

4 O expressionismo artístico

Dentre a vasta gama de “ismos” do início do século XX, o Expressionismo certamente é um dos mais elusivos e difíceis de definir. Atualmente, basta que um artista distorça exageradamente a forma e aplique a tinta de forma espontânea, subjetiva e intuitiva, para que seja considerado “expressionista”³¹.

O termo “Expressionismo” foi primeiramente utilizado em 1911, em relação à arte francesa, e só depois para referir-se a pintores alemães (principalmente o grupo *Die Brücke*, que logo à frente será melhor abordado) – mas, assim como o Cubismo ou o Fauvismo, o rótulo não foi atribuído pelos próprios artistas. Surgiu, mais propriamente, na literatura promocional e nas resenhas críticas das exposições de então.

Pode ser um movimento definido, de forma geral, por um grupo de artistas que primam por uma ruptura dinâmica em áreas inexploradas da experiência, assim como desejam uma revolução visionária contra tradições sociais corruptas e valores falsos – apesar de que o Expressionismo não constitui exatamente um movimento coerente; afinal, artistas e grupos encontram-se dispersos e possuem *background* e formação diferentes. Acreditam que estava chegando a hora do renascimento espiritual do homem, com o fim da velha sociedade autoritária e a destruição da influência corruptora da indústria, pois ambos restringem e aleijam o espírito do homem comum. Quando libertos, os homens irão experimentar um contato intenso, espiritual, alcançando um estado místico e iluminado de alma, “explosões de intensidade”.

O Expressionismo promove uma tentativa de modernizar a cultura germânica com uma estética vitalista, e antes de 1914 precisou de respaldos para se tornar um termo de uso corrente. A expressão-coringa *Expressionismus* é utilizada numa exposição ocorrida no Palácio das Artes de Colônia, sendo aplicada a uma ampla gama de artes provenientes da França, Alemanha, Áustria-Hungria Suíça, Holanda, Noruega e Rússia. Neste mesmo momento, o grupo *Die Brücke* é contratado para decorar uma capela construída especificamente para a ocasião. Também se há de ressaltar a importância atribuída aos trabalhos de Van

³¹ BEHR, Sulamith. *Expressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

Gogh, e uma retrospectiva do artista norueguês Edvard Munch, o que indica já a tentativa de firmar uma linhagem específica norte-européia para o movimento, em oposição à França. A arte alemã do início do séc. XX é a comumente chamada Expressionista, mas este na verdade é um movimento europeu com dois centros distintos: o dos fauves (feras), francês, e o alemão da Die Brücke. Ambos se formaram em 1905 e desembocam respectivamente no cubismo, na França, e na corrente Der Blaue Reiter (1911), na Alemanha. A origem comum é a tendência antiimpressionista gerada no cerne do próprio impressionismo (Gauguin, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Munch, Ensor), como consciência e superação de seu caráter essencialmente sensorial.

Na definição de G. C. Argan, expressão significa, literalmente, o contrário de impressão. Este é um movimento do exterior para interior, da realidade para consciência. A expressão é o inverso: é o sujeito que, por si, imprime o objeto. É a posição oposta de Cézanne, assumida por Van Gogh. Diante da realidade, o expressionismo é “volitivo”, o impressionismo é sensitivo.

O Expressionismo se põe como antítese do impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos realistas, que exigem a dedicação total do artista à realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento, e o segundo no plano da ação. Porém, a hipótese simbolista de uma realidade para além dos limites da experiência humana, transcendente, é descartada em ambos. A partir daí, esboça-se a oposição entre uma arte engajada, que tende a incidir profundamente sobre a situação histórica, e uma arte de evasão, que se considera superior à história. A tendência expressionista coloca o problema da relação concreta com a sociedade, a questão da comunicação.

O movimento nasce não em oposição às correntes modernistas, mas no interior delas, como superação de seu ecletismo, discriminação entre impulsos autenticamente progressistas, por vezes subversivos, e a retórica progressista, enfim, como concentração da pesquisa sobre o problema específico da razão de ser e da função da arte. Do cosmopolitismo do *art nouveau*, pretende-se passar a um internacionalismo mais concreto – não mais fundado na utopia do progresso universal (negada pelo socialismo “científico”), e sim na superação dialética das contradições históricas, começando naturalmente pelas tradições nacionais. A obra de Cézanne, segundo Argan, coloca uma questão interessante: se o horizonte

da arte coincide com o da consciência, não podem mais existir perspectivas históricas unívocas. Mas Van Gogh, que também começava a ser conhecido, identificava a arte com a unidade e totalidade da existência, sem distinção possível entre sentido e intelecto, matéria e espírito. A solução vem com Nietzsche: para ele, a consciência é a existência, mas esta é entendida como vontade de existir em luta contra a rigidez dos esquemas lógicos, a inércia do passado que oprime o presente, a negatividade total da história.

