

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

RODRIGO RODRIGUES ROSA

DIE BRÜCKE: ENTRE NIETZSCHE E O GRUPO EXPRESSIONISTA ALEMÃO

São Paulo

2020

Rodrigo Rodrigues Rosa

DIE BRÜCKE: ENTRE NIETZSCHE E O GRUPO EXPRESSIONISTA ALEMÃO

VERSÃO ORIGINAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo, para obtenção do título de
Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica de Arte

Orientação: Prof^a. Dr^a. Eliane Dias de Castro

São Paulo

2020

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO
E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Rosa, Rodrigo Rodrigues.

Die Brücke: entre Nietzsche e o grupo expressionista alemão / Rodrigo Rodrigues Rosa ;
orientadora Eliane Dias de Castro. -- São Paulo, 2020.

175 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da
Arte) -- Universidade de São Paulo, 2020.

1. Expressionismo – Alemanha – Século 20. 2. Estética (Arte). 3. Filosofia da Arte. 4. Nietzsche,
Friedrich, 1844-1900. 5. Brücke (Grupo Artístico). I. Castro, Eliane Dias de. II. Título.

CDD 709.04042

ROSA, R. R. **Die Brücke: Entre Nietzsche e o grupo expressionista alemão.**
2020. 175 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa Interunidades em Estética e
História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Agradecimentos

À minha orientadora, Eliane Dias de Castro, por ser bastante presente durante todo o processo do mestrado. Com sugestões, correções, indicações de textos e livros e todo suporte, mais do que suficiente, para o andamento do meu trabalho.

À pesquisadora Ana Godoy, pelo trabalho de revisão do texto dos capítulos 1 a 4 desta dissertação.

Aos professores Elza Ajzenberg e Ricardo Fabbrini. A ela por sempre ter acreditado no tema desta dissertação, dando incentivos desde a entrevista para eu entrar no Programa. E a ambos pelas importantes contribuições no exame de qualificação.

À companheira Sophia, por tudo que vivemos juntos durante essa etapa, visitas a museus de arte, shows, filmes, livrarias, viagem à Alemanha e por ter sugerido, em parte, o tema desta pesquisa. Além das ajudas com design e diagramação.

Ao grupo de orientação, pelo desenvolvimento da bagagem cultural e da capacidade de trabalhar em grupo, na leitura e discussão de textos acadêmicos.

Aos meus pais, René e Rose, pelo apoio, dedicação, companheirismo, personalidade e valores. E à minha sobrinha, Giovanna, pelas brincadeiras e alegrias.

Às minhas irmãs, Renata e Rosaine, pelos constantes incentivos à leitura, quando pequeno. E como ambas estudaram na FFLCH, é provável que isso tenha despertado meu interesse na adolescência pela área de Humanas e por um dia também estudar na USP.

Aos meus amigos mais próximos (Adriano, os dois Brunos, Lala, Lari, Luis, Marcelo, Pedro, Pri), que estiveram presentes nessa etapa para conversas, passeios e o importante respiro de diversão fora das tarefas de pesquisa e trabalho.

À gatinha Moon, que foi achada filhote na rua, adotada próximo ao início do processo do mestrado e se tornou um grude.

“Eu nunca pinte nada que eu não sentisse ou compus da melhor maneira possível.”

(Ernst Kirchner)

“É preciso aniquilar a moral para libertar a vida.”

(Friedrich Nietzsche)

RESUMO

ROSA, R. R. **Die Brücke: Entre Nietzsche e o grupo expressionista alemão.** 2020.

175 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

A ambiência cultural e social do final do século XIX e início do século XX produziram movimentações estéticas, sociais e políticas que expressaram a efervescência crítica de uma época. A crítica de Nietzsche aos valores ocidentais ditos *décadent* encontrava, em alguns nichos específicos de leitores, terreno fértil para o que depois veio a se popularizar. Entre seus leitores, em um momento imediatamente posterior à sua morte, estava o grupo Die Brücke, que propôs uma renovação da arte moderna alemã, imprimindo na apreciação e na sensibilidade outras possibilidades de experiência estética e política. A ponte de Nietzsche sugeria a superação do homem em direção ao além-do-homem. A ponte daqueles artistas propunha uma nova estética para a arte, superando padrões formais anteriores. Nesse contexto, o objetivo desta pesquisa foi estudar e analisar as obras produzidas pelo grupo, que existiu entre 1905 e 1913, na Alemanha e verificar aspectos que possam apresentar semelhanças às visões de mundo que constituem a obra do filósofo alemão, problematizando aspectos que envolvem a passagem entre passado e futuro na pintura das vanguardas da primeira metade do século XX, com a emergência de novas propostas estéticas. O estudo apontou as maneiras como os artistas expressavam seus sentimentos e angústias por meio de suas obras e construiu algumas linhas interpretativas dessa produção, apontando perspectivas estéticas e mobilizações produzidas na história da arte e os reflexos naquela sociedade identificada nos analisadores que nesta pesquisa entraram em operação. A dor, o sofrimento, a crise do homem, entre outros elementos presentes em obras-chave deste primeiro movimento expressionista foram tratadas como forças num jogo de enfrentamentos que marcam nesta arte um campo de possibilidade de resistência às adversidades, engendrando prosseguimentos e novos diálogos.

Palavras-chave: expressionismo, artes visuais, estética, Nietzsche, pensamento crítico.

ABSTRACT

ROSA, R. R. **Die Brücke between Nietzsche and the German expressionist group.** 2020. 175 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

The social and cultural atmosphere in the end of the 19th century and in the beginning of the 20th produced a series of aesthetic, social and political movements that expressed the cultural effervescence of that epoch. Nietzsche criticism of the western values called *décadent* met, in some specific audiences, one fertile ambience so it could later be popularized. Among Nietzsche readers there was the group called Die Brücke, that emerged just after his death, and that suggested a renovation in German modern art so it could, in appreciation and sensibility, reflect other aesthetics and political experiences. Nietzsche's bridge suggested that the man could be overcome in direction to the *Übermensch*. Those artists proposed a bridge that would bring a new aesthetics to art, overcoming older patterns. In this context, this research's objective was to study and analyze the work of the Die Brücke group, that existed between 1905 and 1913 in Germany, and verify the aesthetical elements that could suggest similarities between them and the worldview that Nietzsche developed in his works. This research also questioned aspects that relate to the passage between past and future in the paintings of the first half of the 20th century vanguards, in which emerged a series of proposals of new aesthetics. This study demonstrated the ways that the artists expressed their feeling and angsts through their works and builded some interpretive lines to analyze those artist's production pointing out aesthetic perspectives and mobilizations produced in Art History and the reflections of the society of that epoch. The pain, the suffering, the men in crisis and other elements key to this first expressionist movement where treated as forces in a game that demonstrated that art was a possible field to express their resistance to the adversities which eventually resulted into new paths and dialogs in art.

Keywords: expressionism, visual arts, aesthetics, Nietzsche, critical thinking.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Manifesto of the Brücke Artists' Group</i> , 1906. Ernst Kirchner.....	40
Figura 2 – <i>Barber's Shop</i> , 1913. Erich Heckel.....	44
Figura 3 – <i>Glass Day</i> , 1913. Erich Heckel.....	44
Figura 4 – <i>Gypsies with Sunflowers</i> . 1927. Otto Mueller.....	46
Figura 5 – <i>Fehmarn Coast</i> , 1913. Ernst Kirchner.....	54
Figura 6 – <i>Fehmarn Houses</i> , 1908. Ernst Kirchner.	55
Figura 7 – <i>Striding into the Sea</i> , 1912. Ernst Kirchner.....	55
Figura 8 – <i>Memorial à Karl Liebknecht</i> , 1920. Käthe Kollwitz.....	61
Figura 9 – Cartaz da exposição <i>Arte Degenerada</i> , Munique, 1937.....	62
Figura 10 – <i>Vênus e Adônis</i> , 1630 aproximadamente. Peter Paul Rubens.	95
Figura 11 – <i>Mona Lisa</i> , 1506. Leonardo Da Vinci.....	96
Figura 12 – <i>Uma dança para a Música do Tempo</i> , 1636. Nicolas Poussin.....	96
Figura 13 – <i>Um Artista Estudando da Natureza</i> , 1639. Claude Lorrain.....	97
Figura 14 – <i>Transfiguração</i> , 1520. Rafael Sanzio.....	97
Figura 15 – <i>Head of a Sick Man; Self-portrait</i> , 1918. Ernst Kirchner.....	100

Figura 16 – <i>Self-portrait with Dancing Death</i> , 1918. Ernst Kirchner.	101
Figura 17 – <i>Friedrich Nietzsche</i> , 1906. Edvard Munch.....	109
Figura 18 – <i>Milli Sleeping</i> , 1911. Ernst Kirchner.....	112
Figura 19 – <i>Two Girls</i> , 1909. Max Pechstein.	112
Figura 20 – <i>Nude (Dresden)</i> , 1910. Erich Heckel.....	113
Figura 21 – <i>Women Bathing</i> , 1911. Ernst Kirchner.....	113
Figura 22 – <i>Studio Scene</i> , 1911. Erich Heckel.....	114
Figura 23 – <i>Nudes in the Studio (Three Models)</i> , 1912. Ernst Kirchner.....	116
Figura 24 – <i>Four Bathers</i> , 1910. Ernst Kirchner.....	118
Figura 25 – <i>Artiste (Marzella)</i> , 1910. Ernst Kirchner.....	122
Figura 26 – <i>Self-portrait as soldier</i> , 1915. Ernst Kirchner.....	125
Figura 27 – <i>Landscape near Dresden</i> , 1910. Erich Heckel.....	132
Figura 28 – <i>Landscape near Moritzburg</i> , 1910. Ernst Kirchner.....	133
Figura 29 – <i>Chemnitz Factories</i> , 1926. Ernst Kirchner.....	134
Figura 30 – <i>Tarde de outono no Portão de Brandemburgo</i> , 2019, foto do autor	140
Figura 31 – <i>Brandenburg Gate</i> , 1915. Ernst Kirchner.....	141

Figura 32 – <i>Noite de outono na Potsdamer Platz</i> , 2019, foto do autor.....	142
Figura 33 – <i>Potsdamer Platz</i> , 1914. Ernst Kirchner.....	142
Figura 34 – <i>Fim de tarde próximo a um parque em Schöneberg</i> , 2019, foto do autor.....	143
Figura 35 – <i>Street by Schöneberg Park</i> , 1913. Ernst Kirchner.....	144
Figura 36 – <i>Paisagem em Dresden</i> , 2019, foto do autor.....	146
Figura 37 – <i>Reformas na ponte para Altstadt em Dresden</i> , 2019, foto do autor.....	146
Figura 38 – <i>Caminhando em uma manhã sob uma ponte ferroviária em Lobtau Strasse em Dresden</i> , 2019, foto do autor.....	147
Figura 39 – <i>Ponte ferroviária em Lobtau Strasse em Dresden</i> , 1926. Ernst Kirchner.....	147
Figura 40 – <i>Death and woman</i> , 1910. Käthe Kollwitz.....	149
Figura 41 – <i>Woman with dead child</i> , 1903. Käthe Kollwitz.....	150
Figura 42 – <i>The Downtrodden. Poor Family</i> , 1901. Käthe Kollwitz.....	151
Figura 43 – <i>Uprising</i> , 1899. Käthe Kollwitz.....	152
Figura 44 – <i>Street Scene in front of a barbershop</i> , 1926. Ernst Kirchner.....	153
Figura 45 – <i>Standing nude girls at the oven</i> , 1908. Ernst Kirchner.....	154
Figura 46 – <i>Women in the Country</i> , 1911. Max Pechstein.	155
Figura 47 – <i>Yellow Bathing Costume</i> , 1910. Max Pechstein.....	156

Figura 48 – <i>Scene of the Fire</i> , 1904. Erich Heckel.....	157
Figura 49 – <i>Women in green</i> , 1934. Karl Schmidt-Rottluff.....	158
Figura 50 – <i>Wine Tavern</i> , 1913. Karl Schmidt-Rottluff.....	159
Figura 51 – <i>Couple in room</i> , 1912. Ernst Kirchner.	160
Figura 52 – <i>Marzella</i> , 1910. Ernst Kirchner.....	161
Figura 53 – <i>After the bath</i> , 1912. Karl Schmidt-Rottluff.	162

SUMÁRIO

Introdução	p. 14
1 EMBATES DE FORÇAS HISTÓRICAS	p. 18
Suspiros de resistência cultural e artística. Desdobramentos históricos na Alemanha, na virada do século XX. A potência das vanguardas europeias na virada do século XX. O respiro de Weimar. Ares expressionistas em Weimar. Nietzsche e a valorização de um novo presente.	
2 DIE BRÜCKE	p. 37
Origens em Dresden e membros fundadores. Perfis dos artistas, a chegada de novos membros e as mudanças pela Alemanha. Ações do grupo. Pensamentos de Ernst Kirchner. Política e estética do expressionismo. A “arte degenerada”.	
3 NIETZSCHE	p. 72
Nietzsche e seus conceitos cosmológicos. A crítica aos valores morais socrático-cristãos. Aquele que atravessa a ponte, o além-do-homem. A vida como ato de criação. Aspectos estéticos no pensamento de Nietzsche e pontos de encontro com o expressionismo. Nietzsche contra o autoritarismo.	
4 ONDE A FILOSOFIA DE NIETZSCHE TOCA A ARTE DO DIE BRÜCKE	p. 107
A moral. Corpo não é pecado. A transvaloração dos valores morais. Valorização da vida. Viver sem esperar o além-vida. Modo dionisíaco de viver. Valorização do isolamento. Tristeza e dor: emoções inevitáveis. A arte. O conceito subjetivo de belo. Crítica ao moderno e à <i>décadence</i> . A travessia da ponte. Alemanha.	
5 CENAS E DIÁLOGOS EM CAMPO: VISITA A BERLIM E DRESDEN	p. 135
Diferentes perspectivas culturais. Passos... Os museus. Contato com as artes no Brücke Museum.	
Considerações finais	p. 164
Referências	p. 169

Introdução

Em momentos históricos de fortalecimento de discursos não progressistas, como a atual onda conservadora que assola alguns países, entre eles o Brasil, a perseguição à arte costuma estar no discurso e na agenda dos governantes. Tudo que contesta ou incomoda certa cartilha de valores de moral e bons costumes é cerceado, há corte de recursos, por vezes atos de censura. Com essa onda veio o discurso que o acompanha, um tema forte em diversos países que esses partidos crescem está o endurecimento nas leis – e por vezes projetam-se e constroem-se muros – para diminuir as migrações a partir dos países que estejam enfrentando alguma crise. Além do negacionismo do aquecimento global, pois interessa aos países ricos continuar poluindo o meio ambiente para gerar mais produção industrial e capital. Questões que nunca chegaram a ter uma situação de equidade nas sociedades como os direitos das mulheres e negros, mas que foram pauta (ou receberam políticas públicas favoráveis como o sistema de cotas) dos governos progressistas anteriores à onda conservadora, portanto também passaram a incomodar as populações que se identificam com os valores mais tradicionais como também as religiões, que tendem a reafirmar esses valores e que são um tema muito forte principalmente no Brasil. Em momentos como agora pesquisas sobre arte e principalmente a produção de arte em geral se tornam, de uma maneira ou de outra, um ato de resistência política. Há escassez de recursos para organizar exposições, o cinema brasileiro é difamado pelos governantes, quando consegue se organizar e produzir, temas considerados polêmicos tendem a desagradar também uma parcela da opinião pública. Portanto mesmo que a arte não conteste valores morais, mesmo que evite tocar diretamente em temas políticos mais panfletários, produzir ou falar de arte já se torna uma luta contra forças maiores e mais detentoras de capital, jogando novamente, de certa forma, o artista para um lado marginal da sociedade. E assim conseqüentemente também aqueles que se interessam por consumir arte e os que pesquisam sobre ela, o que torna cada vez mais necessário se buscar mais força para produzir, pesquisar e até mesmo consumir arte no Brasil.

Os artistas do Die Brücke foram submetidos, em uma escala incomparavelmente maior e mais grave, à uma política autoritária. O Terceiro Reich alemão (1933-1945) perseguiu, difamou e queimou em praça pública artes modernistas, inclusive de membros do grupo expressionista. Portanto, ao olhar para artistas que tiveram que buscar uma força

para trabalhar e também para sobreviver, é que encontrei no Nietzsche, alguém que desenvolveu análise sobre questões como a força e a vontade de potência inerente a todos seres vivos, um embasamento filosófico para levantar o que pode motivar alguém a superar momentos de adversidade e buscar forças para tentar seguir com sua existência. E é sobre a produção artística dos Brücke, uma das vanguardas da época (modernista, virada do século XIX para XX e metade inicial do XX), que situei essa pesquisa. Eles que buscavam renovar não só a arte e seus recursos estilísticos, mas também dar um olhar mais particular sobre questões morais que os artistas anteriores não davam a mesma atenção – nudez e o “primitivismo”, por exemplo.

Mesmo antes de começar a escrever a dissertação, logo outros pontos de contato entre o Die Brücke e o pensamento de Nietzsche começaram a surgir. Inclusive o próprio nome escolhido pelo artista Karl Schmidt-Rottluff, em referência à ponte (brücke, em alemão) a que o filósofo se refere em seu livro “Assim Falava Zaratustra”, que o homem deveria atravessar para encontrar o além-do-homem, um conceito nietzschiano de um homem a ser cultivado, livre dos valores morais ocidentais de sua época. Para os artistas, surgiu de inspiração para representar a arte que eles almejavam criar, a que passaria da arte mais clássica produzida até então, para uma arte moderna que eles consideravam a arte de um futuro a ser alcançado. Um filósofo que, ao criticar o racionalismo socrático, propunha não só uma filosofia mais atenta aos sentimentos, como um modo de vida mais livre, onde cada um deveria valorizar mais suas próprias pulsões e sentimentos e que em seu ponto de vista, assim, valorizariam mais a vida. Um grupo de arte que, em resposta ao impressionismo, propunha uma arte mais “de dentro para fora”, extravasando os sentimentos internos e os expondo nas suas artes. Assim me propus a estudar esses pontos de encontro. Durante a pesquisa que originou esta dissertação, diversos outros fatores aproximaram ou distanciaram o pensamento de Nietzsche da arte do Die Brücke.

Trazendo o fato deste olhar ter se dirigido dos dias atuais para um século atrás, a partir de um país sul-americano, observando uma arte europeia, alguns resultados foram fruto dessa condição: um olhar a partir de certo local e momento histórico, para recuperar elementos daqueles movimentos de vanguarda, que tinham propostas e barreiras a serem quebradas, específicas ou em comum com as atuais. O fortalecimento de discursos desse segmento da direita política atualmente passa muito pela questão de acreditar numa espécie de realidade paralela das teorias conspiratórias, distante da realidade dos fatos e das evidências científicas. Para o Nietzsche jovem, do “Nascimento da Tragédia”, a arte

seria uma forma de mentir, de criar uma representação (esse termo ainda é caro à arte moderna, mas na arte contemporânea a arte passou a ser mais que representação) que viria a compor a vida. Seria muito mais interessante para todos se as *fake news* dessa pós-verdade fossem substituídas pela representação, pela criação de pinturas com corpos de traços distorcidos e cores não convencionais, pela encenação de peças, pela atuação, pela música, pela dança, que conecta o corpo a outro campo, mas enquanto experiência sensorial, dos corpos e da mente, não a mentiras de teorias conspiratórias que estão tentando moldar os rumos políticos da nossa realidade propriamente dita.

Primeiramente, para analisar como o pensamento de um filósofo do final do século XIX pode ter influenciado – e quais eram os pontos de divergência – um grupo de arte do início do século XX, tudo isso a partir de um olhar no século XXI, acreditei ser necessário um capítulo inicial tratando de um panorama de contextualização histórica, circunscrevendo os principais acontecimentos daquela época. Qual foi a importância da República de Weimar, seu apreço pela cultura, artes e boemia, e como ela foi substituída por um governo oposto, autoritário, que perseguiu a arte moderna, como o Terceiro Reich? Quais pensadores analisaram aquele início de século? Como a política e o sistema capitalista impactava artistas e a vida das pessoas em geral? Ou mais especificamente na história da arte, qual o papel das vanguardas na busca de recursos estéticos e temas a serem tratados na arte moderna?

Para trazer também a análise do pensamento de Nietzsche para tempos atuais, fez-se necessário tomar alguns caminhos. O filósofo voltou à tona nas últimas décadas, em parte porque foi tomado um cuidado maior com a recuperação e organização de seu material, que tinha sido apropriado e distorcido para fins escusos na primeira metade do século XX (para validar um discurso político autoritário que nunca foi proferido por ele). Então, também para situar a pesquisa, buscou-se a leitura de comentadores e estudiosos de sua obra, ou mesmo a participação em cursos, seja daqueles que escreveram sobre o pensamento nietzschiano por volta da metade do século XX, como Gilles Deleuze e Georges Bataille, como pesquisadores mais contemporâneos: Scarlett Marton, Roberto Machado, Luiz Fuganti e Peter Pál Pelbart.

No capítulo seguinte foi traçado um caminho do grupo de artistas, desde sua fundação em Dresden, relação deles com as cidades e os refúgios em meio à natureza; um perfil dos artistas, e como isso foi importante na criação de uma arte tão autoral, pessoal e carregada de sentimentos. Suas referências, influências, tendências e pretensões. Foram

consultadas a pesquisa e pensamento de intelectuais que, durante a época do expressionismo, ou depois, analisaram a questão do impacto político que o expressionismo teve. Até chegar à lamentável perseguição nazista à chamada “arte degenerada”, quando o Die Brücke já não existia mais enquanto grupo, e os artistas foram perseguidos, assim como sua produção, pelo injustificável fato de que não atendia às expectativas visuais ou de tema que o governo do Terceiro Reich esperava de uma arte.

No capítulo III, sobre Nietzsche, buscou-se, na totalidade de sua obra, os aspectos mais específicos que dialogassem com questões do campo da análise da cultura e da arte ou que foram almeçados pelo grupo expressionista, direta ou indiretamente, como a análise da *décadence* artística de sua época, em sua opinião, ou a valorização da vida em meio à natureza. Questionamentos que foram relevantes durante a vida do filósofo e que certamente ainda são importantes hoje.

No capítulo IV foi feita a comparação direta entre os preceitos apresentados nos capítulos anteriores. Até que ponto a filosofia nietzschiana de fato influenciou a arte dos Brücke? O que os distanciou?

Até que, por fim, a pesquisa de campo me levou às cidades de Berlim e Dresden, onde tentei traçar, no capítulo V, alguns dos passos daqueles artistas para tentar ter o contato presencial com experiências semelhantes, um século depois. Vivenciar a condição física e política das cidades, seus moradores, como é a vida com os imigrantes. E claro, a visita aos museus, o contato visual com as obras expressionistas.

Tudo isso, de maneira geral, buscando seguir o procedimento metodológico da genealogia, recurso utilizado pelo próprio Nietzsche, e outros pensadores como Michel Foucault. A genealogia entra como uma alternativa ao pensamento histórico que, encararia os acontecimentos históricos como lineares e não, como defendem os dois pensadores, um apanhado de acontecimentos ao acaso. Para Foucault, os acontecimentos históricos são a ação de forças. Dois procedimentos para o estabelecimento do método genealógico passam então pela “análise da proveniência, e não a busca de origens” e pela “análise da emergência, em que nos preocuparíamos com os estados de forças que marcam o aparecimento de um costume”. (LEMOS; CARDOSO JR, 2009, p. 356).

Mais uma vez, a questão das forças aparecendo, um jogo de encontros entre interesses, por vezes, opostos. Veremos, portanto, como é possível a arte resistir mesmo em momentos adversos, e nos gerar forças para prosseguir.

1 EMBATES DE FORÇAS HISTÓRICAS

[...] os homens ou as épocas que servem à vida julgando e destruindo o passado são sempre homens e épocas perigosos e ameaçadores.

(NIETZSCHE, 2015, p. 66)

1.1 Suspiros de resistência cultural e artística

Para Nietzsche, a vida é um constante agir das forças. Uma força só existe porque outra efetiva-se com ela. Hierarquias se estabelecem a todo instante e uma força se sobrepõe a outra. Vontade de potência, na obra de Nietzsche, seria o conceito dessa vontade, inerente aos seres, de sobreviver, de se superar, de uma força conseguir existir, deixando uma outra mais fraca para trás, até que uma outra novamente ocasione um embate que poderá ser vencido.

Distante das análises de Nietzsche, mas lançando um olhar sobre a história política ocidental dos últimos séculos, entretanto, notamos que as forças dominantes são sempre as de uma elite econômica. Dentre as forças “dominadas”, coloco as dos artistas e agentes culturais, que começam sempre em condições desfavoráveis, por não disporem do aparato do Estado a seu favor e, por vezes, não contarem sequer com a tolerância da opinião pública. Existir, no mundo das artes, durante esses longos períodos históricos autoritários, como nas ditaduras, torna-se resistir. É um jogo desigual, como se as hierarquias citadas por Nietzsche não se dessem de maneira justa, são sempre preestabelecidas, e quem impõe sua vontade são as forças reacionárias.

A história da cultura ocidental do século XX, que ecoa no século XXI, parece ser a de longos períodos em que a produção artística é malvista, cerceada e, por vezes, de fato censurada (como nas ditaduras), intercalada por pequenos, porém muito importantes, períodos de respiro e evolução. Contudo, ainda há – exigindo mais força dos artistas – aquela produção artística possível e de resistência durante os períodos de forte conservadorismo.

O período da República de Weimar (1918-1933) foi a idade de ouro do modernismo europeu (GAY, 1978). A arte, a vida noturna e boêmia, e a subversão efervesciam nos cabarés de Berlim da Alemanha de então. O cinema expressionista alemão lançava importantes títulos numa época em que Hollywood ainda não se constituía como hegemonia financeira. Nas artes plásticas, artistas expressionistas

continuavam a propor uma nova maneira de se expressar diante da arte do século XIX que conhecemos. Digo continuavam porque Die Brücke (1905-1913) e Der Blaue Reiter (1911-1914) já haviam se dissolvido como grupos, mas seus artistas seguiam produzindo suas obras.

Ainda que a produção artística do período se destaque, Weimar, apesar de ter buscado uma alternativa social-democrática que pudesse se sustentar entre os anos do Império Alemão (1871-1918) e o Terceiro Reich (1933-1945), enfrentou graves problemas. O próprio governo esteve envolvido no assassinato de líderes mais à esquerda, como Rosa Luxemburgo, integrante do movimento Espartacista (de ideologia marxista) e fundadora do Partido Comunista da Alemanha, e houve forte recessão e crise econômicas – o que foi utilizado por políticos extremistas para propagar suas soluções autoritárias.

Os impulsos criativos em Weimar foram bruscamente interrompidos quando os nazistas assumiram o poder, passando a perseguir esses artistas e suas obras. Uma exposição itinerante chamada *Arte Degenerada* foi organizada a fim de difamar aquelas obras modernas que eram contrárias ao que o regime prezava – uma arte mais “equilibrada” e clássica.

No Brasil, esse período de valorização da arte se deu com a ambição desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e seu governo (1956-1961), que passava pela criação de uma identidade modernista brasileira – na própria construção de Brasília se fazia presente a estética da arquitetura de Oscar Niemeyer. Nessa época, também havia o concretismo na poesia de Augusto de Campos, além do surgimento da Bossa Nova que, aliando o samba ao jazz, colocaria a música brasileira em evidência no exterior.

Antes da intensificação das perseguições com o decreto do Ato Institucional nº 5, usualmente chamado AI-5, mas num Brasil já sob o autoritarismo, o Cinema Novo e a tropicália se destacavam e faziam da arte um importante campo de resistência diante da ditadura que vinha se endurecendo. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, de 1964, fora indicado ao que, até hoje, é o prêmio máximo do cinema de arte, a Palma de Ouro em Cannes. Do mesmo diretor, a década de sessenta assistiu ainda ao lançamento de *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, em 1967 e 1968, respectivamente, além da presença de outros diretores e trabalhos importantes como Rogério Sganzerla e o seu *O Bandido da Luz Vermelha*, de 1968, que também trazia uma nova linguagem e um novo tipo de protagonista – marginal – às telas.

O ano de 1968, com os artistas tendo que enfrentar uma ditadura militar que já durava quatro anos, foi importantíssimo para a música. Naquele ano, foram lançados os álbuns autointitulados de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes, além do *Tropicália ou panis et circenses*, que contou com a participação de vários destes músicos. Até os dias de hoje, estes trabalhos são lembrados como dos mais importantes, se não os melhores, da carreira de cada um destes artistas da MPB. Foi digna de destaque sua criatividade e ousadia em misturar, por exemplo, elementos do rock e da psicodelia à música brasileira. Nas artes plásticas e no teatro, por sua vez, vale destacar figuras como Hélio Oiticica (1937-1980) e José Celso Martinez Corrêa (1937-), respectivamente.

É ao longo das décadas de 1960 e 1970 que esteve em voga a discussão sobre a arte que se produzia e qual o papel do artista diante de um cenário que já não era mais o de constante inquietação com movimentos anteriores na arte, como foi no período das vanguardas modernas. Celso Favaretto (2006) questiona o que viria a ser essa arte pós-moderna deste período: se um movimento após o modernismo, ou seja, um novo período das artes; se simplesmente uma continuação natural do modernismo; ou ainda uma reativação dos pressupostos do moderno. O pesquisador coloca ainda que, como o papel das vanguardas está encerrado, ou seja, essa necessidade de ruptura com pressupostos anteriores, o artista contemporâneo é mais livre inclusive para resgatar a estética de períodos anteriores, misturá-la a experimentações, sem as amarras postas, de certa forma, pela vanguarda na produção da arte moderna. Nas palavras de Favaretto (2006, p. 255), “Liberadas dos imperativos e projetos modernos – das promessas da emancipação –, do mito e da utopia – como a fusão da arte pela vida –, desidealizados pelas vanguardas, as artes navegam agora no indeterminado. Os artistas trabalham sem regras ou categorias prévias.”

Também em relação à discussão deste período das artes visuais na história, Ricardo Fabbrini (2006) analisa a presença, na arte contemporânea, de elementos e signos da arte moderna, considerando que “O fim das vanguardas não significou [...], como temia Fredric Jameson, a morte da arte e sequer o fim da própria arte moderna, uma vez que esta está presente, enquanto signo (ou linguagem artística) na arte do presente.” (FABBRINI, 2006, p. 6). Além da mudança na própria sociedade, tendo em vista sua configuração no período das vanguardas modernas, que torna a produção artística cada vez mais diluída dentro do mundo do entretenimento.

Essa generalização da experiência estética – nítida por exemplo na proliferação dos “novos museus”, do *Beaubourg* de Paris, de 1977, ao *Guggenheim* de Bilbao, de 1997, ou ainda, no apagamento das fronteiras entre o circuito de arte e o mundo fashion nos anos 2000, – seria a decorrência, a julgar por essa interpretação, do desvanecimento da arte no sentido das vanguardas. “Tal é o triunfo da estética” – visível na publicidade, no show-business, na disseminação do design, na redução da arquitetura à cenografia etc –; que alguns denominam “morte da arte”. (FABBRINI, 2006, p. 31).

Retomando a análise do campo político no Brasil, no final daquele mesmo ano de 1968, tão importante para a Tropicália, com o decreto do AI-5 no dia 13 de dezembro, a repressão se intensificaria contra aqueles que se tornariam, cada vez mais, alvo de censura nas suas artes, de perseguições, e exílio. O período iniciado naquele ano ficou conhecido como Anos de Chumbo, ao longo do qual cometeram-se incontáveis formas de atrocidade contra os direitos humanos. Torturas e assassinatos eram aplicados a qualquer um que tivesse a coragem e o senso crítico de se opor àquele governo. Artistas, claro, estavam entre os mais perseguidos.

Assim, em épocas e contextos diversos, mesmo não contando com um incentivo estatal, mas livres de perseguição, o Expressionismo, as artes plásticas, a literatura, o cinema, o pensamento filosófico, a Tropicália, avançaram nos períodos imediatamente anteriores aos retrocessos autoritários. Portanto, um período foi interrompido pelo surgimento do Terceiro Reich na Alemanha, que perseguiu e queimou obras de arte modernas em praça pública. Outro, foi interrompido pela ditadura militar e a censura como recurso oficializado por meio do AI-5. Vale frisar que não há qualquer tipo de comparação possível entre os regimes brasileiro e alemão, este que tinha uma forte característica eugenista. O que há em comum é a perseguição destes dois regimes autoritários de direita à cultura e às artes.

Deste ponto de vista, contemporaneamente, a história parece se repetir. Atualmente, após termos vivido um período com governos mais progressistas por todo o continente americano (como Obama nos Estados Unidos, Lula no Brasil, Hugo Chávez na Venezuela, Evo Morales na Bolívia,), uma forte onda conservadora tem predominado nas eleições, como na presidencial estadunidense e brasileira, em que foram eleitos os ultraconservadores Donald Trump, em 2016, e Jair Bolsonaro, em 2018, respectivamente. Não demorou para, especificamente no caso brasileiro, uma perseguição aos artistas conquistar inclusive a aprovação entre a população. Com o golpe que levou ao *impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016, movimentos reacionários começaram a

ganhar espaço na sociedade, e a contar com o apoio de uma parte dela. Artistas passaram a ser perseguidos e difamados, e todo o sistema cultural brasileiro se tornou alvo de questionamentos, sofrendo sucessivos desmanches. Em 2017, esses grupos políticos se utilizaram da exposição *Queermuseu* para se promover e ganhar respaldo diante da população conservadora. Realizada num centro cultural vinculado a um banco, em Porto Alegre, a exposição tinha obras que, segundo a distorção argumentativa de tais grupos, faria apologia à pedofilia, zoofilia e blasfêmias (FOLHA DE S.PAULO, 2017a). A obra *Cena de Interior II*, de Adriana Varejão, estava entre as mais criticadas. As críticas e objeções, lógico, eram extremamente vazias, pois em nenhum lugar na exposição ou nas obras fazia-se apologia e sim apenas retratavam certas situações. É mais cômodo, claro, difamar o artista e levar à censura e ao fechamento da exposição do que fazer uma reflexão sobre aquela arte. Outros casos semelhantes aconteceram, como uma performance nua de Wagner Schwartz, inspirada na obra *Bicho*, de Lygia Clark, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), que teve repercussão negativa estimulada pelos grupos políticos reacionários (FOLHA DE S.PAULO, 2017b).

Na medida do possível, mesmo nos períodos em que há presença do conservadorismo no governo, busca-se alguma força para resistir e elevar o nível do debate e da produção. Também em 2017, o Museu Lasar Segall, em São Paulo, organizou a exposição *A "arte degenerada" de Lasar Segall: perseguição à arte moderna em tempos de guerra*, tratando dos problemas de intolerância que este artista, de inspirações expressionistas, sofreu por parte de grupos totalitários. O Museu de Arte de São Paulo (MASP), naquele mesmo ano, organizou uma provocativa exposição chamada *Histórias da Sexualidade*, que trazia, entre outras, uma réplica da tão criticada obra de Adriana Varejão exposta no *Queermuseu*. A fila, no dia da abertura, na qual estive presente, foi bem grande.

É nesse cenário de polarização política das sociedades, principalmente a brasileira, que se deu o desenvolvimento desta dissertação. Se há críticas e houve erros dos governos de esquerda dos últimos anos, a educação e a cultura, ao menos, não eram tratadas como inimigos dos interesses dos que nos governam. O período da retomada do neoliberalismo no país, que se iniciou com a presidência imposta de Michel Temer (2016), e que foi agravado pelo eleito Jair Bolsonaro (2019), compreende amplos e abertos cortes de orçamento nessas áreas. Houve o fechamento do Ministério da Cultura (2019), reduções do financiamento por meio da Lei de Incentivo à Cultura (2019), o anúncio do controle e censura de filmes pela Agência Nacional de Cinema (2019) e o corte no orçamento da

Educação (2019), que culminou no bloqueio de mais de 2700 bolsas da Capes no país, atingindo diversos programas de pós-graduação de universidades brasileiras, inclusive os da Universidade de São Paulo - USP (SALDAÑA, 2019). Além de outras ações que necessitariam atualização constante, o que não é o objetivo aqui, uma com muita repercussão negativa ocorreu no início de janeiro de 2020 e foi a última ação de Roberto Alvim, secretário da cultura, antes de ser demitido. Um pronunciamento em vídeo foi divulgado na Internet, e pouco depois foi descoberto que ele havia copiado um trecho de uma frase de Joseph Goebbels, ministro de Hitler. Além da utilização da frase de um agente de um período obscuro da história alemã, todo o conteúdo do vídeo remete a um forte cerceamento da produção artística, pois o secretário estava anunciando um edital onde apenas obras seguindo restritos critérios – em suas palavras: nacionalistas, ufanistas, com as “virtudes da fé” e preocupadas em “salvar a juventude” – seriam contempladas com recursos. Trata-se de um exemplo muito claro e atual de como governos autoritários buscam cercear de maneira grotesca a produção artística do país. (DEUTSCHE WELLE, 2020).

Antes dos cortes, a quantidade de bolsas já não era suficiente para todos na USP, onde inúmeros pesquisadores de mestrado e doutorado mantinham-se a si e a suas pesquisas sem nenhum tipo de apoio financeiro para isso. Muitos precisaram recorrer a um segundo emprego, concomitante ao trabalho de pesquisador. A energia dedicada a uma segunda atividade apenas para se manter poderia afetar a quantidade de tempo disponível para a pesquisa, mas como quem desenvolve pesquisa e ciência no país em geral precisa de um sentimento de paixão por aquilo que faz, ele não deixa a qualidade da pesquisa ser comprometida, então atividades básicas como descansar e dormir tornam-se a última opção no dia a dia do pesquisador. O desgaste físico e, principalmente, mental é inegável.

Lidando com o esgotamento psicológico, é necessário buscar, quem sabe em Nietzsche, crítico do pessimismo e do niilismo de seu tempo, forças para, por meio do fazer aquilo de que se gosta e que se propõe, construir um caminho que sirva, como em diversos momentos da história, como resistência diante daqueles que se colocam contra a cultura, as artes e a educação.

1.2 Desdobramentos históricos na Alemanha, na virada do século XX

A chamada Era dos Impérios – que Lênin denominava de imperialismo (HOBSBAWM, 2016, p. 28) –, tratada pelo historiador Eric Hobsbawm no livro com este nome, cobre o período (1875-1914), coincide com boa parte da produção de Nietzsche (*Assim falava Zaratustra*, da fase madura do filósofo, é de 1883) e a existência do grupo Die Brücke (que como grupo durou de 1905 a 1913). Trata-se do período mais significativo na formação do pensamento moderno. Além de Nietzsche, pairava na intelectualidade o pensamento de Marx (1818-1883) e Freud (1856-1939). Além, é claro, do movimento modernista nas artes visuais.

Por volta de 1880, o mundo encontrava-se dividido entre os países portadores do desenvolvimento capitalista, como a Alemanha, e os chamados menos desenvolvidos, que não eram unidos em nenhum tipo de organização, tendo como característica em comum apenas a dependência em relação aos primeiros. A Europa Ocidental já se destacava como mais rica que a Oriental, que estava na periferia do desenvolvimento capitalista e da sociedade burguesa. Naquela época, boa parte dessa Europa periférica ainda era analfabeta. Com a crise agrícola de 1891, pessoas morreram de fome na Rússia, que passou então a investir em industrialização segundo o modelo ocidental (HOBSBAWM, 2016).

No que diz respeito aos trabalhadores europeus, Hobsbawm descreve esta era como “[...] de paz sem paralelo no mundo ocidental que gerou uma era de guerras mundiais igualmente sem paralelo.” (HOBSBAWM, 2016, p. 25), uma era que viu aumentar os movimentos da classe dos trabalhadores que exigiam a derrubada do capitalismo. Isso se refletia nas organizações partidárias. Partidos conservadores não eram populares em países dito evoluídos em 1870, como Alemanha, França e Estados Unidos. Entretanto, a democracia não era uma realidade na Alemanha, que era um Império dominado pela Prússia, onde Bismarck controlava os movimentos populares que surgiam. Havia, ainda assim, uma noção presente nessas sociedades da necessidade de progresso. De qualquer maneira, levando em consideração a época, tratava-se de um progresso ainda bastante misturado com charlatanismos pseudocientíficos, que apelava a questões de raça para explicar desigualdades sociais, como se determinada raça fosse superior à outra. É na década de 1880 que alguns ecos de antissemitismo começam a soar na Europa. O nacionalismo, que até então não tinha um lado político, passou a se associar com a direita xenófoba a partir do entreguerras. No que concerne à produção cultural e

artística propriamente, como Filosofia e Literatura, há um reflexo da sensação generalizada de mal-estar econômico e social (HOBSBAWM, 2016).

Outra potência econômica de destaque já naquele período eram os Estados Unidos da América. Entretanto, culturalmente falando, para Hobsbawm (2016), Mark Twain e Walt Whitman não tinham a mesma importância de autores russos como Fiódor Dostoiévski, Leon Tolstói etc. Na França, por sua vez, em 1871, ocorreu a Comuna de Paris, a primeira experiência de um governo proletário, que durou pouco tempo, mas serviu para abalar as estruturas das classes médias e preconizar o que estaria por vir como a Revolução Russa, em 1917, e o movimento de Maio de 1968 francês.

Na última década do século XIX, na Alemanha, os movimentos socialistas cresceram, apesar da atuação dos sindicatos ser bastante cerceada pelos empregadores alemães. Não existiam muitos partidos socialistas na Europa, naquela década, excetuando-se o Partido Social-Democrata alemão. Progressivamente, a situação foi mudando, até que, em 1914, havia muitos partidos fortes de esquerda na Europa e também dois nos Estados Unidos (HOBSBAWM, 2016). Na Alemanha, este partido (SPD, em alemão, de *Sozialdemokratische Partei Deutschlands*), havia se tornado o maior e, apesar de ter se declarado formalmente marxista em 1891, e ter o voto de 1/3 dos eleitores alemães, Marx não era o autor mais lido entre os proletários, Hobsbawm (2016) destaca, entretanto, a popularidade de Rosa Luxemburgo.

