outra dificuldade diz respeito ausência de uma sequência organizada de narrativas que descreve os acontecimentos, e também pela controvérsia de datas apresentadas pelos distintos críticos de arte.

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992.
- BELL, Julian. **Uma Nova História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FARTHING, Stephen. **Tudo sobre Arte**. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda, 2010.
- FILHO, Duílio Battistoni. **Pequena história da arte**. São Paulo: Papyrus Editora, 2008.
- GIBSON, Michael. **Simbolismo**. Lisboa: Taschen, 2006.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo, Abstração**. Começo do Século XX. Itália: Cosac & Naify Edições Ltda, 1998.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Debates sobre o expressionismo**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- MICHELI, Mario De: **As Vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- STANGOS, Nikos: **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- WOLF, Norbert. **Expressionismo**. Lisboa: Taschen, 2004.

Anexo: referências iconográficas



Figura 1. Pascal Dagnan-Bouveret, *Le Pardon en Bretagne (Perdão na Bretanha)*, 1886, óleo sobre tela, 114 x 84 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: HARRISON C., FRASCINA F., PERRY G., 1993, P. 13.



Figura 2. Pascal Dagnan-Bouveret, *Les Bretonnes au Pardon (Mulheres bretãs num perdão)*, 1887, óleo sobre tela, 125 X 141 cm. Museu da Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa. Fonte: HARRISON C., FRASCINA F., PERRY G., 1993, P. 14.



Figura 3. Paul Gauguin, *La vision après le sermon. La lutte de Jacob avec l'ange (Visão depois do Sermão. Jacó em luta com o anjo)*, 1889, óleo sobre tela, 74,4 X 93,1 cm. Galeria nacional de arte, Edimburgo, Escócia. Fonte: HARRISON C., FRASCINA F., PERRY G., 1993, P. 16.



Figura 4. Émile Bernard, *Bretonnes au pardon (Mulheres Bretãs num perdão)*, 1888, óleo sobre tela, 74 X 92 cm. Acervo particular. Fonte: HARRISON C., FRASCINA F., PERRY G., 1993, P. 15.

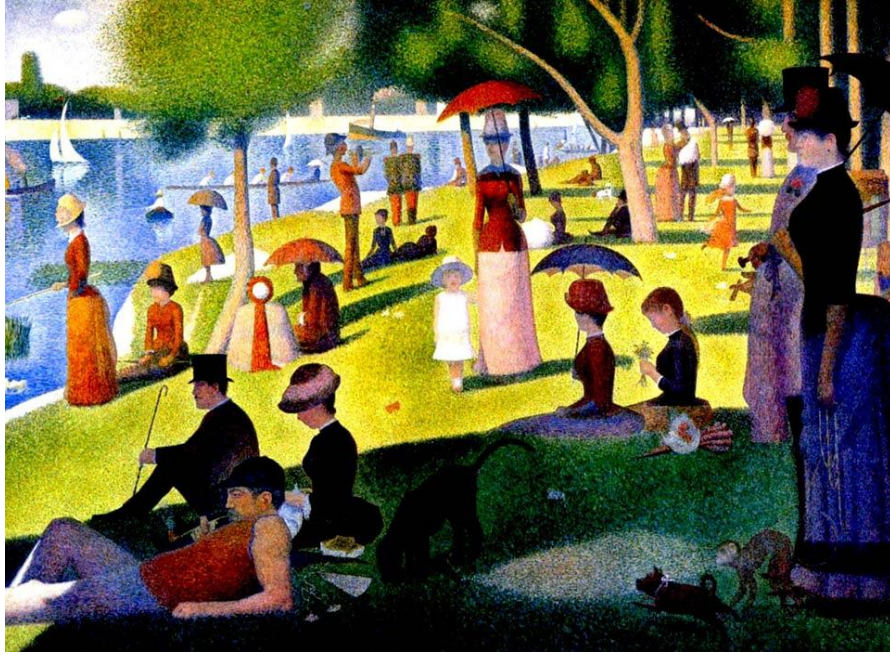


Figura 5. Georges-Pierre Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (*Uma tarde de domingo na Ilha de Grande Jatte*), 1884, óleo sobre tela, 207.6X 308 cm, Art Institute of Chicago, Chicago. Fonte: FARTHING, 2010, P. 334-335



Figura 6. Paul Gauguin, *Le Christ au jardin des Oliviers* (*Cristo no jardim das oliveiras*), 1889, óleo sobre tela, 73X92 cm, Norton Gallery of art, Florida. Fonte: HARRISON C., FRASCINA F., PERRY G., 1993, P. 20.