Ainda que ligados às tradições nacionais, não são movimentos intencionalmente nacionalistas: toma-se consciência das tradições com o desejo de superá-las, para dar origem a uma arte historicamente européia. A corrente Brücke não teria nascido se a cultura alemã, no decorrer do sec. XIX, não tivesse elaborado uma teoria da arte na qual o Impressionismo se enquadrava pelo que realmente era: não um naturalismo banal, mas rigorosa pesquisa sobre o valor da experiência visual como momento primeiro e essencial da relação entre sujeito e objeto – fundamento fenomênico, não mais metafísico, da consciência.

A exigência fundamental é a solução dialética e conclusiva da contradição histórica entre clássico e romântico, o primeiro visto como constante duma cultura latino-mediterrânea; o segundo de uma cultura germano-nórdica. Decerto, o meio cultural estético de muitos destes artistas encontrava-se impregnado das tradições nórdicas, de tal forma que podemos citá-los como herdeiros de tais questões, com as quais iriam dialogar. Para os artistas da Brücke, a solução é um romantismo entendido como condição profunda, existencial do ser humano: a ânsia de possuir a realidade, mas a angústia de ser arrastado e possuído pela realidade que se aborda. Cada uma das correntes tende a carregar em si e resolver as exigências da outra; superar os conteúdos históricos, contudo, não significa colocar-se fora e acima da história, e sim sentir que uma história moderna não mais pode ou deve ser uma história de nações. Então, excluída a referência à herança do passado, a não ser para superá-la, a razão histórica comum dos dois movimentos paralelos é o compromisso de enfrentar resolutamente, com plena consciência, a situação histórica presente. Mas aqui que se abre a discrepância em relação a uma sociedade que preferia, em geral, não a conciliação, mas o recrudescimento da divergência entre cultura latina e germânica, inclusive para justificar por motivos

ideológicos a disputa pela hegemonia econômica e política na Europa, que logo conduziria à Guerra.

Die Brücke é uma formação compacta, verdadeira comunidade de artistas com programa escrito, que não diferia muito do da Werkbund. Principais expoentes são: Kirchner, Heckel, Nolde, Schmidt-Rottluff, Müller, e o escultor Barlach. Propõe a união dos “elementos revolucionários em efervescência” num embate anti-impressionista (combate-se mais o reflexo pálido que este movimento obteve na Alemanha do que a vertente francesa). “Ao realismo que capta, contrapõe-se um realismo que cria a realidade. Para ser criação do real, a arte deve se despojar de tudo que existe anteriormente à ação do artista, que precisa recomençar a partir do nada. E sua experiência de mundo não difere, na origem, da de qualquer outra pessoa: os temas expressionistas costumam estar ligados à vida cotidiana – mas em suas obras pode-se perceber incômodo, certa rudeza, como se o artista nunca tivesse pintado antes em sua vida. Há uma recusa da linguagem já constituída, a expressão se dá de modo penoso, sem nuances” (ARGAN, 1992, p.). Argan justifica tais fatos dizendo que na origem da linguagem, há apenas sons que assumem um significado. O Expressionismo alemão pretende ser precisamente uma pesquisa sobre a gênese do ato artístico: no artista que o executa e, logo, na sociedade a que ele se dirige.



Figura 9 – Dançarinas (1909, xilogravura) Ernst Ludwig Kirchner

O objetivo final dos expressionistas era a chamada *Neue Mensch*, aparentemente um ideal inalcançável, mas nem por isso menos discutido pela literatura do período. Não faltam também temas ameaçadores à humanidade, com

aspectos que atribuem sensibilidade a objetos inanimados, que adquiriam vida por conta própria. O mais importante traço do Expressionismo, porém, era a premissa de que a experiência da realidade é de natureza subjetiva. Em vez de imitar a realidade externa, sobressaía a expressão da verdade latente das coisas, através da distorção das formas externas. Em linhas distorcidas e cores não-naturalistas; as imagens expressionistas primavam pela eclosão de realidades interiores transformadas em fatos públicos.

Apesar de seu complexo programa estético, os expressionistas não possuíam plataforma política coesa e bem-fundamentada. Os adeptos do movimento não tinham um programa objetivo para salvar o mundo – apenas uma vaga esperança em sua cura.