Ainda entre 1870 e 1890, a produção de ferro cresceu bastante e houve aumento da malha ferroviária na Europa – questão que irá ressoar na vida pessoal tanto de Nietzsche quanto dos artistas do Die Brücke, pois a viagem, a busca por novos ares para produzir seus livros e arte, respectivamente, era uma constante para eles. A onda de migrações que ocorreu no período teve impacto até no Brasil e Argentina, que receberam quase 200 mil imigrantes por ano.

Em meados de 1890, define-se aquilo que se conhece por Belle Époque, com o aumento dos países industrializados, estabeleceu-se uma classe média europeia que vivia com uma situação financeira confortável, com algum desenvolvimento cultural. Para os mais pobres, algumas medidas de bem-estar social começavam a ser implementadas. Nessa época, a população da Alemanha subiu de 45 para 65 milhões, e duplicou-se a malha ferroviária do país (HOBSBAWM, 2016).

Outro aspecto histórico que possibilitou diretamente um segmento da arte expressionista alemã foi a revolução tecnológica da época, que permitiu o surgimento do cinema como opção de cultura para as pessoas. Naquele início de século XX, diversos

aparelhos passaram a fazer parte da vida moderna, embora acessíveis apenas para algumas pessoas, entre eles o telefone, o fonógrafo, o aspirador de pó, e até mesmo o automóvel.

No período pós-industrialização, vindo a ser um freio ao desenvolvimento que vinha ocorrendo então, instaurou-se uma das crises cíclicas do capitalismo, os anos da Grande Depressão (iniciada em 1929), quando países foram se transformando em rivais, economicamente. Notou-se relevantes ações de protecionismo em relação às mercadorias produzidas. O imperialismo, então, pôde ser definido como essa busca incessante de lucro e mercados, o que veio a culminar, mais tarde, em 1914, no fato de que a África inteira passou a ser dominada pela Alemanha, Inglaterra, França e outros países europeus. Toda essa rivalidade, assim como o nacionalismo e outros fatores, acabaram desencadeando a Primeira Guerra Mundial.

De maneira geral, portanto, o imperialismo, como explica Hobsbawm (2016), foi a causa pela qual as potências econômicas exploraram territórios, suas riquezas, e consequentemente seus povos, visando ainda maior produção de capital. Como o consumo em massa nas metrópoles crescia, as colônias passaram a fornecer inclusive alimentos a elas, como, por exemplo, os produtos tropicais que não cresciam na Europa. Nesse contexto, as colônias passaram a se especializar em um ou dois produtos de exportação, segundo os interesses das metrópoles – no Brasil, priorizava-se o cultivo de café, por exemplo. Nesse período, a Alemanha, que já se tornara a maior potência industrial da Europa, aumentou seus territórios em cerca de 2 milhões de km².

Vale lembrar que esse sentimento de superioridade das metrópoles em relação às colônias era contestado pelos artistas de vanguarda, na perspectiva de Hobsbawm, que colocavam as culturas não-europeias como iguais, inclusive inspirando-se nelas, como com o chamado primitivismo. Questão que, hoje, por outro lado, passou a ser analisada levando em consideração outros aspectos, como o fato de manifestações puramente cotidianas ou religiosas, como máscaras africanas, serem tratadas como arte pelo olhar de fora, europeu. Como pontua Barros (2011, p. 40),

[...] falar em “arte” para os objetos de escultura negra, bem como para as máscaras ritualísticas, requer alguns esclarecimentos relativizadores. Quando pensarmos mais rigorosamente nas estatuetas africanas, nas máscaras e nos objetos de cerâmica, nas peças de indumentária mágica e nos adornos, e em tantos outros produtos daquilo que, por convenção, denominamos arte negra, deveremos ter sempre em mente que, nas suas culturas de origem, todos esses objetos são “objetos de ação”, e não para serem contemplados ou consumidos como obras de arte à maneira ocidental.

Matisse, por volta do início do século XX, foi um dos primeiros a buscar inspirações ditas “primitivas”. Também Picasso se inspirou bastante nas máscaras ritualísticas africanas. E o Die Brücke teve no primitivismo uma boa fonte de inspiração.

Por outro lado, o esforço de entender o objeto na sua cultura não deve ter efeito paralisante, e, felizmente, os artistas ocidentais foram, com alguma liberdade decifrando os artefatos africanos por camadas, captando-lhes as dimensões que cada época permitia: a expressão, a intensidade, a forma, a interatividade. [...]

As máscaras ritualísticas aparecem em diversas culturas africanas [...]. Tudo leva a crer que o seu elemento motivador básico está nas práticas mágico-religiosas ligadas à vida cotidiana [...]. Mas, naturalmente, estas funções mágico-religiosas foram abstraídas por ocasião da primeira leitura ocidental da alteridade africana uma leitura eminentemente estética e técnico-expressiva – que os artistas ocidentais empreenderam inovadoramente no princípio do século XX. (BARROS, 2011, p. 44).

Foi quando na sequência, ainda no início do século XX, surgiram os movimentos operários. A esquerda secular era anti-imperialista, contrária às guerras e conquistas coloniais. Entretanto, na prática, não se envolviam tanto com os povos colonizados, até a Internacional comunista, que surgiu um pouco antes da Revolução Russa e fez críticas severas ao domínio dos povos. O socialismo, antes de 1914, era um movimento ainda europeu branco. Em relação à teoria política, Marx não chega a usar o termo específico imperialismo, pois ele morreu em 1883 e o termo ganhou mais força a partir de 1890.

Entre 1875 e 1912, o número de estudantes alemães triplicou, apesar de representarem uma pequena parcela da população. Entre eles, os jovens universitários do Die Brücke, Ernst Kirchner, Karl-Schmidt Rottluff, Fritz Bleyl e Erich Heckel, estudavam arquitetura em Dresden, na Technische Universität Dresden (Universidade Técnica de Dresden).

1.3 A potência das vanguardas europeias na virada do século XX

Como resume Gombrich (2008), a arte moderna surgiu para suprimir problemas bem-definidos da arte anterior, o mesmo tendo se dado com a arte antiga. É o que estimula o surgimento de novos movimentos, em resposta a outros, especialmente na época das vanguardas e seus “ismos”: a formulação e solução de problemas, ou seja, a implementação de novas técnicas, temas e abordagens que, tendo características em

comum, eram organizadas como um novo movimento artístico. Um exemplo é a relação que o impressionismo e o expressionismo tinham com a natureza. Os impressionistas parecem ter sido os que se deram conta de que a busca por um retrato exato do que se vê na natureza, tal como a feita pelos renascentistas, era impossível, pois colocamos naquilo que vemos as nossas próprias experiências, condicionamos o olhar para aquilo que nos interessa, razão pela qual se absorviam das paisagens outras nuances sensoriais para pintarem. O expressionismo parece partir já desse passo, não há qualquer intenção de realizar um retrato fiel daquilo que veem e sim a total influência do campo das sensações diante de uma cena da natureza, distorcendo-a, exagerando nas cores – que não precisam ser as cores comumente associadas a elementos da natureza – e carregando nos traços, inclusive ao buscar incluir outros elementos em meios às paisagens, como na inspiração em artefatos e máscaras africanas.

Hobsbawm associa a história das artes que ocorre entre 1870 e 1914 a uma crise de identidade da burguesia. Como as artes estavam indo em direção, cada vez mais, à experimentação, parte do público passou a não entender o que era produzido, especialmente no período imediatamente anterior à Primeira Grande Guerra. Não só novas técnicas e recursos eram aplicados, associados ou substituindo técnicas clássicas, como novas formas de linguagem artísticas se firmavam, como o cinema e, na música, o jazz. Ao mesmo tempo, a classe média-alta construía uma necessidade e um interesse em participar de atividades culturais, como forma de obter mais *status* na sociedade.

O erudito também passava a dialogar com o popular e o experimental. A música de Mahler, Debussy, Richard Strauss e Wagner absorvia técnicas de vanguarda para sua criação. E quanto mais a arte se tornava abstrata ou experimental, menor era sua aceitação do público. Impressionistas e pós-impressionistas, como Van Gogh, por exemplo, foram melhor aceitos pelo público burguês da época que o cubismo, que surgia com força como um movimento mais radical de insatisfação no enfrentamento dos conflitos na arte, buscando deslocar os modos de olhar e com isso abalando o senso de ordem e equilíbrio das coisas. Quem se interessou muito pela arte imediatamente anterior à Primeira Grande Guerra, como costuma ser, foram os intelectuais, críticos e os próprios artistas do meio.

O acesso à arte seguia aumentando. O número de teatros na Alemanha, entre 1870 e 1896, triplicou, passando de duzentos para seiscentos. Clássicos da literatura mundial estavam sendo publicados por editoras voltadas ao público com menos dinheiro, como as coleções World's Classics e Everyman Library. Museus detentores de bons recursos na

Alemanha passaram a comprar obras de vanguarda, mantendo também o olhar na compra de obras clássicas.

Hobsbawm observa que Nietzsche não via com bons olhos todas essas mudanças que estavam ocorrendo, pois acreditava que o espírito alemão de 1888 representava uma regressão em relação ao de 1788, que ele considerava mais elevado. E que a chamada crise das artes foi um reflexo da crise de toda uma sociedade.

Sob vários aspectos, um dos principais precursores do expressionismo foi Van Gogh, inclusive pela intensidade com que se dedicou à arte, fazendo-a parte integrante de sua vida. Nascido na Holanda, foi apresentado a diversos impressionistas por seu irmão Theo, que o ajudou de maneiras variadas. Quando Van Gogh morou em Arles para se dedicar à pintura, ficaram famosas as cartas que trocaram. Os quadros mais famosos de Van Gogh foram pintados em meio a crises psicológicas. Fazia pouco tempo que morava em Arles quando acabou sucumbindo à loucura e cometeu suicídio, assim como, tempos depois, outros artistas expressionistas que viveram de maneira bastante intensa, cujo caminho foi o mesmo, como, por exemplo, Kirchner, a quem experiências traumáticas levaram a tirar sua própria vida.

Nos primeiros anos do início do século XX, não havia diferença entre a modernidade política e artística. O norueguês Munch, por exemplo, era socialista, e Käthe Kollwitz comemorou a revolta dos tecelões. Esses dois artistas são considerados precursores do expressionismo alemão, por sua inventividade e esforços em novas experimentações nos modos de expressão. (GOMBRICH, 2008, p. 564). Entretanto, com o passar dos anos, e com a proximidade da Primeira Guerra, na perspectiva de Hobsbawm (2016), o sonho da arte como emancipação do proletariado foi se esvaindo, e o público a consumi-la era cada vez mais apenas o de classe média alta. Até que chegou ao extremo oposto, mais tarde, durante o entreguerras, parte das vanguardas se identificava como apolítica ou até mesmo de direita, como o futurismo italiano.

1.4 O respiro de Weimar

O Die Brücke já não existe mais como grupo durante o período da República de Weimar, surgida em 1919, após a Primeira Guerra, sendo substituída pelo Terceiro Reich em 1933. Após participar do grupo, cada artista seguiu seu rumo, continuando a produzir arte. Tão logo o regime nazista se instalou e o Partido Nazista assumiu o poder, as

produções daqueles artistas – criadas durante a existência do Die Brücke ou durante a República de Weimar – passaram a ser perseguidas pelo governo. Weimar foi uma idade de ouro para o modernismo, na análise do historiador alemão Peter Gay (1978), autor do livro *A Cultura de Weimar*. Não é difícil entender isso, quando sabemos que o governo do Império Alemão (1871-1918) não aprovava a arte moderna. Porém, ao menos não a perseguia, como fizeram os nazistas, tanto que o Die Brücke pôde existir naquele período de Império.

Em última instância, os ecos culturais de Weimar eram causa e consequência de um respiro político republicano entre um período de Império e outro de nazismo. Buscava-se um Estado menos militarizado, uma Alemanha mais lírica, e, como aponta Peter Gay (1978), almejada anteriormente por pensadores alemães como Goethe (1749-1832), Humboldt (1769-1859) e Schopenhauer (1788-1860), cujo legado ecoava pela Alemanha. “A criatividade dentro do sofrimento”, diz Peter Gay (1978) sobre o período, característica tão alemã, que Nietzsche denunciaria como *décadent*. Essa marca, provavelmente, fora uma continuação daquilo que os expressionistas do Die Brücke tão bem abordaram em suas obras.

Menos sofrido e mais espiritual, abstrato, destaca-se o trabalho de Kandinsky a frente da escola de arte Bauhaus entre 1922 e 1933, quando foi fechada pelos nazistas. Nela, Paul Klee também se destacou como mestre. Dois artistas diferentes, mas que, ao menos em parte de suas obras, podem ser associados a alguns recursos estéticos expressionistas. No trecho a seguir, Argan comenta similaridades na descrição do espaço na obra destes dois professores da escola, e a influência que Paul Klee teve de Nietzsche. Nota-se também a preocupação deles em como tratar a espiritualidade.

Não precisa de um espaço capaz de conter, basta-lhe um *ubi consistam*: nem se pode dizer se o *ubi consistam* é uma porção de espaço ou um intervalo de tempo. Com a profunda sabedoria que parece ter herdado do Zaratustra de Nietzsche, ele [Paul Klee] sorri à pretensão de Kandinsky de captar na criança a condição primária originária do ser: a criança nasce velha, carregada de experiências ancestrais, e não há diferença entre sua experiência e a experiência do adulto, e a própria humanidade pode ainda considerar-se criança. Mesmo os que são tidos como conceitos estáveis e positivos revelam-se, por pouco que os observe, como “formas simbólicas” ou imagens.” (ARGAN, 2006, p. 450).

É também da época da República de Weimar o surgimento de outra escola muito importante, o Instituto Frankfurt, fundado em 1923. A atuação de seus pensadores mais

proeminentes era de uma linha esquerdista hegeliana. O primeiro diretor foi o marxista Carl Grünberg, que incentivava a pesquisa e o foco no desenvolvimento do senso crítico dos estudantes. Em 1931, quem assume a direção é o filósofo Max Horkheimer, que buscou levar a filosofia para além do campo da teoria, de um “empirismo não passivo” (GAY, 1978, p. 54), por meio de uma rejeição do que ele considerava “dogmatismo” puramente marxista. Ao longo dos anos, pesquisadores ligados ao Instituto foram Theodor Adorno, Herbert Marcuse e Walter Benjamin.

Entretanto, o respiro cultural em Weimar logo começou a apresentar alguns problemas. A crise política se estabeleceu principalmente entre os socialdemocratas governistas e os espartaquistas defensores da União Soviética, o que culminou no assassinato – atribuído a forças governistas – dos líderes do movimento Espartaquista, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht. Intelectuais, como Rainer Maria Rilke, que anteriormente eram entusiastas deixaram de apoiar o governo. Ainda no aspecto político, Weimar viu surgir diversos grupos opositores, como militaristas, monarquistas, xenófobos e antisemitas. Na economia, o quadro era de fome, consequência do Tratado de Versalhes que encerrou a Primeira Grande Guerra, em um país que precisava se recuperar, após perder 13% do antigo território e 6 milhões de pessoas, mortas em decorrência dos conflitos (GAY, 1978).

A instabilidade política foi constante, o que pode ser notado no fato de Weimar ter tido dezoito governantes ao longo de apenas quinze anos de existência, e a polarização da população foi se intensificando. Os jornais eram notoriamente parciais e a população não lia nada que contrariasse sua ideologia. Não havia nenhum jornal de grande tiragem que fosse de centro. *Vorwärts* pertencia aos socialdemocratas e *Völkischer Beobachter* aos nazistas, “movimento” (*bewegung*, em alemão, como eles se autoproclamavam) que ganhou cada vez mais seguidores nesse cenário polarizado de busca por soluções extremistas para os problemas político-econômicos. No período, a revista de arte *Der Sturm* vendia pouco se comparada às revistas de tiragem popular.

1.5 Ares expressionistas em Weimar

Para Peter Gay (1978), o lançamento do filme *Gabinete do Doutor Caligari*, em 1920, foi um dos principais acontecimentos da época para a República de Weimar – que ele define como “os anos do expressionismo”, assim como os expressionistas de

detentores do “espírito de Weimar” –, e compara a importância do filme à existência da Bauhaus. Várias características mais obscuras da cultura alemã foram reunidas no filme, o gótico, o sinistro, o demoníaco – enfim, forças subterrâneas ao lirismo ou à abertura do período, que iam emergindo e eram detectadas pelos artistas. Outros filmes como o *Caligari* surgiram nos anos seguintes, portando características similares, como cenas filmadas com luz tênue, atuações bastante expressivas, imprimindo na experiência sensível como que um estado de transe. Filmes que, se pausados em *frames*, nos lembram as pinturas do Die Brücke, pela distorção, expressão exagerada das pessoas, e a escolha de cores fortes.

A maioria dos artistas expressionistas apoiou a Revolução de Weimar, e essa onda política reverberou na arte. Max Pechstein, que havia participado da, se assim podemos dizer, revolução proposta pelo Die Brücke, foi um dos membros iniciais a propor a revolução da arte com o Novembergruppe. Este grupo surgiu em 1918 como uma reação ao caminho que o governo socialdemocrata estava tomando em Weimar, especialmente após o assassinato de Rosa Luxemburgo. Havia, portanto, características mais claramente socialistas nas intenções de alguns dos membros, de uma arte como emancipação para o povo.

Assinado pelos fundadores, o seu manifesto dizia:

[...] o futuro da arte e a seriedade desse momento obriga-nos, revolucionários da consciência (expressionistas, cubistas, futuristas e outros), a nos unir. Por isso, convocamos os artistas que destruíram as velhas formas de arte a reunirem-se a nós, no “Novembergruppe”, para idealizar e realizar um programa amplo, com a ajuda de pessoas confiáveis dos centros artísticos, através da reunião entre o povo e as artes. (BRILL, 2002, p. 419).

Outros artistas do Die Brücke, como Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, se associaram ao grupo.

É possível discutir qual era o nível de politização da maioria dos artistas expressionistas, se de fato era uma preocupação geral ou se essa busca por renovação era focada na própria produção artística. Peter Gay (1978), entretanto, traz dois exemplos opostos. Um é da grande politização de Käthe Kollwitz, com suas obras marcados por um tom de denúncia de desigualdades sociais, a favor das populações desfavorecidas financeiramente. E, por outro lado, cita uma frase do pintor Max Beckmann, na qual ele

diz: “nunca fui politicamente ativo de nenhuma maneira”, negando inclusive que estivesse “preocupado com barricadas” – declarações feitas por Beckmann em 1938.

Participação política depende da ideologia e do envolvimento crítico de cada um, mas, mais triste do que se abster sobre o assunto, é escolher o lado errado, como no caso de Emil Nolde. Recentemente, em abril de 2019, a *Deutsche Welle* publicou a notícia (DEGE, 2019) de que a chanceler federal Angela Merkel removeu e devolveu ao proprietário quadros de Emil Nolde que estavam expostos no ambiente de trabalho dela. Peter Gay (1978) já denunciava no seu livro a ligação de Nolde com o antissemitismo e sua admiração pelo Partido Nazista. Mesmo com essa postura, as obras de Nolde, é claro, não foram poupadas de perseguição pelo regime. A reportagem cita justamente a retomada dessa discussão, o fato de que Nolde pretendia tornar a arte expressionista aceita pelo regime, e que atualmente os museus Hamburger Bahnhof e o Brücke Museum propuseram, respectivamente, as exposições *Emil Nolde – Uma lenda alemã, o artista do nacional-socialismo* sobre essa ligação e *Fuga pelos quadros?* sobre a existência (e resistência da maioria) dos expressionistas durante o regime nazista.

Entretanto, a Segunda Grande Guerra, complementa Peter Gay (1978, p. 125), “empurrou os artistas para a realidade”. Os temas passaram a ser retratados em suas obras com as distorções nos corpos que sofriam com a violência, soldados feridos, cadáveres.

1.6 Nietzsche e a valorização de um novo presente

Assim como acontece com outros aspectos da filosofia de Nietzsche, com a questão histórica ele também busca olhar para aquilo que valoriza o presente, provavelmente diferente do de sua época, e a vida. “Não queremos servir à história senão na medida em que ela sirva à vida.”, afirma Nietzsche (2015, p. 48). Não ficar preso no passado, muito menos ter pensamentos de valorização de uma vida supraterrena futura como propõe o ideal cristão, mas renovar o presente e valorizar a vida terrena parecem lhe interessar mais. O esquecer às vezes é necessário, pois ficar remoendo as dores do passado pode levar a uma condição de entorpecimento e pessimismo para com a vida. O estudo histórico precisa buscar elementos que sirvam de inspiração para o presente e para a construção do futuro, e mesmo buscar forças e consolos. Logo, em seus livros da fase jovem, a tragédia grega serve como fonte para a reflexão sobre uma vida mais intensa a partir de posturas dionisíacas.

É impossível falar sobre a relação de Nietzsche com a história sem citar sua predileção pelos estudos genealógicos, da casualidade (acaso) em contraposição à causalidade. A concepção de estudo com tempo marcado por eventos lineares e sucessivos é substituída pela temporalidade, eternidade, circularidade. Exemplo máximo disso provavelmente é seu conceito do eterno retorno do mesmo, de uma mesma situação que se repetiu e se repetirá infinitas vezes.

Para o filósofo, nem todo progresso era interessante, tanto que buscava na cultura grega valores que, para ele, foram substituídos por outros considerados decadentes. Portanto, seu problema não era com o presente, mas apenas com o presente do homem moderno ou, em seus termos, o último homem – aquele que representa a reafirmação dos valores cristãos. A travessia pela ponte, em *Assim falava Zaratustra*, é em direção a um futuro com novos valores. “O ‘progresso’ é somente uma ideia moderna, quer dizer, uma ideia falsa. [...] Perseguir a sua evolução, isto não quer absolutamente dizer *necessariamente* crescer, aumentar, ficar forte.” (NIETZSCHE, 2015, p. 176).

Outro ponto do motivo da valorização da História por Nietzsche é que ele, ao ter sido o responsável por reintroduzir o homem no centro da discussão filosófica, na qualidade de objeto de análise, pontua que não é por meio da introspecção que o homem conhece a si mesmo, e sim externamente, por meio da História.

Retomamos, então, a importante questão do esquecimento para Nietzsche, que não se deve confundir com negar o passado – o que ele não defende. A princípio, poderia soar estranho que um filósofo que recorre tanto à Antiguidade ao mesmo tempo tivesse excertos enaltecendo o esquecimento. Trata-se, entretanto, de evitar o que ele chama de “excesso de história”, que ele associa especialmente à filosofia de Hegel – em seu ponto de vista, excessivamente racionalista e apoiada no historicismo –, e, principalmente, de usar o esquecimento, de modo que, quando se volta os olhos para o passado, que seja para usá-lo a fim de servir ao presente e ao futuro. Não viver do passado ou no passado, mas buscar elementos dele para valorizar mais o presente ou ajudar na travessia para um futuro melhor. Ele cita a felicidade do animal irracional, pois ele vive apenas pelo presente, por ser um animal a-histórico (NIETZSCHE, 2015, p. 136). Em momentos da vida, precisamos ser a-históricos e menos racionais, para não sufocarmos. “As potências a-históricas se chamam esquecimento e ilusão. As potências supra-históricas são a arte, a religião, a compaixão, a natureza, a filosofia” (NIETZSCHE, 2015).

Quanto a saber até que ponto a vida tem necessidade dos préstimos da história, esta é uma das questões e das inquietações mais graves que concernem à saúde de um indivíduo, de um povo ou de uma cultura. Pois o excesso de história abala e faz degenerar a vida, e esta degenerescência acaba igualmente por colocar em perigo a própria história. [...] é também absolutamente necessário compreender que a vida tem necessidade do serviço da história. A história interessa aos seres vivos por três razões: porque eles agem e perseguem um fim, porque eles conservam e veneram o que foi, porque eles sofrem e têm necessidade de libertação. (NIETZSCHE, 2015, p. 56).

Para finalizar, outra questão para a qual Nietzsche dirigiu suas críticas, foi que a história sempre foi escrita pelo vencedor, o que deveria nos levar a refletir sobre os que consideram a existência de fatos históricos, verdadeiros e incontestáveis. Acontecimentos são sempre passíveis de interpretações, especialmente quando se escreve sobre um fato que já passou. Obviamente não é negar o passado ou a história, mas levar em consideração que ela foi escrita sob um ponto de vista e uma ótica. A história da arte, de uma maneira ou de outra, passa por isso, quando são historiadores ocidentais escrevendo sobre artistas ocidentais, que muitas vezes se inspiraram em artefatos de outros povos fora da Europa (África e Ásia, no caso dos expressionistas) para produzirem suas artes.

2 DIE BRÜCKE

2.1 Origens em Dresden e membros fundadores

O significativo nome Die Brücke (A Ponte, em alemão) foi escolhido por Karl-Schmidt (que nessa época mudou seu nome para Karl Schmidt-Rottluff, em virtude de seu orgulho de ser da região de Rottluff-Chemnitz). O grupo, que existiu entre 1905 e 1913, era composto, num primeiro momento, por ele e outros três estudantes de arquitetura em Dresden: Ernst Kirchner, Fritz Bleyl e Erich Heckel. Nenhum deles tinha grandes experiências com a pintura, mas, como o nome sugere, pretendiam atravessar um caminho entre a arte produzida até então e a que eles viriam a produzir, sob novos preceitos, inclusive técnicos. Os traços mais distorcidos, o uso das cores de maneira mais livre – além de inspirações temáticas como a relação do homem com a natureza – de artistas como Van Gogh, Edvard Munch e Paul Gauguin abriram as portas para o que iriam produzir.

Kirchner e Bleyl se conheceram na Technische Universität Dresden (Universidade Técnica de Dresden), onde estudavam arquitetura, e logo começaram a se interessar por desenhos à mão livre. Kirchner teve contato com arte desde cedo, quando já tinha ambições no sentido de buscar uma renovação na arte alemã, além de ter obtido alguma experiência com o fazer artístico ao frequentar aulas em Munique, um pouco antes da formação do grupo. A 70 km de Dresden, na cidade industrial de Chemnitz, Heckel e Karl Schmidt se conheceram ainda quando estudantes de ensino médio, num grupo de leitura chamado Vulkan, onde liam autores como Nietzsche e Dostoiévski. Na época de ingressar na universidade, também foram para Dresden estudar arquitetura. Foi quando, em 1905, os quatro estudantes, que tinham entre 21 e 25 anos, fundaram o Die Brücke.

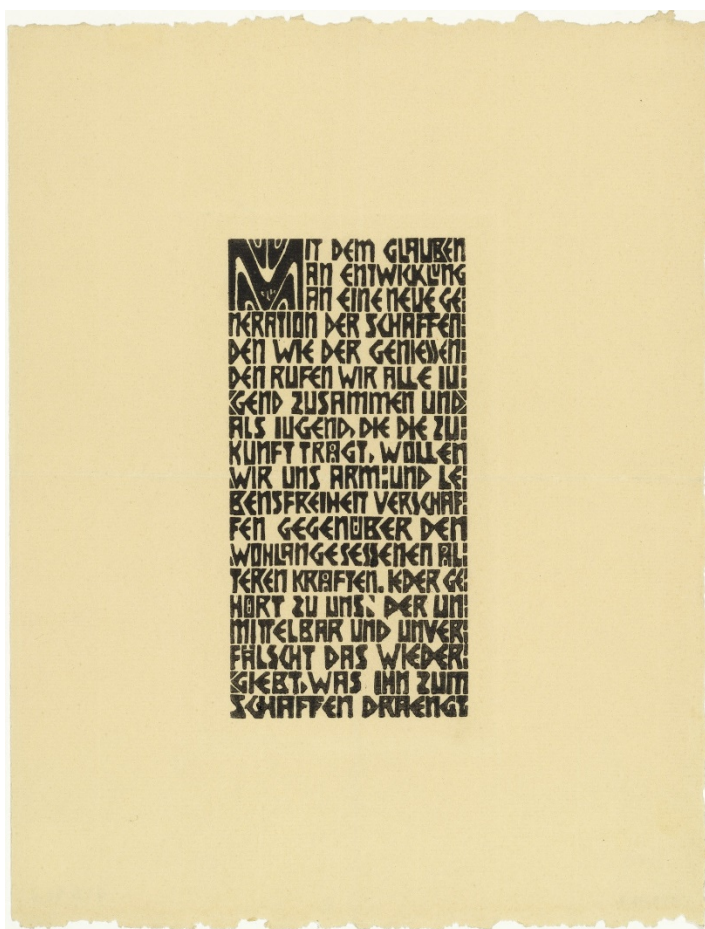
Para Heckel, estava claro de onde eles partiriam, de uma contestação do conceito formal de beleza, e também, de maneira mais específica, contra a linha geométrica da arte em voga na época, a *art nouveau*, mas “não estava claro aonde nós queríamos chegar”. (LORENZ, 2016, p. 8). Ele era um dos que costumava recitar Zaratustra em voz alta nos encontros e associava a ponte com essa travessia rumo a uma nova proposta artística. A proposta deles passava por uma postura enérgica e de protesto contra algumas regras acadêmicas que, para eles, amarravam a arte, e buscavam uma maior liberdade de expressão em seus trabalhos, por meio, por exemplo, dos desenhos livres feitos em quinze minutos, a partir da observação de modelos vivos totalmente nus no ateliê do grupo. Ali eles se encontravam uma vez por semana e produziam uma grande quantidade de desenhos.

O contato dos três com a arte moderna que estava sendo produzida ocorreu por meio de exposições, o que os influenciou e os aproximou do que estava acontecendo na Europa naquele momento. Em 1905, a galeria vanguardista de Dresden, chamada Ernst Arnold, expôs obras de Van Gogh, e, em 1906, mais de 130 pós-impressionistas belgas e franceses foram expostos na cidade, dentre eles George Seurat, Paul Signac e Paul Gauguin. Ainda em 1906, 20 obras de Edvard Munch puderam ser vistas pelo público alemão. No ano seguinte, ocorreria no Kunstsalon Emil Richter a primeira exibição dos Brücke, provocando um grande primeiro impacto num circuito de arte que absolutamente não estava preparado para o que viu, em razão dos elementos técnicos ainda pouco convencionais utilizados. Como observa a pesquisadora e artista Alice Brill (2002, p. 412), “Essa mostra sofreu um ataque violento, não apenas da parte dos acadêmicos, mas também dos impressionistas, de quem se esperava mais compreensão”.

Antes disso, em 1906, Kirchner se mudou para o subúrbio de Dresden, Friedrichstadt, habitado por pessoas com baixo poder aquisitivo. Ainda naquele lugar, Kirchner criou o programa do grupo, em xilogravura, cujo texto, como podemos ver na figura, interessa para entendermos os anseios daqueles artistas:

Acreditamos no desenvolvimento, numa geração de criadores, assim como de fruidores, e como jovens portadores do futuro, queremos impor a liberdade das mãos e da vida contra os antigos poderes bem estabelecidos. Todos os que procuram representar o que têm a criar, num contato íntimo e autêntico com a realidade, pertencem a nós. (MATTOS, 2002, p. 48).

Figura 1– *Manifesto of the Brücke Artists' Group*, 1906. Ernst Kirchner.



Fonte: MoMA (site).

Desde a escolha do nome do grupo, há essa intenção de que ele criasse algo novo para a arte. Nas palavras de Kirchner, “Schimdt-Rottluff disse que poderíamos chamar o grupo de *Die Brücke*, pois era uma palavra de muitos sentidos; não estaria significando um programa, mas ao mesmo tempo indicaria o desejo de passar de uma margem à outra”. (MATTOS, 2002, p. 46). Dentre os muitos sentidos que a palavra pode ter, cabe o que remete à procedência dos artistas, a cidade de Dresden, com suas várias pontes que ligam as margens da cidade sobre o Rio Elba.

Ainda nessa época, e alinhado com a intenção do programa, Kirchner convocou a juventude para se incorporar ao que ele referia como progresso e futuro. Assim, os chamados membros passivos (os colaboradores do *Die Brücke*) dariam uma contribuição financeira ao grupo, recebendo em contrapartida algumas vantagens, como catálogos com as obras, gravuras originais, cartão de membro e relatórios com as atividades do ano.

Quando, em 1909, instaurou-se o que veio a ser o ateliê do grupo, eles passavam qualquer tempo livre no local, produzindo desenhos, aquarelas e pinturas a óleo a partir de modelos que posavam nus, faziam leituras de filosofia e dançavam. O ateliê se tornou uma espécie de mundo autônomo antiburguês, ou seja, um pequeno refúgio e uma resistência contra uma vida capitalista numa sociedade burguesa convencional, sinalizada na escolha, por exemplo, pelas obras envolvendo modelos nus. Como coloca Alice Brill (2002, p. 399),

A partir de 1910, nu e paisagem se juntam num motivo único: pessoas na paisagem significam liberdade de restrições sociais, o homem se torna parte da natureza, ou seja, liberdade corporal do eros – em oposição aos conceitos restritivos da moral burguesa.

Tendo em mente o propósito de organizar exposições de arte moderna, o grupo realizou cerca de setenta exposições em cinquenta locais diferentes distribuídos pela Alemanha, o que demonstraria o seu sucesso, no entanto essa é uma questão mais delicada, pois eles não foram amplamente aceitos pelo público, tampouco tiveram grande sucesso de vendas. Na mesma galeria Ernst Arnold, onde conheceram o trabalho de Van Gogh e dos *fauves* franceses, foram expostas mais de cem obras dos *Brücke*, entre pinturas, aquarelas, desenhos e esculturas. Quando, em 1912, se mudaram para Berlim, a galeria do *marchand* Fritz Gurlitt teve importância similar na divulgação de seus trabalhos.

Tudo isso ainda situado no início do século, pois o expressionismo como movimento surgiu com as artes plásticas: pintura, gravura, xilogravura, escultura, vindo apenas mais tarde a abranger outras formas de expressão artística como o cinema, que teve um importante e influente movimento expressionista, desenvolvendo-se após a Primeira Guerra.

O termo expressionismo foi divulgado pelo editor da revista de arte *Der Sturm*, Herwarth Walden (pseudônimo de Georg Levin), que mantinha grande articulação com a primeira geração do movimento, ainda no pré-Guerra. Sua revista desempenhou importante papel na cobertura de gêneros artísticos de sua época. Até 1914, o termo era um pouco mais abrangente, não estava relacionado apenas ao movimento artístico alemão, mas a artistas que demonstravam forte expressividade em suas obras, como Cézanne e Van Gogh – que atualmente não são comumente chamados de expressionistas,

e sim de precursores –, os quais influenciaram bastante os artistas do Brücke, por exemplo (MATTOS, 2002, p. 44).

O termo expressionismo não foi criado pelos artistas e sim pelos críticos, em catálogos de exposições, para designar os artistas franceses e alemães que começavam a mostrar características em comum, seja quanto aos temas, seja quanto à maneira como criavam sua arte a partir do mundo que viam. Naquele início do século XX, Matisse, Munch e Egon Schiele, também artistas europeus, produziam essa arte mais expressiva, valendo-se de recursos estéticos como a distorção nos traços, e atraíram os olhares de outros artistas e da crítica da época. A expressão é o inverso da impressão, no sentido em que a impressão é como a realidade se imprime na consciência e a expressão vai do interior para o exterior, é o sujeito que por si imprime o objeto (ARGAN, 2006, p. 227).

A revista *Der Sturm* foi um importante instrumento na divulgação de trabalhos artísticos do Die Brücke e também do Der Blaue Reiter (grupo expressionista de Munique, surgido em 1911, do qual participaram artistas como Wassily Kandinsky, Franz Marc e Paul Klee). Lançada em 1910, em Berlim, foi publicada até 1933. Um dos problemas com o nome enquanto um estilo artístico é que não havia grandes semelhanças entre diferentes movimentos de artistas chamados expressionistas, tratava-se mais de uma tendência do que de um estilo. É um tanto difícil achar similaridades formais entre pinturas de Kirchner e de Kandinsky, por exemplo.

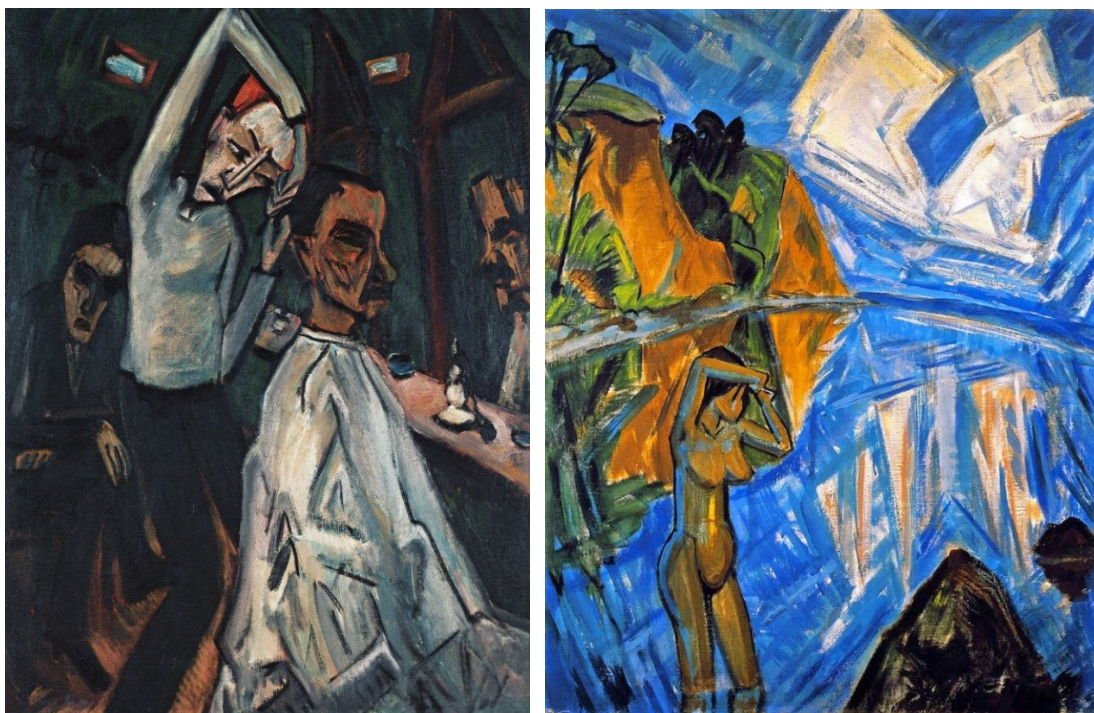
2.2 Perfis dos artistas, a chegada de novos membros e as mudanças pela Alemanha

Sobre a composição do grupo, houve um convite ao experiente alemão Emil Nolde, que ficou com eles por dois anos. Outro membro convidado foi Max Pechstein – que teve contato com os *fauves* em Paris –, descoberto por Heckel, que passou a ser então mais conhecido e associado ao grupo do que Bleyl, para citar os quatro membros iniciais. Otto Müller também se juntou a eles quando, após ter suas pinturas recusadas na *Secessão de Berlim* (Emil Nolde também foi recusado), expôs na subsequente exposição dos rejeitados pela secessão (chamada *Nova Secessão*, organizada por Pechstein), que ocorreu em 1910, e teve mais contato com o grupo. Por fim, os precursores e muito influentes Edvard Munch e Henri Matisse chegaram a ser convidados, mas recusaram o convite.

Em termos de personalidade, Schmidt-Rottluff era o oposto de Kirchner, este que gostava das pinturas coletivas, aquele preferia pintar isolado em Dangast, um *resort* ao norte do país, onde recebia visitas ocasionais de Heckel. Erich Heckel, por sua vez, foi também um tipo de profissional da comunicação do grupo, organizou exposições pelo país, manteve correspondência com os membros passivos e estabeleceu contatos com os artistas da vanguarda alemã. Foi por meio de sua participação no grupo de estudos, denominado Vulkan, que Kirchner entrou em contato pela primeira vez com a obra de Nietzsche.

De personalidade sonhadora, Heckel acabou não se adequando aos padrões da academia e saiu da Universidade Técnica de Dresden para se lançar ao mundo da arte buscando sua própria autonomia e autenticidade. Em 1906, foi convidado para o Die Brücke por Pechstein. Por volta de 1910, sua técnica e os traços em suas pinturas e nas de Kirchner podiam ser comparadas, pois foram ganhando similaridades ao longo daqueles anos. Uma diferença importante, entretanto, é que Heckel nunca foi um grande entusiasta da vida na grande metrópole, aspecto que, claro, a partir do momento que eles estavam vivendo em Berlim, se reflete de alguma maneira nas obras. Heckel, ao se voltar para as cenas cotidianas em Berlim, não só tinha um olhar mas refletia o olhar das pessoas que ele pintava de uma maneira bastante melancólica. As pessoas da pintura *Barber's Shop (At the Hairdresser's)*, de 1912, não estão com expressões exatamente felizes, apesar de estarem em uma cena absolutamente normal e corriqueira: cortar o cabelo. Além do exagero na quantidade e na escolha de cores escuras de tinta a óleo, que deixam a pintura bem carregada. Pela escolha de seus temas, pelas pinceladas pesadas, Heckel demonstra ter sido dos mais melancólicos e sentimentais do grupo, especialmente na sua obra da juventude. A característica das pinceladas, por exemplo, foi sendo suavizada e adquirindo um uso mais diluído ao longo do tempo, como na *Glass Day*, de 1913.

Figuras 2 e 3 – *Barber's Shop*, 1913. Erich Heckel. *Glass Day*, 1913. Erich Heckel.



Fontes: Artstack (site) e A Long Time Alone (site).

Esse desinteresse de Heckel pela vida na metrópole foi, em certa medida, importante para o grupo, que a partir de 1912 passou a fazer viagens para refúgios naturais pela Alemanha. As obras do período refletem uma importante busca do grupo em retratar o ser humano como livre, em meio à natureza. Mais, o ser humano como extensão e componente da natureza. Os traços dos seres humanos não se distinguem muito dos traços da paisagem em seu entorno.