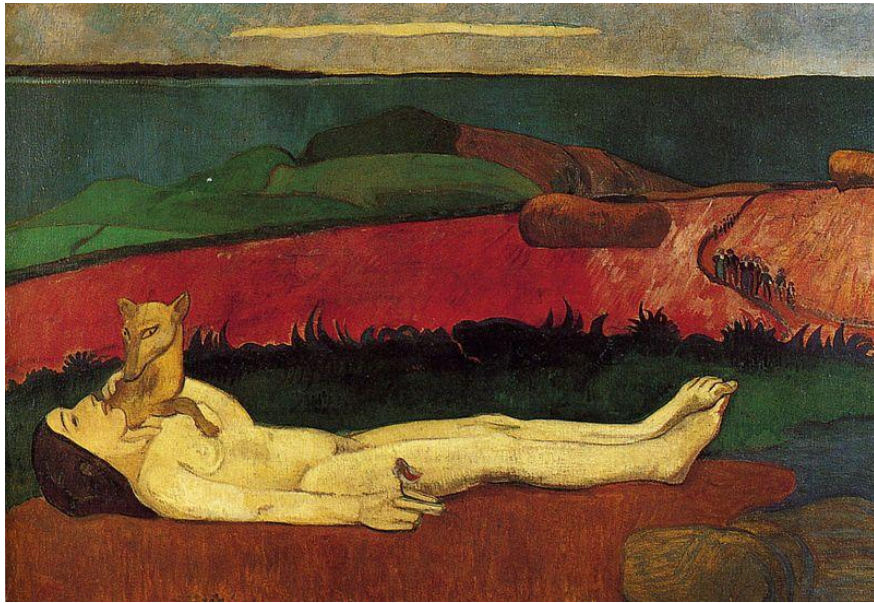


Figura 7. Paul Gauguin, *La perte Du pucelage (A perda da virgindade)*, 1891, óleo sobre tela, 90 X 130cm, Chrysler Museum of art, Virginia, USA. Fonte: HARRISON C., FRASCINA F., PERRY G., 1993, P. 25



Figura 8. *Eve Bretonne (Eva – não escute mentiroso)*, 1889, Aquarela e pastel, 33.7 x 31.1 cm, McNay Art Museum, San Antonio, Texas, USA. Fonte: HARRISON C., FRASCINA F., PERRY G., 1993, P. 26.



Figura 9. Paul Gauguin, *Arearea (O cão vermelho)*, 1892, óleo sobre tela, 75 X 94cm, Museu D'Orsay, Paris. Fonte: FARTHING, S., CORK, R., 2010, P. 342.



Figura 10. *Two nudes in the room (Menino e menina nus na praia)*, 1913, óleo sobre tela, 104X76cm, R&H Batliner Art Foundation, Salzburg, Áustria. Fonte: FARTHING, 2010, P. 379.



Figura 11. Fritz Mackensen, *Der Säugling* (*Mãe e Filho – Madona de Worpswede*), 1892, óleo sobre tela, 180 X 140 cm, Kunsthalle Bremen. Fonte: HARRISON C., FRASCINA F., PERRY G., 1993, P.40.



Figura 12. Fritz Mackensen, *Gottesdienst im Moor* (*Preces na Charneca*), 1895, óleo sobre tela, 235 X 430cm, Historisches Museum am Hofen Ufer Hannover. Fonte: HARRISON C., FRASCINA F., PERRY G., 1993, P. 37.