Se não se parte da representação no sentido clássico da mímeses, mas da ação, a questão da técnica torna-se primordial. Para os artistas impressionistas, a técnica era o meio com que se representa uma imagem. Mas se a ação deve ser criativa, a imagem não pode preexistir à ação: ela se faz, e ao se fazer tem-se uma técnica. Este é um ponto fundamental, pois explica a orientação ideológica populista do movimento. A técnica não é pessoal ou inventada, é trabalho, e por isto se liga mais às classes trabalhadoras e sua cultura prático-operacional do que à cultura especulativa, intelectual, das classes dirigentes.

Assim, se o trabalho industrial obedece a leis racionais, o trabalho do artista como momento supremo da cultura do povo é necessariamente não-racional. Nasce da experiência de uma longa práxis, que acabou por se traduzir em atitude moral. Desta forma, explica-se a importância dada às artes gráficas, à xilogravura: não se compreende a estrutura da imagem pictórica dos expressionistas alemães sem se procurar suas raízes nas gravuras em madeira. A técnica da xilogravura é arcaica, artesanal, popular, profundamente arraigada na tradição ilustrativa alemã – é um modo habitual de expressar e comunicar por meio da imagem. E a identidade entre expressão e comunicação é importante, pois aquela não é misteriosa mensagem que o artista anuncia profeticamente ao mundo, mas comunicação de um homem ao outro. Na xilogravura, a imagem é produzida escavando-se matéria sólida, resistente; depois se espalha tinta sobre o relevo da figura e, finalmente, imprime-se em papel. A imagem conserva os traços destas operações manuais (atos de violência contra a matéria) na escassez parcimoniosa

do signo, na rigidez e angulosidade das linhas. A cor na pintura, o bloco na escultura, não constituem um meio para manifestar as imagens, mas uma matéria que, sob a rude ação da técnica, torna-se imagem.

Se a obra materializa a imagem, não é necessário que o pintor escolha as cores segundo um critério de verossimilhança. É um processo de atribuição de significado através da cor, análogo àquele pelo qual, na *imagerie* popular, o diabo é vermelho ou verde, ou o anjo é azul. Esta atribuição implica um juízo, uma postura moral ou afetiva em relação ao objeto a que se aplica; como o juízo se apresenta à percepção juntamente com o objeto, ele se manifesta como deformação do objeto. Daqui concluímos que a deformação expressionista, que chega a ser virulenta, não é deformação ótica, mas sim determinada por fatores subjetivos (a intencionalidade com que se aborda a realidade presente) e objetivos (identificação da imagem com uma matéria resistente). Os artistas adotam como ponto de referência a arte dos primitivos, mas não vêem nos fetiches negros, por exemplo, símbolos de mitos remotos de civilizações mais autênticas, nem muito menos a liberação do signo das regras de representação como no cubismo, mas o trabalho humano em seu estado puro ou de plena criatividade: o escultor talha um tronco de árvore, impondo-lhe um significado, um deus em pessoa, não sua imagem. Trata-se da identificação da totalidade do sagrado com um fragmento da realidade.

É um processo ambíguo, como toda a poética expressionista, até porque a própria condição existencial do homem é considerada ambígua. A deformação expressionista não é, como bem esclarece Argan, caricatura da realidade; antes, é a beleza que, passando da dimensão do ideal para o real, inverte seu próprio significado, torna-se fealdade, mas sempre conservando seu cunho de eleição. Devido a esta beleza quase demoníaca da cor, que quase sempre vem acompanhada de figuras “feias” (segundo os cânones acadêmicos), a imagem adquire força decisiva, como se realmente já não pudesse existir pensamento para além dela.

A poética expressionista, sempre idealista, é a primeira poética do feio, tomado como o belo decaído, degradado. A condição humana, para os expressionistas, é a do anjo decaído. Há algo de demoníaco, sobrenatural. Portanto, há um duplo movimento: queda e degradação do princípio espiritual

que, ao se tornar fenômeno, une-se ao princípio material; ascensão e sublimação do princípio material para unir-se ao espiritual. Tal conflito, tipicamente romântico, diga-se, determina o dinamismo, a essência dionisiaca, orgiástica e trágica, da imagem e seu duplo significado de sagrado e demoníaco (ARGAN, 1992, p.)