Todos, de alguma maneira, são afetados pela realidade que os cerca, pelo lugar onde vivem. Berlin, para Kirchner, teve aspectos positivos e outros nem tanto, mas o dia a dia da metrópole lhe serviu de inspiração para a criação de suas obras. A relação de Kirchner com os bares e restaurantes de Berlin, ou mesmo ainda em Dresden, a princípio serviram para inspirá-lo a pintar várias obras. Mas foi em Berlin que sua relação com a bebida passou de inspiração e estimulante para um problema, assim como num período traumático, após servir na guerra, em que se viu dependente também de outras drogas, como a morfina. Diferente de outros membros do grupo, como Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, historiadores da arte alemã como Ulrike Lorenz costumam afirmar que Kirchner gostava muito da vida na cidade grande (LORENZ, 2016, p. 50). O artista, enquanto entusiasta da vida (pode-se dizer que de certa forma assim como Nietzsche e sua filosofia,

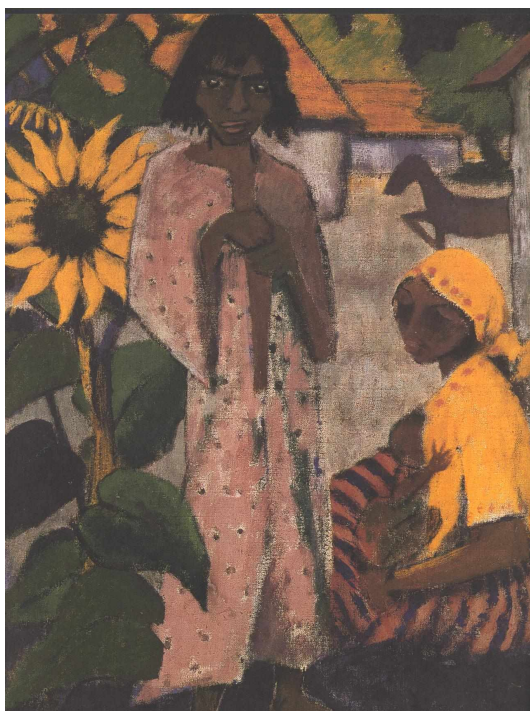
que defendia a aproveitar a vida terrena), foi também um entusiasta da vida na maior metrópole alemã.

Sua personalidade, entretanto, mesmo cercado de pessoas, era em geral introspectiva e muito sensível. Tanto que o historiador da arte alemã, Norbert Wolf, levanta a possibilidade de que seu suicídio, em 1938, tenha sido também em virtude da perseguição que sofreu com o Terceiro Reich a partir de 1937, que classificou 32 de suas obras como degeneradas (WOLF, 2015, p. 56). Na intenção do grupo de levar a arte alemã a um novo patamar, talvez não fizesse parte a noção de que ela poderia incomodar tanto as pessoas com dificuldades em se abrir para as mudanças.

Em se tratando de Otto Müller, moças jovens e paisagens foram os principais temas de suas pinturas. Último membro, entrou no grupo em 1911 e manteve um estilo constante entre sua obra da juventude e da maturidade, em geral tratando o uso da cor como um de seus principais meios de expressão. Diferente dos outros membros do grupo, parece que a onda *fauve* francesa não teve grandes ressonâncias em seu trabalho; as cores, da maneira como ele as usava, em geral não são exageradas ou muito contrastantes. Com ele, a questão de harmonizar o ser humano e a natureza, aproximando-os, fazendo deles uma só energia, foi levada ao máximo.

Sua personalidade passa pelo fato de ele ter sido um *outsider*, alguém à margem da sociedade, além de bastante quieto e introvertido. Não se adaptou muito bem às regras da pintura acadêmica, que estudou em Dresden e em Munique, e se interessou pela questão dos ciganos. Já após o término do Die Brücke, viajou nos anos 1920 pela Hungria – onde chegou a viver em campos de ciganos ao redor de Budapeste –, Romênia e Iugoslávia. É de 1927 sua pintura *Gypsies with Sunflowers*, sobre o tema.

Figura 4 – *Gypsies with Sunflowers*, 1927. Otto Müller.



Fonte: WikiArt (site).

Emil Hansen, de nacionalidade alemã, nascido em Nolde, nos arredores de Tønder, na Dinamarca, autodenominado Emil Nolde foi chamado para participar do grupo de Dresden por Karl Schmidt-Rottluff em 1906, o que fez por um curto período, até o final de 1907. Assim como Schmidt-Rottluff, adotou o local de nascimento como seu nome. O trabalho com a cor e sua energia é das características que mais chamam atenção em suas pinturas, dialogando com o influente Van Gogh de um período imediatamente anterior. Já fora do grupo, em 1910, ele se encontrou com os membros do *Brücke* mais uma vez na *Nova Secessão* de Max Pechstein, participando das exposições até 1912.

Por ser o mais velho que o grupo, Nolde foi importante no sentido de levar sua experiência nos estudos das obras de artistas como Van Gogh e por ter conhecido Edvard Munch, espécie de precursores do Expressionismo. Também trabalhou temas caros ao *Die Brücke*, como o chamado primitivismo e a busca de valores da natureza perdidos para uma civilização urbanizada. Kirchner descreveu, em seu diário, a obra de Nolde como mórbida e primitiva (WOLF, 2015, p. 82).

Em Berlim, Max Pechstein e Kirchner foram grandes apreciadores da cultura popular e suas expressões, como a dança e o circo. Suas pinturas sobre dança têm um viés sensual, com curvas e atenção aos movimentos. Outro tema que ambos artistas

compartilhavam o apreço era o do retrato de nus feito em seu ateliê. Do lado de fora, a partir de 1910, foi com outros membros do grupo para as belas paisagens com lagos em Moritzburg, próximo a Dresden, inspirando obras com uma carga leve e cores claras.

Pechstein não foi tão “rebelde” quanto outros membros do grupo. Contestou, claro, a arte acadêmica, em razão de suas produções, mas, se comparado a Kirchner e Heckel, tratou muito menos a questão do “feito” do que estes dois, conforme pontuou o artista Franz Marc (LORENZ, 2016, p. 82). Sua experiência com a guerra, assim como para Kirchner e milhões de outras pessoas, foi traumatizante, tendo sofrido um colapso nervoso enquanto servia, razão pela qual retornou a Berlin.

Foi Karl Schmidt-Rottluff quem escolheu o nome para o Die Brücke, sugerindo a ideia de que seria a ida de um lugar a outro. Ele e Heckel foram leitores e seguidores dos pensamentos de Nietzsche. Bastante recluso, em 1907 Schmidt-Rottluff escolheu a vila de Dangast, próxima à Oldenburg, no norte da Alemanha, para ser seu refúgio. A partir de 1912, Schmidt-Rottluff passou a pintar com frequência as pessoas: homens, mulheres, autorretratos. E de maneira recorrente as pintava com expressões melancólicas, um de seus principais temas. Ao longo dos anos, trouxe para os retratos de pessoas aspectos ditos mais “primitivos”, ou seja, a partir do olhar mais eurocêntrico, uma cultura pré-industrializada, de áreas como Oceania e África.

2.3 Ações do grupo

Outro fato que chama atenção no grupo é sua disposição e talento em trabalhar com as artes gráficas para sua própria divulgação. Seu trabalho de design gráfico envolvia a criação de catálogos, pôsteres, além de cartões e portfólios para os chamados membros passivos (que contribuíam financeiramente) – uma das principais fontes de renda daqueles artistas.

Uma temática que foi de interesse de diversos artistas modernos não poderia ter sido menos trabalhada pelos *Brücke*, o chamado “primitivismo”. No caso deles, pode indicar um desencanto com a civilização moderna, muito urbanizada – aspecto, claro, que também foi alvo de críticas, em virtude da leitura de Nietzsche, no caso deste menos por conta do crescimento desenfreado das cidades e mais por causa do aspecto moral e dos aspectos culturais. Os artistas defendiam, por meio principalmente de suas produções artísticas, uma volta ao estilo de vida chamado “primitivo”, o impulso criativo das tribos,

uma vida com maior contato com os animais selvagens etc. De alguma maneira, os membros do grupo encontraram espécies de paraísos em regiões mais afastadas da própria Alemanha: Dangast, no norte do país, Moritzburg, perto de Dresden, e a ilha de Fehmarn, no Oceano Báltico.

O programa, que fala mais de uma postura e menos de uma temática ou técnicas específicas, dá indícios de que não existia exatamente um método a ser seguido, definido por eles. Importava mais a eles como era feito – liberação explosiva da força das cores, por exemplo – e não o que era feito. Se Argan fala em arte “de dentro para fora”, vale pensar na arte deles também como uma criação de uma realidade nova. Não mais a imitação de épocas anteriores, mas a “invenção de uma realidade” (LORENZ, 2016, p. 24). Ou seja, como diria Matisse, não importa que não existam pessoas verdes na realidade, o que importa é que existem pessoas pintadas de verde num quadro; a pintura não precisava mais estar presa a determinadas amarras. As pinceladas tremidas, não mais a linha reta e certa, são como a realidade pode parecer aos olhos dos artistas, mas principalmente são a criação daquela pintura, que não precisa ser idêntica àquilo que serviu de modelo. Tampouco nas épocas anteriores era idêntico, pois sempre será apenas uma representação, não algo vivo. Esse pensamento, claro, abriu as portas para o que, mais tarde, veio a ser mais explorado pelo segundo movimento expressionista: a pintura abstrata do *Der Blaue Reiter*.

É possível dizer que a questão da representação do ser humano foi algo recorrente na temática do grupo. Muitos retratos, autorretratos, cenas nas quais as pessoas se destacam mais do que a paisagem, ou mesmo uma questão mais de sentimento daqueles homens sendo retratados, muitas vezes demonstrando mais fragilidade do que uma postura clássica presente nas pinturas e nas estátuas gregas com homens de peito erguido demonstrando autoconfiança. Trata-se de mais um ponto de encontro entre a arte dos *Brücke* e a filosofia de Nietzsche, que retomou na história da filosofia o tema do ser humano. A existência humana, o debate sobre o humano foi um tema recorrente para ambos.

Em relação ao impacto e as discussões que o grupo estava ocasionando, em 1919, Herbert Kuhn, editor de política e crítico de arte no jornal *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, colocou o Expressionismo ao lado do socialismo como uma crítica ao materialismo, ao não-espiritual, às máquinas. Mas é no campo da própria arte, mais do que no político, que o Expressionismo se destaca. “Pois se a arte dos *Brücke* talvez não tenha mudado a estrutura política da Alemanha, ela certamente foi como um divisor de

águas na arte alemã” (WHITFORD, 1970, p. 34) e na história da arte ocidental de maneira geral.

Foi também o modo de enfrentar tais aspectos, como a sociedade estava se moldando, valorizando a industrialização – com o conseqüente empobrecimento da qualidade de vida dos operários –, que levou os membros do Die Brücke a encararem a vida e produzirem sua arte sob outra perspectiva. Eles renunciaram a alguns confortos da sua condição de intelectuais burgueses para se colocarem mais em contato com as pessoas excluídas pelo sistema social da época. Na virada do século, a cidade de Dresden estava se industrializando e grande parte da população era de proletários. Erich Heckel alugou para o grupo um estúdio na Berliner Strasse, uma área proletária de Dresden, e isso influenciou sua produção. Por exemplo, a maneira como eles tratavam o tema do belo: a chamada poética do feio na obra expressionista é, na verdade, a do belo degradado – fazendo um paralelo com a própria condição humana e sua existência. Além desta consciência social, o estilo de vida boêmio e muita leitura de poesia e da produção filosófica de Nietzsche marcaram a vida destes artistas naquele estúdio. Para tentar fugir um pouco dessa industrialização, que deixava a cidade cinza, poluída, eles buscavam mostrar nas pinturas o contraste entre as áreas mais rurais de Dresden, o que levaria à questão da renovação do elo entre homem e natureza, nessa religião nietzschiana do homem com este mundo. A mistura da arte com a vida, sentir a natureza, passar o dia em meio ao campo, pintando a paisagem, eternizando aquele momento em uma obra de arte.

Foi sobre essa resistência diante de um crescente afastamento da sociedade em relação à natureza que a pesquisadora Marion Fleischer faz uma comparação entre Nietzsche e a potencialização desse pensamento pelo Die Brücke.

A racionalização e mecanização progressivas do mundo moderno, a crescente complexidade do sistema social, a perda de valores transcendentais, a vida desumana e atrofiada nos grandes centros urbanos, a degradação do ser humano e de sua individualidade num mundo que cada vez mais se industrializa. Trata-se de uma contundente crítica cultural, cujos temas já se encontram prefigurados em Nietzsche. A geração expressionista radicalizou-os. Denunciou esses males, retratou-os de maneira corrosiva, preconizou o protesto contra a “burguesia”. (FLEISCHER, 2002, p. 67).

A obra artística do Die Brücke expressa, de certa maneira, um descontentamento com a vida das pessoas naquele momento histórico, uma angústia diante da proximidade

da Guerra. É o que analisa o pesquisador Ricardo Timm de Souza sobre a arte da virada do século XIX para o XX. Segundo o autor (2002, p. 99),

Em arte, nada mais trará a segurança de volta, pois a insegurança de um tempo real, um tempo de inseguranças – o tempo violentado em seu decorrer pelo delírio da intemporalidade que ainda se faz viver sob a forma de totalidade violenta – passou a ser um de seus constitutivos fundamentais.

A crítica à sociedade moderna, a denúncia do niilismo, da *décadence*, são amplamente presentes na obra de Nietzsche, mas essa crítica não é exclusiva do pensamento deste filósofo. Outros pensadores europeus, cujo pensamento atravessou o século XX, como Freud, Marx e Walter Benjamin, estavam analisando profundamente e propondo soluções à crise, digamos, existencial da sociedade ocidental de então – o que foi captado, é claro, pelos artistas. Esse cenário foi bem resumido na citação a seguir, da pesquisadora Maria Inês França.

[...] a especificidade do Expressionismo foi a de se ocupar de domínios existenciais da condição humana, como os temas da sexualidade e da angústia, num momento histórico-social, o mesmo em que Freud inaugura a psicanálise, em que essas questões veiculadas por esses movimentos de vanguarda são denúncias e reações à sociedade burguesa *fin de siècle*. (FRANÇA, 2002, p. 138).

Uma especificidade de alguns dos artistas expressionistas foi o contato e a denúncia das condições em que se encontravam os proletários e a população mais pobre naquele momento. Foi a essa consciência ideológica de contestação de uma urbanização desenfreada que se somou principalmente o aspecto econômico, na orientação de uma postura contra o conservadorismo vigente na Academia da época. Durante a expansão econômica capitalista na Alemanha, de 1892 a 1913, o artista alemão é excluído dos apoios estatais e precisou encontrar outras maneiras para alcançar o público: a formação de grupos e associação com os marchands que aprovavam sua obra. Quando não havia acordo com os marchands, os membros do Die Brücke chegavam a editar e imprimir seus próprios trabalhos em estilo portfólio. Também as galerias privadas em Dresden foram de grande estímulo para os artistas do grupo.

A outra maneira que os artistas modernos tinham de divulgar a própria arte era por meio da criação das associações, que também foram alvo de constantes rebeliões, por conta da busca de ruptura com paradigmas que se tornavam obsoletos. Lovis Corinth

participava da Secessão de Berlin, fundada em 1898, surgida para se posicionar contra o conservadorismo anterior. Entretanto, a Secessão de Berlim foi alvo de críticas de Ersnt Kirchner, em razão da rejeição da obra de vários artistas, como Emil Nolde e Max Pechstein. A Nova Secessão foi então, como já indicamos, criada por Max Pechstein reafirmando os valores da vanguarda, pelo menos até aquele momento.

Após a criação da Nova Secessão, os Brücke se mudaram de Dresden para Berlim, em 1911, em busca de maior sucesso, o que ainda não haviam alcançado durante o período que permaneceram em Dresden (MATTOS, 2002). Kirchner então criou o MUIM, uma escola de arte moderna que ensinava pintura, artes gráficas, escultura, estampas de tapete, trabalhos em vidro e metal. Além de ser uma fonte de renda, serviu para a divulgação do Expressionismo. Em Berlim, Kirchner seguiu interessado pelas regiões marginais da cidade, e em Friedrichstrasse, fez uma série de desenhos; dentre os temas tratados, um deles foi o das prostitutas locais.

O Die Brücke existiu até maio de 1913, sendo um dos grupos de arte em que seus integrantes permaneceram mais tempo juntos e que mais produziram na história da arte no século XX, considerando o grupo artístico e a produção coletiva, e não o movimento artístico, caso em que houve outros que também atravessaram décadas, como o chamado surrealismo.

2.4 Pensamentos de Ernst Kirchner

Para entender as obras de arte de um artista, é possível recorrer a algumas fontes. Uma delas é a própria experiência, ou seja, a sensação diante da obra, o que você sente com ela, especialmente nas obras expressionistas, que são ancoradas em questões mais sensoriais e sentimentais, explorando bastante o uso de cores fortes e marcantes. Outro método é buscar as bases teóricas em torno daquela obra, ou seja, o contexto social, político e histórico em que ela foi desenvolvida, a análise crítica dos pensadores especializados. Uma terceira maneira é buscando, nos escritos dos próprios artistas, entender por quais experiências eles passaram, o que estavam pensando. Alguns escritos de artistas são uma boa base de referência para entender e se envolver mais com o pensamento deles. São famosas e lidas até hoje as cartas de Van Gogh ao seu irmão Theo. Temos um pouco menos de acesso aos escritos de Kirchner, provavelmente porque se trata de um artista de um movimento cujas obras foram intensamente perseguidas pelo

regime nazista. Mas alguns pensamentos e manifestos de Kirchner, como os selecionados a seguir, ajudam a entender mais sobre esse artista de personalidade marcante e introspectiva, tão envolvido com seu ato de criação. “Entre artistas e pesquisadores de arte, eu sou conhecido como ‘difícil’, porque eu exijo que eles escrevam sobre meu trabalho de maneira correta e sensível, e faço o que for possível para força-los a fazerem assim”. (KIRCHNER apud KRÄMER, 2010, p. 13, tradução minha).

É perceptível sua preocupação com a recepção de suas obras. Em seu envolvimento e dedicação com sua produção artística, ele deixa claro que exige até mesmo certa sensibilidade daqueles que entram em contato com elas. Uma pessoa com personalidade sensível, que demonstra isso em seu trabalho, e que é atento até mesmo a como os outros veem sua obra. A fala é de 1929, poucos anos antes da ascensão do nazismo que perseguiu sua arte, é elementar que alguém como ele tenha se incomodado e sofrido com isso.

Arte e vida

A intensidade no modo de viver, e a arte como um elemento integrante e intensificador da vida, é descrita na relação que Kirchner e os artistas tinham com as moças que eram modelos para suas obras. “Eu nunca tive modelos no sentido acadêmico” (KIRCHNER apud KRÄMER, 2010, p. 15, tradução minha). Ou seja, não eram modelos convencionais da academia, normalmente retratadas nas pinturas dos movimentos anteriores, pois elas mantinham uma relação de maior proximidade com os artistas, por vezes de amizade, por vezes sexual, com retratos de nus, como quando Kirchner diz chegar a interromper o ato sexual para desenhar a posição da moça (KIRCHNER apud KRÄMER, 2010, p. 15, tradução minha). As modelos passavam horas no ateliê convivendo com os artistas e participando do grupo, daquela espécie de refúgio da vida burguesa que ocorria do lado de fora, além de participarem das viagens que eles faziam.

Havia também uma preferência por modelos mais novas, o que levanta um debate em relação ao papel delas em um ambiente frequentado por homens adultos. Entretanto, o que se pode afirmar é que o moralismo de que todo corpo é impuro é uma visão ligada a certas concepções religiosas que não fazia parte da realidade daqueles artistas, além do que a relação do alemão com a nudez é outra até os dias de hoje – existem regiões, em

parques, em cidades grandes da Alemanha, como Berlim, onde a prática da nudez é considerada completamente normal. “Nós nos tornamos muito familiares; nós deitamos no tapete e brincamos. Há um grande charme na alusão de uma moça tão pura. Mais do que em mulheres mais velhas.” (KIRCHNER apud KRÄMER, 2010, p. 15, tradução minha).

Houve, na época da perseguição à chamada “arte degenerada”, a comparação de que as pinturas expressionistas eram feitas por crianças ou pessoas com algum tipo de condição mental, como se isso fosse um demérito, ou essas pessoas não pudessem produzir arte de qualidade e interessante. Apenas na cabeça de preconceituosos isso é um discurso válido. O fato é que, no caso de Kirchner e de tantos outros pintores como aqueles ligados ao abstracionismo que estava por vir, se trata de uma questão de escolha, de liberdade e de contestação. Por que é necessário ficar sempre preso aos conceitos vigentes na arte acadêmica? Era hora de se permitir experimentar e fazer o uso dos traços representando algum campo da experiência ainda não muito explorado. A distorção remete à uma maior expressividade, é uma escolha de se permitir envolver mais com a obra que está sendo feita, colocando nela mais intensidade e sentimento. Kirchner tinha os recursos técnicos, mas escolheu utilizá-los de outra forma.

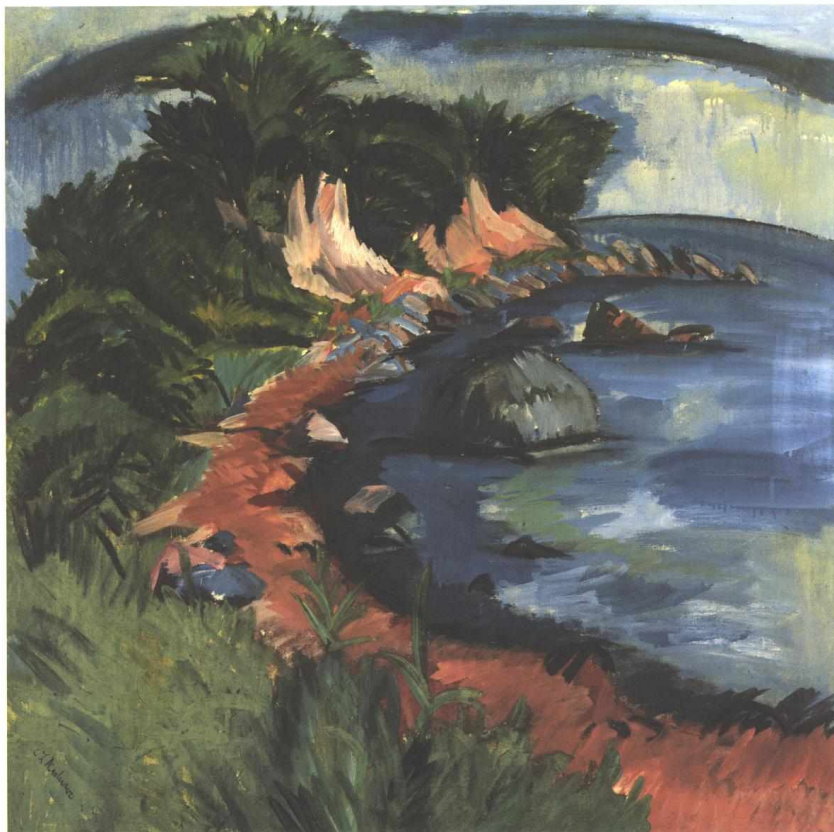
Kirchner escrevia anotações e cartas sobre seu próprio trabalho, sua relação com a arte, a sempre presente associação entre o ato de criação artística e a própria vida. No trecho a seguir, no qual escreveu sobre si próprio, ele associa o trabalho artístico a uma postura nietzschiana de valorização dos impulsos. A criação artística como impulso e necessidade intrínseca do ser humano de se expressar. “Nunca antes eu vi um artista que trabalhasse tanto quanto Kirchner. Para nós jovens, ele é um verdadeiro grande exemplo. Onde quer que ele esteja, ele está trabalhando... O trabalho emerge de um impulso, em êxtase.” (KIRCHNER apud KRÄMER, 2010, p. 23, tradução minha).

Assim como na anotação em que diz: “Eu estou no limite da minha vida, e escreverei apenas a verdade para você, exatamente como eu me sinto.” (KIRCHNER apud KRÄMER, 2010, p. 23, tradução minha), e que explicita a maneira sempre intensa, emotiva, no limite, com a qual o artista levava sua vida.

Mais contato com a natureza

Na época em que morava com Max Pechstein no distrito de Wilmersdorf, em Berlim, Kirchner começou a demonstrar certa insatisfação. Em razão de sua personalidade, que gostava não só de se mudar para buscar novos ares e inspirações, mas para poder ter sempre mais contato com a natureza. “É terrivelmente comum aqui. Vejo que a cultura livre não pode ser criada nessas circunstâncias e eu quero partir o mais rápido que puder.” (KIRCHNER apud KRÄMER, 2010, p. 17, tradução minha). Então, nesse período, ele realizava viagens constantes com a dançarina Erna Schilling para Fehmarn, uma ilha no norte da Alemanha, próxima da Dinamarca, com uma paisagem natural, intocada, onde também podia pintar o nudismo. Dezenas de pinturas foram feitas em suas viagens à ilha. Algumas obras dele em Fehmarn são:

Figura 5 – *Fehmarn Coast*, 1913. Ernst Kirchner.



Fonte: WikiArt (site).

Figura 6 – *Fehmarn Houses*, 1908. Ernst Kirchner.



Fonte: Art History News (site).

Figura 7 – *Striding into the Sea*, 1912. Ernst Kirchner.



Fonte: WahooArt (site).

Nelas, podemos observar a vida em meio à natureza, o contato das pessoas, com seus corpos nus, com os elementos naturais como o mar. Além de algumas construções humanas, como a casa onde o artista provavelmente dormia após passar seus dias ao ar livre. Kirchner, que em outras pinturas explorava bastante cores vibrantes e fortes, nestas

obras buscou tons mais sóbrios, que passam uma sensação serena, em predominam cores como marrom, bege, assim como verde e azul escuros.

Recepção crítica

Em uma anotação ao crítico de arte Gustav Schafler, Kirchner comenta sobre uma fase de produções artísticas mais intensas, mesmo que fosse contrária ao que poderiam esperar de sua obra. Kirchner buscava sempre a inovação da sua arte e, conseqüentemente, de toda arte. “[...] Eu estou construindo ainda outro novo Kirchner, arte é transformação constante.” (KIRCHNER apud KRÄMER, 2010, p. 21, tradução minha). Três anos após a chega do artista à Berlim eclodiu a Primeira Guerra Mundial e isso, logicamente, afetou-o e também o que ele produzia.

Você entende apenas uma fase bem limitada do meu trabalho, as cenas na rua. E como um verdadeiro papa da arte, você agora quer que eu trabalhe com esse tema o resto da minha vida. No processo, entretanto, você se esqueceu que ser artisticamente criativo significa se desenvolver mais e mais. (KIRCHNER apud KRÄMER, 2010, p. 18, tradução minha).

Schafler tinha uma importante relação com os artistas do Die Brücke, foi inclusive membro passivo do grupo, além de escrever catálogos para obras deles.

Podemos observar que Kirchner experimentava algum incômodo com a recepção de sua arte, mesmo enquanto o Die Brücke existiu como grupo – porque como artista, depois de dissolvido o grupo, a perseguição pelo regime nazista da década de 1930 foi mais explícita. Kirchner, por ser alguém que buscava inovar tanto os padrões da arte feita até seu tempo, não foi bem compreendido. A crítica dele endereça-se à sociedade e ao governo alemão de seu tempo, de uma maneira geral, e também a outros artistas alemães como os citados a seguir:

O fato de que nada mais está de pé no Städel é triste, mas Swarzensky nunca foi favorável a isso. Apenas Beckmann, o mais desagradável, naturalmente. Portanto nós experimentamos o fardo dos artistas alemães, assim como todos nossos antecessores desde Dürer que fizeram da arte alemã tão independente quanto os artistas alemães. Sempre foi assim, e sempre será. A Alemanha não tem amor por seus artistas. Daí vem o meu incômodo interno em relação à humanidade. [...] Os pintores alemães que, como eu mesmo, sacrificaram nervos e

sangue para criar algo novo, uma arte alemã forte, eles eliminam. Os únicos “alemães” são Liebermann e Beckmann. Que ótimo, haha. (KIRCHNER apud KRÄMER, 2010, p. 20, tradução minha).

O que destaco aqui é o apreço que ele tem por Dürer, um artista alemão da época do Renascimento, que morreu no século XVI. Por mais inovadora que a arte seja, ela não parte do nada. Alguma base ela terá, respeitando os artistas do passado, respeitando a importância histórica que eles tiveram, mesmo que o produto final dessa inspiração seja algo, ao menos aparentemente, diferente. Aspecto que evidenciado na anotação a seguir, em que dois artistas de séculos anteriores lhe serviram mais de inspiração do que os modernos.

Agora eu estou sentado pacificamente em casa e estou feliz de ser capaz de trabalhar sem interrupções. Eu trouxe vários esboços da vida, e achei uma maneira bem atraente e interessante de ver a vida. Eu estava feliz também por ver velhas pinturas de Rembrandt, Dürer etc. novamente, e busquei inspiração neles. No que diz respeito à arte moderna, eu vi bem pouco que poderia ter me cativado. (KIRCHNER apud KRÄMER, 2010, p. 42, tradução minha).

E sua crítica a outros contemporâneos prossegue até com Edvard Munch, que comumente é citado como precursor do Expressionismo, ou seja, teoricamente inspirou artistas como Kirchner.

Você pode acreditar em mim, que eu não me orgulho de ter que partir sozinho, mas sempre me incomodou quando meu trabalho, o qual surge como novo, da minha vida e sentimentos, foi considerado um tipo de apêndice ou uma categoria de Munch. Se eles tivessem feito referência à Dürer e Rembrandt, mas um hipocondríaco fraco como Munch, não, não é um objetivo pelo qual valha a pena viver. (KIRCHNER apud KRÄMER, 2010, p. 24, tradução minha).

Quanto aos críticos, algo que ele acreditava que provavelmente limitava demais o seu trabalho era enquadrá-lo na categoria expressionista.

Quando um dono de fábrica dá a um produto um nome ou uma marca e então pavimentar o caminho do produto no mercado, ele vai se opor a qualquer um que queira dar ao produto um nome diferente, principalmente se for um nome comum e ruim. Bom, a marca da minha arte é E. L. Kirchner e é isso. Todo verdadeiro amigo da minha obra sabe o que isso significa, e até hoje nunca ocorreu isso a alguém que me chama de Expressionista. (KIRCHNER apud KRÄMER, 2010, p. 23, tradução minha).

A distância entre artistas e críticos foi diminuindo com o passar dos tempos, se considerarmos o período marcado pela arte moderna até os dias atuais. Entretanto, algo que persiste até hoje entre muitos artistas é o incômodo em ser considerado como pertencente a um único gênero ou movimento artístico. No interior da arte contemporânea, isso sequer é muito possível, dada a fluidez com que os recursos estéticos são utilizados. Em outras artes, como a música popular, que hoje também parece cada vez mais misturar estilos diferentes, o incômodo de alguns artistas em serem classificados ou identificados com apenas um gênero ou movimento musical persiste.

Outro aspecto que provavelmente incomodava os artistas modernos naquela virada de século era o conservadorismo por uma parte da crítica. Estava na proposta das vanguardas sempre buscar romper com antigos conceitos, de modo que novas secessões se organizavam pois as anteriores, do ponto de vista dos artistas, não mais compreendiam seus trabalhos. Creio que este não era um incômodo infundado, uma vez que parte da crítica também (com o passar dos anos) foi percebendo o próprio conservadorismo e se abrindo e aceitando novas formas de arte.

2.5 Política e estética do Expressionismo

O expressionismo não caducou, então, não terminou ainda de viver?

(Ernst Bloch)

A análise filosófica ou até mesmo a tentativa de entender a qual segmento político um movimento como o Expressionismo pertenceu agitou a análise de filósofos e dos próprios artistas ainda durante a existência dos grupos artísticos como movimentos de vanguarda daquela época. Isso ficou mais claro quando, por meio da política autoritária do Terceiro Reich, as obras daqueles artistas passaram a ser perseguidas, classificadas como “degeneradas” e mesmo queimadas em praça pública. Filósofos e pensadores como Georg Lukács (1885-1971), Ernst Bloch (1885-1977), Bertolt Brecht (1898-1956) e Theodor Adorno (1903-1969) buscaram analisar estética e politicamente o que significou o movimento expressionista.

O poeta expressionista Gottfried Benn (1886-1956) foi um dos artistas expressionistas que lamentavelmente se associaram ao nazismo, o qual vinha se

fortalecendo na Alemanha. Com uma interpretação distorcida de Nietzsche, comum na época, o poeta buscava no filósofo uma justificativa que associaria o Expressionismo a valores fascistas, apropriando-se de maneira equivocada do conceito de crítica da racionalização científica em Nietzsche, que, em linhas gerais, busca valorizar as emoções e pulsões do ser humano e jamais poderia ser usada para justificar o fascismo. O Expressionismo deveria, na opinião do poeta, ser para a Alemanha o que o futurismo foi para a Itália fascista, ou seja, uma arte aceita como representante de uma suposta alta cultura pelo Estado. Com as ações que viriam a ser desencadeadas pelo Partido Nazista, vimos que, pelo contrário, o Expressionismo passou a ser considerado degenerado, portador de valores que absolutamente não representavam os valores totalitários do Terceiro Reich.

Este pensamento de Benn foi criticado pelo pensador francês Jean-Michel Palmier, autor de livros expressionistas como *L'Expressionnisme comme revolte*, que faz a leitura do movimento como mais associado à revolução e revolta daqueles artistas contra as opressões de seu tempo do que como um possível movimento reacionário.

O conteúdo ideológico do expressionismo, seu pacifismo, seu *élan* messiânico, sua aspiração ao socialismo, sua adesão à revolução de 1919, são cuidadosamente deixados de lado. Assim Benn [...] identifica o expressionismo com o futurismo, explicitando o conteúdo ideológico deste, mas deixa de lado também o futurismo russo por suas ligações com a Revolução de Outubro. (PALMIER apud MACHADO, 2016, p. 16).

A leitura do Expressionismo como um possível movimento com características que o distanciariam de uma esquerda política de valores mais proletários vem também de Lukács, em seu ensaio de 1934 intitulado *Grandeza e decadência do expressionismo*. Lukács baseou sua análise em aspectos como a crítica ao “antirracionalismo” e a um “anticapitalismo romântico” que, em seu ponto de vista, estavam presentes na intelectualidade alemã daquele período. Para ele, o surgimento do Expressionismo se deu em meio a essas posturas.

Os conceitos estão conectados, pois esse “romantismo”, para ele, seria justamente a afirmação de um “irracionalismo místico” (que teria se fortalecido ao mesmo tempo que o capitalismo) como meio de conhecimento abraçado pelos artistas expressionistas. Não configurando uma oposição clara e efetiva aos fundamentos do imperialismo a ser derrubado, seria apenas uma “oposição pequeno-burguesa”. Em termos mais práticos, a

crítica de Lukács ao que ele enxergou como a decadência do Expressionismo passou pelo fato justamente de o movimento não ter muita conexão com a “nova realidade” de seus tempos, a do imperialismo que levou às grandes guerras mundiais. (MACHADO, 2016, p. 36).

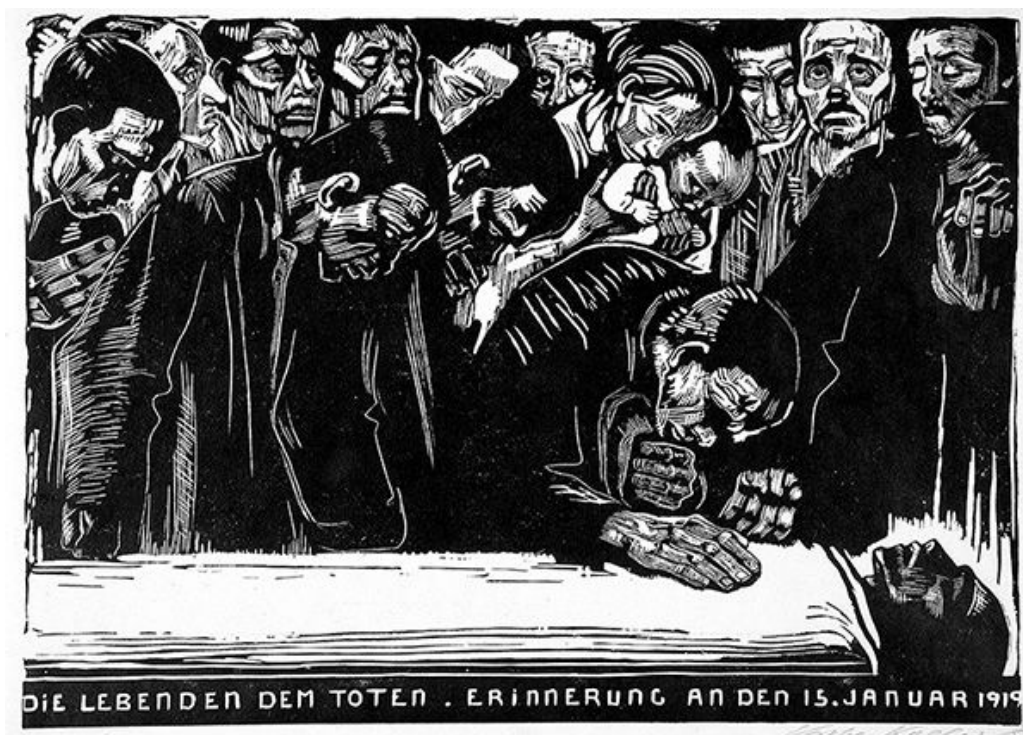
É questão de opinião e ponto de início para uma discussão se ambas posturas se encaixam nos artistas do Die Brücke, mas me causam um estranhamento parcial. O que vejo como incompatível é que um grupo que almejava uma arte mais livre e longe de amarras possa, de alguma maneira, ser considerada autoritária. Entretanto, um “antirracionalismo” em termos nietzschianos e mesmo um anticapitalismo, digamos, não muito radical, podem servir sim como ponto de partida para uma análise mais crítica a certos aspectos daquela vanguarda. Os outros pontos viriam a ser respondidos por trechos de Ernst Bloch na sequência.

Apesar dessa crítica, e de seu “antivanguardismo”, Lukács escreve que nem o Expressionismo nem a República de Weimar eram de direita, menos ainda fascistas. O pensador define o movimento como

[...] uma tendência mais ou menos enérgica contra a direita, no entanto por mais sincera que [...] esta atitude fosse subjetivamente a distorção abstrata das questões fundamentais, e em particular o “antiburguesismo” abstrato, é uma tendência que, precisamente porque separa a crítica da burguesia tanto do conhecimento econômico do sistema capitalista como da vinculação à luta pela emancipação do proletariado, pode cair no extremo oposto: em uma crítica da “burguesia” a partir da direita, na crítica demagógica do capitalismo [...] (LUKÁCS apud MACHADO, 2016, p. 39).

Vale lembrar que há uma generalização na análise de Lukács. Ele dirige sua análise ao Expressionismo como um todo, porém eram diversas as formas de expressão artística, como poesia e cinema. Mesmo nas artes plásticas, além do Die Brücke, havia o Der Blaue Reiter, que se encaixa mais na definição de arte abstrata como assinalada por Lukács no trecho anterior. E mesmo artistas como Käthe Kollwitz não se encaixavam em nenhum dos dois movimentos. Cito esta artista pois ela dedicou boa parte de suas obras para temas como a classe operária e a denúncia das mazelas causadas pelo capitalismo e suas guerras, como a fome e a pobreza. Na obra *Memorial à Karl Liebknecht*, ela presta sua homenagem a este importante teórico marxista que fundou a Liga Espartaquista, ao lado de Rosa Luxemburgo, em oposição ao governo da República de Weimar, que eles acreditavam ter sido cooptado pela burguesia.

Figura 8 – *Memorial à Karl Liebknecht*, 1920. Käthe Kollwitz.



Fonte: Guernica Mag (site).

Apesar de atualmente encontrarmos algumas referências à Käthe Kollwitz na cidade de Berlim – uma praça com seu nome, além de um museu inteiro dedicado à sua obra –, é importante a divulgação do trabalho de mulheres artistas modernas do século XX, tendo em vista o fato de a História da Arte ter sido escrita por homens europeus brancos que voltavam seu olhar principalmente para a arte produzida por homens – algo que hoje é mais frequentemente denunciado nos meios artísticos. Gombrich e Argan são geralmente as principais referências quando se vai entrar em contato com livros bem vendidos sobre História da Arte moderna. Além, é claro, do próprio machismo enraizado na sociedade, que abre menos espaço para a mulher, inclusive na produção artística. Käthe não foi integrante do Die Brücke, mas encontramos em sua obra diversas características que podem ser remetidas ao termo expressionismo.

Por outro lado, Ernst Bloch nos oferece uma outra visão do papel político do Expressionismo naquele início de século, ao observar essa perseguição do fascismo à cultura do modernismo, e mesmo associando o Expressionismo a uma cultura de esquerda, marxista, que era justamente um aspecto sobre o qual Lukács tinha outra opinião. Para Bloch, em seu livro *A Herança desta época*, publicado em 1934 (meses após o artigo de Lukács), a valorização do “primitivo” pelo grupo Der Blaue Reiter era uma forma de trazer elementos novos para a arte, o que por si só já seria bem diferente da

valorização apenas de uma arte com elementos mais clássicos, não contemporâneos, defendida pelos nazistas (MACHADO, 2016, p. 57).