Figura 13. Otto Modersohn, *Herbstim Moor* (Outono na charneca), 1895, óleo sobre tela, 80 X 150 cm, Kunsthalle Bremen. Fonte: HARRISON C., FRASCINA F., PERRY G., 1993, P. 38.

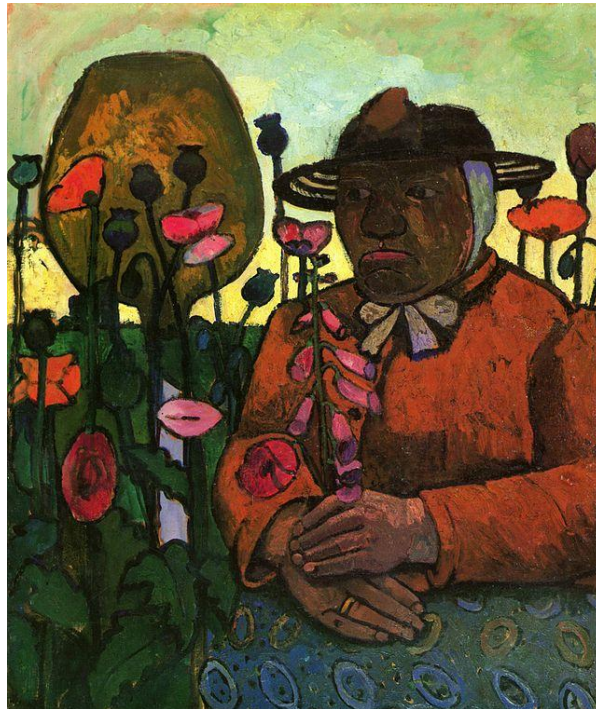


Figura 14. Paula Modersohn – Becker, *Alte Armenhäuslerin im Garten* (Mulher do asilo de pobres no jardim), 1906, óleo sobre tela, 96 X 80 cm. Böttcherstrasse Sammlung, Bremen, antes Ludwig Roselius Sammlung. Fonte: HARRISON C., FRASCINA F., PERRY G., 1993, P. 44.

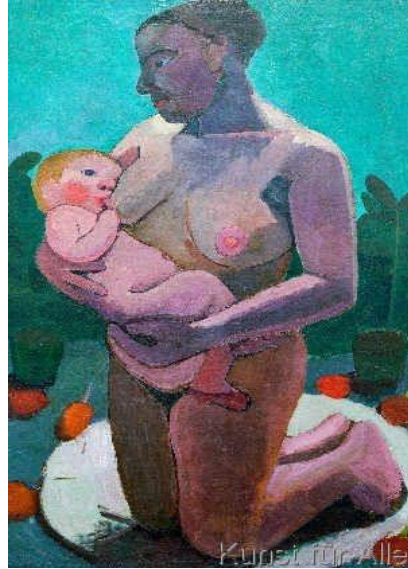


Figura 15. Paula Modersohn-Becker, *Kniende Mutter mit Kind an der Brust* (Mãe ajoelhada com filho), 1907, óleo sobre tela, 113 X 74 cm, National Galerie, Staatliche Museen, Berlim. Fonte: HARRISON C., FRASCINA F., PERRY G., 1993, P. 45.

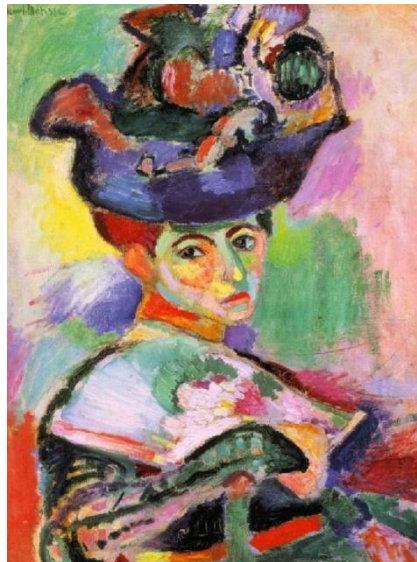


Figura 16. Henri Matisse, *Femme au Chapeau* (Mulher de Chapéu), 1905, 80,6 x 59,7 cm, San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco, legado Elise S. Haas. Fonte: Site – Abstração Coletiva¹

¹ Disponível em: <http://abstracaocoletiva.com.br/2013/03/14/fauvismo-termo/>. Acesso em novembro de 2014.