A polêmica social deste movimento não se limita à renúncia do artista de sua condição de intelectual burguês em favor da condição de trabalhador, homem do povo. A burguesia é denunciada como responsável pela inautenticidade da vida social, pelo fracasso das iniciativas humanas (negatividade nietzscheana da história). Se para existir é preciso vontade, lutar para isto é sinal de que há no mundo forças negativas que se opõem à existência. O mecanismo do trabalho industrial é anti-criativo, portanto destrutivo, pois a existência é auto-criação. Tal mecanismo destrói a sociedade, dilacerando-a em classes exploradoras e exploradas; destrói o sentido do trabalho humano, separando concepção e execução; acabará por destruir, com a guerra, toda a humanidade.

Por isto, é necessário começar de novo, e esta orientação nos mostra o porquê da recorrência do tema do sexo. A relação homem-mulher funda a sociedade, mas esta a deforma e torna perverso, negativo, alienante. A sociedade industrial se debate sem saída na alternativa entre a vontade de poder e o complexo de frustração: apenas com a condenação total do trabalho não-criativo imposto à humanidade é possível brotar uma nova civilização. Somente a arte, como trabalho criativo, poderá realizar o milagre de converter em belo o que a sociedade perverteu em feio. Daí o tema ético fundamental da poética expressionista: a arte não é apenas desavença da ordem social constituída, mas também vontade e empenho de transformá-la. É, portanto, um dever social, uma tarefa a cumprir.

O grupo Die Brücke dissolveu-se em 1913, quando o novo grupo Der blaue Reiter já havia iniciado a pesquisa em sentido não-figurativo. Quase se opondo a esta orientação menos engajada na problemática social, agudizada pela derrota na guerra, forma-se a corrente – ainda tipicamente expressionista – da Nova Objetividade, que quer apresentar uma imagem atrozmente verdadeira da sociedade alemã do pós-guerra, sem os véus idealizadores da “boa pintura” ou literatura. Seus maiores expoentes são Max Beckmann, Otto Dix e Georg Grosz.

Dix foi para a pintura o que Remarque, com seu “Nada de novo no front”, foi para a literatura: um expositor lúcido e quase fotográfico das misérias, infâmias, da enorme estupidez da guerra.

As conotações mais notadamente germânicas do movimento foram percebidas e registradas em meados de 1914, ano em que o crítico Paul Fechter, em seu livro *Der Expressionismus*, empregou o termo ao trabalho dos artistas do *Brücke* e ao grupo responsável pela revista *Der Blaue Reiter*.

Esse termo continuaria a ser usado para definir o trabalho de artistas como o austríaco Oskar Kokoschka, e o pintor alemão Max Beckmann, que traduz suas experiências traumáticas durante a Primeira Guerra em auto-retratos distorcidos e cenas, como a angustiante visão de tortura e assassinato em seu quadro “A Noite” (1918-19). Mais tarde, suas pinturas versaram sobre performáticos de circo, com ele mesmo representado como um palhaço ou rei, refletindo a ansiedade causada pelos eventos sociais do contexto sócio-político de então. Fechter desprezava associações cosmopolitas e estetizantes para o termo “expressionismo”, investindo-o de significados anti-intelectuais, emocionais e espirituais – suprindo uma assim chamada necessidade metafísica do povo germânico. Seu livro se valia bastante da tese acadêmica de Wilhelm Worringer, intitulada *Formprobleme der Gotik* (1911), que construía uma história da identidade artística alemã baseada nos traços anti-clássicos do passado gótico germânico. A própria capa do livro contém uma ilustração de um santo, feita por Max Pechstein, de modo que a figura adequava-se à tentativa de associar o Expressionismo às estilizações distorcidas desta tradição.

Durante a Primeira Guerra, o movimento ganha maior consistência conceitual, o que se percebe com o lançamento do livro também intitulado *Expressionismus*, do crítico e dramaturgo austríaco Hermann Bahr, no qual se reafirma a oposição entre Impressionismo e Expressionismo, dizendo ter este um antídoto necessário à ordem e complacência burguesas. Citando Worringer, Bahr via a produção artística contemporânea como um reflexo do desespero da época. “As misérias clamam, o homem grita por sua alma, o tempo é um só grito de agonia” (BEHR, 2000, p.).

Depois da perda da Guerra e da proclamação da República, em 1919, o crítico de arte Herbert Kuhn, reafirmando a poética da integração entre arte e vida, declara que tanto o Expressionismo quanto o Socialismo representam um só grito contra o materialismo, o não-espiritual, a máquina, situando-os a favor de Deus, da humanidade e do homem. Como ressalta Roger Cardinal, “Nesse sentido, o significado da guerra para o movimento expressionista foi o fato de ter forçado o artista a passar de um modelo do sujeito como único sofredor para um em que o sujeito sofre em *unísono* com os outros. Dessa forma, a inquietação egoísta e metafísica começa a modular-se numa preocupação raivosa em relação às outras pessoas” (CARDINAL, 1984, p. 47). À medida, porém, em que as tendências contra-revolucionárias começaram a tomar conta de Weimar, o expressionismo se mostrou incapaz de fornecer uma plataforma política efetiva, a desilusão se instalou no cerne do movimento.