Em 1953, quase 20 anos após a publicação de seu ensaio, Lukács escreveu uma nota na reedição de seu texto criticando o Expressionismo. “O fato de que os nacional-socialistas tenham condenado logo depois o expressionismo como ‘arte degenerada’ não muda nada a exatidão histórica da análise aqui exposta” (LUKÁCS apud MACHADO, 2016, p. 120). Lukács referia-se principalmente à exposição *Entartete Kunst* (Arte Degenerada) que ocorreu em Munique em 1937, organizada pelo governo nazista, e que depois percorreu a Alemanha. Nessa exposição, em Munique, havia pinturas de Ernst Kirchner (1880-1938), Emil Nolde (1867-1956), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Max Beckmann (1884-1950), Oskar Kokoschka (1886-1980) e Franz Marc (1880-1916). Este último foi analisado por Ernst Bloch em seu artigo de 1934, em que defendia a arte moderna e criticava a política nazista de difamação daquela arte alemã. As obras não vendidas na exposição foram queimadas em Berlim, assim como os livros que não agradavam o regime (MACHADO, 2016, p. 121).

Figura 9 – Cartaz da exposição *Arte Degenerada*, Munique, 1937.



Fonte: Wikicommons (site).

Ainda na década de 1930, ocorreu em Paris o 1º Congresso Internacional de Escritores pela Liberdade da Cultura (1935). Entre importantes escritores de vários países, estavam presentes alemães como Bertolt Brecht (1898-1956), Ernst Bloch e Walter Benjamin (1892-1940). Nesse evento, foi definida a fundação da revista *Das Wort*, fundamental para os debates acerca do Expressionismo. Ela viria a ser publicada em Moscou, custeada pelos soviéticos, e existiria até 1939.

Na edição nº 6 da *Das Wort*, de 1938, foi publicado um importante texto de Ernst Bloch intitulado “Discussões sobre o expressionismo” (MACHADO, 2016, p. 219), no qual analisava o panorama dos diferentes pontos de vista em relação a associação de alguns expressionistas com o fascismo. Segundo o escritor Alfred Kurella (1895-1975), o Expressionismo e o fascismo teriam um mesmo “espírito” em comum, e, para exemplificar essa teoria, ele usa o caso do escritor Gottfried Benn. Bloch relembra que o artigo foi publicado pouco antes de os nazistas inaugurarem a exposição *Arte Degenerada* em Munique, o que por si só já derrubaria os argumentos de Kurella. Bloch, então, na sequência, analisa que o texto de Lukács (“Grandeza e decadência do expressionismo”) é um pouco mais cuidadoso, mas lembra que não é dedicada nenhuma linha à análise de algum pintor expressionista, e que ele observa traços não progressistas apenas em alguns escritores.

Portanto, a crítica de Lukács passa pelo ponto de que os expressionistas eram apenas, de maneira geral, parte do declínio da própria burguesia naquele momento e aquela arte representava certa ideologia de fuga da realidade, aspecto do qual Bloch também discordava.

Aquilo que é confuso, imaturo e incompreensível pertence sem mais e em todos os casos à decadência burguesa? Não poderia também pertencer – contra essa opinião simplista, certamente não revolucionária – à passagem do velho mundo ao novo?
[...]

E se a arte expressionista em numerosos casos permaneceu incompreensível ao público, isso pode significar que o objetivo visado não foi atingido, mas isso pode também significar que o público não trazia nem o dom da compreensão do povo não cultivado, nem a abertura de espírito que é indispensável ao entendimento de toda arte nova. (BLOCH apud MACHADO, 2016, p. 226 e 230).

De qualquer forma, mesmo Lukács via um importante movimento pacifista alemão nos expressionistas, em razão dos temas contrários à guerra. Vale lembrar que tanto Lukács quanto Bloch eram marxistas. Não se trata, portanto, de uma discussão entre

dois diferentes pontos de vista ideológicos, mas sim de, ainda na efervescência daquele movimento, tentar entendê-lo e associá-lo, no caso de Lukács, a uma produção mais conservadora, e, no caso de Bloch, ao seu próprio campo político e filosófico.

Outro grande intelectual alemão que formulou comentários sobre o Expressionismo foi Bertolt Brecht. No texto “O debate sobre o expressionismo”, Brecht inicia sua análise com a observação de certa efemeridade do movimento artístico. Havia um sentimento de impotência e revolta contra as próprias estruturas artísticas vigentes, mas, para ele, esse protesto foi “ruidoso e pouco claro” (MACHADO, 2016, p. 292). Artistas de outras tendências tiveram uma curta fase expressionista, ou alguns dos próprios artistas mais identificados com esse movimento apostaram também em outras formas de se expressar. Na sequência, Brecht ressalta a importância daqueles artistas terem buscado novas formas e técnicas para criar sua arte, abrindo um debate sobre a maneira como a arte pode atingir o público, já que o Expressionismo tinha pretensões de ser uma arte revolucionária, ou seja, deveria atingir o povo.

Se queremos falar para o povo, temos de ser entendidos pelo povo. Mas também isto não é uma simples questão de forma. O povo não entende apenas as formas do passado. Marx, Engels e Lenin recorreram a formas muito novas para revelarem ao povo a causalidade social. Em comparação com Bismarck, Lenin falou não só de coisas diferentes, mas também de forma diferente. O que ele queria não era falar na forma antiga, nem também numa forma nova. Ele falou de forma adequada. (BRECHT apud MACHADO, 2016, p. 292).

Portanto, a maior parte dessas críticas negativas ou que associavam o Expressionismo ao fascismo foram derrubadas quando o nazi-fascismo resolveu perseguir a arte expressionista por esta não se adequar à sua visão de mundo, o que basicamente destruiu qualquer argumentação contrária. Mas também são de alguma maneira críticas voltadas a determinados artistas que, não há como negar, se associaram ao nazismo, e não ao movimento como um todo. Em geral, são análises que não citam muito as artes plásticas expressionistas, e sim a produção literária. Quem fala mais sobre pintores tende a defender o Expressionismo, como Ernst Bloch. E mesmo ele citava mais os artistas que pertenceram ao Der Blaue Reiter, e não ao Die Brücke. Este grupo tinha uma postura ainda mais forte de renovação e, porque não, revolução, ao menos de preceitos artísticos, mas provavelmente expandida a outras questões como maneira de viver (em meio à natureza, valorizando o corpo etc.). O que torna, neste caso, sem exceção, o grupo Die Brücke tão distante do fascismo quanto o filósofo Friedrich

Nietzsche. Ambos, no meu ponto de vista, parecem ter tido suas obras compreendidas de uma maneira equivocada e distorcida, tendo sido, por interesses escusos, associados a uma ideologia política autoritária e violenta, diametralmente oposta à uma arte livre e a um pensamento que valorizava a vida.

2.6 A “arte degenerada”

Em maio de 2018, foi organizado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) o seminário internacional *Arte Degenerada – 80 anos: Repercussões no Brasil*¹, a fim de debater as exposições realizadas pelo Terceiro Reich alemão, que tiveram o intuito de difamar a arte moderna diante do público, além de perseguir aqueles artistas e destruir várias daquelas obras. O seminário ocorreu em complemento à exposição no Museu Lasar Segall intitulada *A arte degenerada de Lasar Segall: perseguição à arte moderna em tempos de guerra*, que pôde ser visitada também em 2018.

O seminário, com grande presença de pesquisadores da área, teve quatro mesas, com dois ou três especialistas em cada uma. Na primeira mesa, foi possível acompanhar a fala da Prof^a. Dr^a. Annateresa Fabris, da ECA-USP, intitulada “Entre ciência e sociologia: a arte moderna como manifestação patológica”, na qual a autora analisou a relação entre os discursos de eugenia em voga no governo nazista alemão da época, a produção moderna e comparações desta com a arte produzida por pessoas em condições psiquiátricas ou com deficiências. O discurso construído naquela época é anterior a Hitler, e tem origem na chamada psiquiatria positivista do século XIX, e nas difamações contra a arte feita pelos assim chamados loucos. O discurso do Terceiro Reich comparava – por meio de catálogos da exposição, por exemplo – obras de Paul Klee a de pessoas com esquizofrenia e taxava as pinturas de Kokoschka como as de um “lunático”. Esta última comparação serve para frisar que o que se pretendia com tal discurso era desqualificar a produção artística, como feita por (e talvez para) loucos. Hitler, além de propagar tais pensamentos, tratou de criticar novas técnicas que estavam se firmando na produção da

¹ Pesquisadores(as) participantes das mesas de acordo com a ordem de suas apresentações: Annateresa Fabris, Olaf Peters, Paulo Knauss, Keith Holz, Helouise Costa, Maria Luiza Tucci Carneiro, Daniela Kern, Maurício Lisovsky, Claudia Valladão de Mattos Avolese, Meike Hoffmann, Ana Gonçalves Magalhães. Anotações minhas nos dias do seminário.

arte moderna, como o primitivismo, que foi um aspecto importante para aproximar o olhar dos artistas europeus a culturas diferentes das suas e era contrário aos preconceitos totalitários de “raça pura”, branca, europeia do Terceiro Reich. Não se tratava apenas de um discurso oficial, tampouco existia apenas na Alemanha, Fabris exemplificou referindo-se também à cruzada da imprensa francesa contra as novas tendências artísticas, em que o alvo era mais a arte dos artistas impressionistas. Hitler fez referência a um discurso vindo da França de que os artistas deste movimento seriam daltônicos. Além de todas essas críticas, no Terceiro Reich o Expressionismo alemão também era considerado voltado para poucos, de pouco alcance popular, e o modernismo, de modo geral, como a arte da anterior República de Weimar. Portanto, o governo buscou organizar algumas dessas mostras intituladas *Entartete Kunst* (Arte Degenerada) a fim de difamá-las. Fabris finalizou sua fala comentando a postura de alguns grupos reacionários atualmente no Brasil, que se valem de técnicas semelhantes para propagar interpretações errôneas sobre a arte contemporânea.

O Prof. Dr. Olaf Peters, da Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, foi o segundo convidado da mesa a falar. Trouxe alguns estudos históricos importantes sobre detalhes que levaram o Terceiro Reich a organizar as exposições *Arte Degenerada*, assim como a Grande Exposição de Arte Alemã, com as obras aprovadas pelo governo alemão. Ambas as exposições foram feitas às pressas; as obras eram escolhidas para uma ou para outra mostra em cima da hora, com critérios pouco claros. Hitler ouvia muito a opinião das pessoas ao redor dele, que constituíam seu governo. Segundo as colocações do pesquisador, a princípio, o Expressionismo ficou a salvo dos fanáticos nazistas. Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda do governo, visitou a National Gallery de arte moderna de Berlim e chegou a defender a qualidade e o espírito das obras expressionistas. Foi comentado por Olaf Peters que o importante escritor expressionista Gottfried Benn, também inspirado por temas da filosofia de Nietzsche como o niilismo, foi um entusiasta do nazismo, como já apontamos. Num certo momento, e em alguns acontecimentos, as ideias se embaralhavam, deixando obscuro o processo totalitário em curso.

Com o desenrolar político daquele regime, aproveitando-se do já citado “elitismo” daquela arte, ou seja, o abismo que havia entre a produção de artistas e intelectuais de um lado e pessoas comuns do outro, usou-se a ignorância e moralismo das pessoas para justificar os ataques e organizar as exposições de Arte Degenerada para o público. Como se sabe, o Expressionismo acabou se tornando o principal alvo delas, com interdições, privações e atos de difamação e censura.

A mesa seguinte, composta por outros três especialistas, começou com a fala de Paulo Knauss, doutor pela Universidade Federal Fluminense, que estuda a presença da arte estrangeira no Brasil. Comentou que algumas coleções particulares também sofreram consequências da guerra. Alguns colecionadores conseguiram salvar suas coleções escondendo-as, muitas foram doadas para museus nacionais, por vezes, em outros países. Algumas exposições puderam acontecer por causa de ações diplomáticas entre os países envolvidos. Ele explicou que, durante a guerra, a França, por exemplo, começou a expor obras no Brasil.

A fala do pesquisador Keith Holz, da Western Illinois University, *Why Defend Degenerate Art?*, explorando a questão dos países democráticos terem dado apoio à arte e aos artistas considerados degenerados, com exposições logo após as alemãs de 1937. Destaque para a *Exhibition of 20th century of german art* na New Burlington Galleries em Londres. Chama atenção a criação por Oskar Kokoschka da pintura com o título *Self-portrait of a degenerate artist*, claramente uma resposta à perseguição que a arte expressionista estava sofrendo – que aliás foi incluída em uma das exposições nazistas –, especialmente em virtude dos braços cruzados do pintor aludindo à sua recusa à perseguição contra ele e outros artistas, conforme descrição da Scottish National Gallery of Modern Art, onde a obra está exposta atualmente.

Outras diversas exposições com obras “degeneradas” ocorreram nos Estados Unidos em 1939 e 1940, como no MoMA de San Francisco, pouco tempo após a exposição Arte Degenerada que aconteceu em Munique. Incluíam, nos EUA, a palavra “banida”, entre aspas, no título das exposições. Na França, a *L’art allemand libre*, da Maison de la Culture, ocorreu em novembro de 1938, em Paris, com obras de artistas como Ernst Kirchner. Além da L’union des artistes libres, associação de artistas alemães exilados em Paris, criada em 1938.

Em seguida, a Profa. Dra. Helouise Costa, do MAC-USP, tratou de como o antimodernismo entreguerras atingiu Lasar Segall, pondo em xeque o mito da América acolhedora e livre, especialmente quando uma pintura, um autorretrato dele, foi atacada à navalha por fascistas em 1928. Comenta sobre o grande sucesso da exposição *Arte Degenerada*, em Munique, em 1937 (o que não revela necessariamente algo favorável à arte moderna, por conta da intenção dessa realização, com as obras expostas uma sobrepostas às outras, sem cuidado, e com diversos textos “explicativos” difamando-as), que contou com dois milhões de visitantes apenas nessa cidade, e o pouco sucesso da *Grande Exposição de Arte Alemã*, reunindo as obras aprovadas pelo Terceiro Reich –

várias das obras que chegavam até o júri eram modernas, reafirmando o que o Prof. Olaf Peters disse em relação à desorganização e improvisação do governo alemão em relação a ambas exposições. Além da maioria dos integrantes da chamada escola de Dresden (Die Brücke), cinco obras de Lasar Segall estavam presentes na exposição *Arte Degenerada* em Munique, sendo duas pinturas e três gravuras. Como foi levantado em alguns momentos do seminário, não eram sempre claros os limites entre quem, no Reich, considerava algo bom, adequado, ou ruim, inapropriado. A obra *Mutilados de Guerra* de Otto Dix, por exemplo, costumava levantar alguns elogios de soldados nazistas que visitavam a exposição.

Então, entre as diversas contraexposições que começavam a acontecer, destacou-se a dos refugiados alemães, entre eles judeus progressistas, denunciando a situação com comícios, passeatas, artigos, além das exposições, para tentar convencer o público de que a posição do Terceiro Reich era errada, tinha intenções de reprovação e controle do ato expressivo e da produção em arte. Algumas dessas manifestações foram organizadas pelo governo francês. No Brasil, a partir de 1942, a UNE e outras organizações que se constituíam democraticamente, como as universidades, passaram a fazer passeatas contra o nazismo, após o distanciamento do governo de Getúlio Vargas dos governos nazifascistas. Por um tempo, o governo de Getúlio apoiou tais totalitarismos, apoio interrompido quando frotas alemãs atacaram submarinos brasileiros durante a guerra. Em 1945, foi organizada uma dessas chamadas contraexposições no Rio de Janeiro, na Galeria Askanasy, com obras de artistas como Käthe Kollwitz.

Para finalizar, a pesquisadora comentou que a arte degenerada não aparece na historiografia da arte brasileira, apesar da cobertura da mídia sobre o tema e das manifestações antifascistas.

No dia seguinte, a Profa. Dra. Maria Luiza Tucci Carneiro, da FFLCH-USP, falou sobre artistas brasileiros modernistas e o fato de alguns terem ligação com o Partido Comunista Brasileiro, dentre eles alguns eram imigrantes refugiados e judeus progressistas. Citou o autoritarismo na época do governo Getúlio Vargas e as caricaturas dele feitas pela artista imigrante Hilde Weber. Analisou ainda a importância de algumas livrarias no contexto da ditadura, que listavam e divulgavam os livros confiscados pelo DOPS (entre eles os de temática socialista ou anarquista).

A próxima convidada foi a Profa. Dra. Daniela Kern, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que expôs sua pesquisa sobre Hanna Levy e Irmgard Burchard, refugiadas importantes na luta antifascista da época, na América. Hanna foi

uma historiadora da arte, incansável defensora da arte moderna, que abandonou seu doutorado em Munique – com um professor que viria a se tornar nazista – para fugir da guerra, e teceu críticas aos historiadores da arte que ignoravam o viés político de obras críticas ao nazismo. Irmgard foi marchand, e, posteriormente pintora, estudou na França. Artistas da exposição *Arte Degenerada*, já banidos da Alemanha, foram expostos na Inglaterra e tiveram uma boa aceitação entre os intelectuais de lá. Irmgard buscou maneiras de obter doações de dinheiro para estes artistas, o que reforça a ideia de que ela, como marchand, não quis apenas enriquecer com a arte moderna alemã, mas também se preocupava com os artistas diante daquela perseguição.

A última fala do dia foi do Prof. Dr. Maurício Lissovsky da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que analisou a arquitetura no Brasil entre 1930 e 1940. Segundo o pesquisador, havia muito preconceito em relação às construções modernistas, num discurso que criticava diversos aspectos delas, como, por exemplo, grandes colunas visíveis em prédios. Comentários entre os conservadores associavam aquelas construções a coisas animalescas, a linha reta dos prédios era associada a anomalias, mastodonte etc. Enquanto o jornal fascista *Meio Dia* tecia duras críticas a Portinari, por exemplo, ele próprio e Le Corbusier já estavam fazendo muito sucesso nos Estados Unidos.

No último dia do seminário, a mesa foi aberta com a fala da pesquisadora Meike Hoffmann, da Freie Universität Berlin. Ela apresentou um panorama histórico do Expressionismo, relatando que o pintor do grupo Die Brücke, Karl Schmidt-Rottluff, conheceu Hildebrand Gurlitt (1895-1956), historiador da arte que veio a se tornar marchand expressionista, em Dresden. Gurlitt foi considerado de raça mista pelos nazistas, por ser descendente de judeu. Descendentes, a princípio, não foram perseguidos. Apesar de algumas exceções e diferentes interpretações sobre o posicionamento político do movimento expressionista, a pesquisadora identifica os artistas de Dresden (Die Brücke) como progressistas, e enaltece a consciência social de Otto Dix – este que não era do grupo e nasceu em uma cidade razoavelmente próxima a Dresden, chamada Gera. Gurlitt comprou um número altíssimo de obras do Expressionismo e organizou exposições, inclusive, no começo, sob os olhos de Goebbels, que tinha interesse nas obras e proferiu a frase “Queremos tentar ganhar dinheiro com este lixo”. As pinturas foram postas à venda no palácio Schönhausen, ao norte de Berlin, em 1938. Até que, passado algum tempo, Gurlitt teve a primeira exposição fechada pelo Terceiro Reich e precisou se mudar de cidade algumas vezes.

A fala seguinte foi da Prof^ª. Dr^ª. Ana Magalhães, do MAC-USP, que tratou da história da aquisição de obras por museus brasileiros e o que isso significou. Por exemplo, o autorretrato de Modigliani veio para o Brasil e na época ficou esquecido do mundo e pouco conhecido por aqui. Falou sobre Francisco Matarazzo Sobrinho e a construção do MAM-SP. Analisou ainda Margherita Sarfatti, italiana, crítica de arte, apoiadora de Mussolini, que comprou obras italianas e tentou ditar para o mundo o que era arte moderna.

A última fala do seminário foi da Prof^ª. Dr^ª. Claudia Valladão de Mattos Avolese, da Universidade estadual de Campinas (Unicamp), que dedicou boa parte de sua pesquisa a Lasar Segall, artista brasileiro inspirado inicialmente nos artistas de Dresden e Berlim. Buscou, depois, inspirações mais classicistas, como forma, massa e volume. Comentou sobre alguns livros que publicou, entre eles *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo*. Analisou a obra *Máscaras*, de Segall – uma das menos conhecidas do artista, que pertenceu ao acervo particular da família até 2013 –, que para ela tem um ar de mistério e enigma, e parece ter inspiração na metafísica de De Chirico. Destacou, na obra, no meio da sobreposição de imagens, a presença da deusa Minerva e o que ela representa, que é o imaginário clássico, que o nazismo enaltecia, inclusive com a utilização da imagem da deusa em alguns de seus *folders*, salientando a discussão em torno das críticas de Segall ao enaltecimento apenas das obras de um período passado. Outra das figuras presente na obra lembra a fase expressionista, fazendo da pintura final algo que demonstra como ele foi um artista complexo e humano.

Na discussão sobre a autonomia da arte em relação à política, a pesquisadora apresentou uma frase de Segall em uma entrevista concedida à *Folha de S. Paulo* em 1933, na qual ele afirma que “a arte proletária não existe, arte sempre foi individualista”. Entretanto, em 1937, Segall pintou a obra *Pogrom*, voltando a dialogar com uma questão mais politizada, o extermínio dos judeus.

Essa triste perseguição que a arte moderna – o Expressionismo de maneira mais clara, com a chamada “arte degenerada” – sofreu naquela época representa como a arte pode não só incomodar, mas ser um agente questionador e de resistência importante diante dos momentos obscuros que a sociedade enfrenta de tempos em tempos. Em outra escala, artistas no Brasil passaram por censuras, seja na ditadura, seja atualmente com o fortalecimento de grupos religiosos. Momentos conturbados causam sentimentos conturbados, incômodos, que afetam a saúde mental das pessoas, e isso foi bastante explorado pela arte moderna. Os pensadores que estudaram os aspectos psicológicos da

sociedade moderna, como Sigmund Freud (1856-1939), e os que valorizam os aspectos mais pulsionais nas pessoas, como Friedrich Nietzsche (1844-1900), abrem o diálogo científico e, de certa forma, também guardavam semelhanças na maneira como os artistas produziram uma arte que fosse uma exploração de seus próprios sentimentos diante da vida em sociedade naquele momento histórico conturbado de mudanças, perseguições e guerras.

3 NIETZSCHE

3.1 Nietzsche e seus conceitos cosmológicos

Friedrich Nietzsche nasceu em 1844, no Reino da Prússia, e morreu em 1890, no Império Alemão, ambos no território que hoje conhecemos como Alemanha. Escreveu até 1888, quando teve o que atualmente seria diagnosticado como acidente vascular cerebral. Foi filólogo da língua grega de formação, ou seja, um estudante da linguagem, o que refletiria de maneira importante na sua obra filosófica, seja no modo de escrever, valorizando e renovando a maneira como se escrevia na área, seja com a influência de conceitos trágicos gregos. Ter sido chamado de “filósofo-poeta” em vida, entretanto, não era exatamente um elogio, mas um reflexo de que, em sua época, as pessoas estavam acostumadas com outro tipo de filosofia, e essa foi uma maneira de criticá-lo, apontar nele a falta de uma exposição sistemática de suas ideias. Ainda em relação ao seu estilo, apesar de não ser o único estilo adotado por ele, é recorrente a utilização de aforismos, influenciado por pensadores como os moralistas franceses do século XVII e pelos primeiros românticos alemães, Lichtenberg e Goethe.

[...] do grego aphorismós, faz referência a seu significado de frase sucinta, que resume concentradamente um estado de coisas em sua determinação essencial, delimitando-o em relação a outros. (MÜLLER-LAUTER, 2005b, p. 62).

Foi professor quando jovem, profissão que precisou abandonar pois sua voz era baixa e os estudantes passavam, cada vez mais, a enfrentar dificuldade em ouvir o que ele estava dizendo. A fragilidade de sua saúde é um dos aspectos irônicos que Nietzsche teve que passar em sua vida, ele que tanto defendeu a vida, a grande saúde e um modo mais intenso e menos racional de se viver.

Irônico, mas não incoerente. Talvez tenha sido justamente a partir de suas próprias dores que ele foi buscar na tragédia grega os textos daqueles que lidavam com a dor de uma forma diferente. Se o mundo ocidental de sua época tentava esconder a dor, associá-la à fraqueza e principalmente à culpa, a dor que interessa a ele é a que pode trazer potência. Na sua obra, conhecemos a ideia do guerreiro, aquele que precisa lidar com a dor, não a ignorar, pois se a vida é uma batalha, a dor vai existir e é preciso enfrentá-la. É preciso convencer o corpo para que ele resista.

Sua obra costuma ser dividida em fases. De 1864 a 1870, são os textos filológicos. De 1871 a 1876 temos o período que corresponde ao chamado jovem Nietzsche, da época do *Nascimento da Tragédia*, que o próprio filósofo avaliaria mais tarde como um tanto

superada e por demais hegeliana, ou seja, dialética, pensamento que orientaria o universo a uma finalidade, contrário ao acaso e à fatalidade defendidos pelo Nietzsche das fases mais avançadas de sua obra, especialmente do conceito de amor *fati*, amor aos fatos, na imprevisibilidade do que ocorre. De 1877 a 1882 temos a terceira fase, do *Humano Demasiado Humano* e *A Gaia Ciência*, de transição. A última fase seria conhecida como a do Nietzsche maduro, ou seja, período de suas principais obras, sendo a primeira provavelmente seu principal livro, *Assim Falava Zaratustra*. Assim como *Além de Bem e Mal*, *Genealogia da Moral*, *Crepúsculo dos Ídolos*, *Caso Wagner*, *O Anticristo* e sua autobiografia *Ecce Homo*, além de fragmentos póstumos não publicados, mas hoje bastante estudados. Nessa fase, nos são apresentados alguns de seus conceitos mais importantes como o de vontade de potência.

Foi nesse razoavelmente curto, porém muito intenso, período de produção que hoje podemos entrar em contato com seu pensamento e seus conceitos. Alguns são mais presentes em determinadas fases, como o pensamento trágico do Nietzsche jovem – não que tenha sido superado, mas diluiu-se nas fases seguintes. Outros aspectos aparecem ao longo de sua obra, como o relativismo. Para ele, nenhuma teoria filosófica seria algo mais que interpretação, e se tudo é interpretação, nada se sobressai. O ataque ao idealismo, ou seja, derrubar ídolos e ideais pré-aceitos, que são fruto de crença, é recorrente.

De sucesso póstumo, em vida foi lido mais por críticos, fãs de Wagner e vanguardas artísticas, entre elas membros do Die Brücke. Crítico do pensamento moderno, da cultura e dos costumes na Alemanha, Nietzsche influenciou bastante o pensamento filosófico francês. Um de seus leitores e influenciados, Michel Foucault (França, 1926-1984), considera que Marx (Alemanha, 1818-1883), Nietzsche (Alemanha, 1844-1900) e Freud (República Tcheca, 1856-1939) oferecem o contraponto aos 3 “H” que marcaram o pensamento filosófico europeu moderno: Hegel (Alemanha, 1770-1831), Heidegger (Alemanha, 1889-1976) e Husserl (República Tcheca, 1859-1938). Foucault foi um importante marco para estabelecer Nietzsche como objeto de estudo acadêmico, o que viria a ocorrer de fato nos anos 1970. Em vida, Nietzsche, pelo seu modo de escrever, foi mais associado à literatura do que à filosofia. Pode-se dizer que, por conta de fatores posteriores a sua morte, como as apropriações totalitárias, a Academia demorou quase setenta anos para compreender o seu pensamento.

Ao estabelecer diagnósticos da sociedade ocidental, Nietzsche é firme em seus posicionamentos. Acredita, por exemplo, que a civilização produziu algo doente: o próprio Homem, que deveria ser superado com a vinda do além-do-homem, aquele que

viria a cruzar a ponte, aquele que superou os valores morais cristãos e a *décadence* que o filósofo identificou na Europa de seu tempo. Como observa Wolfgang Müller-Lauter, “Desde cedo, Nietzsche refletiu sobre a *questão* da *décadence*, mas só em 1888, em seu último ano de atividade, a *palavra* converteu-se num dos conceitos centrais do seu filosofar.” (MÜLLER-LAUTER, 2005a, p. 80).

Para explicar o que ele identificou como *décadence*, pode-se seguir alguns caminhos, mas é necessário verificar antes dois conceitos elaborados em sua filosofia. O primeiro é o de vontade de potência. Imanente a todos os seres, é um conceito que ele busca suas origens na biologia. Uma célula encontra resistência das células que a rodeiam, essa resistência dela em continuar existindo, esse jogo de forças, essa vontade de existir, é o que ele chama de vontade de potência. O querer e o querer mais sempre existiram, ou seja, a vontade não só quer se conservar, tampouco tem um objetivo final, ela é inseparável da existência dos seres. Hierarquias não definitivas entre as forças se estabelecem o tempo todo – e este é o outro conceito importante em sua obra –, de modo que uma força se sobrepõe a outra, e outra a outra, e assim incessantemente. Força e vontade de potência, no Nietzsche da fase madura, passariam a ser praticamente sinônimos. Uma é o que leva à outra, e uma força não existe por si só, pois “toda força está, portanto, numa relação essencial com outra força” (DELEUZE, 2018, p. 15). A luta e as forças são inerentes aos seres orgânicos. Não é exagero dizer que, para Nietzsche, viver é lutar.

O conceito de força é, portanto, em Nietzsche, o de uma força que se relaciona com outra força. Sob este aspecto, a força se chama vontade. A vontade (vontade de potência) é o elemento diferencial da força. Daí resulta uma nova concepção da filosofia da vontade, pois a vontade não se exerce misteriosamente sobre músculos ou sobre nervos, menos ainda sobre uma matéria em geral, mas necessariamente sobre uma outra vontade. (DELEUZE, 2018, p. 16).

Nas palavras de Nietzsche (2011, p. 110), “Apenas onde há vida há também vontade: mas não vontade de vida, e sim – eis o que te ensino – vontade de potência!”.

A *décadence* seria, então, sob um aspecto mais teórico, a total anarquia e não hierarquia de vontades. Assim a sociedade europeia estaria perdida e culturalmente decadente naquele período histórico. E a crise do Homem poderia ser definida como uma impotência da vontade, uma vontade de nada, o niilismo.

A vontade de potência passa, portanto, pela maneira que Nietzsche enxerga o que é o mundo. A partir da análise cosmológica de sua filosofia, mundo é um cosmo finito

fechado. O que nos leva a concluir, pela leitura de suas obras, que, para ele, além de não existir nada além do mundo (um pós-vida, por exemplo), o mundo é eterno, ou seja, não teve início (logo, não foi criado) e não terá fim. Isso é importante para entender a doutrina nietzschiana do eterno retorno do mesmo. Mais do que simplesmente comentar e enumerar os diversos conceitos, pretendo levantar que este, assim como diversos conceitos de Nietzsche, afirma uma valorização da vida e da intensidade que vivemos neste mundo.

O eterno retorno do mesmo é a doutrina nietzschiana de que um mesmo evento, instante, acontecimento, ocorreu infinitas vezes no passado e acontecerá novamente infinitas vezes exatamente como se deu, no interior de um mundo que é fechado. Em outras palavras, tentando aplicar de maneira prática, para que não se viva infinitamente em um momento ruim, é necessário sempre, dentro do possível, entregar o melhor de si e viver da melhor maneira possível. E assim não só com um momento, mas com cada momento vivido.

O maior dos pesos. – E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. [...] pensaria sobre seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2001, p. 205).

O pesquisador Jörg Salaquarda explica, a partir de *Gaia Ciência*, onde a doutrina aparece pela primeira vez, o que ela significa:

- A repetição de *tudo*. Nada se perde; até o menor “suspiro”, cada pensamento, cada prazer e dor, todos os pequenos e grandes acontecimentos retornarão.
- O retorno de tudo *na mesma disposição*, sem qualquer possibilidade de variação: “Tudo na mesma ordem e sequência”.
- O retorno de tudo, *que acontece sempre outra vez*, na mesma ordem sequência. O interlocutor terá de viver esta sua vida atual não apenas “ainda uma vez”, mas “ainda incontáveis vezes”. “A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez”. Sem que seja dito, isso também implica sem dúvida que ele já a viveu infinitas vezes. (SALAQUARDA, 2005a, p. 109).

Trata-se de um conceito que surge no Nietzsche mais próximo de sua maturidade filosófica, entretanto é um conceito de Nietzsche como filósofo, mas não de Zarathustra, seu “personagem”, que nunca chegou a ensinar o pensamento a ninguém. O profeta nunca encontrou alguém preparado para esse pensamento, tamanho o desafio de aceitá-lo. Quem vive tranquilo com o eterno retorno são os animais de Zarathustra, pois são eles os que vivem, sem religiosidade, a pura sintonia com a natureza. Ainda na análise de Salaquarda, o eterno retorno é ruim e insuportável apenas para o niilista, pois seria o eterno retorno do nada, de uma vida vazia e sem sentido. Já para “quem afirma a realidade e vive em sintonia com si mesmo” (SALAQUARDA, 2005a, p. 120), o pensamento não é assustador, antes é um grande desafio a ser aceito.

3.2 A crítica aos valores morais socrático-cristãos

Os valores são um conjunto de costumes que foram criados pelo Homem, a partir de uma determinada perspectiva e avaliação. A proposta de Nietzsche é que essa moral seja reavaliada, para isso sugere a reflexão sobre a transvaloração de todos os valores. A sua filosofia, em geral – apesar das “marteladas” em valores preestabelecidos que pareciam incriticáveis antes dele –, é bastante propositiva e positiva. Para Deleuze (2018), “[...] a crítica é ao mesmo tempo o que há de mais positivo. O elemento diferencial não é crítico do valor dos valores, sem ser também o elemento positivo de uma criação”. Há a transvaloração, até a destruição de antigos dogmas, para se propor, neste lugar, um outro modo de viver. Um modo de viver dionisíaco, entregando-se mais ao desejo (que é vontade de potência), menos racional, pois os heróis gregos que Nietzsche valorizava agiam de maneira um tanto impulsiva. Se aquilo que se quer é verdadeiro – e o impulso dirá o que é –, não se deve prender à razão e sim seguir os impulsos.

Essa transvaloração dos valores, e o que é necessário deixar para trás, é bem explicada no trecho a seguir.

Nietzsche apresenta o objetivo de sua filosofia: liberar o pensamento do niilismo e de suas formas. Ora, isto envolve uma nova maneira de pensar, uma reviravolta no princípio do qual depende o pensamento, uma reorientação do próprio princípio genealógico, uma “transmutação”. Há muito tempo, pensamos em termos de ressentimento e de má consciência. Não tivemos outro ideal além do ideal ascético. Opusemos o conhecimento à vida, para julgar a vida,

para fazer dela algo culpado, responsável e errado. Fizemos da vontade uma coisa ruim, atingida por uma contradição original, dizíamos que era necessário retificá-la, refreá-la, limitá-la e até negá-la, suprimi-la. (DELEUZE, p. 50, 2018).

Se vontade de potência é desejo, pulsão e movimento, a renúncia à luta é fruto do que ele diagnosticava como racionalização da vida. O movimento, a música, seriam o oposto dessa racionalização. Aqui me permito fazer uma digressão e questionar se o movimento, importante para alguns segmentos da arte moderna, entre eles o expressionismo, não seria, portanto, esse se entregar a um modo mais intenso de viver, fazer da arte uma expressão intensa, chegando ao ponto da distorção, como representação e resposta ao racionalismo que permeia a vida após Sócrates. A proposta de supressão do sujeito no pensamento de Nietzsche é uma valorização das emoções. Se somos um devir de pulsões, não podemos ser um único “eu”, racional, ou seja, uma invenção teórica visando garantir estabilidade, tentando distanciar o homem de suas diferentes pulsões naturais. Assim, a arte expressionista, que Nietzsche não pôde ver, pode ter sido uma resistência ao que ele observou de decadente e até mesmo racional no homem de seu tempo.

Em relação ao moderno, período no qual se encaixam as obras produzidas pelos artistas do Die Brücke, o pesquisador Jörg Salaquarda analisa que o alvo das críticas de Nietzsche reúne diversas ideias como “liberalismo e o socialismo, música moderna e a emancipação feminina, a crença no progresso e o anarquismo etc.” (SALAQUARDA, 2005b, p. 156). Os ditos modernos têm o pensamento determinado por uma convicção determinada por um juízo básico da moral, que desestabilizaria a moral anterior, mas ainda assim seria, para Nietzsche, uma moral que os orienta de maneira cega. Desse modo ele sempre busca a genealogia daquilo para desconstruir a própria ideia. Em outras palavras, Nietzsche classifica os modernos como “crentes” das ideias modernas, ao associá-los, em *Assim falava Zaratustra*, ao animal *asno*, que era seu simbolismo para o “povo”. Classificação feita já por traçar os aspectos genealógicos da origem daquele valor moderno, pois “A genealogia não só interpreta, ela avalia.” (DELEUZE, 2018, p. 15).

É na questão dos valores que surge um aspecto de sua filosofia com o qual é necessário tomar algum cuidado para não se apegar de maneira superficial às palavras, que são duas, entre muitas outras, que Nietzsche pressupõe que o leitor busque um entendimento menos imediato. Talvez essa característica seja por conta de sua formação em filologia, e todo seu estudo das linguagens. Ele enxerga a existência de uma moral dos nobres e uma moral dos escravos. A atenção necessária é que a questão dos escravos

não passa por tornar outra pessoa um escravo de alguém, até porque ambas as morais podem coexistir em um mesmo indivíduo. Também não se trata de uma valorização do nobre na qualidade de estrato social. A proposta é que se busque e lute contra as próprias limitações e preconceitos que vêm da moral cristã, para que se alcance o pensamento da moral dos nobres.

A moral dos nobres estaria baseada, portanto, na criação de valores, na atribuição do valor bom a si próprio, e enxergar o que é ruim a partir do outro. A moral dos escravos, também bem definida por moral dos ressentidos, pelo contrário, concerne àquele que atribui o valor mau ao outro para enxergar a si mesmo como bom. Enxergar de fora para dentro, precisando considerar o outro ruim para se considerar bom. Se os nobres criam valores, os escravos apenas invertem a moral dos nobres. O ressentimento orienta a moral do escravo, força reativa do homem; sempre uma reação que surge a partir de uma perspectiva de avaliação da vida pela negação, o não ao outro no lugar do sim afirmativo dionisíaco a si mesmo.

O ressentido é aquele que não luta, que dá demais atenção a pensamentos de inveja que o impedem de agir sem se preocupar em afetar outras pessoas, e precisa se autoafirmar em sua própria mediocridade falando mal dos outros, mal dos de moral nobre. Aquele que precisa achar um culpado pela sua dor e que mostra uma incapacidade em lutar contra o sofrimento. Dentro do pensamento da vontade de potência e do trabalho das forças, evidencia-se a forte criticidade de Nietzsche para com a figura do ressentido, que vai culminar, na esfera da moral, na sua crítica ao cristianismo, definida como a religião do escravo – afinal Cristo se sacrificou para aliviar a culpa do homem pecador. Ao analisar essa religião, Nietzsche dirá que nela apenas os fracos e oprimidos têm direito à salvação, portanto, para ele, o reino de Deus surge do ódio e do desejo de vingança dos ressentidos – que, vale frisar, apesar de violento, não luta de fato para se vingar. Se o desejo de vingança surge justamente da sua impotência, não teria como haver reação, o que há é, por conta do seu número, um domínio da moral dos escravos na sociedade ocidental de sua época.

A comparação entre a vida que justifica o sofrimento, a afirmação dionisíaca do sofrimento e, por outro lado, o sofrimento que acusa a vida, é assim resumida por Deleuze:

Se há sofrimento na vida, isso significa, primeiramente, para o cristianismo, que ela não é justa, que é essencialmente injusta, que paga

com sofrimento uma injustiça essencial: ela é culpada, visto que sofre. (DELEUZE, 2018, p. 25)

Então podemos observar a relação que Nietzsche estabelece entre os diferentes tipos de pessoas com a dor. O ressentido não consegue esquecer a dor, mas diferente daquele que busca na tragédia grega não esconder a dor, este não consegue superá-la. Não adianta identificá-la, pois não sabe buscar forças para sair dela, pelo contrário, o ressentido não se afasta de sua dor, interioriza-a, porque encontra nela uma forma de entorpecimento, instaurando uma perspectiva de vida que traz apenas a sensação de impotência. É o que Nietzsche chama de “empobrecimento da vida”.

Sabemos que os artistas do Die Brücke notavam e retratavam a dor e a melancolia em suas pinturas. Elaboradas com tintas escuras, carregadas, até mesmo para retratar cenas do cotidiano. Um exemplo é a obra *Self-portrait as Soldier* (1915, figura 26), de Kirchner, onde o artista não se imagina como um grande e triunfante soldado sobre um cavalo imponente. Pelo contrário, ele está com expressão triste e tem sua mão decepada. Um artista que tem a mão decepada e não pode trabalhar é o retrato explícito da representação de um incômodo do pintor, neste caso diante dos horrores da guerra. A figura do soldado que ele escolheu para assumir, sem poder manejar sua arma ou sua espada, também perde um pouco sua função. Fica a reflexão se era uma maneira sempre trágica de observar a dor, buscando forças para dela sair ou se, pelo contrário, era uma espécie de entorpecimento. Havia uma submissão expressionista à dor? Pela maneira como eles buscavam valorizar a vida, criticar a industrialização e sua poluição, e buscavam constantemente o reencontro do homem com a natureza, acredito que a resposta para essa pergunta é negativa.

Em paralelo à sua crítica aos valores cristãos, está a crítica ao que ele chama de fé na racionalidade. Após o que ele designou como a morte de deus, Nietzsche aponta que o homem colocou a razão no lugar de deus, passando ao ponto de poder ser cegado por ela, como se fosse um fiel. Foi com o ceticismo filosófico que os pensadores dessa escola de pensamento desconfiaram do poder definitivo da razão. Nietzsche vai mais longe em sua crítica: não usa a razão que de tudo duvida, e sim coloca em xeque o processo mesmo de duvidar, o que ainda seria utilizar a razão. Não acreditar em nada talvez seja uma espécie de dogma, razão pela qual ele não se considerava um cético.

Foi com Nietzsche que valores ditos absolutos, verdades absolutas, foram intensamente questionadas, com ele se passou a questionar a verdade, o bem e a beleza.

Ao longo de toda obra do filósofo, ele busca não só questionar o que cada valor significa, como propriamente criticar a origem dos valores como tais.