Figura 17. Henri Matisse, *Joie de vivre (Alegria de viver)*, 1906, óleo sobre tela, 176.5 X 240.7 cm. Barnes Foundation, Philadelphia, Pennsylvania
 Fonte: STANGOS N., 2006, P. Ilustrações.



Figura 18. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)* (Assenhoritas de Avignon), 1907, óleo sobre tela, 243.9 X 233.7cm, MoMA, New York, USA. Fonte: FARTHING, 2010, P. 392.



Figura 19. Erich Heckel, *Sitzendes Kind* (Criança sentada), 1906, óleo sobre tela, 70 X 92 cm. Brücke Museum, Berlim. Fonte: HARRISON C., FRASCINA F., PERRY G., 1993, P. 64.



Figura 20. Ernst Ludwig Kirchner, *Die Lehmgrube* (Mina de Argila), óleo sobre cartão, 51 X 71 cm. Coleção Thyssen-Bornemisza, Lugano, Suíça. Fonte: HARRISON C., FRASCINA F., PERRY G., 1993, P. 65.



Figura 21. Karl Schmidt-Rottluff, utorretrato, 1914, xilogravura, 36 X 29,5 cm. Acervo Particular. Fonte: FARTHING, 2010, P. 379.

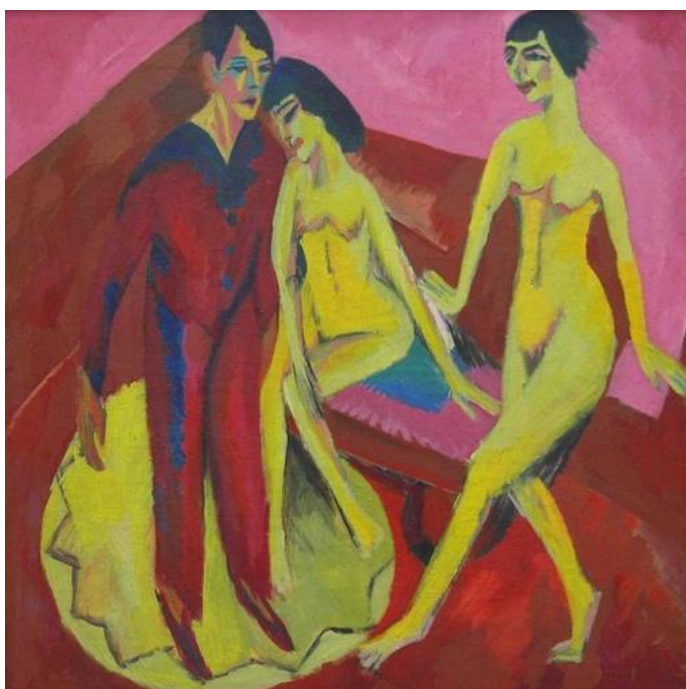


Figura 22. Ernst Ludwig Kirchner, *Escola de dança*, 1914, óleo sobre tela, 114.5 X 115.5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen–Munich, Alemanha. Fonte: Site – Wahooart²

² Disponível em: <http://pt.wahooart.com/@/8XXUWB-Ernst-Ludwig-Kirchner-Escola-de-Dan%C3%A7a>. Acesso em novembro de 2014.



figura 23. Ernst Ludwig Kirchner, *Self-portrait* (autoretrato), 1918, xilogravura, 20.4 X 14.5 cm. Fonte: Site - Reprodart³

³Disponível em: <http://www.reprodart.com/a/kirchner-ernst-ludwig/henrydveldeportrt.html>;. Acesso em Novembro de 2014.