A questão da definição de beleza na arte não é um conceito estável, mudou ao longo dos séculos e foi totalmente questionado com as vanguardas modernas. O expressionismo, com seus traços distorcidos, e uso de cores carregadas e pinceladas fortes, não seguia o padrão de beleza e equilíbrio formal ou mesmo de cores e sombras dos movimentos e períodos artísticos anteriores (do impressionismo para trás). Além do que, mesmo não considerando a arte moderna e sim o que foi feito antes dela, a concepção de beleza muda dependendo da época, o que torna sem sentido tentar estabelecer um critério fechado de beleza na arte. A beleza romântica (século XVIII) não é a mesma do período da renascença (entre os séculos XIV e XVI), por exemplo.

Nietzsche não questiona o que é belo e sim, de novo indo adiante, o valor do belo enquanto tal. Para ele, não se deve perguntar o que é belo e sim o que está na origem da beleza, ou seja, quem estabeleceu aquele critério estético e o que pretendia com ele. É um dos exemplos do modo de pensar genealógico estabelecido por ele. Isso se estende para todos os valores estabelecidos, não apenas ao da beleza; é necessário sempre investigar quem e em quais circunstâncias se estabeleceu determinado valor.

Do ponto de vista religioso, discutir um valor é profano. Cristo ficou em silêncio quando Pilatos perguntou a ele o que é a verdade, o que levou, entre outras passagens, Nietzsche a escrever que Pilatos “é a única figura dos Evangelhos que merece respeito” (NIETZSCHE apud AGAMBEN, 2014, s/p). Talvez tenha sido um dos tantos aspectos que levou o filósofo a querer estabelecer, a partir daí, a transvaloração de todos os valores.

3.3 Aquele que atravessa a ponte, o além-do-homem

Se o homem de seu tempo deveria ser superado por não suportar a ideia da doutrina do eterno retorno do mesmo, Nietzsche propõe um novo homem a ser cultivado. Em *Assim falava Zaratustra*, ele trata da questão do além-do-homem.

Zaratustra, ao chegar à cidade, após sua reclusão nas montanhas, anunciou-o ao povo, apresentando o além-do-homem como o sentido da Terra. Nietzsche, dessa maneira, convida o leitor a refletir em direção a pensar além da metafísica e da religião judaico-cristã, que tendem a valorizar a condição supraterrrena, pois, ao valorizá-la, deixa-se de valorizar a vida na Terra. Ou seja, para o cristão, a vida aqui é, no mínimo, deixada

de lado, pois todas as esperanças são depositadas numa outra vida. E mais: o discurso religioso, ao valorizar a alma, mostra desprezo pelo corpo – valores do homem criatura em relação a um deus criador, com o seu corpo como miséria da alma, pecadora. É então, ainda no prólogo de *Assim falava Zaratustra*, que Zaratustra, ao se posicionar contra este além-vida, declara aos homens a morte de deus, ou seja, para se atingir outro patamar de civilização, é necessário o fim dos valores cristãos no Ocidente, que trouxeram a este uma situação de niilismo, assim como a já citada supervalorização da vida em outro campo que não o terreno.

Niilismo, na obra do Nietzsche, é a denúncia de um determinado aspecto ou atitude que, de maneira geral e resumida, nega a vida, neste caso, ao defender um além-vida. Até mesmo a metafísica vira alvo de suas críticas, por ser o estudo de um mundo suprassensível. Como pontua Deleuze (2018, p. 49), “Nietzsche chama de niilismo o empreendimento de negar a vida, de depreciar a existência. Analisa as formas principais do niilismo: ressentimento, má consciência, ideal ascético.”

Assim falava Zaratustra, sua principal obra, o próprio filósofo não soube muito bem como classificá-la, defini-la segundo um gênero. A seu editor escreveu: “É uma poesia ou um quinto ‘Evangelho’ ou algo para o qual ainda não existe nome” (SALAQUARDA, 2005a, p. 103). O pesquisador Jörg Salaquarda analisa esses diferentes aspectos presentes no estilo de *Assim Falava Zaratustra*:

De “pregação” Nietzsche pode falar, se pensa na tradição retórica a que estava ligado; de “sinfonia”, se leva em conta a forma sonora e rítmica de sua obra assim como a execução dos motivos que nela aparecem; de “poesia”, se pensa na composição enquanto um todo; de “Evangelho” ou “escrito sagrado”, se quer salientar a luta empreendida no livro contra o paradigma central da tradição. Mas cada um dos aspectos citados também não é o correto, na medida em que a rubrica se altera, quando nela se incluiu a obra. (SALAQUARDA, 2005a, p. 104).

Zaratustra não é um pregador convencional, é também o antipregador, que não quer que aceitemos qualquer doutrina sem a questionarmos. Inclusive, é necessário grande disposição e esforço para se viver com alguns conceitos como na doutrina do eterno retorno de Nietzsche. Então não é possível uma situação passiva em que não esta disposto a questionar as situações e a si mesmo diante delas, buscando sempre a máxima do “Torna-te quem tu és!” e não o que os outros, pregadores da moral, querem que você seja.

O homem como ponte, travessia, e não um fim em si mesmo, é enaltecido no discurso de Zaratustra. No sentido de que aqueles que não buscam a justificativa para tudo em suas existências no além-vida, ou seja, valorizam a vida na Terra, identificando e se opondo a uma postura niilista, são aqueles que a preparam para a chegada do além-do-homem. É Nietzsche, por meio do discurso de Zaratustra, valorizando o viver de modo dionisíaco – em oposição ao platonismo, ao viver de modo idealizado, valorizando menos as dores e prazeres da vida terrena. Por meio também de metáforas, o prólogo do livro busca abrir campo para a reflexão em relação ao que vem a ser o além-do-homem. Nietzsche fala no conceito como sendo um oceano, pois corpos, mesmo enquanto rios imundos, não podem poluir oceanos em suas totalidades, muito maiores. Assim como o além-do-homem enquanto relâmpago numa tempestade de nuvens escuras. As gotas da chuva são os anunciadores, ou seja, o próprio Zaratustra, que trouxe aos homens o anúncio do homem que está por vir.

Zaratustra é, conforme se apresenta, porta-voz da vida e do sofrimento, do amor à vida. É anunciador de uma nova condição no sentido de se deixar antigos valores do homem enquanto criatura divina para trás. É também porta-voz do sofrimento, pois não teme viver seus sentimentos, sejam eles considerados de alegria ou de sofrimento, até vir o momento da superação. São relevantes na obra os momentos de crise pelos quais Zaratustra passa, em relação a indagações sobre a possível não superação do último homem, que é aquele que reafirma os valores cristãos. Mas ele suporta as crises, pois visa o além-do-homem. Nas palavras do pesquisador Jörg Salaquarda (2005b, p. 154),

O além-do-homem é a esperança de Nietzsche, o alvo que ele delineia aos olhos dos homens de sua época, mas não apenas de sua época. Como contra-imagem do além-do-homem está o já mencionado último homem, sobre o qual Nietzsche dizia que o criara “juntamente com o outro”.

De volta à reclusão das montanhas, na terceira parte de *Assim Falava Zaratustra*, a personagem vive sensações mundanas como o nojo. E é nesta terceira parte que, em uma passagem, ele convalesce. Permanece deitado por sete dias, sem forças. Em outro aspecto que podemos enxergar como valorização da vida na Terra, ele é assistido pelos animais – seres da natureza. Animais e não anjos ou algo assim, como seria numa visão mais religiosa. Todos lhe fazem companhia e lhe trazem comida. Até que os animais o convidam, por meio de suas mensagens, a sentir o mundo. Zaratustra celebra o cantar, celebra a natureza, celebra a vida. Os animais também podem justificar o pensamento de

que eles são os seres que suportariam o eterno retorno do mesmo, por estarem em total sintonia com a Terra.

De maneira sucinta, Zaratustra é, então, segundo Jörg Salaquarda, aquele que traz a notícia da morte de deus, é o porta-voz da vida contra a negação do mundo, o porta-voz do sofrimento como não objeção do viver e o porta-voz do acaso contra a teleologia.

Em relação ao conceito, o que é este além-do-homem foi um dos pontos que tornaram delicada, na obra de Nietzsche, como se o tal super-homem fosse um tipo racial ou biologicamente superior. O filósofo deixa claro não se tratar disso e sim de uma proposição ao leitor, para um exercício de reflexão diante de um modo mais intenso de viver. Em sua obra madura, podemos entrar em contato com alguns preceitos de existência do além-do-homem. No fragmento póstumo 7 [21] da primavera/verão de 1883, ele fala sobre o engendramento do último homem e o movimento que levaria ao além-do-homem. Para Nietzsche, este não seria senhor do último homem, mas ambos coexistiriam.

É ao trazer o além-do-homem como um tipo de gênio, que Nietzsche, de certa maneira, nos apresenta exemplos que se aproximam do conceito. Sempre acompanhado de alguma ressalva, ele discorre sobre figuras como Goethe, Shakespeare e Napoleão. Napoleão, em “Meu conceito de gênio” que integra das “Incursões de um Extemporâneo” §4, é tratado também como um extemporâneo. Aqui, a retomada do passado, ao considerá-lo herdeiro de uma civilização antiga mais forte do que a vigente na França, ao mesmo tempo que é “grande destino”, coloca-o alinhado à visão do Nietzsche maduro sobre a figura do gênio. A genialidade é algo a ser atingido e não fruto do acaso, do culto a personalidades que se destacam da massa por razões de sorte. Gênios, portanto, são aqueles que acumulam uma força no meio da massa, até chegarem ao ponto de explodir. A França valorizava um tipo de cultura diferente, que permitiu a Napoleão acumular força e se tornar senhor. Acumulando forças, o tempo na História em que o gênio irá se destacar é indiferente. Nietzsche coloca, nestes termos, o tempo como submisso e fraco diante do gênio.

Ao se traçar um paralelo com os termos anteriormente aqui tratados, grande é o homem que valoriza a Terra para a chegada do além-do-homem. Grande também é o homem que se coloca na condição de atingir, a partir de nobres qualidades, a figura do gênio, para não colocar esta vida como lugar de esperanças em uma vida supraterrena, mas lugar de vivência nesta Terra, com os gênios que se destacam em cada tempo e em cada civilização. Grande, portanto, de certa maneira, é a civilização que prepara campo e

permite que este tipo de homem seja cultivado, aquele que vem para substituir os homens de rebanho, nas palavras do filósofo, ou seja, de pensamentos domesticados e não grandiosos.

Nietzsche, que de certa maneira dava voz aos seus próprios conceitos por meio das palavras de Zarathustra, não se via como um além-do-homem. Todo seu pensamento é uma sugestão instigante de tentar viver a vida de uma maneira mais intensa e longe das amarras da moral, assim como ele próprio buscou. Mas mais do que não se enxergar como o além-do-homem, ele próprio tinha consciência de que também foi um *décadent*, pois estava inserido na época em que vivia e sofria junto dela sua doença.

3.4 A vida como ato de criação

Na arte, discute-se muito como se dá o ato de criação das obras pelos artistas. O artista cria para alguém ver, podendo ou não ser reconhecido e ficar para a posterioridade, pelo público e crítica especializada. No conhecido texto de Otilia Arantes sobre o ato de criação em Paul Klee, “Klee, a utopia do movimento”, a pesquisadora analisa este processo:

O movimento é assim, mais do que uma força cósmica que se apossa do artista, o impulso que lhe permite agir por sua própria conta, o vento que conduz a outras paragens, onde ele, por sua vez, passa a mover mundos próprios. (ARANTES, 1976, p. 90).

A associação possível com a vontade de potência em Nietzsche é, ao meu ver, direta. Se, para o filósofo, essa vontade de potência inerente aos seres é também movimento, pulsão, a própria arte entra como um exemplo do que é se entregar às suas próprias pulsões para criar algo.

Ainda nessa linha, o artista Marcel Duchamp tem um texto igualmente dedicado ao tema, que dá um passo adiante na associação que faço com o pensamento nietzschiano.

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. (DUCHAMP, 1965, p. 73).

A já citada associação com o se entregar às pulsões ocorre quando o artista, que cria, compartilha sua experiência, como no texto acima. O que também leva ao pensamento de Nietzsche de que o artista precisa, de qualquer maneira, abdicar, ao menos momentaneamente, do “ser totalmente consciente”, ou seja, da razão. De certa maneira, Nietzsche enxergava algumas similaridades entre a própria vida e o ato de criação artística. É no próprio ato criador filosófico que ele percebe alguma equivalência com o entregar-se ao fazer artístico: “[...] e eu não saberia o que o espírito de um filósofo mais poderia desejar ser, senão um bom dançarino”. (NIETZSCHE, 2001, p. 258). Sua célebre frase “Sem a música a vida seria um erro” (NIETZSCHE, 2017a, p. 12), poderia ser dita, em outras palavras: para os artistas, criar é praticamente um sinônimo de viver, como o agir inevitável das forças ativas que levam à vontade de potência. A criação é inevitavelmente um ato daquele que é forte.

Ao abdicar da razão para se entregar à valorização da criação artística, Nietzsche opõe a arte ao racionalismo socrático e também ao ideal ascético. Um dos princípios da arte seria que ela é

[...] a mais alta potência do falso, ela magnifica “o mundo como erro”, santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior. [...] A potência do falso deve ser elevada até uma *vontade* de enganar, vontade artista que é a única capaz de rivalizar com o ideal ascético e de se opor a ele com sucesso. (DELEUZE, 2018, p. 132).

A arte deveria ser o oposto do ideal ascético. Este que valoriza apenas o pós-vida, e tudo que isso acarreta na vida sobre a Terra: ódio aos sentimentos, sensações, sensualidade, natureza, caráter selvagem do homem, e uma sobrevalorização da espiritualidade, além da promoção de valores como a castidade (FAUSTINO, 2014, p. 249). Um dos motivos para Nietzsche criticar tanto as composições de Wagner reside na expressão dos ideais ascéticos em óperas como *Parsifal*, e tudo o que essa obra representa para reafirmar os ideais cristãos. De maneira oposta, haveria então a arte, o fazer artístico e entrar em contato com a arte de maneira geral, como afirmação da vida. “Só enquanto fenômeno estético a vida e o mundo se encontram eternamente justificados”. (NIETZSCHE, 2007, p. 18).

3.5 Aspectos estéticos no pensamento de Nietzsche e pontos de encontro com o expressionismo

O pensamento de Nietzsche percorreu diversos temas e caminhou por diversos tipos de análise e crítica. Seu pensamento foi tão inquieto que ele chegou a discordar de si próprio nas diferentes fases de sua obra, ou revisou e incluiu textos em livros anteriormente publicados. Dentre os circuitos em que era bem lido, destaca-se o das vanguardas artísticas, logo no início do século XX, onde sua filosofia marcou o interesse de alguns jovens de Dresden que viriam a criar o grupo de arte Die Brücke. Foi num grupo de leitura chamado Vulkan que Karl Schmidt e Erich Heckel (que viriam posteriormente a formar o grupo de arte) discutiam, entre outros autores, a filosofia nietzschiana. O nome escolhido, Die Brücke, é uma referência – como indica a historiografia da arte – à ponte (*brücke*) citada no prólogo de *Assim Falava Zarathustra*.

Ao traçarmos uma recomposição histórica, formando uma genealogia, entre a filosofia de Nietzsche e seus impactos na cultura e diretamente na arte alemã imediatamente após sua morte, levantamos uma série de questionamentos sobre alguns aspectos como:

- 1) A filosofia de Nietzsche identifica a *décadence* da sociedade ocidental e analisa a música de Richard Wagner – para ele, em sua filosofia madura, muito exagerada – como um sintoma de uma sociedade alemã doente, que tendia a valorizar uma expressividade a qualquer custo, “*expressivo a qualquer preço*”, em suas palavras, colocando em xeque a qualidade da própria arte produzida.
- 2) Será a arte do Die Brücke, chamada expressionista, ainda essa expressividade exagerada, a expressividade a qualquer custo ou, pelo contrário, também recorrendo ao pensamento do jovem Nietzsche: será essa arte, por tratar do tema da dor, uma maneira, assim como na tragédia grega, de buscar forças na dor, retratando-a e não a escondendo? Ou seja, estaria ela em conformidade com o modo dionisíaco de viver para Nietzsche: valorizando e sentindo esta vida, nos momentos agradáveis ou mesmo nos momentos de dor? Para Nietzsche, ela não deve ser ignorada, pois

[...] a dor não é um argumento contra a vida, mas, ao contrário, um excitante da vida, “uma isca para a vida”, um argumento em seu favor. Ver sofrer ou mesmo infligir o sofrimento é uma estrutura da vida como vida ativa, uma manifestação ativa da vida. (DELEUZE, 2018, p. 166).

3) A representação e a arte como possíveis elementos de uma oposição à busca cega pela verdade que Nietzsche identificou desde o surgimento do pensamento socrático e séculos depois com o Iluminismo. Sua crítica à sociedade *decadent* de sua época, ou seja, uma sociedade que valoriza muito um idealismo platônico ou a fé cristã num além-vida, e que desvaloriza a realidade presente da vida terrena. Teriam os artistas do Die Brücke valorizado essa representação de dores e sentimentos terrenos, retratando-os na sua arte? Ou seja, escolheram não ignorar tais aspectos e não produziram apenas o que a sociedade da época enxergaria como belo?

Nietzsche jovem: A valorização da aparência e a potência da dor

Na sua fase mais jovem, especialmente no *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche assinala como na arte da tragédia grega há, em certa medida, uma valorização do sofrimento, uma vulnerabilidade para a dor, que poderiam inclusive levar a uma posição mais pessimista, ou seja, a um afundar-se na adversidade e não mais conseguir sair dela. É aí que Roberto Machado aponta a importância da arte para os gregos, que a colocam num patamar de igualdade ao da religião, dos seus deuses. Com ela, a vida é possível e suportável, mais do que isso, arte e religião são uma justificativa do viver. Este pensamento acompanha a obra de Nietzsche e abre o ponto de reflexão dele para outros aspectos, como o da força e da vontade de potência e sua crítica à verdade. Este último ponto tem relação direta, entre outros motivos, com a questão do belo como valor na arte. “Contra a dor, o sofrimento, a morte, o grego diviniza o mundo criando a beleza. [...] O mundo grego da beleza é o mundo da ‘bela aparência’; a beleza é uma aparência.” (MACHADO, 2017, p. 26). Se a beleza foi inventada e é representação, o que está em xeque é a própria valorização da verdade. Se a verdade traz a falta de esperança, a representação traz, em parte, uma espécie de direcionamento do olhar para o que é belo, mas também, em um nível mais prático, é a força de seguir vivendo, mesmo na adversidade. De qualquer forma, não se trata de ignorar a dor, pelo contrário. A consideração da representação da beleza induz a uma valorização da aparência, que tende a levar, aos olhos de Nietzsche, a uma intensificação do modo de viver, mas apenas quando entra a questão dionisíaca.

É, portanto, quando Nietzsche trata do equilíbrio entre Apolo e Dioniso, no *Nascimento da Tragédia*, que o ciclo da tragédia grega atinge sua plenitude. Essa tragédia

helênica do encontro entre os dois deuses é o que faz da Grécia Antiga o que o filósofo chamou de civilização elevada. Dioniso é então o êxtase, e as bacantes não são a representação de algo belo/não natural, mas são os instintos mais primitivos e naturais dos seres humanos. É este equilíbrio que aborda o pensamento de Roberto Machado de que não se trata mais da representação do belo em Apolo nem da embriaguez em Dioniso, mas da “representação da embriaguez”.

A escolha de Dioniso para representar o enaltecimento dos valores trágicos na filosofia de Nietzsche é comentado por Deleuze:

O único personagem trágico é Dioniso: “deus sofredor e glorificado”; o único tema trágico são os sofrimentos de Dioniso, sofrimentos da individuação, mas reabsorvidos no prazer do ser original; e o único espectador trágico é o coro, porque ele é dionisiaco, porque vê Dioniso como seu senhor e mestre. (DELEUZE, 2018, p. 22).

Ainda na comparação com Dioniso, o filósofo francês destaca que a oposição principal no *Nascimento da Tragédia* não é entre Dioniso e Apolo e sim entre Dioniso e Sócrates, que Nietzsche, ao longo de sua obra, deixaria ainda mais claro ser aquele um pensador que ele considerou como oposto ao seu pensamento filosófico – o que é muito perceptível no capítulo “O Problema de Sócrates”, no *Crepúsculo dos Ídolos*, obra de 1888, da fase madura de Nietzsche. Sócrates é o que ele coloca como o símbolo do pensamento racional, que teria dado fim ao pensamento trágico grego, e dono de um pensamento que não valoriza a intensidade da vida e pulsões humanas.

Pois, desde O Nascimento da Tragédia, a verdadeira oposição não é a oposição dialética entre Dioniso e Apolo, e sim a oposição mais profunda entre Dioniso e Sócrates. Não é Apolo que se opõe ao trágico, nem é por meio dele que o trágico morre, mas por meio de Sócrates; e Sócrates não é nem apolíneo, nem dionisiaco. [...] Sócrates é o primeiro gênio da decadência: ele opõe a ideia à vida, julga a vida pela ideia, põe a vida como devendo ser julgada, justificada, redimida pela ideia. (DELEUZE, 2018, p. 24).

A ideia de um racionalismo contrário à vida, com o passar dos séculos, é adaptada pelo cristianismo a um além-vida contrário à vida, o que culmina na inevitável oposição que fecha a sua autobiografia: “Fui compreendido? Dioniso contra o Crucificado...”. (NIETZSCHE, 2017b, p. 109).

Crítica à sociedade *décadent* que valoriza a verdade a todo custo

Sua filosofia é bastante crítica a uma sociedade por ele chamada de *décadent*, por conta do socratismo – ou seja uma valorização exacerbada da verdade, que se sobrepunha à representação da arte, manifestação extremamente rica para os gregos trágicos pré-socráticos – e da moral cristã. É justamente nessa busca dos valores trágicos que Nietzsche propunha um novo modo de viver e valorizar a vida – na alegria, mas também na dor, extraindo força dela – que podemos olhar sua filosofia como a do presente, do eterno retorno do mesmo no agir agora, não exatamente a utilização de sua filosofia para se prever eventos do futuro. É, portanto, impossível imaginar se ele iria gostar ou não da arte alemã no período imediatamente posterior à sua morte. Mas é em virtude da presença de seu pensamento na sociedade alemã do século XX, inclusive entre os expressionistas, que se coloca a proposta de reflexão sobre seus impactos na arte do país naquele período.

O impacto da sua filosofia na cultura alemã se deu de maneira direta, por meio de obras artísticas, por exemplo. É de 1906 a pintura à óleo *Friedrich Nietzsche* do considerado precursor do expressionismo, Edvard Munch, e é de 1912 a escultura de Otto Dix com a imagem do filósofo, que será definida pelo Terceiro Reich como “arte degenerada”, indicando esse choque entre a arte moderna como ponte para uma arte do futuro e, por outro lado, um governo saudosos do passado, valorizando apenas a arte clássica, ditando o que é ou não arte com uma preocupação de controle social. Além da já citada influência sobre seus ávidos leitores do grupo Die Brücke, desde a escolha do nome até as reflexões de ordem direta como o tema do individualismo. O filósofo tratava da valorização do indivíduo na sociedade, e suas hierarquias, criticando a noção de um pensamento mais coletivo e igualitário; quanto aos artistas, cabe a reflexão se a expressão nas obras do grupo era de âmbito mais individual, por ser a expressão de um sentimento, de uma alguém que não representa exatamente uma classe social e sente solidão diante da vida urbana, ou um retrato mais coletivo de fato, representando os anseios e angústias de um grupo social? Acredito que um pouco de cada aspecto. Os membros do Die Brücke demonstravam, sim, preocupações com as questões sociais e de ordem coletiva, em relação às classes menos favorecidas das cidades onde viveram, neste aspecto se distanciando de Nietzsche. É difícil não considerar que um pensamento artístico tão revolucionário, neste caso, não esteja ligado a uma revolução de ordem mais política, a uma preocupação em incluir os mais pobres numa condição de bem-estar social.

Se a beleza apolínea é o mundo do indivíduo enfrentando (provavelmente, por meio de sua negação) a dor, será a estética do feio expressionista do Die Brücke a expressão, pelos artistas, de uma dor mais universal e coletiva? – tendo em vista que estavam inseridos naquele momento histórico de tensão que levou à guerra, vivendo na cidade de Dresden com seus cidadãos mais pobres e sem acesso às melhores condições de vida prometidas pelo capital.

Em um texto que trata da recepção de Nietzsche na Alemanha, o pesquisador alemão Wolfgang Müller-Lauter comenta o impacto do filósofo no expressionismo, especificamente após a Segunda Guerra (ou seja, após 1945). Ele nota, aí sim, um aumento do retrato de uma individualização.

[...] Após a Segunda Guerra Mundial, a terceira geração perde cada vez mais a fé em instâncias coletivas, suporte buscado e encontrado por uma individualidade que já não tinha em que se apoiar. [...] Por mais que se engaje socialmente, o homem agora experimenta a total ausência de sentido. Das profundezas do espírito da época surgem o ceticismo e a desconfiança, frequentemente dissimulada. (MÜLLER-LAUTER, 2005a, p. 53).

O espírito de rebanho, por ele criticado, parece ter sido substituído, em certo sentido, por um individualismo que, mesmo assim, levou a uma condição que ele ainda provavelmente diagnosticaria como de uma sociedade doente, pelo excesso de ceticismo, corrente de pensamento que ele também criticou.

O perspectivismo nos valores de belo e verdade para Nietzsche

A questão do belo é outro tema que permite traçar similaridades entre a filosofia de Nietzsche e a obra do Die Brücke. A obra madura do filósofo relativiza o belo, assim como relativiza outros aspectos, como o “bem” (*Além de Bem e Mal* data de 1886) e a “verdade”. Teria sido, de alguma maneira, um eco de seu pensamento na escolha dos artistas em também buscarem outros temas e abordagens? Ou essa influência se deu apenas no campo da pintura, com o contato deles com outros artistas que abordavam alguns aspectos melancólicos, como Van Gogh?

Argan (2006) define a poética do feio expressionista como “o belo decaído e degradado”, então, na sequência, introduzo a análise da questão do belo para Nietzsche.

A poética expressionista, que, no entanto, permanece sempre fundamentalmente idealista, é a primeira poética do feio: o feio, porém, não é senão o belo decaído e degradado. Conserva seu caráter ideal, assim como os anjos rebeldes conservam, mas sob o signo negativo do demoníaco, seu caráter sobrenatural – a condição humana, para os expressionistas alemães, é precisamente a do anjo decaído. Há, portanto, um duplo movimento: queda e degradação do princípio espiritual ou divino que, fenomenizando-se, une-se ao princípio material; ascensão e sublimação do princípio material para unir-se ao espiritual. Esse conflito ativo determina o dinamismo, a essência dionisíaca, orgiástica e ao mesmo tempo trágica, da imagem e seu duplo significado de sagrado e demoníaco. (ARGAN, 2006, p. 240).

Deste trecho do historiador da arte, Argan, podemos extrair alguns significados que foram tratados na filosofia de Nietzsche. A princípio, o idealismo, o mundo das ideias, é algo que o filósofo tratou de criticar. Para Platão, ou até mesmo para os cristãos, ocupar-se de imaginar um mundo ideal, ou o além-vida do ideal ascético, é uma maneira de não valorizar a vida e o plano terreno. Portanto, num primeiro momento, haveria neste ponto um distanciamento entre os dois modos de enxergar esta questão. Porém, na sequência, Argan fala em um anjo decaído. A representação pela arte do anjo que caiu na Terra é um primeiro ponto de encontro entre a filosofia de Nietzsche e a temática da arte expressionista. Ao citar o dionisíaco e o trágico, temas especialmente tratados em *O Nascimento da Tragédia*, podemos começar a associar estes dois aspectos da arte expressionista aos referenciais críticos do filósofo. A valorização do dionisíaco/orgiástico, ou o “caráter afirmador de Dioniso, afirmação da vida em lugar de sua solução superior ou de sua justificação” (DELEUZE, 2018, p. 24), seria para ele uma maneira, em primeira instância, de valorizar os sentimentos mundanos e da carne diante do idealismo de uma visão socrático-platônica, sem dores, ou um puritanismo cristão; um anjo que decaiu e sentiu as dores do mundo. Mas em um olhar mais profundo, a questão do dionisíaco tem uma justificativa mais do campo da arte, e da valorização da tragédia grega.

A seguir, pretendo levantar alguns pontos relativos a como o filósofo e o grupo, cada um à sua maneira e com intenções diferentes, colocaram em xeque a questão do belo na arte. Para o historiador da arte, Ernst Gombrich, “O que perturba e deixa perplexo o público em relação à arte expressionista talvez seja menos o fato de a natureza ser distorcida do que o resultado implicar um distanciamento da beleza.” (GOMBRICH, 2008, p. 564). Ou seja, esperava-se, até então, que alterações da aparência da natureza deveriam levar a um resultado belo e idealizado, não feio ou, possivelmente, muito

próximo de uma realidade dolorosa, outrora escondida por artistas de períodos anteriores. O próprio Gombrich nos recorda da artista alemã Käthe Kollwitz (1867–1945), que retratava a pobreza e a opressão, indicando uma direção na discussão de que ao menos alguns expressionistas tinham preocupações com o âmbito das causas sociais, o que, claro, incomodava a burguesia. Os trabalhos desses artistas não era o que eles queriam ver na arte e estavam acostumados até então. Não havia essa função de uma arte decorativa a ser comprada pelas pessoas de posses para ilustrar as paredes de suas casas. Se a realidade de muitas pessoas não é bela, por que a arte teria de ser? Mesmo a questão do “primitivo”, cara a diversos movimentos artísticos modernos, era trazer à tona o “outro”, uma outra realidade, em relação à arte que os burgueses conheciam. A escolha dos temas está bastante ligada à maneira como ela é tratada: uma guerra é também dor e mortes, pode ser tratada à maneira clássica para enfatizar a nobreza do guerreiro, se a intenção for aquela, mas pode também apresentar o lado feio e urgente da violência e suas consequências.

Para o filósofo, podemos adentrar na questão do belo a partir do tema da valorização da aparência e do questionamento da apologia à verdade como um valor superior, pela ciência – apesar de Nietzsche, em sua primeira fase, associar a beleza à aparência, afinal a aparência é o oposto da verdade, pois é a representação, a ilusão, ou seja, a mentira.

É sempre importante frisar que Nietzsche nunca foi um inimigo da ciência, e sim buscava um equilíbrio, no sentido de valorizar a experiência estética trágica anterior à Sócrates diante do racionalismo da época em que viveu. Ou ainda, de buscar um conhecimento que afirmasse a vida e não a negasse. Tudo isso é uma maneira de associar a arte com a vida, e deixar a valorização da verdade a todo custo para aqueles que não dizem o “sim” integral à vida, o “sim” embriagado de Dioniso à vida.

Mais do que isso, se a arte é a vida, a própria vida é mentira, visto que há, no cotidiano das pessoas, erros, equívocos, aparências, acasos, simulações, cegamentos. Um mundo verdadeiro, seria, portanto, o além-vida ascético que Nietzsche tanto critica (DELEUZE, 2018, p. 124).

Em relação à visão da representação por Nietzsche, o próprio Kirchner observou uma frase na obra do filósofo que achou inspiradora o bastante para colocar no catálogo de uma exposição sua em Berna, em 1933: “Nas palavras de Nietzsche: não apenas reproduza, melhore!” (LORENZ, 2016, p. 68). Provavelmente, esta foi uma das inspirações para estes artistas não terem ficado tão presos numa representação totalmente

próxima do real, do que os olhos veem, e pudessem colocar muito do seu sentimento naquilo que viam, o que resultava em traços e cores diferentes das representações artísticas de movimentos de séculos anteriores.

É em um texto da sua fase mais madura, dos *Fragmentos Póstumos*, que ele faz uma ressalva em relação à questão do belo. Assim como os valores de “bem” e “verdadeiro”, a “beleza” também tem de ser relativizada.

O belo existe tão pouco quanto o bem, o verdadeiro. Neste caso se trata novamente das condições de conservação de uma determinada espécie do homem: assim, o homem gregário terá o sentimento de valor do belo ao invés de coisas diferentes como as do além-do-homem. (NIETZSCHE, outono de 1887, 10 [167], tradução minha a partir de versão em espanhol).

Nietzsche, neste fragmento póstumo sobre estética, associa a questão do belo como condicionada a um juízo de valor, atrelada a uma moral – ou seja, a ser superada. A beleza, neste caso, seria um sentimento do homem de rebanho que lhe faria se sentir poderoso, assumindo-se como alguém capaz de julgar; além do que, juízos de beleza, para ele, não possuem uma visão ampla, são apenas utilizados para fins imediatos, não exercem no homem muito tempo de reflexão, e não levam em consideração a essência mesmo da natureza do objeto. O que, enfim, não quer dizer que haveria qualquer desvalorização do instinto e do campo das sensações diante daquilo que é avaliado como belo ou feio. O instinto é também sinônimo de força, que leva à vontade de potência. Seguindo o mesmo raciocínio hierarquizado de que a força não existe só, existe sempre outra que age contra ela, também um instinto humano é sempre uma resposta a outro instinto. Uma força precisa ser maior do que outra para superá-la, assim como o instinto estético dionisíaco no homem deveria ser maior que o “instinto lógico”, com o qual Nietzsche define o pensamento socrático.

A partir de tudo isso, a valorização da criação artística, dos instintos, assume uma posição de valorização também da arte como um todo. Levando o aspecto do filosófico para o agir, a arte seria, então, o que torna a vida possível, mas o que torna o homem mais potente diante das situações da vida, mesmo as adversas, pelo fim último do seu ato de criação, que é a produção dessa obra e a entrega dela para compor a natureza e instigar, nos homens que com ela entram em contato, um sentimento, qualquer que seja ele.

Um pensamento que não ignora a emoção

Dos filósofos com os quais Nietzsche estabelece uma interlocução em momentos e por motivos diferentes ao longo de sua obra, estão Kant e Hegel. No campo das sensações, Kant diz que a emoção é um “defeito da razão”, por outro lado, Hegel fala que “os seres vivos têm o privilégio da dor” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 23). Especialmente a dor vem a ser um claro objeto de análise para Nietzsche, desde *O Nascimento da Tragédia*, mas o enfoque vai além, mais do que privilégio, a dor pode ser força. O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman comenta a importância deste tipo de abordagem na filosofia:

A partir de Nietzsche, os filósofos são um pouco mais emotivos e um pouco menos professorais; a partir de agora, podemos escutar os poetas e dizer ‘eu queimo’ ou “eu ardo” – de amor, de paixão – sem precisar distinguir uma voz unicamente ativa de uma voz unicamente passiva. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 24).

Sobre sua análise artística, a crítica de Nietzsche voltou-se para a música, quando comentou sobre as artes visuais, foi para enaltecer um classicismo, como na *Gaia Ciência*, ao citar o pintor barroco Peter Paul Rubens; em *Além de Bem e Mal*, elogia Da Vinci; em *Humano Demasiado Humano*, demonstra admiração pelo também barroco Nicolas Poussin e o pintor de paisagens Claude Lorrain; em *Aurora*, disserta sobre *Transfiguração*, de Rafael Sanzio.

Figura 10 – *Vênus e Adônis*, 1630 aproximadamente. Peter Paul Rubens.



Fonte: Wikicommons (site).

Figura 11 – *Mona Lisa*, 1506. Leonardo Da Vinci.



Fonte: Wikicommons (site).

Figura 12 – *Uma dança para a Música do Tempo*, 1636. Nicolas Poussin.



Fonte: Wikicommons (site).

Figura 13 – *Um Artista Estudando da Natureza*, 1639. Claude Lorrain.



Fonte: Wikicommons (site).

Figura 14 – *Transfiguração*, 1520. Rafael Sanzio.



Fonte: Wikicommons (site).

Entretanto, se artistas expressionistas tiveram contato com seu pensamento, proponho o questionamento de quanto da filosofia nietzschiana foi importante para a valorização de determinados aspectos e não outros desta produção artística. E, no caminho oposto, quanto da temática do campo mais dos sentimentos humanos foi possível ser abordada na filosofia de pensadores e historiadores da arte posteriores a ele, como Didi-Huberman, que coloca que a história das artes visuais pode ser lida como uma “imensa história das emoções figuradas”. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 35).

Não dá para dizer que a supracitada *Transfiguração*, de Rafael, não seja o retrato de muitas diferentes emoções ocorrendo ao mesmo tempo na mesma cena. A arte, portanto, poderia ser, desde sempre, a resposta à razão.

Wagner e o ideal ascético em oposição à arte como afirmação da vida

O olhar de Nietzsche para a arte apresenta-se ao longo de toda a sua obra, mas é sobre a música, especificamente, que ele se dedica a escrever diversos textos, parte deles reunidos em uma de suas últimas obras, *O Caso Wagner*. Inicialmente admirador e entusiasta da música de Richard Wagner, o que fez com que sua filosofia fosse lida, ainda em vida, em circuitos wagnerianos, o filósofo acabou por mudar de opinião em relação ao compositor, chegando ao ponto de considerá-la como uma doença e símbolo do que ele enxergou como a decadência cultural alemã de seu tempo.

Quando, no início de sua obra, Nietzsche traça elogios à música de Wagner, ele se referia apenas às qualidades daquela arte. Com o passar dos anos, quando ele volta seus olhos para criticar negativamente Wagner, ele não mais representa apenas suas próprias composições, mas servem de símbolo para algo maior. Nietzsche passa a usar Wagner de exemplo para estruturar toda uma crítica à cultura filisteia, moderna, e à decadência do mundo ocidental de maneira geral, enfim, uma ideia a se opor. Wagner, em certo sentido, representa a Europa naquele momento histórico.

Se a música de Wagner é tratada como sintoma de uma doença, o afastamento de Nietzsche em relação a ele é entendido como um processo de cura. Se a sociedade de seu tempo é doente, abrir os olhos para se afastar da doença é também um processo de cura. Buscar ser extemporâneo, no caso de Nietzsche, foi uma meta de toda a sua vida.

“Sadio no fundamento”, Nietzsche respira os ares mais fétidos, sem por isso morrer. Relaciona-se com o niilismo, sem se corromper. Entra em contato com toda e qualquer sorte de mentira, embuste ou ideal, sem se envenenar. Convive com todo e qualquer tipo de *décadents*, sem se contaminar. É dessa perspectiva peculiar que, no “Caso Wagner”, pretende tratar do compositor. E, ao apresentar ao mesmo tempo o seu próprio caso, o filósofo faz ver que, ao contrário de seu antagonista ou antípoda, ao vivenciar a doença como uma fonte de conhecimento, ele se capacita para a “grande saúde”. (MARTON, 2014, p. 205).

O forte distanciamento daquilo que a música de Wagner representa está na interpretação, estendida ao pensamento moderno em geral, de que ele inseriu na música “uma linha melódica que, em cada obra, subordina todas as diferenças a uma unidade contínua.” (BRANCO, 2014, p. 228). O anseio totalizante da música de Wagner foi identificado por Nietzsche como perigoso, ele defendia a importância da alteridade e da diferença para valorizar, no seu ponto de vista, o papel de cada indivíduo na sociedade. Wagner seria a composição de uma música com uma linha melódica constante, a fim de manter o público envolvido e emocionado com suas músicas.

A partir da análise desse aspecto técnico da composição, a crítica chegaria ao ponto do que a música de Wagner representaria para ele: expressiva demais, piegas.

A “melodia infinita” *quer* precisamente romper toda uniformidade de tempo e espaço, e até mesmo zomba dela por vezes – sua riqueza de invenção está justamente no que, para um ouvido mais velho, soa como paradoxia e blasfêmia rítmica. A imitação, o predomínio de um tal gosto resultaria em perigo para a música, como não se pode imaginar maior – a completa degeneração do sentimento rítmico, o *caos* no lugar do ritmo... O perigo chega ao ápice quando tal música se apoia cada vez mais numa histrionia e arte dos gestos inteiramente naturalista, não mais dominada por qualquer lei da plasticidade, que quer *efeito* e nada mais... *O espressivo* a todo custo e a música a serviço, tornada serva da atitude – *isto é o fim...* (NIETZSCHE, 2016b, p. 52).

Nietzsche observa e defende a ideia do acaso nos acontecimentos da vida, mas isso não tem a ver com o caos que ele criticava nas composições de Wagner. O caos é uma oposição ao aspecto hierárquico que ele enxergava como importante em diversos aspectos da vida, até mesmo na vontade de potência: o agir das forças se dá pelo estabelecimento de hierarquias não definitivas, que se colocam a todo instante. A *décadence* viria também de um caos e de uma não hierarquia das vontades. Este é um dos motivos de a música de Wagner ser considerado *décadent*.

Na arte do Die Brücke, é possível observar também um caos na composição? Ou não, pois ainda é uma arte figurativa, que não é abstrata? É na escolha de cores fortes e

distorções que a obra dos artistas expressionistas poderia estar longe de uma harmonia preferida pelo filósofo alemão, mas que representava alguma instabilidade emocional dos artistas.

Figura 15 – *Head of a Sick Man; Self-portrait*, 1918. Ernst Kirchner.



Fonte: 1st Art Gallery.com (site).

Alguns aspectos, principalmente nas xilogravuras e desenhos de Kirchner, por volta de 1915, chamam atenção. A distorção no rosto e a denominação “homem doente” para um autorretrato seu podem ser indícios de algum exagero para expressar a dor ou de fato se tratar de um incômodo genuíno diante de alguma situação enfrentada pelo sensível artista. Cabe ainda refletir se haveria algum tipo de caos observado e criticado anteriormente por Nietzsche, esteticamente falando, numa obra ainda figurativa, e a xilogravura a seguir poderia indicar um passo maior nesse indício, por nela haver uma

mistura entre as figuras, uma possível perda de controle psicológico diante de pensamentos negativos, ocupando o espaço da mente na imagem.

Figura 16 – *Self-portrait with Dancing Death*, 1918. Ernst Kirchner.



Fonte: Arthive (site).

É nesse ponto que podemos pensar, em termos estéticos, o que Nietzsche enxergava como arte. Arte é o oposto do ideal ascético, que é a negação da vida. Então a arte, para Nietzsche, é a afirmação da vida, em todas as suas alegrias, mas também em suas tristezas e dores. Especialmente aquela que se opõe aos ideais ascéticos, uma arte que valoriza os instintos humanos.

Toda a arte e toda a filosofia podem ser vistas como um meio de ajuda e de terapia ao serviço da vida lutadora, em crescimento: pressupõem sempre sofrimento e sofredores. Mas existem dois tipos de sofredores: aqueles que sofrem de uma sobreabundância de vida, que querem uma arte dionisíaca e, de igual forma, uma visão e uma compreensão trágicas da vida, e depois aqueles que sofrem de um empobrecimento da vida, que procuram paz, sossego, mar calmo, redenção de si próprios através

da arte e do conhecimento, ou então o êxtase, a convulsão, o atoardamento, a loucura. (NIETZSCHE, 2001, p. 245).

Parece-me que as xilogravuras anteriores, e outras obras dos membros do Die Brücke, não negam a vida, não negam o sofrimento, não procuram paz, e sim externam um incômodo interior para, quem sabe, superá-lo. O expressionismo como movimento artístico perpassa questões mais espirituais, especialmente com o movimento Der Blaue Reiter, embora não no caso das obras do Die Brücke. Pelo contrário, parece ser a expressão máxima de sentimentos e sensações terrenas, uma maneira dionisíaca de se fazer arte, o envolvimento da arte com a vida e a natureza, tão intensa quanto outras obras e movimentos artísticos que o próprio Nietzsche pôde ver e possivelmente valorizar em sua vida, mas com recursos estéticos bastante diferentes.

Um olhar para o futuro

Recorrer à filosofia de Nietzsche é ter de atentar a não cometer equívocos como tomar por atitudes ideias que o próprio filósofo se diria contra. Fazer dele um ídolo detentor de algum conceito de verdade (por ele relativizada) a ser seguida seria um erro que, na prática, vimos ocorrer em situações que o transformaram – em certa medida em virtude de apropriações e distorções de sua obra por sua irmã, Elisabeth Förster-Nietzsche – numa espécie de justificador do nazismo. De maneira que não é difícil encontrar em sua obra trechos nos quais abertamente critica o antissemitismo, como, por exemplo, na *Genealogia da Moral*, 3ª dissertação, §26:

[...] tampouco me agradam esses novos especuladores em idealismo, os antissemitas, que hoje reviram os olhos de modo cristão-ariano-homem-de-bem, e, através do abuso exasperante do mais barato meio de agitação, a afetação moral, buscam incitar o gado de chifres que há no povo – o fato de que *toda* espécie de charlatanismo espiritual obtenha sucesso na Alemanha de hoje tem relação com o inegável e já evidente *definhamento* do espírito alemão, cuja causa eu vejo em uma dieta demasiado exclusiva, composta de jornais, política, cerveja e música wagneriana, juntamente com o pressuposto para essa alimentação: a clausura e a vaidade nacionais, o forte, porém estreito, princípio de “*Deutschland, Deutschland über alles*”, e também a *paralysis agitans* das “ideias modernas”. (NIETZSCHE, 2009, p. 136).

A título de reflexão, podemos observar que este trecho permanece atual diante de um cenário mundial de crescimento de discursos nacionalistas de direita, os quais se

pautam principalmente em posturas contra imigrantes. A reflexão mais apropriada é que, apesar de ter sido escrito no final do século XIX, há uma crítica a um nacionalismo vazio e exacerbado que, aliado ao antissemitismo, foi das principais causas das guerras e da política eugenista do Terceiro Reich, no século XX. Nietzsche, por essas e outras razões, tinha consciência de que seria um filósofo para gerações futuras, a esse respeito escreveu, na sua autobiografia, *Ecce Homo*, sobre ter consciência de ser por vezes um autor que poderia ser mal compreendido: “Quem acreditou ter entendido algo de mim, havia ajustado algo de mim à sua imagem – não raro um oposto de mim, como um “idealista”; quem não entendeu nada de mim, negava que eu em geral entrasse em consideração.” (NIETZSCHE, 2017b, p. 51).

3.6 Nietzsche contra o autoritarismo

Há essa questão, já superada academicamente, que por vezes assombra a filosofia de Nietzsche: a influência que teve em movimentos autoritários. Na leitura atenta de qualquer um dos seus livros, é notável o quão incoerente e frágil é sua associação com pensamentos antissemitas ou outros dessa ordem. É até recorrente encontrar textos em que ele claramente faz a crítica do antissemitismo que já emergia em sua época. Da mesma maneira, difícil classificá-lo, dada a complexidade de seu pensamento, é notável que também não se trata de um pensador de esquerda, pois o pensamento coletivo é muitas vezes por ele criticado, associado ao que chama de pensamento de rebanho. Ele também faz críticas, em sua obra – equivocadas, no meu ponto de vista e no das lutas atuais que envolvem a análise crítica da condição da mulher na sociedade contemporânea – à autonomia da figura feminina, mas daí a associá-lo a um pensador por trás de teorias eugenistas, só à custa de muita má fé e distorção. Foi o que, na época do nazismo, fez sua irmã, Elisabeth Förster-Nietzsche. Casada com um antissemita, Bernhard Förster, ela foi responsável por diversas alterações na obra do irmão filósofo após sua morte, inclusive editando um livro que nunca existiu como unidade, eram apenas textos dispersos, muito menos com o título escolhido, *Vontade de Poder*.

Nos anos 1960, os pesquisadores italianos Giorgio Colli e Mazzino Montinari, especialistas em alemão, foram responsáveis pela tradução crítica de toda a obra Nietzsche, hoje aceita na Academia. Ela foi publicada em alemão pela editora acadêmica De Gruyter, sendo traduzida para outras línguas como a francesa, cuja

publicação foi feita pela Gallimard. Em português, a tradução bem-conceituada, apesar de parcial, é a da *Obras Incompletas* (2014), feita por Rubens Rodrigues Torres Filho, lançada pela Editora 34. Trata-se, na verdade, de um relançamento da edição que integra a coleção “Os Pensadores” (1974) da Abril Cultural.

O impacto que a filosofia de Nietzsche teve na França é percebido por sua influência na obra de diversos pensadores, entre eles Georges Bataille (1897-1962), Gilles Deleuze (1925-1995) e Michel Foucault (1926-1984). Em 1945, em seu livro *Sur Nietzsche*, Bataille dedica um texto (“Nietzsche e o nacional-socialismo”) a desfazer essa apropriação autoritária.

[...] Nietzsche é o homem mais alheio àquilo que sob o nome de morte execra a vida e, sob o nome de reação, o sonho. Entre as ideias de um reacionário fascista ou de outro tipo e as ideias de Nietzsche há mais do que uma diferença: uma incompatibilidade radical. (BATAILLE, 2017, p. 208).

Uma ideologia política que, em linhas gerais, defende o antissemitismo e a morte de pessoas de determinadas raças, sendo o que de mais incompatível pode existir com a filosofia de alguém que, resumidamente, desenvolve, ao longo de toda sua obra, um pensamento propositivo e que, de uma maneira ou de outra, acaba sempre tendo como propósito a valorização da vida. A retomada de Dioniso, por exemplo, é um modo intenso e até mesmo exagerado de viver na Terra. Repensar a moral é uma forma de reconstruir um modo de viver baseado também na valorização desta vida terrena, em detrimento da moral vigente, cristã, cujo ponto de vista valoriza mais o além-vida do ideal religioso, ou seja, as ações das pessoas seriam feitas pensando não nesta vida, e sim numa recompensa por boas condutas num plano supraterrâneo. Isso, para ele, seria uma forma de desvalorizar a vida, transformando-a apenas em preparação para outra etapa.

Bataille (2017) também entra numa comparação muito importante ao pontuar que, ao enaltecer a cultura dos gregos, chamada por ele de “homens intelectualmente mais bem-dotados de todos os tempos” (BATAILLE, 2017, p. 209), Nietzsche estava subordinando todo o seu pensamento à cultura. Enquanto no Terceiro Reich, a cultura é basicamente reduzida à força militar (BATAILLE, 2017, p. 209). A libertadora embriaguez dionisíaca que o filósofo queria retomar certamente não combina com a cultura militarizada, opressora e violenta do Terceiro Reich.

Difícil não lembrar também que, enquanto o Terceiro Reich buscava o enaltecimento do povo alemão, é recorrente, na crítica nietzschiana, um desconforto com

a cultura, a arte, os costumes e até mesmo o povo alemão de sua época. Afastou-se de Wagner, “um típico *décadent*”, pelo que ele chamou de música exageradamente alemã (“o expressivo a todo custo”), o que passava inclusive pelo chauvinismo do músico. Crítico do racismo, “Não frequentar ninguém que esteja implicado nessa farsa desavergonhada das raças” (NIETZSCHE apud BATAILLE, 2017, p. 210), Nietzsche também foi categórico em diversos momentos de sua obra contra os antisemitas: “Mas, enfim, o que você acha que eu sinto quando o nome de Zarathustra sai da boca dos antisemitas?” (NIETZSCHE apud BATAILLE, 2017, p. 210).

Seus comentadores pontuam sua boa recepção na escola francesa, também por causa do impacto da sua filosofia por lá e pelos importantes pensadores por ele influenciados. Entretanto, ele próprio chegou a se considerar um cidadão sem pátria.

Em relação a Deleuze, sua postura foi de não se preocupar tanto em defender Nietzsche das apropriações fascistas, dada a completa deformação feita estes e pelos nazistas.

O filósofo francês caracteriza o método de Nietzsche apontando seu caráter ativo, extrapolador de fronteiras. Já não se deve perguntar hoje se um de seus textos é, em si, fascista, burguês ou revolucionário. Trata-se, antes, de encontrar e reforçar na realidade a força revolucionária (*la force révolutionnaire*) que subjaz aos textos de Nietzsche. Com isso, mostra-se sob uma nova luz quem é o além-do-homem (*qui est sur-homme?*). (MÜLLER-LAUTER, 2005b, p. 73).

Outro ponto para problematizar a questão é que, ao se apresentar como um filósofo antipolítico, como no trecho “[...] sou talvez mais alemão do que ainda podem ser os alemães de hoje, meros alemães do Reich – eu o último *antipolítico*.” (NIETZSCHE, 2017b, p. 24), ele não só não poderia estar na base ideológica de nenhum pensamento político, como, ao contrário, dizia que o Estado deveria estar à serviço da cultura, deveria ser submetido à cultura, e não o contrário, a cultura à serviço do Estado. “Todas as grandes épocas da cultura são tempos de declínio político: o que é grande no sentido cultural é apolítico, mesmo *antipolítico*” (NIETZSCHE, 2017a, p. 46). É possível discutir que essa postura pode transparecer mais uma insatisfação com a política de sua época do que exatamente o fato de que ele seria um pensador apolítico. Acredito, entretanto, que esse é dos tantos e bem significativos trechos de sua obra no qual ele enaltece a grandeza que a cultura e a arte devem ter – ou deveriam, não fosse a ação contrária de políticos e outros que tentam, a qualquer custo, diminuí-la. No sentido de que Nietzsche tinha seus interesses e preferências políticas, pois ao criticar o que ele chama de forma de “governo

absoluto tutelar”, ele faz um elogio à democracia no §472 de *Humano Demasiado Humano*, chamado “Religião e governo”, observando que um governo muito autoritário é aquele que, além de outros aspectos negativos, precisa recorrer à religião para controlar e apaziguar a população (MARTINS, 2014, p. 290).

4 ONDE A FILOSOFIA DE NIETZSCHE TOCA A ARTE DO DIE BRÜCKE

*Zaratustra, porém, olhava para o povo e se admirava.
Depois falou assim:
O homem é uma corda, atada entre o animal e o além-
do-homem – uma corda sobre um abismo.
Perigosa travessia, perigoso a-caminho, perigoso
olhar-para-trás, perigoso arrepiar-se e parar.
O que é grande no homem é que ele é uma ponte e não
um fim: o que pode ser amado no homem é que ele é
um passar e um sucumbir.
Amo Aqueles que não sabem viver a não ser como os
que sucumbem, pois são os que atravessam.*

(NIETZSCHE, 2011, p. 15)

O trecho acima, do prólogo de *Assim Falava Zaratustra*, faz menção direta àquele que atravessa a ponte, que encontra o além-do-homem do outro lado da travessia. É com essa inspiração e referência² que o grupo Die Brücke pretende criar sua arte e com essa postura fazer da vida um ato de criação. Uma arte que atravessa, que ultrapassa algum outro ponto alcançado por artistas que vieram antes, para chegar em outro ponto. Uma postura de ruptura característica dos movimentos de vanguarda do século XX. Essa inspiração e comparação simbólica, por parte do grupo, com a ponte de Zaratustra serviu para observar pontos e temas em comum no pensamento de Nietzsche e o que, de certa maneira, pode-se reconhecer na obra daqueles artistas.

Desde Edvard Munch, considerado um precursor do expressionismo, é possível observar certo impacto de Nietzsche no circuito das artes visuais. Como no retrato a seguir feito pelo artista.

² Há essa associação em diversas obras e publicações de estudiosos da área, uma delas é o texto “Histórico do Expressionismo”, da historiadora da arte Claudia Valladão de Mattos. Na literatura alemã, consta, por exemplo, no livro *Ernst Ludwig Kirchner: Retrospective*, organizado por Felix Krämer.

Figura 17 – *Friedrich Nietzsche*, 1906. Edvard Munch.



Fonte: Wikicommons (site).

Listo aqui alguns temas recorrentes em toda a obra publicada por Nietzsche e como tais temas, ou um aspecto deles, aparecem também na arte desse grupo expressionista, como a moral, o corpo, a valorização da vida.

4.1 A moral

A moral, tal como foi até hoje entendida – tal como formulada também por Schopenhauer enfim, como “negação da vontade de vida” –, é o instinto de decadência mesmo, que se converte em imperativo: ela diz: “pereça!” – ela é o juízo dos condenados...

(NIETZSCHE, 2017a, p. 30)

Nietzsche busca nos filósofos trágicos gregos uma maneira mais intensa de viver. Para ele, Sócrates e uma supervalorização da razão em detrimento da emoção, dos instintos e pulsões inerentes aos indivíduos – assim como o pensamento cristão, que valoriza aspectos como a castidade, e a desvalorização do corpo e da vida terrena em virtude de uma expectativa pelo um além-vida – são a desvalorização do viver. É assim que ele propõe o que chama de transvaloração dos valores estabelecidos no seu tempo. Trata-se de desconstruir os valores socráticos-cristãos e buscar uma inspiração na tragédia grega.

A relação dessas ideias com o Die Brücke é forte em alguns aspectos: diferente do outro movimento expressionista alemão, o Der Blaue Reiter, bastante espiritualista, tanto nas obras de arte como nos textos escritos pelos membros do grupo, como Kandinsky, por exemplo, no texto “Do Espiritual na Arte”, o Die Brücke não faz grandes referências ao tema na sua produção artística. O viver intenso, em meio à natureza, a mistura entre o fazer arte e o viver se dão de tal maneira que os artistas do Die Brücke constantemente buscavam refúgio da vida nas cidades urbanizadas passando algum tempo em meio a paisagens naturais, no norte da Alemanha. Mesmo na cidade, a vida no ateliê era de uma intensidade que transformava suas próprias vidas em uma experiência artística. Eram horas dedicadas à criação, e quando não estavam trabalhando em suas pinturas, gravuras e esculturas, reuniam-se em rodas de leitura para apreciar os escritos de autores como o próprio Nietzsche. O nu artístico estava presente e servia de modelo para as obras tanto em meio à natureza quanto no espaço do ateliê. O outro aspecto é a escolha de temas: os artistas do Die Brücke pintavam de maneira recorrente temas como dor, doença, solidão. Poderia ser uma maneira dionísica de interpretar a relação daqueles artistas com os sentimentos e intempéries da vida; viver a vida intensamente, nos seus bons e maus momentos, não escondendo a dor, tampouco se entorpecer ou se esconder nela, pelo contrário, buscar na dor forças para continuar a produzir novas obras de arte.

Na verdade, não existe contraposição maior à exegese e justificação puramente estética do mundo, tal como é ensinada neste livro, do que a doutrina cristã, a qual é e quer ser *somente* moral, e com seus padrões absolutos, já com sua veracidade de Deus, por exemplo, desterra a arte, *toda* arte, ao reino da mentira – isto é, nega-a, reprova-a, condena-a. (NIETZSCHE, 2007, p. X)

Além de a moral cristã ser uma condenação da arte, como vimos no trecho anterior, para Nietzsche a arte é uma forma de afirmação da vida. Na passagem a seguir,

notamos que, para o filósofo, há uma incompatibilidade entre a moral de seu tempo e a liberdade.

O homem livre é não moral, porque em tudo quer depender de si, não de uma tradição: em todos os estados originais da humanidade, “mau” significa o mesmo que “individual”, “livre”, “arbitrário”, “inusitado”, “inaudito”, “imprevisível”. (NIETZSCHE, 2016a, p. 17).

Os instintos e o corpo humano são claramente enaltecidos nos trechos na sequência. Vem à mente as obras de Kirchner retratando o nu artístico, do viver natural e menos retraído que nas grandes cidades, urbanas e cinzas.

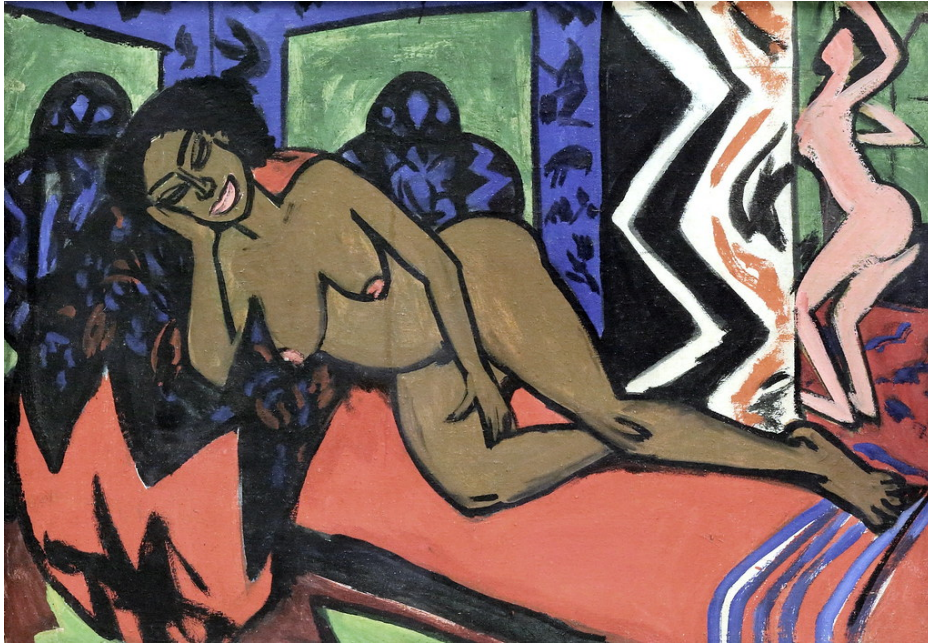
Os instintos transformados pelos juízos morais. – O mesmo instinto torna-se o penoso sentimento da covardia, sob efeito da recriminação que os costumes lançaram sobre tal instinto; ou o agradável sentimento da humildade, caso uma moral como a cristã o tenha encarecido e achado bom. Ou seja: ele é acompanhado de uma boa ou de uma má consciência!

[...]

Pensar mal é tornar mau – As paixões tornam-se más e pérfidas quando são consideradas más e pérfidas. Desse modo, o cristianismo conseguiu transformar Eros e Afrodite – grandes poderes passíveis de idealização – em espíritos e gênios infernais, mediante os tormentos que fez surgir na consciência dos crentes quando há excitação sexual. Não é algo terrível transformar sensações regulares e necessárias em fonte de miséria interior, e assim pretender tornar a miséria interior, *em cada pessoa*, algo regular e necessário? (NIETZSCHE, 2016a, p. 35 e 56).

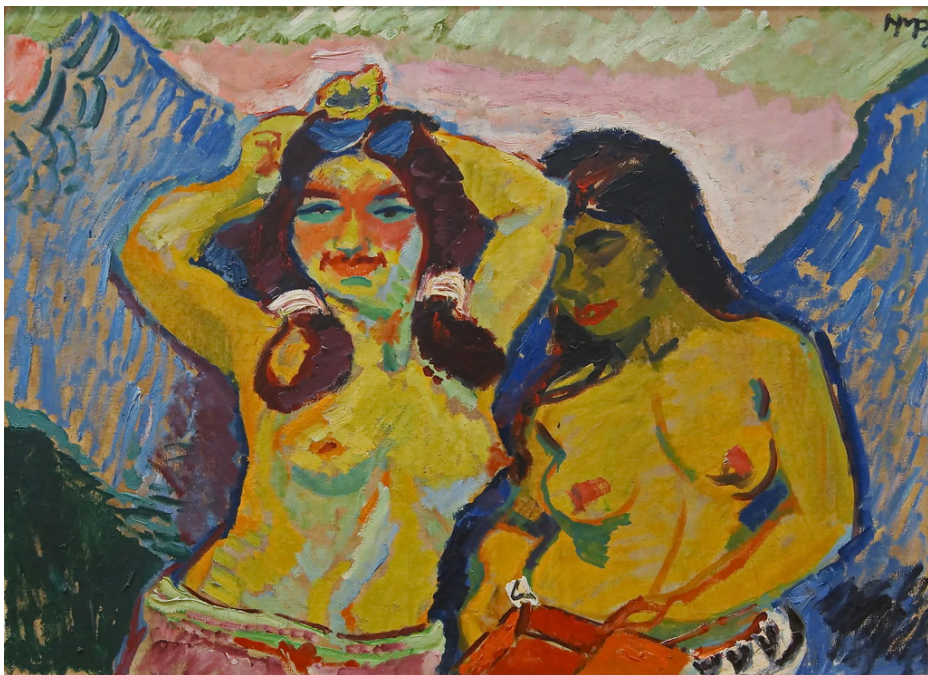
Em diálogo com esses trechos, apresenta-se a seguir alguns exemplos de obras do início da carreira dos artistas do grupo. São exemplos de como o corpo era tratado com naturalidade; as pinturas tinham como modelos pessoas que posavam no ateliê do grupo ou em meio à natureza. Quem vê problemas com o nu e com o corpo de maneira geral, transformando-o em tabu e em algo pecaminoso, são os religiosos. Destaca-se, na pintura de Kirchner, a escolha pela pessoa negra, ou seja, o retrato na arte de alguém que não é o branco europeu hegemônico, que ainda naquela época era predominantemente retratado em obras de arte, fechando-se os olhos para outros povos e culturas.

Figura 18 – *Milli Sleeping*, 1911. Ernst Kirchner.



Fonte: Flickr – Jean Louis Mazieres (site).

Figura 19 – *Two Girls*, 1909. Max Pechstein.



Fonte: Hiveminer (site).

Figura 20 – *Nude (Dresden)*, 1910. Erich Heckel.



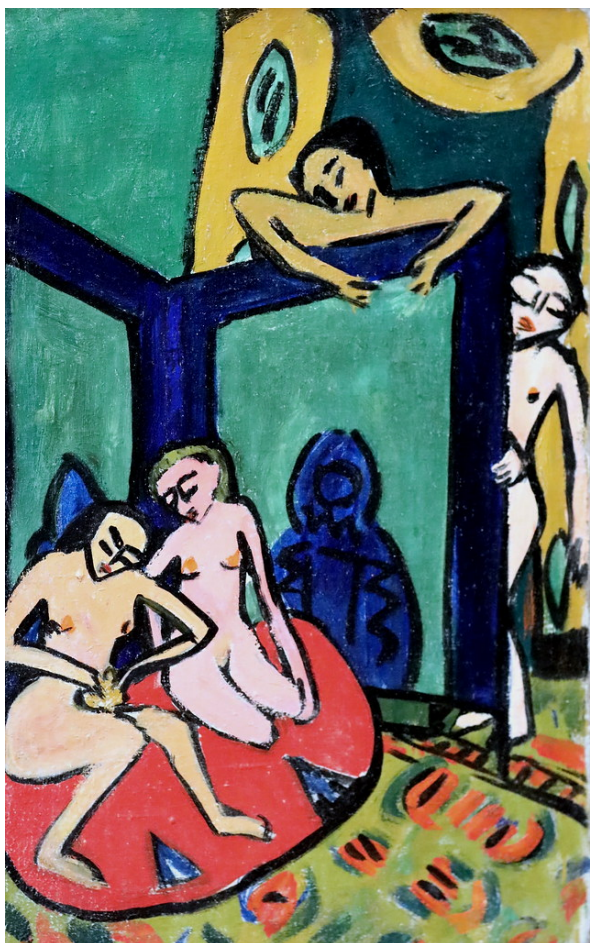
Fonte: Art History Reference (site).

Figura 21 – *Women Bathing*, 1911. Ernst Kirchner.



Fonte: Fine Art America (site).

Figura 22 – *Studio Scene*, 1911. Erich Heckel.



Fonte: Flickr – Jean Louis Mazieres (site).

A questão dos corpos ainda hoje não é vista com naturalidade por setores da sociedade ocidental. A busca do corpo perfeito vendida pela publicidade na mídia causa constrangimento e incômodo nos que não têm o corpo dito padrão (magro e atlético), a repressão ao corpo nu imposta pelas mídias sociais como o Instagram, que permite fotos com mamilos aparentes masculinos, mas não femininos, reafirma uma cultura de repressão à liberdade feminina, onde a sociedade impõe que a mulher seja recatada. Na arte, é importante a experimentação a partir dos corpos; por meio de pinturas, fotografias, performances e apresentações cênicas em geral, a arte se torna um campo de resistência diante da opressão e dos moralismos que parecem vir de fora para dentro. Vez ou outra, situações de censura são impostas pela sociedade/governantes sobre a arte. Pinturas com nudez, no início do século XX, são até hoje um marco importante para a busca, ao menos na arte, por uma relação de maior aceitação do corpo que nós somos. Nudez que foi tratada, ao longo da História da Arte, como no Renascimento, mas, assim como outros paradigmas que são quebrados pela arte moderna, no Expressionismo vemos o corpo de

outra forma, com os recursos estéticos daquele movimento, como distorções, além de mulheres em situações comuns do cotidiano, como tomando banho, e não necessariamente tendo que carregar uma sensualidade que hoje vemos nas propagandas na televisão.

4.2 Corpo não é pecado

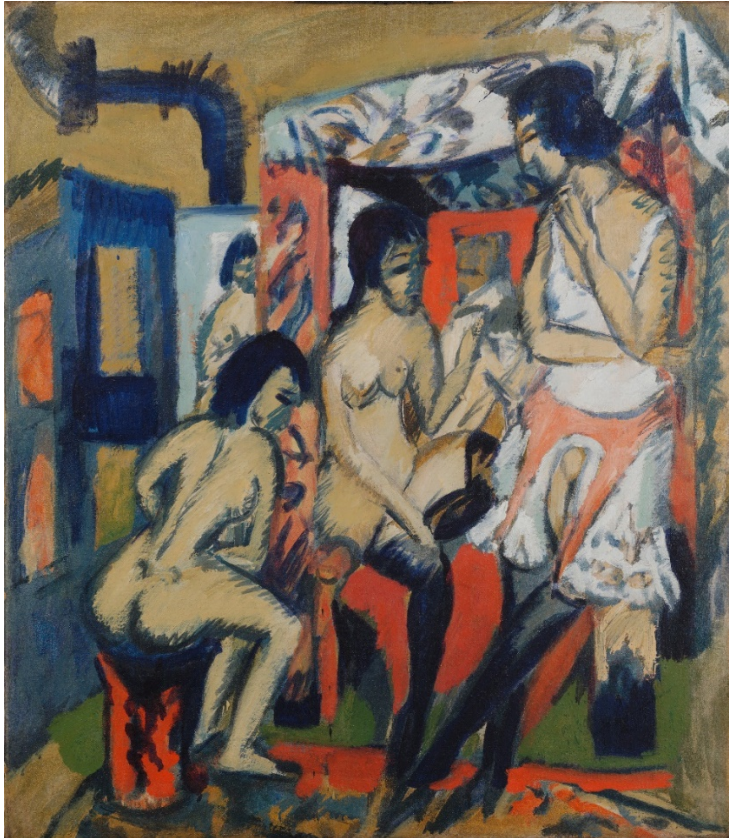
*Não seguirei vosso caminho, desprezadores do corpo!
Não sois, para mim, pontes para o além-do-homem!*

(NIETZSCHE, 2011, p. 36)

Outro forte ponto de encontro entre Nietzsche e a arte do Die Brücke está na valorização dos corpos. Para o filósofo, a moral cristã tornou o corpo algo negativo, que remete ao pecado. Os artistas, por meio da criação de diversas obras com nus artísticos, também demonstram, além de uma valorização deles, algo mais simples que isso: um olhar natural para o corpo, que não tem por que não ser retratado nas obras de arte, assim como qualquer outro aspecto visual ou mental (sensações e sentimentos) do ser humano.

Na pintura a seguir, mais uma vez vemos características estéticas expressionistas, com pinceladas distorcidas, em que os rostos não são muito detalhados. As mulheres estão nuas e podem passar alguma situação de erotismo, mas acredito que seja mais no sentido de registro de sua intimidade cotidiana e autonomia para decidir o que querem fazer com seus corpos – ou seja, modelarem nuas –, e menos no sentido dado hoje, em que vemos mulheres sendo objetificadas por exibirem seus corpos nas peças publicitárias para vender cerveja.

Figura 23 – *Nudes in the Studio (Three Models)*, 1912. Ernst Kirchner.



Fonte: Google Arts & Culture (site).

4.3 A transvaloração dos valores morais

A filosofia de Nietzsche é, em geral, propositiva. Conhecido por suas “marteladas” em conceitos e estruturas da sociedade ocidental, o filósofo, de diversas maneiras, propõe que se coloque algo novo no lugar do que foi derrubado, e nos apresenta o conceito. Se os valores morais de seu tempo devem ser superados, ele propõe sua transvaloração e a criação de novos valores inspirados nos gregos trágicos.

A associação dessa superação com a arte do Die Brücke se dá, assim como foi com as outras vanguardas artísticas do século XX, na busca de superar a arte produzida por outros movimentos artísticos e propor algo novo. É um simbolismo para encontrar um problema e buscar a solução estética para ele.

Numa *transvaloração de todos os valores*, num desprender-se de todos os valores morais, num confiar e dizer Sim a tudo o que até aqui foi proibido, desprezado, maldito. (NIETZSCHE, 2017b, p. 76).

O dizer sim de Nietzsche é o dizer sim à vida. O que foi desprezado pelos outros são justamente alguns aspectos que valorizam e intensificam a vida, como, por exemplo, não desprezar a dor e sim reconhecê-la, dionisiacamente, enfrentá-la e nela buscar forças para superá-la. O próprio Ernst Kirchner dizia algo nessa linha:

Sempre busquei a forma simples e plana e cores límpidas para transmitir sentimento e emoção, mesmo agora, quando pinto de memória, e não ao vivo. Quero expressar a alegria de viver das pessoas, em suas atividades, no amor e no ódio. (KIRCHNER apud GUINSBURG, 2002, p. 408).

4.4 Valorização da vida

Eu vos imploro, irmãos, permaneçei fiéis à terra e não acrediteis nos que vos falam de esperanças supraterras!”

[...]

“Que o vosso amor à vida seja amor à vossa mais alta esperança: e vossa mais alta esperança seja o mais alto pensamento da vida!

(NIETZSCHE, 2011, p. 14 e 48)

A vida a que Nietzsche se refere é, claro, a vida na Terra. Busca-se elementos na Terra para fazer o seu melhor nela, sem esperar nenhum tipo de recompensa num além-vida, sem submeter a vida e o corpo que temos a qualquer outra esperança que não seja no próprio amor à vida.

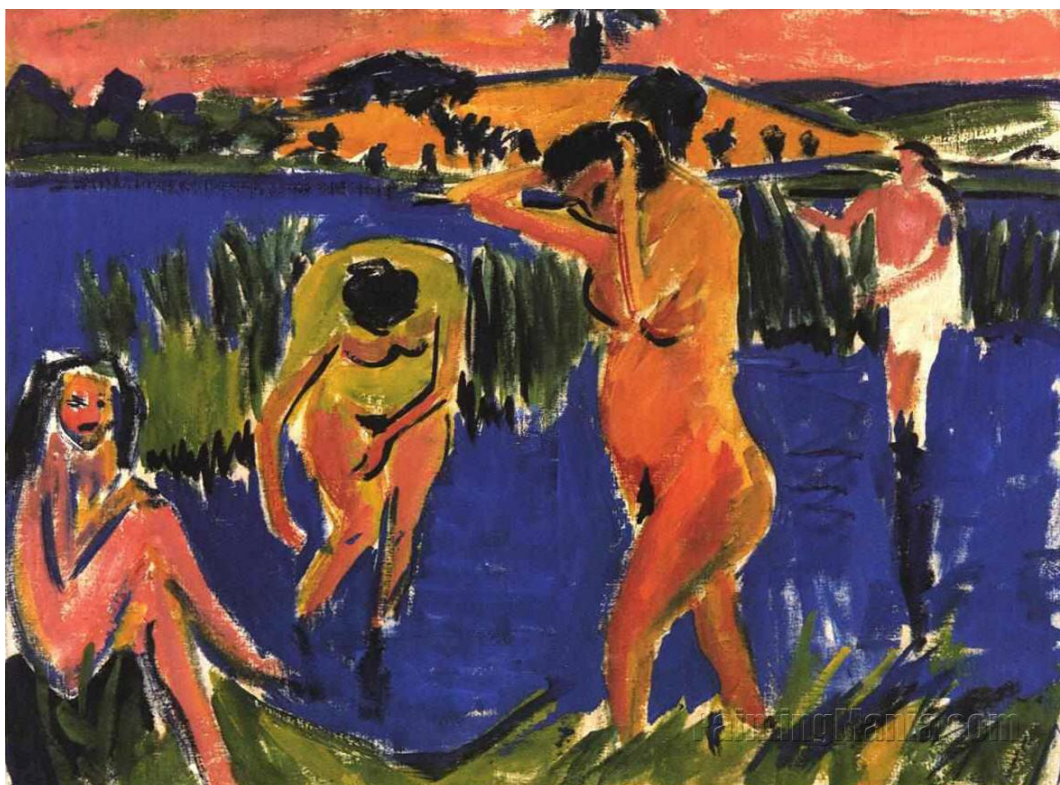
Existem pregadores da morte; e a terra está cheia daqueles a quem se deve pregar o afastamento da vida.

A terra está cheia de supérfluos, a vida é estragada pelos demasiados. Que sejam atraídos para fora dessa vida com a “vida eterna”!
(NIETZSCHE, 2011, p. 44).

Na pintura a seguir, observamos as moças banhando-se em meio à natureza, a modelo Fränzi, muitas vezes retratada por Kirchner, é a primeira à esquerda. Chama atenção alguns aspectos muito recorrentes nas pinturas do grupo: os traços são distorcidos, fortes e pouco precisos em relação ao que chamamos de realidade, ou seja, a

observação da natureza e sua interpretação dela. Além de abusar de cores fortes, e com poucos detalhes de gradação – por exemplo, o azul do rio é o mesmo azul forte em todo o quadro. Como observou o crítico de arte Carl Einstein (LORENZ, 2016, p. 34) o Die Brücke tinha certa obsessão pelo trabalho com os nus em meio à natureza. Observo, de certa maneira, talvez nietzschiana, a valorização da vida em meio à natureza.

Figura 24 – *Four Bathers*, 1910. Ernst Kirchner.



Fonte: Painting Mania (site).

Valorização da vida e valorização do destino: *Amor fati*

Para o Ano-Novo. – *Eu ainda vivo, eu ainda penso: ainda tenho de viver, pois ainda tenho de pensar. Sum, ergo cogito: cogito ergo sum [Eu sou, portanto penso: eu penso, portanto sou]. Hoje, cada um se permite expressar o seu mais caro desejo e pensamento: também eu, então quero dizer o que desejo para mim mesmo e que pensamento, este ano,*

me veio primeiramente ao coração – que pensamento deverá ser para mim razão, garantia e doçura de toda a vida que me resta! Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: - assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. Amor fati [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!

(NIETZSCHE, 2001, p. 166)

Se Nietzsche, por meio de sua filosofia, valoriza a vida em todos seus aspectos, essa valorização abarca os momentos ruins, de dor, e claro, também os momentos bons, de prazer e satisfação. Enxergar o belo para poder praticar o belo. Dizer sim, mas o sim afirmativo de Dioniso, no lugar do sim do que ele chamava de “homem de rebanho”, que não pensa por si. É o sim para a dor, o sim para o prazer, o sim para a satisfação. Aceitar o acaso das coisas, isto é, que as coisas sejam como são. O sim à vida sem o sentimento de culpa da moral cristã.

4.5 Viver sem esperar o além-vida

A valorização da vida na terra, em Nietzsche, certamente culmina em que, em seu ponto de vista, quem deixa de ser intenso, entregue aos instintos, na terra, está desvalorizando esta vida, colocando todas as esperanças e pautando sua conduta numa recompensa além-vida. Em três passagens de obras distintas, respectivamente de *O Nascimento da Tragédia*, *O Anticristo*, e *Ecce Homo*, esse ponto de vista é evidenciado:

O cristianismo foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em “outra” ou “melhor” vida. O ódio ao “mundo”, a maldição dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade, um

lado-de-lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim [...] (NIETZSCHE, 2007, p. 17).

Quando se coloca no centro de gravidade da vida *não* na vida, mas no “além” – *no nada* –, despoja-se a vida do seu centro de gravidade. A grande mentira da imortalidade pessoal destrói toda razão, toda natureza no instinto – tudo de benéfico, promovedor da vida, garantidor de futuro nos instintos passa a despertar suspeita. Viver de modo que já não há sentido em viver, isso torna-se o sentido da vida... (NIETZSCHE, 2016c, p. 49).

Inventada a noção de “além”, “mundo verdadeiro”, para desvalorizar o *único* mundo que existe – para não deixar à nossa realidade terrena nenhum fim, nenhuma razão, nenhuma tarefa! A noção de “alma”, “espírito”, por fim “alma imortal”, inventada para desprezar o corpo, torná-lo doente – “santo” –, para tratar com terrível frivolidade todas as coisas que na vida merecem seriedade. [...] a noção de “livre-arbítrio”, para confundir os instintos. (NIETZSCHE, 2017b, p. 109)

Aqui, a comparação com o Die Brücke se dá especialmente nas escolhas de retratar alguns indivíduos em situações onde se encontram mais entregues aos seus instintos, em meio à natureza. Não há nenhum tipo de crítica ao além-vida, pois não há o retrato de temas espirituais ou religiosos, o que não deixa de explicitar um foco maior nas situações, sentimentos, sensações e instintos do homem nesta natureza e nesta vida terrena.

4.6 Modo dionisíaco de viver

A tragédia está sentada em meio a esse transbordamento de vida, sofrimento e prazer; em êxtase sublime, ela escuta um cantar distante e melancólico – é um cantar que fala das Mães do Ser, cujos nomes são: Ilusão, Vontade, Dor. – Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroi-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos.

Acompanhareis, da Índia à Grécia, a procissão festiva de Dionísio! Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus!

(NIETZSCHE, 2007, p. 120)

A busca nietzschiana por valores morais trágicos para estruturar sua filosofia está presente desde o começo de sua obra, com *O Nascimento da Tragédia*, e, de uma maneira ou de outra, perpassa todas as suas fases. É justamente no equilíbrio entre o dionisíaco e o apolíneo que parece estar a principal fonte de inspiração de Nietzsche na tragédia grega. Dioniso é o deus do corpo, do vinho, dos prazeres. Mas é também a valorização da vida na terra sob todos os seus aspectos, inclusive os negativos. Sentir a dor, não negá-la, não se esconder nela, para poder superá-la. É neste aspecto que observo a possibilidade de um ponto de encontro com a obra dos artistas do Die Brücke. A dor e a melancolia eram expostas diretamente nas suas telas e esculturas. Definitivamente, não se tratava de um tema que foi escondido ou ignorado, pelo contrário – até mesmo pelo cenário de incertezas político-econômicas que os artistas viviam no início do século XX, inicialmente na cidade de Dresden e depois com a mudança para Berlim. A insatisfação estava presente, não era escondida e tampouco era – como Nietzsche também criticava nas pessoas que partilhavam da moral de seu tempo – uma maneira de se entorpecer e viver para sempre na dor. Porque não havia só as obras retratando a dor, havia também a intensidade do viver, as pinturas das pessoas vivendo em harmonia com a natureza, além do fato de os próprios artistas viverem para a arte, passando horas em seus ateliês, produzindo o que lhes fazia sentir bem.

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. (NIETZSCHE, 2007, p. 28).

E ainda:

O que é romantismo? Toda arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e que luta: elas pressupõem sempre sofrimento e sofredores. Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de *abundância de vida*, que querem uma arte dionisíaca e também uma visão e compreensão trágica da vida – e depois os que sofrem de *empobrecimento de vida*, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento, ou

a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura. (NIETZSCHE, 2001, p. 245)

A famosa pintura a seguir é provavelmente um dos maiores exemplos de obras do grupo que representam a melancolia. Nela, nota-se a escolha de cores escuras e carregadas. A modelo Fränzi está no sofá, a mão no queixo indica que não está totalmente tranquila ou apenas relaxando, parece estar esperando alguma coisa, com alguma sensação de tédio. O olho baixo indica a sonolência diante de um momento do dia que não está representando uma grande satisfação ou alegria. O gato dormindo ao seu lado indica que não há grandes perigos, movimentações ou mesmo barulho nos arredores. As garrafas de bebida podem indicar que se trata de um momento posterior a uma confraternização. Mas, agora, há um silêncio, pacato, corriqueiro, registrado por Kirchner na obra, diferente de outros movimentos artísticos que retratavam grandes conquistas, guerreiros em cima de cavalos etc. Aqui, o olhar, a intenção e, claro, a obra final, são outros.

Figura 25 – *Artiste (Marzella)*, 1910. Ernst Kirchner.



Fonte: Meisterdrucke (site).

A obra, em 1937, foi uma das muitas consideradas degeneradas e confiscadas pelo regime nazista. Felizmente, essa sobreviveu àqueles tempos e, em 1997, foi adquirida pelo Brücke Museum, em Berlim, onde pode ser exposta.

4.7 Valorização do isolamento

A solidão de um é a fuga do doente; a solidão do outro, a fuga ante os doentes.

(NIETZSCHE, 2011, p. 167)

Para Nietzsche, é necessário, por vezes, ter um tempo para si mesmo, para refletir, afastar-se dos que ele considera doentes da moral. Para estes, como diz Nietzsche, “‘Todo isolamento é culpa’: assim fala o rebanho. E durante muito tempo pertenceste ao rebanho.” (NIETZSCHE, 2011, p. 61).

Zaratustra isolou-se no cume da montanha até retornar à cidade para anunciar o além-do-homem. Recorrente também o isolamento dos artistas do Die Brücke, que, quando não estavam vivendo na grande cidade, Dresden e depois Berlim, refugiavam-se em meio à natureza, em lugares afastados, como o fazia Karl Schmidt-Rottluff, que costumava viajar para Dangast, e Kirchner com suas idas a Fehmarn, ambas no norte da Alemanha, em geral para criarem suas obras de arte.

4.8 Tristeza e dor: emoções inevitáveis

A disciplina do sofrer, do grande sofrer – não sabem vocês até agora foi essa disciplina que criou toda excelência humana? A tensão da alma na infelicidade, que lhe cultivava a força, seu tremor ao contemplar a grande ruína, sua inventividade e valentia no suportar, persistir, interpretar, utilizar a desventura, e o que só então lhe foi dado de mistério, profundidade, espírito, máscara, astúcia, grandeza – não lhe foi dado em meio ao

sofrimento, sob a disciplina do grande sofrimento?

(NIETZSCHE, 2005, p. 118)

Nietzsche enxerga a tristeza e a dor como condições inerentes aos seres humanos. Na vida, há momentos de alegria e prazer, mas também de tristeza e dor. Sua crítica, então, é direcionada aos que tentam esconder a dor, como se não fosse aceitável para as pessoas, ou ainda àqueles que se escondem atrás da dor, buscando um entorpecimento nela para fugir da vida. Ainda em relação à tristeza, Nietzsche considera que o cristianismo a tornou um castigo, pois na Antiguidade não existia a culpa em se sentir triste, como explicita o filósofo nas passagens abaixo, respectivamente de *Aurora* e de *A Gaia Ciência*.

Na Antiguidade ainda havia realmente infelicidade, pura, inocente infelicidade, apenas no cristianismo tudo se torna castigo, punição bem merecida: ele faz sofredora também a imaginação do sofredor, de modo que este, em tudo o que sucede de mau, sente-se moralmente reprovado e reprovável. (NIETZSCHE, 2016a, p. 59).

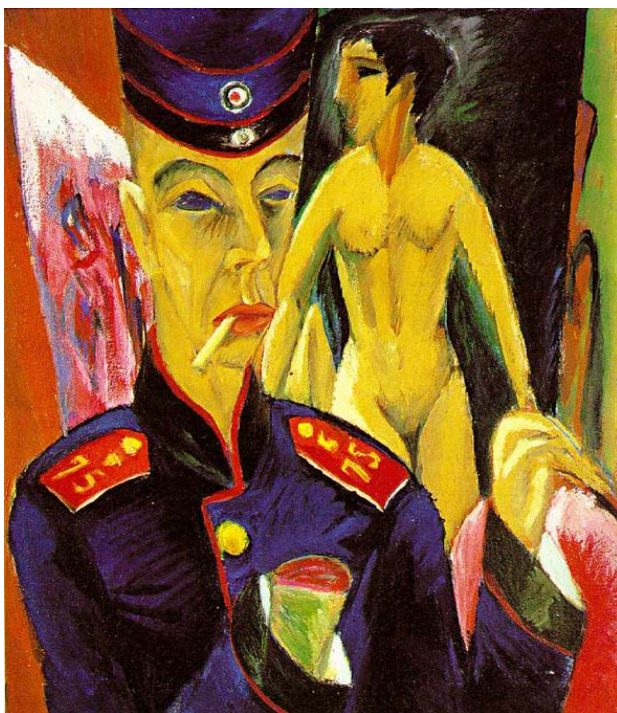
[...] hoje a dor é muito mais odiada que antigamente, mais do que nunca fala-se mal dela, considera-se difícil de suportar até mesmo a presença da dor *como pensamento*. (NIETZSCHE, 2001, p. 61).

A questão da dor é das mais delicadas tanto para Nietzsche quanto para os artistas do Die Brücke. Nietzsche enfrentou alguns problemas de saúde durante sua vida. Quando jovem, deixou de lecionar pois sua voz era muito baixa, e, ao longo da idade adulta, sofria de problemas respiratórios que o faziam viajar por cidades fugindo da Alemanha, onde ele se queixa da baixa qualidade do ar, para ele, muito seco. Ao final da vida, teve um quadro que a medicina de hoje teria diagnosticado como um AVC, que o deixou em uma condição debilitada. Os artistas do Die Brücke, nascidos após Nietzsche, viveram os horrores de duas guerras mundiais. A Segunda Guerra, principalmente, os afetou intensamente. O regime nazista queimou diversas pinturas expressionistas, houve perseguição além, é claro, dos traumas decorrentes disso. Kirchner enfrentou, por ter servido na guerra, um quadro de alcoolismo e de dependência de outras drogas (morfina), o que o levou à depressão e ao suicídio em 1938.

A reflexão, portanto, é de que não se deve deixar de lutar contra as dores que nos acometem. Afinal, para a filosofia de Nietzsche, luta e força são a própria vida. A inspiração na tragédia grega leva a tentar valorizar mais a vida e a não se esconder ou ceder diante da dor e sim problematizá-la e enfrentá-la de toda maneira. Isso foi, no meu modo de ver, possível também para os artistas do Die Brücke, ao misturarem completamente o viver e o produzir artístico, vivendo de maneira intensa ao produzirem suas obras no ateliê em Dresden, nas viagens constantes para ambientes naturais para criarem suas obras de arte, e ao retratarem a melancolia, o tédio e também a dor, como na obra de Kirchner na qual ele se retrata como um soldado sem a mão. Entretanto, existe um limite até onde é possível lutar. O corpo e a mente humana sentem as dores, lutam e se esforçam para superá-las, mas diante de acontecimentos atroz, que nunca deveriam ter acontecido neste mundo, como o nazismo, não é possível julgar quando um artista sensível como Kirchner, alguém que ouviu e viu coisas excessivas e descabidas, sucumbe ao sofrimento nos seus últimos anos de vida.

Na obra a seguir, ele se retrata como um soldado, mas há também um modelo nu. Tanto ele como soldado quanto ele em sua profissão de artista experimentam uma grande dificuldade em trabalhar se não têm a mão para manejar a arma ou o pincel. Aqui é a dor a ponto de atrapalhar ou até mesmo impedir a vida e o dia a dia do homem.

Figura 26 – *Self-portrait as soldier*, 1915. Ernst Kirchner.



Fonte: Diário Oficial da Misanthropia (site).

O sofrimento profundo enobrece; coloca à parte. – Uma das mais sutis formas de disfarce é o epicurismo, e uma certa ostensiva bravura do gosto, que não toma a sério o sofrimento e se põe em guarda contra tudo o que é triste e profundo. (NIETZSCHE, 2016b, p. 67)

O que é mais difícil de suportar é o fardo da guerra e sua total superficialidade. Eu constantemente me lembro desse carnaval de sangue. Onde isso tudo irá acabar? Sentimos o resultado no ar e tudo tem dado errado. Inchados, nós cambaleamos para o trabalho onde todo o trabalho é em vão, e o massacre feito por um mediocre põe tudo abaixo. (KIRCHNER apud KRÄMER, 2010, p. 18, tradução minha).

4.9 A arte

A arte é o grande estimulante para a vida: objetivo, como l'art pour l'art? – Permanece uma questão: a arte também traz à luz muito do que é feio, duro, questionável na vida – ela não parece com isso tirar a paixão pela vida?

(NIETZSCHE, 2017a, p. 63)

De maneira coerente com sua obra, a valorização da dor e de outros aspectos não alegres da vida remetem também à maneira de criar a arte. Esse aspecto é dos maiores pontos de contato com a obra expressionista. O que era ignorado, aquele à margem da sociedade que enfrenta o que é desagradável, as tristezas e dores, tudo isso é trazido à tona e colocado nas telas e esculturas expressionistas, e tratadas definitivamente como parte da vida. E se isso já existia de uma maneira ou de outra ao longo da História da Arte, é inegável que foi potencializado com o surgimento do Expressionismo.

Outro aspecto desse contato nos remete à crítica de Nietzsche ao que é fora deste mundo, isso se reflete mais na sua crítica ao além-vida religioso, mas também atinge o estudo metafísico, por este também explorar o que está num plano suprassensível. Para ele, ao menos em sua fase jovem, o que de fato levava o homem a um encontro com o eterno e supraterrâneo era a própria arte – “[...] a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida [...]” (NIETZSCHE, 2007, p. 17). Sentir a obra de maneira intensa, envolver-se com ela, a ponto de, ao menos por alguns instantes, se alienar de onde se está fisicamente.

[...] a obra de arte como arte, isto é, esteticamente [...] nos dá a entender que o perfeito espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico. “Oh, esses gregos!”, suspirávamos nós. “Eles nos põem por terra a nossa estética!” (NIETZSCHE, 2007, p. 50).

A arte como estimulante da vida e a vida como arte. Acredito que isso fazia parte do pensamento e busca pela maneira de viver do Die Brücke, ao menos no período em que existiram como grupo, se reuniam no ateliê e passavam horas produzindo arte, vivendo em meio àquilo. É também por meio das escolhas de temas que, além de mostrar essa questão de a vida possuir momentos bons e ruins, de prazer e dor, afirmam a arte não como decoração, ornamento, mas expansão do significado e da intenção da produção artística. Não necessariamente pautada por equilíbrio formal, mas, sim, uma arte autoral e não comercial, expressão daquilo que o artista está sentindo e que acha interessante passar para a tela, a escultura etc. Abre-se, assim, o que a arte pode ser e atingir, e também mexe com as expectativas daquele que entra em contato com ela.

4.10 O conceito subjetivo de belo

“O “belo em si” é uma mera expressão, não é sequer um conceito. No belo, o ser humano se coloca como medida da perfeição; em casos seletos, adora nele a si mesmo.

(NIETZSCHE, 2017a, p. 59)

Por ter vivido um pouco antes do surgimento dos movimentos das vanguardas estéticas do final do século XIX e primeira metade do século XX, Nietzsche não pôde entrar em contato com obras como as criadas pelos expressionistas e outras mais experimentais. O pensamento de Nietzsche vai mais na direção de criticar as artes que se preocupavam em retratar o que era considerado moralmente bom na sua época, ou seja, bom para a moral cristã.

[...] até agora permitiu-se apenas buscar a beleza no *moralmente bom* – razão suficiente para acharmos tão pouco e termos de lidar com imaginárias belezas sem ossos! – Tal como é certo haver, entre os maus, cem tipos de felicidade de que os virtuosos não suspeitam, neles

também se acham cem tipos de beleza: e muitos ainda não foram descobertos. (NIETZSCHE, 2016a, p. 213).

Não é possível saber se Nietzsche consideraria bela a arte expressionista, mas o trecho em que fala sobre os muitos tipos de beleza, talvez pudesse incluir as novas propostas estéticas da criação do Die Brücke, como, por exemplo, os traços distorcidos, que nos séculos anteriores não seriam considerados belos.

O que devemos aprender com os artistas. – De que meios dispomos para tornar as coisas belas, atraentes, desejáveis para nós, quando elas não o são? [...] Aí temos algo a aprender dos médicos, quando eles, por exemplo, diluem o que é amargo ou acrescentam açúcar e vinho à mistura; ainda mais dos artistas, porém, que permanentemente se dedicam a tais invenções e artificios. (NIETZSCHE, 2001, p. 179).

Ao longo da História da Arte, a definição de belo foi mudando, mas, de modo amplo, pode ser classificado como o clássico (objetivo) ou romântico (mais subjetivo). Menos preocupado com harmonia e equilíbrio, e mais com experimentações a partir dos sentimentos, o belo das vanguardas modernas como o Expressionismo é, de maneira geral, um maior questionamento da beleza clássica.

4.11 Crítica ao moderno e à *décadence*

*Darei minha concepção do que é moderno: - Toda época tem, na sua medida de força, também uma medida de quais virtudes lhe são permitidas, quais proibidas. Ou tem as virtudes da vida ascendente: então resiste profundamente às virtudes da vida declinante. Ou é ela mesma uma vida declinante – então necessita também das virtudes do declínio, então odeia tudo o que se justifica apenas a partir da abundância, da sobre-riqueza de forças. A estética se acha indissolivelmente ligada a esses pressupostos biológicos: há uma estética da *décadence*, há uma*

estética clássica – algo “belo em si” é uma quimera, como todo o idealismo.

(NIETZSCHE, 2016b, p. 18)

Aqui há um ponto de afastamento: os artistas expressionistas, modernos, estão numa chave diferente da visão de mundo de Nietzsche. Lembrando que ele não viu a arte expressionista e os movimentos artísticos de vanguarda do século XX, pois morreu em 1900, o que ele estava vendo na sua época, de certa forma, não o agradava. Suas críticas negativas, em geral, são relacionadas à música e centralizadas na figura de Richard Wagner, de qualquer forma, como neste trecho, há, assim como em diversos outros aspectos da Antiguidade, um enaltecimento e saudosismo de uma arte mais clássica. E quando fala de pintura, é de maneira também a considerá-la *décadent*. O Die Brücke, pelo contrário, utiliza-se inclusive do conceito da ponte para a simbologia do que os definia como movimento, em direção a uma nova arte, numa ação de ruptura – atitude comum também a outros movimentos de vanguarda.

[...] sobre o lugar de Wagner, onde estão seus parentes mais próximos: é o romantismo francês da última fase, aquela espécie altaneira mas arrebatadora de artistas como Delacroix, como Berlioz, com um *fond* de enfermidade, de incurabilidade no ser, puros fanáticos da expressão, virtuosos de cima a baixo... [...] Delacroix, aquele típico *décadent* no qual uma inteira geração de artistas se reconheceu. (NIETZSCHE, 2017b, p. 42).

É simbólico também pensar em outro aspecto que poderia distanciá-los: dos aspectos mais criticados por Nietzsche nas artes que comentava estava a questão do abuso da expressão. As obras expressionistas seriam similares ou inspiradas em Delacroix e Wagner? No meu ponto de vista, é mais do que isso: não há utilização de recursos pictóricos apenas para emocionar aquele que entra em contato com a arte expressionista, e sim, até pelos sentimentos que levaram alguém tão intenso e sensível quanto Kirchner ao suicídio, o uso de tais recursos era uma maneira de expressar todos os tipos de sentimentos presentes no viver neste mundo, naquele período histórico, nos momentos mais leves e também nos mais desagradáveis.

4.12 A travessia da ponte

[...] desperta um interesse, uma tensão, uma esperança, quase uma certeza, como se com ele algo se anunciasse, algo se preparasse, como se homem não fosse uma meta, mas apenas um caminho, um episódio, uma ponte, uma grande promessa...

(NIETZSCHE, 2009, p. 68)

O homem, neste mundo, não é um fim, mas um caminho, é ele próprio uma ponte, uma travessia. Ao chegar do outro lado, o homem teria superado todas as amarras da moral vigente, do Ocidente *décadent* e finalmente daria origem ao além-do-homem. Este que não é um tipo biológico superior, mas um tipo a ser cultivado, almejado.

Leitores de Nietzsche, a ponte serviu de inspiração para os artistas do grupo de mesmo nome deixar claro que estava se propondo a criar uma arte nova, inovadora, para os jovens, rompendo antigas amarras que não permitiam certos conceitos estéticos – distorção nas formas, exagero nas cores – e de temas, como a melancolia, a dor, ao menos na maioria dos movimentos artísticos até então.

[...] e eu amo aqueles que não querem preservar a si mesmos. Amo com o meu amor aqueles que declinam: pois eles passam para o outro lado. (NIETZSCHE, 2011, p. 191)

Como se nota na passagem acima, na obra de Nietzsche, o conceito de ponte é sempre voltado a essa travessia em direção a algo melhor e ao além-do-homem, exceto no trecho a seguir, em que a imagem da ponte é utilizada como referência ao homem religioso que usa a vida como caminho para o além-vida, criticado por Nietzsche ao longo de toda a sua obra, inclusive no final deste próprio trecho, chamando de caminho errado. Trata-se de uma simbologia na qual a ponte, neste caso específico, pode levar a algo que ele não considera interessante, por criar um distanciamento da vida em relação às forças.

O pensamento em torno do qual aqui se peleja, é a valoração de nossa vida por parte dos sacerdotes ascéticos: esta [...] é por eles colocada em relação com uma existência inteiramente outra, a qual exclui e à qual se

opõe, a menos que se volte contra si mesma, que negue a si mesma: neste caso, o caso de uma vida ascética, a vida vale como uma ponte para essa outra existência. O asceta trata a vida como um caminho errado [...] (NIETZSCHE, 2009, p. 98).

4.13 Alemanha

[...] algo alemão, no melhor e no pior sentido da palavra, algo múltiplice, informe, inexaurível ao modo alemão; uma certa pujança e plenitude alemã da alma, que não teme se esconder sob os requintes do declínio [...].

(NIETZSCHE, 2005, p. 132)

A relação de Nietzsche e dos membros do Die Brücke com o país onde viviam parece-me ter sido bastante diferente. Assim como Wagner é tomado como exemplo para algo maior, a decadência da música alemã e até mesmo costumes de sua época, as severas e recorrentes críticas de Nietzsche à Alemanha e ao seu povo, de maneira geral, também representam uma questão mais abrangente, a questão da decadência da cultura ocidental em geral, na opinião dele. Entretanto, há, ao longo da filosofia de Nietzsche, alguns comentários pontuais que parecem direcionados, de fato, apenas ao seu país. Por exemplo, ao criticar a quantidade de cerveja consumida por seus conterrâneos, ou o fator do clima que não o agradava – dada sua saúde debilitada, ele considerava o ar da Alemanha muito seco. Viagens para países próximos como Suíça e Itália, para tratar seus problemas respiratórios, eram recorrentes. Melhor situado e provavelmente mais influente para a filosofia francesa, ele chegou a se considerar nem alemão nem francês, mas um sem pátria. Ainda assim, ele afirma: “creio apenas na cultura francesa e vejo como um mal-entendido tudo o mais que se denomina ‘cultura’ na Europa, para não falar da cultura alemã...” (NIETZSCHE, 2017b, p. 38).

Por outro lado, os membros do Die Brücke parecem ter tido uma relação menos crítica com o país onde viviam, ao menos até a Guerra eclodir. Os membros-fundadores se conheceram na universidade em Dresden, e lá viviam, em meio às mudanças que estavam ocorrendo na urbanização da cidade. Um pouco depois de se tornarem um grupo, mudaram-se para Berlim, uma cidade maior e com mais oportunidades para artistas.

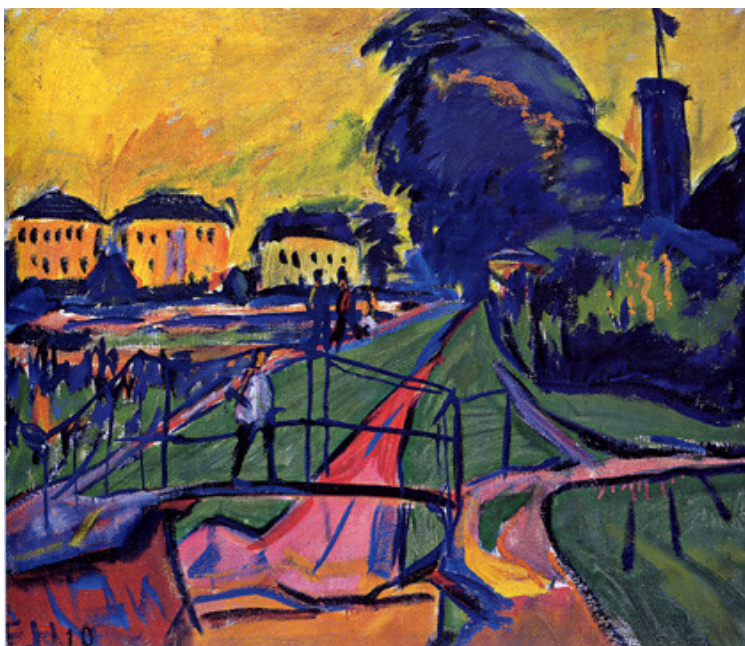
Embora algumas viagens para ambientes com paisagens mais naturais fossem recorrentes, eram, em geral, no próprio território alemão. Quando o estado emocional de Kirchner piorou em virtude dos horrores da Guerra, ele acabou se mudando para a Suíça.

Quando um alemão fez algo de grande, isto aconteceu na necessidade extrema, num estado de valentia, de dentes cerrados, de tensa ponderação e, com frequência, de magnanimidade. [...] “O homem precisa ter algo a que possa obedecer incondicionalmente” – este é um sentimento alemão, uma coerência alemã: deparamos com ele no fundo de todas as doutrinas morais alemãs. Como é diversa a impressão, quando nos vemos ante a moral da Antiguidade! (NIETZSCHE, 2016a, p. 145).

As obras a seguir são exemplos de diversas paisagens, urbanas ou naturais, na Alemanha, que serviram de inspiração para trabalhos do Die Brücke:

Além da periferia de Dresden, onde funcionava o ateliê do grupo, outro cenário que serviu de inspiração para a obra a seguir, de Heckel, foi o periférico bairro de Gruna, incorporado à cidade em 1901. O interesse que essas regiões despertavam nos artistas do Die Brücke reside principalmente no contraste entre o limite de um centro da cidade repleto de concreto, com fábricas, e o espaço com paisagens mais rurais. O céu amarelado, e não um azul mais sereno, indica o que pode ser apenas um nascer ou pôr do sol, ou talvez um clima mais carregado, possivelmente poluído pela cidade ao fundo.

Figura 27 – *Landscape near Dresden*, 1910. Erich Heckel.



Fonte: Flickr – RasMarley (site).

Na pintura a seguir, temos a região de Moritzburg, a aproximadamente 16 km de distância do centro de Dresden, e que mesmo estando tão próxima da cidade já servia como um refúgio para os integrantes do Die Brücke em meio a natureza, que tanto os inspirava. A energia, quase de renovação e fôlego, após um período distante da cidade urbanizada, é perceptível nas pinceladas fortes e uso de cores vibrantes. A maior parte da obra é composta pelos elementos naturais do verde, árvores e grama, e azul do lago e céu. Apenas ao fundo, num outro plano, é possível ver casas.

Figura 28 – *Landscape near Moritzburg*, 1910. Ernst Kirchner.



Fonte: Reproarte (site).

A seguir, um colorido registro de Chemnitz, localizada a aproximadamente 78 km de Dresden. O destaque denunciado pela obra é evidente: a poluição saindo das chaminés das fábricas e o impacto que isso causa no ar que se respira.

Figura 29 – *Chemnitz Factories*, 1926. Ernst Kirchner.



Fonte: Art Mag by Deutsche Bank (site).

Portanto, o meio em que eles viviam, a Alemanha, influenciou e foi tema para suas obras. Se Nietzsche teve uma relação mais conturbada com o meio por conta de escolhas e modos de enxergar a vida e a cultura, os artistas tiveram uma relação, ainda que crítica e de denúncia, menos conturbada com o país onde cresceram, mas que se tornou extremamente dolorosa, primeiro pela necessidade de mudanças por causa dos horrores da Primeira Guerra, depois pelas gravíssimas perseguições do Terceiro Reich às suas obras, sofrendo com a intolerância, o preconceito e a censura.

5 CENAS E DIÁLOGOS EM CAMPO: VISITA A BERLIM E DRESDEN

5.1 Diferentes perspectivas culturais

Como foi planejado desde o início desta pesquisa, acreditei que fosse importante entrar em contato fisicamente com aquilo que me propus estudar. Tentar chegar a conclusões a respeito daquele país que parece ter causado impressões bastante diferentes nos artistas expressionistas e no filósofo que foram objeto de análise nesta minha jornada. De um lado Nietzsche, sempre muito crítico à cultura moderna alemã, por ele considerada decadente, e até mesmo aos alemães de sua época e seus hábitos. Por outro lado, os artistas do Die Brücke, que parecem ter sido influenciados não só pela cultura alemã, que eles mesmo se propuseram a renovar por meio de sua arte de vanguarda, mas também foram bastante impactados por aspectos políticos e econômicos enquanto viveram. O mundo pós-Revolução Industrial que não conseguia dar condições de vida adequadas ao seu proletariado, gerando crises econômicas cíclicas num sistema capitalista sempre tão imperfeito e excludente. Mais graves do que qualquer outro acontecimento, duas guerras mundiais impactaram muito suas vidas. A perseguição do 3º Reich diretamente aos artistas expressionistas causou traumas insuperáveis em pessoas de personalidade sensível e introspectiva, como Ernst Kirchner. A Alemanha entre 1914 e 1945 perdeu essas duas guerras. A cidade de Dresden, onde os artistas do Die Brücke viveram parte de sua juventude e se uniram enquanto grupo, foi bombardeada e bastante destruída em 1945, já sete anos após a morte de Kirchner. Abalando a memória histórica de uma cidade que até hoje (minha visita foi em novembro de 2019), busca se reconstruir – ela parece ainda estar em recuperação, pois é comum vermos reformas ou construções nas suas diversas regiões. Pude ver o trabalho de restauradores buscando o aspecto original dentro de museus destruídos pela violência das bombas.

Giorgio Agamben (2008) observou na sociedade atual um afastamento da experiência. Tendo esse seu pensamento em mente, tentei instaurar uma aproximação e pôr em prática uma fruição com os locais e as obras, a fim de produzir uma experiência viva. Atualmente, para muitas pessoas, o momento da visita nos locais parece valer menos que o registro de uma foto para ser compartilhada nas redes sociais, tudo vira espetáculo. Os acontecimentos só se transformam em cansaço físico, mas não chegam a gerar uma experiência. Foi tentado, dentro do possível pois todos fazemos parte da mesma sociedade, sentir o máximo possível dos momentos diante de espaços naturais, as

pinceladas das pinturas, o contato com as pessoas pela cidade, transformando tudo isso em experiência.

“Porém, nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. (...) O homem moderno volta para casa, à noite, extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes –, entretanto nenhum deles se tornou experiência. É esta incapacidade de se traduzir em experiência que torna hoje insuportável – como em momento algum no passado – a existência cotidiana.” (AGAMBEN, 2008, p. 21).

Ao longo da pesquisa eu tive a noção da importância de conhecer as cidades de Berlim e Dresden, sabia que entrar em contato com as obras no Brücke Museum em Berlim seria de uma sensação indescritível, principalmente se tratando de artistas que abusavam de cores, distorções e quantidade de tinta, o que nunca pode ser reproduzido com fidelidade em livros ou imagens digitais na Internet. Mas foi ao entrar em contato com toda a vida e cultura sempre pulsantes daquelas duas cidades, pessoas e constante reconstrução de Dresden – que lida com outros problemas hoje como a ascensão e força que o partido de extrema direita AFD (Alternative für Deutschland) tem naquela cidade – que pude compreender um pouco mais como o local que um artista vive pode influenciar muito sua obra. Tendo me hospedado em Dresden na *Neustadt* (que significa cidade nova), bairro ao norte da cidade, pude ver as constantes pichações e arte de rua com mensagens antifascistas ou mesmo diretamente contra o AFD. Aquele bairro surgiu em meio a propostas mais socialistas, como a não permissão para empresas grandes abrirem franquias por lá, então existem muitos restaurantes, bares, cafés, mantidos pelos moradores, uma forma de resistência contra o capitalismo que chegou na parte oriental da Alemanha após a reunificação do país – antes dividido em leste socialista e oeste capitalista. Entretanto essa visão progressista parece mais restrita àquela parte mais nova da cidade, como em diversas outras cidades da antiga Alemanha Oriental, Dresden tem sido um importante local para o lamentável crescimento e votos no AFD. Foi assim que pude entrar em contato com questões que apenas com visitas a campo, conversando com as pessoas, que ficamos de fato sabendo e nos damos conta do que está acontecendo. São as sensações, pensamentos, fatos e acontecimentos colhidos *in loco* que pretendo compartilhar neste capítulo.

Uma boa parte das tendências da arte modernista, especialmente a da virada do século XVIII para o XIX, com as vanguardas artísticas, foi feita por europeus e escrita por europeus. Ao menos o olhar era direcionado àquele continente, deixando à margem o que era produzido em áreas ditas periféricas. O que carrega um viés e um olhar particulares de uma ideia eurocêntrica, de homens brancos. Mesmo no Brasil e sua importante Semana de 1922, muitas ideias daqueles artistas e pensadores brasileiros foram trazidas a partir de viagens à Europa. Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade, por exemplo, passaram períodos na Europa (França e Alemanha principalmente) para produzir uma arte menos clássica/ acadêmica, como estava sendo feita também por aqui, e sim mais afinada com o pensamento modernista. Assim, em 2019, como a arte moderna alemã pode ainda impactar artistas ou pesquisadores sul-americanos? Um movimento, tendência ou grupo jamais partem do zero, principalmente nos dias de hoje, em que a arte contemporânea busca misturar linguagens, propostas e referências para criar algo novo e ainda assim homogêneo. Sempre há influência, buscase referência nos clássicos, para produzir algo novo, mesmo que para refutar ou passar um novo olhar sobre antigas certezas.

É assim que o olhar de fora – no espaço e no tempo – pode trazer diferentes quesitos para o que é produzido atualmente, para artistas ou teóricos. Foi com esse olhar sul-americano, que o discurso e a hegemonia econômica ao longo do século XX transformaram em periférico, em termos de arte, que desenvolvi a pesquisa e o contato com a arte moderna alemã. Um olhar brasileiro, mais de um século depois, para uma arte europeia. Claro, porém, que ainda é necessário buscar espaço para o discurso não só de países sul-americanos, mas de pessoas que em geral foram excluídas ou não tiveram tanto espaço para serem vistas e ouvidas, como outros povos que buscam refúgio e imigração nos países mais ricos, artistas e pesquisadores de diversas nacionalidades, africanos, asiáticos, mulheres, homossexuais, transexuais. Claro que esse empoderamento e esse olhar de todos os artistas, anteriormente silenciados, não passa por ignorar e jogar fora a arte europeia – e é importante se tomar cuidado com esses autoritarismos – passa na verdade por buscar compreendê-la a partir de outro lugar e narrativa, tempos depois. E se for o caso, tê-la como referência para produzir um pensamento e uma arte contemporânea, que tenham transgressões e rebeldias que só são possíveis atualmente.

Ao chegar na Alemanha, logo me chamou atenção algumas características no humor das pessoas, divertidos, talvez para desmistificar, ou talvez para compensar aquela

parte de sua personalidade que dizem de ser um país com pessoas de expressão mais fechada. Ao menos em Berlim e Dresden, todos foram bastante solícitos e, quando possível, divertidos. Além de parecer um bom e leve modo de levar a vida, isso tudo me lembrou um pouco de Nietzsche. Incisivo e direto em suas críticas, seus aforismos são ao mesmo tempo carregados de comentários debochados, sarcásticos e até mesmo bem-humorados – por exemplo ao criticar os pensamentos racionais de Sócrates, Nietzsche não pôde deixar de observar como achava Sócrates feio. Num comentário bastante irrelevante, mas que deixa seu texto com um tom menos denso. Quem sabe, mesmo que de forma indireta, os pensamentos de Nietzsche não tenham adentrado no consciente dos alemães a ponto de, como o filósofo, buscarem, de uma maneira ou de outra, em momentos de crise por guerras ou atualmente de maior estabilidade econômica, tentar valorizar a vida e a maneira como vivem? Claro que há alguma generalização nessa minha pouca experiência na Alemanha, afinal nem todas as pessoas têm personalidades iguais.

Outra característica de Berlim que já havia ouvido antes de ir para lá, é como a cidade é pulsante, com uma vida artística, cultural e boêmia bastante intensas. Se Paris foi uma espécie de capital mundial da arte na segunda metade do século XIX, com os impressionistas, Nova Iorque foi nos anos 1960, com a Pop Art, desde os anos 1980, na arte contemporânea, Berlim assumiu esse posto. Onde artistas de diversos países buscam a cidade para viver e produzir – questão que passa pela queda do muro de Berlim, quando diversos bairros e seus prédios nos moldes soviéticos ficaram disponíveis com preços baixos e puderam ser ocupados por artistas, que são via de regra pessoas de poucos recursos. Mais recentemente, o design – que tem fortes raízes no país, desde a criação da Bauhaus por Walter Gropius – renovou a efervescência artística da cidade, trazendo até os dias de hoje pessoas de outros países interessadas em morar naquela cidade, em que é tão comum ouvir inglês quanto alemão, ao menos nos bairros mais centrais.

5.2 Passos...

Mais de um século depois da existência do Die Brücke muitas mudanças aconteceram nas cidades de Berlim e Dresden. Diferentes tendências artísticas, guerras,

crises econômicas, diferentes sistemas políticos. Bombardeios, muros. O socialismo ruiu, o país foi reunificado, até chegar atualmente, um país ainda em constante efervescência cultural e que conquistou certa estabilidade econômica. Resolvi, portanto, passar por alguns dos lugares dessas duas cidades que tiveram o registro em pintura a partir do olhar daqueles artistas, refazendo alguns de seus passos, imaginando o que poderia ter lhes inspirado. Hoje, num cenário bem diferente, registro o meu olhar a partir de fotografias.

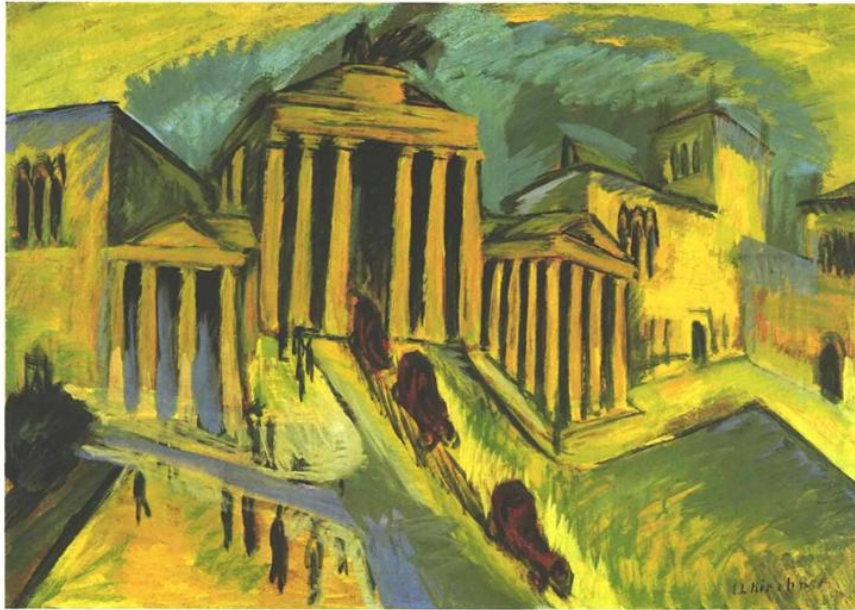
Berlim

Figura 30 – *Tarde de outono no Portão de Brandemburgo, 2019.* Foto do autor.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 31 – *Brandenburg Gate*, 1915. Ernst Kirchner.



Fonte: WikiArt (site).

O Portão de Brandemburgo foi um monumento construído no século XVIII como porta da cidade de Berlim. Danificado na Segunda Guerra, foi totalmente restaurado em 2000. Durante os anos do Muro de Berlim (1961-1989) ficou inacessível para a travessia de carros ou pedestres. Hoje é um dos pontos turísticos da cidade. Em um dos dias que passei por ele, estava ocorrendo um protesto a favor da causa palestina. Além de outras características já citadas, a politização dos moradores de Berlim me chamou atenção. Não houve nenhuma manifestação muito grande, mas passei por algumas manifestações de poucas dezenas de pessoas, com causas progressistas, em diferentes bairros. A cidade parece um palco importante para as pessoas expressarem suas opiniões diante do atual crescimento de uma extrema direita em diversos países do mundo, inclusive na Europa.

Na pintura (figura 31), há uma escolha pela predominância de uma cor, o amarelo, e poucas outras cores, em diferentes tons, em sua maioria escuros. A atmosfera da paisagem é um pouco monótona, pouco animada, refletindo provavelmente o período que a Alemanha se encontrava, em meio à Primeira Guerra.

Figura 32 – *Noite de outono na Potsdamer Platz, 2019*. Foto do autor.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Numa das noites em que passei pela Potsdamer Platz, também presenciei uma reunião de pessoas realizando um ato político, defendendo a causa LGBT. Alguns deles projetavam imagens numa parede e realizavam uma atuação cênica. Quem passava pelo local parava para acompanhar um pouco a manifestação.

Figura 33 – *Potsdamer Platz, 1914*. Ernst Kirchner.



Fonte: Wikicommons (site).

A Postdamer Platz já foi a praça com o maior tráfego de veículos da Europa nos anos 1920, sendo que em 1924 foi o primeiro local do continente a receber um semáforo. Naquela época o ponto contava com diversos meios de transporte, linhas de trem, bonde e ônibus. Durante a Segunda Guerra também sofreu muitos danos. Reconstruída, ainda é um dos locais mais movimentados do centro de Berlim e mantém uma réplica daquele semáforo e pequenos trechos mantidos do Muro de Berlim que também atraem a atenção dos que passam por ali. A pintura (figura 33) mostra uma cena noturna, com vestidos e roupas mais luxuosas. A vida noturna e boêmia é retratada em meio a escolha de cores escuras e carregadas, além das fortes distorções nos traços. Isso é porque em 1914 a vida de Kirchner começava a ficar mais conturbada emocionalmente. O grupo acabara de se dissolver e a Primeira Guerra Mundial eclodia, a qual ele viria a se voluntariar para o serviço militar em 1915. Dois meses após se unir ao exército, ele foi afastado e foi indicado que deveria buscar tratamento psiquiátrico. Em 1917 ele atingiu o ápice dessa condição mental desfavorável, com ataques de pânico por conta de ansiedade descontrolada, e ainda passou a abusar de drogas como morfina e álcool. (WOLF, 2015, p. 56)

Figura 34 – *Fim de tarde próximo a um parque em Schöneberg*, 2019. Foto do autor.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 35 – *Street by Schöneberg Park*, 1913. Ernst Kirchner.



Fonte: WahooArt (site).

Numa das últimas tardes de minha visita à cidade, passei pelo bairro de Schöneberg. Por conta da sua proximidade com o bairro chique de Charlottenburg, há alguma sofisticação na região da divisa entre eles. Entretanto ao andar em direção ao sul, há regiões com uma atmosfera mais berlinense, no sentido de ser cosmopolita, estabelecimentos e moradores imigrantes (em geral turcos e asiáticos) etc. Inclusive um estrangeiro célebre que morou no bairro nos anos 1970 e lançou, na minha opinião, os três melhores álbuns de sua carreira, foi David Bowie. "Low" (1977), "Heroes" (1977) e "Lodger" (1979) trouxeram elementos de música eletrônica/ experimental, tão características à cidade de Berlim, para sua música. Mais um exemplo de como a atmosfera da cidade influenciou um artista a criar. A foto de meu registro (figura 34) é nas proximidades do parque chamado "Rudolph-Wild Park".

Em 1911 foi quando os artistas do Brücke se mudaram para Berlim, o que acabou, psicologicamente falando, trazendo para eles algum isolamento, poucos relacionamentos sociais, além de rivalidade com outros artistas (LORENZ, 2016, p.62). A pintura (figura 35) mostra uma paisagem berlinense provavelmente mais ao fim da tarde, por conta da claridade com tons azul escuro no céu, porém ainda aberto, um aspecto que eu mesmo não pude presenciar no dia em que fui, pois estava nublado. A cena das pessoas passeando, com seus trajes elaborados, com chapéus grandes, com penas, indica que elas

poderiam estar indo em direção a uma festa ou bar. É a pintura de um Kirchner observador, que parece um pouco distante de uma paisagem cinza, andando pelo bairro para ter ideias para suas pinturas. O cinza das ruas e prédios ocupa mais espaço que as pessoas, sem muitos detalhes de seus rostos. São o registro de uma cidade que estava em crescimento e urbanizada.

Dresden

Em Dresden muitas pontes separam suas regiões, pois o Rio Elba corta toda extensão da cidade. A *Neustadt* (cidade nova) e seus prédios mais novos e a *Altstadt* (cidade velha), com construções antigas, bastante diferentes entre si, são separadas pelo rio. A existência de muitas pontes na cidade também serviu de inspiração para a escolha do nome do grupo.

A cidade tem uma riqueza cultural e artística que é bastante valorizada. Mesmo sendo menor que Berlim, tem uma grande quantidade de museus, vários deles em *Altstadt*. Entre eles o Museu Albertinum, de arte moderna e contemporânea, e a *Gemäldegalerie Alte Meister* (Pinacoteca dos Mestres Antigos), além da *Hochschule für Bildende Künste* (HfBK - universidade de belas artes de Dresden), fundada no século XVIII.

É uma cidade que vive uma realidade um pouco diferente de Berlim, inclusive por questões políticas atuais, e que tem a característica de ter sido bastante destruída na guerra, o que causa uma constante busca por uma recuperação de vários aspectos que envolvem a cidade e seus moradores: da história, da cultura, da sua própria identidade e de sua infraestrutura.

Figura 36 – *Paisagem em Dresden, 2019*. Foto do autor.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 37 – *Reformas na ponte para Altstadt em Dresden, 2019*. Foto do autor.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nem mesmo os pontos turísticos centrais da cidade escapam das reformas e construções.

Figura 38 – *Caminhando em uma manhã sob uma ponte ferroviária em Lobtau Strasse em Dresden, 2019.* Foto do autor.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 39 – *Ponte ferroviária em Lobtau Strasse em Dresden, 1926.* Ernst Kirchner.



Fonte: Foto do autor em visita ao Museu Albertinum, em Dresden.

Um aspecto dessa cena (figura 39) é como acontecimentos corriqueiros e paisagens urbanas comuns, em baixo de uma ponte, podiam virar inspiração e chamar atenção do olhar dos artistas para fazerem suas pinturas. Aqui há o uso de cores claras, o que deixa esta pintura com um aspecto mais leve do que outras do artista.

5.3 Os museus

No periférico bairro de Dahlem, em Berlim, está situado o Brücke Museum. Ainda facilmente acessível por meios de transporte público, a região é das mais verdes que visitei na cidade (próxima à Floresta de Grunewald), e tem bastante presença de jovens, por causa de universidades e escolas, como o campus da *Freie Universität Berlin* (Universidade Livre de Berlim). Ao chegar no ponto para descer do ônibus, é necessário adentrar ruas bastante arborizadas, até a entrada do museu, como um refúgio artístico, em meio à natureza (como buscavam os próprios artistas), longe do barulho de carros. Na entrada estão dispostos alguns livros e *souvenirs* (como cartões postais) dos artistas do grupo. Com o maior acervo do mundo do Brücke as exposições costumam ser temporárias, para explorar algum aspecto daquelas artes que eles escolheram exibir naquele momento. As outras obras são emprestadas a museus para a importante divulgação para moradores e visitantes em outras cidades. Em minha visita, a exposição que pude ver foi “Unzertrennlich. Rahmen und Bilder der Brücke-Künstler” (algo como “Inseparáveis. Molduras e fotos dos Brücke”), explorando como eles tinham um cuidado em escolher as molduras para suas obras e eram quase como uma extensão delas. É fácil ver como o Kirchner, por exemplo, pintava as molduras com cores combinando com os tons da própria pintura.

Em uma passagem pelo *Deutsche Kinemathek - Museum fuer Film und Fernsehen*, que é o museu de cinema alemão, em Berlim, o visitante pode entrar em contato com a história daquele cinema até os dias atuais. E quando se trata de cinema clássico alemão, boa parte das produções são consideradas expressionistas, pois lidam com a estética de maneira similar à pintura: cenas escuras, sombrias, maquiagens que deixam os personagens distorcidos. Há pôsteres expostos, de filmes como “O Gabinete do Dr. Caligari” (1920), maquetes representando *sets* de filmagem, textos explicativos, além de vídeos com trechos dos filmes.

Ainda em Berlim, uma grande surpresa, foi descobrir a existência de um museu na cidade em homenagem à Käthe Kollwitz, artista com aspectos expressionistas. É possível ter um bom contato com as obras dessa artista prolífica, pois a casa é grande, e as obras ocupam várias salas em mais de um andar. Diferente do museu do Brücke, que apesar de tratar de temas pesados da sensibilidade humana, também pintava cenas cotidianas, muitas vezes abusando de cores fortes e vivas. Já o museu da Käthe tem uma atmosfera um pouco mais pesada, pois suas obras em geral são preto-e-branco, gravuras e desenhos, e tratam de temas bastante sensíveis, como o desespero humano diante do horror da guerra ou fome. A luminosidade nas salas também é pensando nisso, mais escura, as luzes mais claras são as direcionadas apenas nas obras. No próprio museu pude descobrir que a artista registrou em muitas obras as pessoas humildes do bairro de Prenzlauer Berg, à época extremamente pobre e à margem do acesso à renda e serviços públicos de qualidade, mas que hoje passa por um processo de gentrificação (onde pessoas com maior poder aquisitivo começam a se mudar para a região, subindo o valor da oferta dos alugueis, fazendo surgir comércio e restaurantes mais caros para atender seus gostos – o que expulsa as pessoas de menor poder aquisitivo para regiões mais baratas).

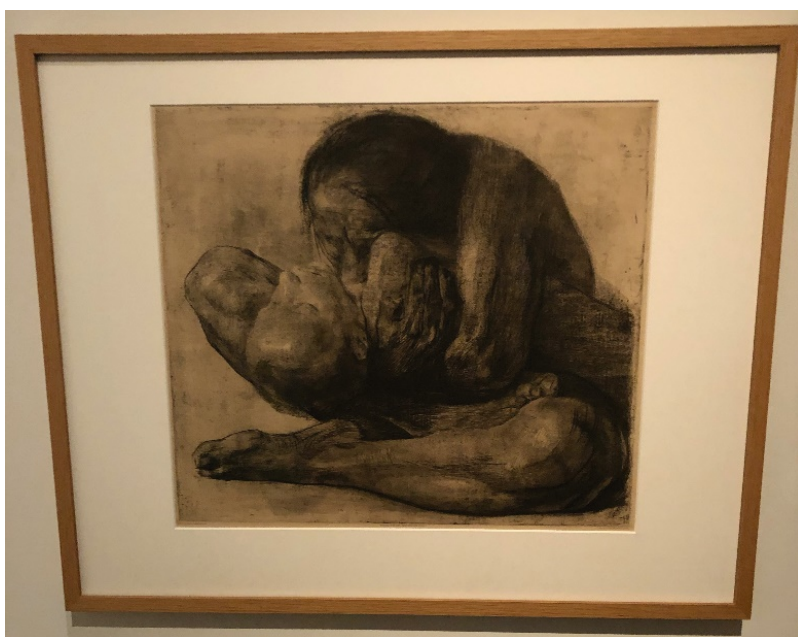
Figura 40 – *Death and woman*, 1910. Käthe Kollwitz.



Fonte: Foto do autor em visita ao Käthe Kollwitz Museum, em Berlim.

O desenho de giz (figura 40) e a gravura (figura 41) são de grande força e intensidade, provavelmente potencializada quando se vê a obra ao vivo, em meio a outras obras de temáticas similares. Ambas tratam da morte, tema recorrente para a artista, e a morte de uma criança tende a ser mais chocante. Certamente a ordem natural da vida foi interrompida, por motivos aos quais aquelas pessoas foram infelizmente submetidas. O desenho traz o elemento da distorção, representando uma situação angustiante e adversa, e por isso e também por ser de 1910 dialoga bastante com as obras expressionistas que estavam sendo feitas, inclusive pelos artistas do Die Brücke. Ambas utilizam recursos de sombras fortes e escuras, externando a visão da artista sobre aquele momento carregado, de dor.

Figura 41 – *Woman with dead child*, 1903. Käthe Kollwitz.



Fonte: Foto do autor em visita ao Käthe Kollwitz Museum, em Berlim.

A relevância da Käthe Kollwitz para a arte expressionista alemã é hoje, ao meu ver, simbólica. Mesmo se tratando de uma artista europeia, ou seja, no centro da produção artística moderna, ela com certeza passou longe de certos privilégios, como o próprio fato de ter sido uma mulher artista, naquela época. A história da arte moderna em geral foi escrita por muitos críticos homens, que poderiam ter a tendência de não abrir muito os olhos para acompanhar o trabalho de artistas mulheres. É algo que o meio das artes visuais

precisa buscar reparar. Mais recentemente as mulheres ainda estão lutando para conseguir mais espaço para apresentar suas obras, o Museu de Arte de São Paulo apresentou este ano de 2019 as exposições “História das Mulheres” que buscava justamente lançar um olhar e recuperar a produção feita por mulheres até o ano de 1900, que a história da arte parece em boa parte ter ignorado; e a concomitante exposição “Histórias Feministas”, que deu um panorama da arte contemporânea feita por elas a partir de 2000.

Em Berlim, a artista além do museu na área mais nobre da cidade (bairro de Charlottenburg), ainda tem uma praça no bairro em que ela denunciou a situação de pobreza da classe proletária de sua época (Prenzlauer Berg), que conta com uma estátua feita em sua homenagem no centro da praça. Pelo menos em sua terra natal, essa artista feminina parece ter atingido satisfatório grau de reconhecimento.

Figura 42 – *The Downtrodden. Poor Family*, 1901. Käthe Kollwitz.



Fonte: Foto do autor em visita ao Käthe Kollwitz Museum, em Berlim.

O registro e a denúncia de pessoas em situação de pobreza, assim como levantes populares progressistas, fizeram parte da carreira de Käthe. As gravuras (figuras 42 e 43) seguem essa estética de serem de um impacto forte para quem as observa, carregadas de sombra, bem escuras, retratos da época que viveu e dificuldades com as quais entrou em contato.

Figura 43 – *Uprising*, 1899. Käthe Kollwitz.



Fonte: Foto do autor em visita ao Käthe Kollwitz Museum, em Berlim.

Em Dresden, no Museu Albertinum, tive a oportunidade de ver algumas obras emprestadas para lá vindas do Brücke Museum. Inclusive a pintura na Lobtau-er Strasse na cidade (figura 39).

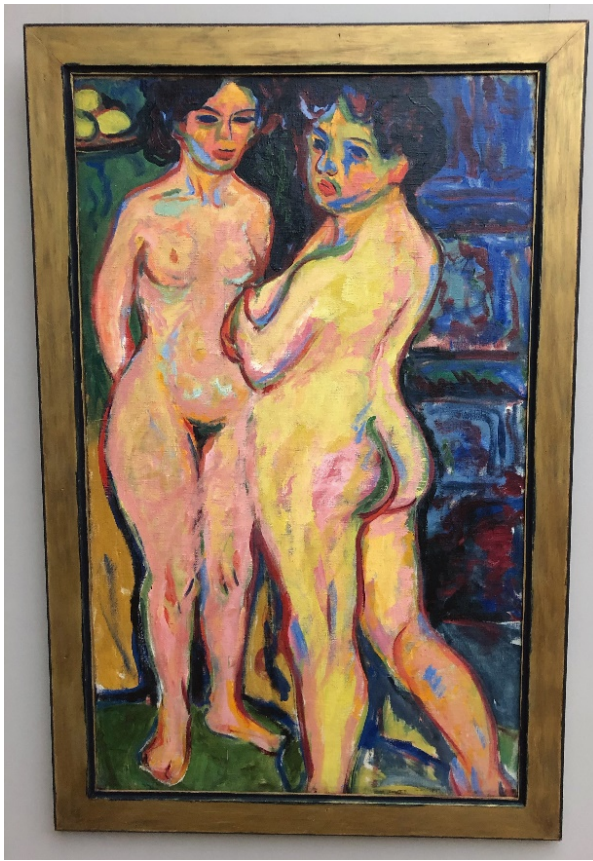
Figura 44 – *Street Scene in front of a barbershop*, 1926. Ernst Kirchner.



Fonte: Foto do autor em visita ao Museu Albertinum, em Dresden.

Mais uma cena de rua registrando os acontecimentos corriqueiros em Berlim da década de 1920. A qualidade de uma pintura moderna muitas vezes está no olhar e sensibilidade do artista de transformar em arte uma cena corriqueira da cidade em arte. Na cena se destaca a mulher que está ao centro, é provável que comecemos a olhar a pintura a partir dela, com um vestido mais claro que o das outras pessoas.

Figura 45 – *Standing nude girls at the oven*, 1908. Ernst Kirchner.



Fonte: Foto do autor em visita ao Museu Albertinum, em Dresden.

Em uma cena comum aos artistas do Brücke, duas garotas nuas, uma diante da outra, olham para o artista que as registra, mas também agora olham para aqueles que entram em contato com a pintura finalizada. Os contornos são um pouco distorcidos, não há grandes detalhes nos rostos nem no cenário atrás e o uso das cores faz uso de tonalidades de verde, azul e vermelho para trabalhar os contornos e sombras nos corpos.

Figura 46 – *Women in the Country*, 1911. Max Pechstein.



Fonte: Foto do autor em visita ao Museu Albertinum, em Dresden.

Em uma obra em meio à natureza, com pessoas não europeias, o quadro lembra uma pintura de Paul Gauguin. Com mais um registro de corpos nus em ambiente natural, Pechstein parece dar um pouco mais de destaque para as pessoas, que estão na frente da imagem, sobre toalhas, já as plantas atrás estão um pouco menos detalhadas e mais distorcidas.

Figura 47 – *Yellow Bathing Costume*, 1910. Max Pechstein.



Fonte: Foto do autor em visita ao Museu Albertinum, em Dresden.

A pintura “The yellow and the black jersey” (figura 47) foi feita em um período de visita que Max Pechstein, Kirchner e Heckel fizeram à região de lagos de Moritzburg, próxima à Dresden. Naquele ano Max Pechstein já havia se mudado para Berlim, antes do restante dos membros do grupo, mas retornou à região de Dresden para essa viagem de verão. Para aproveitar o tempo para produzir suas artes, eles levaram algumas modelos para trabalhar com eles nessas paisagens ao ar livre. Há vários tons de verde e azul na cena, cores fortes e escuras, com a natureza tendo importante papel na obra. Azul no céu, no lago, tons de verde que se tornam amarelados próximos à garota mais em evidência, que também tem a roupa de banho amarelo, praticamente se misturando à paisagem. Há um contorno avermelhado na garota, nas pessoas entrando no lago e em algumas árvores, indicando que se tratava de um cenário de verão, com incidência de raios solares, durante o dia. As pessoas entrando no lago parecem nuas, mais um aspecto da completa harmonia entre todos os elementos, o homem enquanto parte da natureza. As linhas e contornos nessa obra são bastante distorcidos, levando a uma produção final de semi-abstração.

5.4 Contato com as artes no Brücke Museum

Para a exposição “Inseparáveis. Molduras e fotos dos Brücke”, os responsáveis pelo museu fizeram, portanto, a seleção de obras com as molduras originais que foram escolhidas, e muitas vezes pintadas, pelos artistas. Mostrando o cuidado deles com toda a pintura e como ela seria exposta, com as cores combinando ou complementando as pinturas. Observa-se que esse cuidado passa mais pela questão das cores e materiais escolhidos, mas não há aquelas molduras de épocas mais clássicas, douradas e ornamentadas. São em geral molduras discretas e escuras, que não chamam tanta atenção, pelo contrário, buscam estar em completa harmonia com o todo.

Figura 48 – *Scene of the Fire*, 1904. Erich Heckel.



Fonte: Foto do autor em visita ao Brücke Museum, em Berlim.

Em uma pintura bem do início da existência do grupo, Heckel tem inspirações na paisagem para criar uma pintura bastante distorcida, sem muitos detalhes. Os contornos parecem ser feitos com as diferentes cores que compõem o aspecto visual do chão, céu e telhados das casas.

Figura 49 – *Women in green*, 1934. Karl Schmidt-Rottluff.



Fonte: Foto do autor em visita ao Brücke Museum, em Berlim.

As mulheres em meio ao verde da natureza, também elas próprias levaram uma tonalidade esverdeada, recurso estético utilizado pelos expressionistas, e que foi utilizada para essa pintura (figura 49) mais madura (obra de 1934, quando o Die Brücke já não existia mais como grupo) de Schmidt-Rottluff. Numa exposição que tem como ponto em comum o cuidado dos artistas com as molduras, esta pintada de marrom lembra a cor dos troncos das árvores, ainda mais por estar em contato com o verde de suas folhas, em total harmonia com a arte dentro das molduras.

Figura 50 – *Wine Tavern*, 1913. Karl Schmidt-Rottluff.



Fonte: Foto do autor em visita ao Brücke Museum, em Berlim.

Em “*Wine Tavern*” (figura 50) Karl Schmidt-Rottluff registra um tema que é mais comum ao Kirchner, que é a vida noturna, em um bar. Dois homens dividem uma garrafa de vinho. O artista capturou o momento em que ambos parecem não estar conversando, com os olhares perdidos pelo ambiente. Diferenciando-se de pinturas de décadas anteriores – os impressionistas também pintavam sobre temas da boemia noturna – o expressionismo trouxe a esse tema pessoas com expressões mais introspectivas, melancólicas, não necessariamente se divertindo muito. É um registro de uma noite comum e cotidiana na vida daquelas pessoas.

Figura 51 – *Couple in room*, 1912. Ernst Kirchner.



Fonte: Foto do autor em visita ao Brücke Museum, em Berlim.

Os nus dos Brücke por vezes também tinham uma conotação erótica. Essa cena parece registrar um casal em uma cena de maior intimidade entre eles, dentro de seu quarto. As cores, com exceção do azul da cortina que se destaca, são diferentes tons de preto e cinza, nas roupas dos dois, na cama, na parede. A curiosidade é que apesar de mostrar aparentemente uma cena de romance, com os corpos se tocando, não foi escolhido usar cores quentes como o vermelho, a mensagem é passada mais pela expressão e contato entre as pessoas do que a sugestão das cores, mais frias.

Figura 52 – *Marzella*, 1910. Ernst Kirchner.



Fonte: Foto do autor em visita ao Brücke Museum, em Berlim.

A modelo Fränzi (chamada de Marzella nos títulos) aparece em diversas obras dos membros do grupo. Sua imagem se tornou uma espécie de ícone da arte do Die Brücke. Em “Marzella” (figura 52) a garota está nua num ambiente interno que parece um quarto, com objetos decorativos e uma manta. As sombras no rosto da garota ganham tonalidades inusitadas, como verde para as regiões mais escuras e amarelo para onde está a incidência da luz. Sua postura é um pouco encolhida, tombada para sua esquerda, braços cruzados. Fränzi nasceu em 1900 e viveu na periferia de Dresden, filha de trabalhadores pobres, o que chamou atenção daqueles artistas que tinham uma sensibilidade para olhar para os menos favorecidos social e economicamente.

Figura 53 – *After the bath*, 1912. Karl Schmidt-Rottluff.



Fonte: Foto do autor em visita ao Brücke Museum, em Berlim.

De personalidade mais solitária, Schmidt-Rottluff no começo da carreira costumava pintar mais paisagens do que pessoas, isso mudou na década de 1910 e ele passou a demonstrar interesse, assim como outros membros do grupo, por retratos de pessoas, cenas cotidianas envolvendo corpos nus, pessoas em meio à natureza etc. Em “*After the bath*” (figura 53) podemos ver duas mulheres ainda nuas cuidando do cabelo após saírem da água. Um asseio pessoal comum registrado pelo artista. As cores têm alguma tonalidade que foge do padrão para as pinturas até décadas anteriores mas segue uma coerência dentro da obra: os cabelos são azulados, o contorno dos corpos, esverdeado.

Certamente num momento histórico bem diferente, de maior estabilidade econômica e social, a visita à Berlim e Dresden em 2019 trouxe experiências muito diferentes daquelas que inspirou os artistas do Brücke a criar sua arte. Mas certamente não só é importante para aqueles que gostam de arte entrar em contato com as obras de fato, não apenas nos livros e Internet, mas também essas duas cidades parecem ter

mantido, por motivos diferentes, a capacidade de inspirar novos artistas que a visitam ou vivem nelas. Cidades em constante transformação, muito pulsantes e com uma especial atenção para as artes, seja por manter vários museus, seja pelos artistas que hoje abrem seus ateliês, coletivos de arte, escritórios de design ou mesmo fazem sua arte de rua nos muitos pequenos muros que ainda existem por lá.

Considerações finais

O pensamento de Nietzsche, em linhas gerais, tem diversos aspectos que tendem a indicar uma valorização da vida, na Terra, em meio à natureza. Há registros de que, além da influência para a escolha do nome do grupo, o Die Brücke foi de fato leitor do filósofo, sendo um dos autores que eles liam e recitavam em voz alta em suas reuniões. A proposta desta dissertação foi levantar os pontos pelos quais, por influência, estabelecimento de diálogos e aproximações ou talvez por apenas visão de mundo similar, a arte dos Brücke teve alguma conexão com a filosofia nietzschiana. Alguns pontos são claros e diretos em ambos, por exemplo a já citada valorização da vida e da natureza. A vida em todos seus aspectos, alegrias e tristezas, dores, acontecimentos trágicos, foi enaltecida tanto pelo filósofo quanto nos temas das obras dos artistas expressionistas. Trechos de sua filosofia também trazem um olhar para a natureza, os animais têm papel importante no “Assim Falava Zaratustra”, assim como muitas pinturas do grupo foram feitas em refúgios naturais em algumas regiões diferentes da Alemanha, explorando também a relação humana, a nudez, diante dos campos e árvores ou mesmo com a água de lagos e praias. A nudez na arte também pode ser vista como uma forma de contestar a moral da época, assim como Nietzsche, não exatamente tratando de nudez, defendia a transvaloração dos valores morais cristãos ocidentais vigentes em seu tempo.

Entre os conceitos e doutrinas do filósofo, diversas são bastante instigantes e desafiadoras. O *amor fati* que seria o dizer sim à imprevisibilidade dos fatos, o sim às coisas como elas são, não seria o dizer sim vazio de senso crítico do que ele chama de “homem de rebanho”, mas o sim dionisíaco, já nos propõe a tentar enxergar as coisas de uma maneira diferente. Mas é com a doutrina do eterno retorno do mesmo que o pensamento do viver intensamente cada momento atinge um patamar tão desafiador que chega a ser difícil colocarmos em prática. Se, para esse conceito, um mesmo evento, instante, acontecimento ocorreu infinitas vezes no passado e ocorrerá novamente infinitas vezes no futuro, a pessoa não vai querer viver um momento de tédio, não se propor a viver da melhor maneira que conseguir, ou seja, é uma maneira de instigar o seu leitor a tentar viver a vida da melhor maneira possível. Novamente, não se trata de se exigir demais, em patamares inalcançáveis, o que geraria intensa ansiedade, pois alguns momentos vão ser, como ele deixa claro em sua filosofia, de dor, de angústia, e são

momentos absolutamente necessários, mas é como você encara aquilo e de onde você tira forças para superá-lo, se for possível.

É nessa questão, com o tema das forças que gostaria de chegar às conclusões e indagações finais. A força, como explica Nietzsche em várias de suas obras, é inerente a todos os seres vivos. Uma força só existe porque outra existe com ela, há sempre uma disputa, com estabelecimento de hierarquias e uma supera a outra. Assim, força leva à vontade de potência, que é a vontade de existir, basicamente a própria vida. Dessa maneira, no jogo das forças políticas e econômicas, por exemplo, a batalha parece ser desigual, o interesse de artistas em geral parece não estar em pé de igualdade com as regras que são impostas por aqueles que ditam as regras do jogo ou que buscam o lucro. Atualmente, as forças políticas se apresentam restringindo os movimentos culturais com cortes de verbas, impondo uma agenda de valores sobre o que se espera de obras de arte, filmes etc. Ou, nos fazem recuperar como foi com a arte expressionista, os artistas foram difamados e colocaram fogo em pinturas em praça pública. Portanto, para superar certas adversidades, os artistas, os excluídos, as minoras, os refugiados, precisam buscar unir forças para enfrentar e superar barreiras e muros que se colocam diariamente em seus caminhos.

É nesse aspecto que entram as limitações do corpo e mente humanas. No sentido de buscar suas próprias forças, esta direção deve ser um incentivo, não uma cobrança. Na verdade, em Nietzsche, mais do que um incentivo, é antes algo inerente e inevitável, que existe desde o nível celular. O exemplo mais extremo dentre os Brücke de como há um limite até o qual o ser humano é capaz de resistir, a partir de suas forças, é o de Ernst Kirchner. O artista passou por diversas adversidades em seu tempo em uma Europa com duas guerras mundiais, perseguição e difamação da sua arte, seu trabalho. Até que foi sucumbindo, ao ser afastado do serviço militar foi recomendado que ele buscasse ajuda psiquiátrica, crises de ansiedade foram acompanhadas por abuso de substâncias como morfina e álcool; assolado pela depressão, o artista acabou cometendo o suicídio em 1938 – a perseguição às suas obras pelo Terceiro Reich havia começado em 1937.

A arte pode ser um incentivo para potencializar a vida, produzindo-a ou a consumindo, mas qual é o limite que alguém consegue resistir diante de situações adversas? Até onde vai nossa força? Até onde vai nossa capacidade de resistir?

As luminosidades desejadas e indesejadas

Enquanto os nazistas em sua época trouxeram uma luminosidade produzida com o fogo que queimava livros, cultura, conhecimento e arte, havia e ainda há, como nos aponta Georges Didi-Huberman (2011) vaga-lumes trazendo lampejos de luz, um sinal de vida, uma comunicação aos vaga-lumes do sexo oposto, um instinto inerente que dá continuidade à espécie desses seres por meio de sua reprodução. Esses lampejos serviram como inspiração para o autor – a partir de um pensamento do cineasta Pasolini – associá-los a momentos em que por vezes as pessoas conseguem sair de suas situações de agredidos pelo sistema político e realizam atos de resistência diante das forças dominantes do fascismo italiano da época do cineasta.

“Ora, toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis, e *resistentes* enquanto tais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 23)

Um vaga-lume emite uma luminosidade bem pequena, enquanto os governantes, seja nas fogueiras de livros pelos nazistas, seja pela “ofuscante claridade” do fascismo produzem uma luminosidade desagradável, que nos faz cerrar os olhos.

“É um tempo em que os “conselheiros perversos” estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou “passivos”, se transformaram em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17)

Diante dessas fogueiras, um vaga-lume parece não ter muito destaque, mas todo um coletivo de vaga-lumes, pode ser facilmente notado na noite. Talvez não sejam mais fortes, apenas eles, para competir com os fascismos que ofuscam ao ponto de cegar as pessoas, mas eles são o lampejo de resistência cultural-artística e junto de outros setores da sociedade têm maiores chances de superar os autoritarismos que se impõem ao longo da história.

Concluindo uma etapa

A dissertação de mestrado é uma das primeiras etapas na carreira de um pesquisador, preparando-o para o doutorado. Há um contato maior com certo tipo de escrita e linguagem, que pode ter particularidades se comparada com a exercida na graduação ou na carreira de jornalista. Nenhuma dissertação ou tese terá a intenção de esgotar um tema pesquisado. Pelo contrário, esta dissertação buscou abrir indagações sobre certas comparações de uma visão filosófica com uma artística, buscas e anseios daqueles artistas em suas vidas. Lança-se um olhar sobre determinado aspecto de um determinado momento histórico, neste caso por volta de um século depois, em outro país. As limitações e vantagens que esse distanciamento trazem um lugar de observação com suas características próprias. Ao iniciarem o grupo, o Die Brücke tinha pretensões, conforme indica seu manifesto, de impactarem e renovarem a arte alemã de sua época, mas é bem provável que eles não tinham noção que seriam tão perseguidos, muito menos que haveria um governo autoritário a ponto de difamar e destruir suas obras, seu trabalho, e junto delas, seus anseios. Por acontecimentos específicos como a ação de *marchands*, parte de suas obras de arte foram protegidas e hoje temos o privilégio de ainda termos contato com elas. Inclusive pessoalmente, com a oportunidade que tive de visitar o museu deles *in loco* em Berlim, o que certamente tem importante papel na inspiração para pesquisadores ou para artistas.

Portanto acredito que além das aproximações e distanciamentos que observei entre os Brücke e a filosofia de Nietzsche, o que fica proposto são as inspirações diante das propostas que aqueles artistas almejavam com seu trabalho. Por motivos diferentes, angústias e ansiedades sempre vão fazer parte da vida das pessoas, independente do século. É provável que seja importante, assim como foi para os expressionistas, que esses temas sejam tratados na arte. É sabido como a sociedade recentemente busca auxílio psicológico, terapêutico e psiquiátrico – e é importante que seja assim – para enfrentar as condições de ansiedade e depressão diante vida corrida que o sistema econômico e político estão nos submetendo nos dias de hoje. Além de mudanças nas nossas vidas do ainda tão recente aumento na disponibilidade de aparelhos eletrônicos, que tira atenção que outrora eram empregadas em consumir livros, filmes, visitas a exposições ou como usufruímos desses momentos, ou seja, como transformamos aquilo em experiência de fato – sentindo a natureza ou os sentimentos que uma exposição de arte ou um filme nos

passam, invés da preocupação com tirar *selfies* para as redes sociais. Quantas vezes pausamos um filme nos *streamings* para responder uma mensagem ou verificar uma notificação no celular?

Acredito que a principal contribuição da arte do Brücke e a principal inspiração que eles podem trazer para os dias de hoje é justamente terem tratado desses temas intrínsecos às pessoas – muitas deles ainda não tratados anteriormente na história da arte – como angústias, dor, e mesmo uma maneira de viver diferente, mais intensos e entregue aos sentimentos e pulsões, por exemplo em meio à natureza. Tema que já era caro a movimentos anteriores como aos impressionistas franceses e a pintura de jardins e flores, mas que, até por características alemãs que foram tratadas nessa dissertação – como a relação de maior aceitação com a nudez e seus corpos – tiveram um novo tratamento com os expressionistas, da vida de fato, em meio a paisagens como verdes campos e lagos, levando adiante a questão das pessoas como parte integrante da natureza, o que hoje parece ter sido afastado do cotidiano urbanizado, cinza e poluído da vida das pessoas nas grandes cidades. Como essa busca por uma vida menos corrida e ansiosa a que a própria sociedade se submeteu hoje, buscar refúgio, calma, tornar experiência, e também tratar dos temas negativos – por influência nietzchiana ou por manifesto próprio – torna-os, ainda, tão atuais.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ARANTES, O. **Klee**: a utopia do movimento. São Paulo: Discurso, 1976.

ARGAN, G. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

BARROS, J. D'A. As Influências da Arte Africana na Arte Moderna. **Afro-Ásia**, Salvador, v. 44, p. 37-95, 2011.

BATAILLE, G. **Sobre Nietzsche: vontade de chance**. Seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BRANCO, M. Wagner e a filosofia: considerações sobre a 'melodia infinita'. In: MARTON, S.; BRANCO, M. J. M.; CONSTÂNCIO, J. (Coord.). **Sujeito, décadence e arte**. Nietzsche e a modernidade. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2014. p. 227-246.

BRILL, A. O Expressionismo na Pintura. In: GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 389-448.

DEGE, Stefan. Merkel remove quadros de pintor com passado nazista. **Deutsche Welle**, Brasil, 9 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/merkel-remove-quadros-de-pintor-com-passado-nazista/a-48260811>>. Acesso em: 9 jan. 2020.

DEUTSCHE WELLE. Bolsonaro demite secretário que copiou ministro de Hitler. **Deutsche Welle**, Bonn, 17 jan. 2020. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/3WMYv>>. Acesso em: 18 jun. 2019.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: N-1, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

_____. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Ed. 34, 2016.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTOCOCK, G. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1965.

FABBRINI, R. **O fim das vanguardas**. Campinas: Instituto de Artes Unicamp, 2006.

FAUSTINO, M. Wagner e “a mais radical corrupção do artista”: Arte e fisiologia no terceiro ensaio da Genealogia da Moral. In: MARTON, S.; BRANCO, M. J. M.; CONSTÂNCIO, J. (Coord.). **Sujeito, Décadence e Arte**: Nietzsche e a modernidade. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2014. p. 247-268.

FAVARETTO, Celso. **Do moderno ao contemporâneo**. Vila Velha: Museu do Vale do Rio Doce, 2006.

FLEISCHER, M. O Expressionismo e a Dissolução de Valores Tradicionais. In: GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 65-81.

FOLHA DE S. PAULO. Após protesto, mostra com temática LGBT em Porto Alegre é cancelada. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 set. 2017a. Disponível em: <<http://agenciaaids.com.br/noticia/apos-protesto-mostra-com-tematica-lgbt-em-porto-alegre-e-cancelada/>>. Acesso em: 18 jun. 2019.

FOLHA DE S. PAULO. Museu em SP é acusado de pedofilia após performance com nudez. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 set. 2017b. Disponível em: <<https://br.noticias.yahoo.com/museu-em-sp-é-acusado-105600001.html>>. Acesso em: 18 jun. 2019.

SALDAÑA, P. Bolsonaro congela mais 2.724 bolsas de pesquisa; corte atinge 6,9% dos benefícios. **GaúchaZH**, Rio Grande do Sul, 4 jun. 2019. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2019/06/bolsonaro-congela-mais-2-724-bolsas-de-pesquisa-corte-atinge-69-dos-beneficios-cjwickkcs02iq01lxquelp56.html>>. Acesso em: 21 jun. 2019.

FRANÇA, M. I. A Inquietude e o Ato Criativo: Sobre o expressionismo e a psicanálise. In: GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 121-144.

GAY, P. **A Cultura de Weimar**. São Paulo: Paz & Terra, 1978.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GUINSBURG, J. (Org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HOBSBAWM, E. **A Era dos Impérios (1875-1914)**. São Paulo: Paz & Terra, 2016.

KRÄMER, F. **Ernst Ludwig Kirchner: Retrospective**. Berlin: Hatje Cantz, 2010.

LEMONS, F. C. S.; CARDOSO JR, H. R. A genealogia em Foucault: uma trajetória. **Revista Psicologia & Sociedade**, Florianópolis, v. 21, n. 3, set./dez. 2009.

LORENZ, U. **Brücke**. Colônia: Taschen, 2016.

MACHADO, C. E. J. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre expressionismo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2016.

MACHADO, R. **Zaratustra, tragédia nietzschiana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

MACHADO, R. **Nietzsche e a Verdade**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

MARTINS, A. Nietzsche e o paradoxo da decadência ou a relatividade do forte e do fraco. In: MARTON, S.; BRANCO, M. J. M.; CONSTÂNCIO, J. (Coords.). **Sujeito**,

Décadence e Arte: Nietzsche e a modernidade. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2014. p. 269-302.

MARTON, S. **Nietzsche, Filósofo da Suspeita.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010a.

_____. **Nietzsche, seus leitores e suas leituras.** São Paulo: Barcarolla, 2010b.

MATTOS, C. V. Histórico do Expressionismo. In: GUINSBURG, J. **O Expressionismo.** São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 41-63

MÜLLER-LAUTER, W. Décadence artística enquanto decadence fisiológica. In: MARTON, S. **Nietzsche na Alemanha.** São Paulo: Discurso, 2005a. p. 79-102.

_____. O desafio Nietzsche. In: MARTON, S. **Nietzsche na Alemanha.** São Paulo: Discurso, 2005b. p. 51-78.

NIETZSCHE, F. **Além do Bem e do Mal.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **O Nascimento da Tragédia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Genealogia da Moral.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Assim Falou Zaratustra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **A Gaia Ciência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Escritos Sobre História.** São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015.

_____. **Aurora.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

_____. **O Caso Wagner.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

_____. **Crepúsculo dos Ídolos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

_____. **Ecce Homo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.

SALAGUARDA, J. A concepção básica de Zaratustra. In: MARTON, S. **Nietzsche na Alemanha.** São Paulo: Discurso, 2005a. p. 103-p. 129.

_____. Zaratustra e o asno. In: MARTON, S. **Nietzsche na Alemanha.** São Paulo: Discurso, 2005b. p. 131-p. 178.

SOUZA, R. T. Filosofia e Expressionismo. In: GUINSBURG, J. **O Expressionismo.** São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 83-p. 101.

WHITFORD, F. **Expressionism.** Middlesex, UK: The Hamlyn Publishing, 1970.

WOLF, N. **Expressionism.** Colônia: Taschen, 2015.

Sites das figuras

Figura 1 – *Manifesto of the Brücke Artists' Group*, 1906. Ernst Kirchner. MUSEUM OF MODERN ART – MoMA. Disponível em:

https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/allworks/allworks_sov_page-206.html.

Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 2 – *Barber's Shop*, 1913. Erich Heckel. ARTSTACK. Disponível em:

<https://www.pinterest.at/pin/861524603688508944/?lp=true>. Acesso em 20 jan. 2020.

Figura 3 – *Glass Day*, 1913. Erich Heckel. A LONG TIME ALONE. Disponível em:

<https://www.pinterest.ru/pin/146367056613927616/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 4 – *Gypsies with Sunflowers*. 1927. Otto Mueller. WIKIART. Disponível em:

<https://www.wikiart.org/en/otto-mueller/gypsies-with-sunflowers-1927>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 5 - *Fehmarn Coast*, 1913. Ernst Kirchner. WIKIART. Disponível em:

<https://www.wikiart.org/en/ernst-ludwig-kirchner/coast-of-fehmarn>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 6 - *Fehmarn Houses*, 1908. Ernst Kirchner. ART HISTORY NEWS. Disponível em:

<http://arthistorynewsreport.blogspot.com/2014/01/ernst-ludwig-kirchner-retrospective.html>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 7 - *Striding into the Sea*, 1912. Ernst Kirchner. WAHOOART. Disponível em:

<https://en.wahooart.com/@/8XXURZ-Ernst-Ludwig-Kirchner-Female-Nudes-Striding-into-the-Sea>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 8 - *Memorial à Karl Liebknecht*, 1920. Käthe Kollwitz. GUERNICA MAG.

Disponível em: <https://www.guernicamag.com/a-battle-in-images/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 9 – Cartaz da exposição *Arte Degenerada*, Munique, 1937. WIKICOMMONS. Disponível em:

https://en.wikipedia.org/wiki/Degenerate_Art_Exhibition#/media/File:EntarteteKunst.jpg. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 10 - *Vênus e Adônis*, 1630 aproximadamente. Peter Paul Rubens. WIKICOMMONS. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Peter_Paul_Rubens_-_Venus_and_Adonis.jpg. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 11 - *Mona Lisa*, 1506. Leonardo Da Vinci. WIKICOMMONS. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa#/media/Ficheiro:Mona_Lisa,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 12 - *Uma dança para a Música do Tempo*, 1636. Nicolas Poussin. WIKICOMMONS. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/A_Dance_to_the_Music_of_Time_\(painting\)#/media/File:The_dance_to_the_music_of_time_c._1640.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Dance_to_the_Music_of_Time_(painting)#/media/File:The_dance_to_the_music_of_time_c._1640.jpg). Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 13 - *Um Artista Estudando da Natureza*, 1639. Claude Lorrain. WIKICOMMONS. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Lorrain_-_An_Artist_Studying_from_Nature_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 14 - *Transfiguração*, 1520. Rafael Sanzio. WIKICOMMONS. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Transfigura%C3%A7%C3%A3o_\(Rafael\)#/media/Ficheiro:Transfiguration_Raphael.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Transfigura%C3%A7%C3%A3o_(Rafael)#/media/Ficheiro:Transfiguration_Raphael.jpg). Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 15 - *Head of a Sick Man; Self-portrait*, 1918. Ernst Kirchner. 1ST ART GALLERY.COM. Disponível em: <https://www.1st-art-gallery.com/Ernst-Ludwig-Kirchner/Head-Of-A-Sick-Man.-Self-Portrait.html>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 16 – *Self-portrait with Dancing Death*, 1918. Ernst Kirchner. ARTHIVE. Disponível em: https://arthive.com/artists/1692~Ernst_Ludwig_Kirchner/works/503612~Selfportrait_with_dancing_death. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 17 – *Friedrich Nietzsche*, 1906. Edvard Munch. WIKICOMMONS. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friederich_Nietzsche.jpg. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 18 – *Milli Sleeping*, 1911. Ernst Kirchner. FLICKR DE JEAN LOUIS MAZIERES. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mazanto/20481210746>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 19 - *Two Girls*, 1909. Max Pechstein. HIVEMINER. Disponível em: <https://hiveminer.com/Tags/pechstein>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 20 – *Nude (Dresden)*, 1910. Erich Heckel. ART HISTORY REFERENCE. Disponível em: <http://arthistoryreference.com/cgi-bin/hd.exe?art2=a40358>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 21 – *Women Bathing*, 1911. Ernst Kirchner. FINE ART AMERICA. Disponível em:

<https://fineartamerica.com/featured/five-bathing-women-at-a-lake-ernst-ludwig-kirchner.html>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 22 – *Studio Scene*, 1911. Erich Heckel. FLICKR DE JEAN LOUIS MAZIERES. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mazanto/27645414949/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 23 – *Nudes in the Studio (Three Models)*, 1912. Ernst Kirchner. GOOGLE ART & CULTURE. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/wd/uAGjtmwWVn5f4Q>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 24 – *Four Bathers*, 1910. Ernst Kirchner. PAINTING MANIA. Disponível em: https://www.paintingmania.com/four-bathers-160_12217.html. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 25 – *Artiste (Marzella)*, 1910. Ernst Kirchner. Disponível em: [https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Ernst-Ludwig-Kirchner/26704/Artista-\(Marzella\).html](https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Ernst-Ludwig-Kirchner/26704/Artista-(Marzella).html). Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 26 – *Self-portrait as soldier*, 1915. Ernst Kirchner. DIÁRIO OFICIAL DA MISANTROPIA. Disponível em:

<https://i.pinimg.com/originals/ac/d4/a9/acd4a92b2d2c3854e8d6a0aabda7fa9f.jpg>
Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 27 – *Landscape near Dresden*, 1910. Erich Heckel. FLICKER DE RASMARLEY. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/32357038@N08/3510468302>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 28 – *Landscape near Moritzburg*, 1910. Ernst Kirchner. REPROARTE. Disponível em: <https://reproarte.com/de/themenauswahl/stilrichtungen/expressionismus/landschaft-bei-moritzburg-detail>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 29 – *Chemnitz Factories*, 1926. Ernst Kirchner. ART MAG BY DEUTSCHE BANK. Disponível em: <https://db-artmag.com/en/82/news/a-masterpiece-of-expressionism-deutsche-bank-loanes-kirchner-pai/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 31 – *Brandenburg Gate*, 1915. Ernst Kirchner. WIKIART. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/ernst-ludwig-kirchner/brandenburg-gate-in-berlin>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 33 – *Potsdamer Platz*, 1914. Ernst Kirchner. WIKICOMMONS. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_-_Potsdamer_Platz.jpg. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 35 – *Street by Schöneberg Park*, 1913. Ernst Kirchner. WAHOOART. Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/8YE3A3-Ernst-Ludwig-Kirchner-Stra%C3%9Fe-am-Stadtpark,-Sch%C3%B6neberg>. Acesso em: 20 jan. 2020.