Agora, falando mais especificamente e definindo os grupos influentes dentro do movimento expressionista, pode-se dizer que, em 1905, um grupo de pintores estabelecidos em Dresden, auto-intitulado *Die Brücke*, sentiu o desejo de injetar vigor jovem e energia na prática da pintura, de forma similar aos Fauvistas na França. O grupo admira Van Gogh, o norueguês Edvard Munch (1863-1944), bem como a arte de culturas não-ocidentais, particularmente a África. O contato com a arte tribal deste continente, além da proveniente da Oceania, provoca significativas mudanças na prática do grupo. Para o *Brücke*, tais manifestações atingiram uma espécie de expressividade desimpedida, e eles mesmos, na privacidade de seus ateliês, podiam resistir aos impedimentos de ordem moral da sociedade do período, evocando nestes locais a união primitiva dos sexos na natureza. A presumida inocência da criança e sua espontânea linguagem corporal também são importantes para estes pintores, desejosos de livrarem-se das convenções artificiais. Artistas como Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) e Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) pintam retratos e paisagens em cores brilhantes, com formas largas e simplificadas, nus em cenários ao ar livre, sugerindo um retorno à natureza e às origens básicas. Emil Nolde (1867 – 1956), associado ao grupo por alguns meses, usa formas distorcidas e combinações furiosas de cores para explorar suas próprias crenças religiosas. Em 1913, o grupo separa-se.

A pintura como um meio de comunicar experiências e emoções pessoais – uma questão central aos expressionistas – manifesta-se de forma mais sutil e controlada no trabalho de um grupo localizado em Munique, chamado *Der Blaue Reiter*. Em um almanaque (BEHR, 2000) publicado em 1912, os artistas, incluindo Franz Marc (1880-1916), Wassily Kandinsky (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940), mostram sua visão de novos caminhos para a auto-expressão, incluindo aí arte, design, poesia e música.

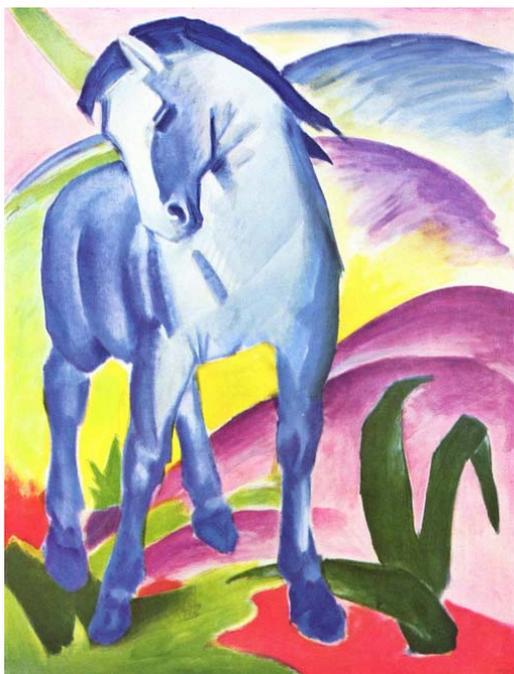


Figura 10 - *Blaues Pferd I* (1908) Franz Marc

A pintura de Kandinsky, inspirada pelo Fauvismo, começa a focalizar mais a força lírica da cor e suas pinceladas, procurando comunicar-se ao espectador de forma direta e espontânea, da mesma maneira que a música. Seus trabalhos de 1910 a 1914, como a *Improvisação n° 23*, são consideradas as primeiras pinturas abstratas do século XX (BEHR, 2000):.

In one of the most ambitious of these apocalyptic fantasies, *Little Pleasures* (1913), Kandinsky, [...] was directly inspired by the theosophist Rudolph Steiner's new interpretations of the Book of Revelation, which, like Marc's paintings of universal catastrophes, presented such destruction as a purifying Wagnerian immolation, from which a more enlightened state of experience would emerge.

Klee, por sua vez, explora o sentido evocativo da cor, o que é reforçado em uma viagem à Tunísia em 1914. Neste período, predominam telas em pequena escala de paisagens exóticas, naturezas-mortas e figuras, tudo pintado de forma esquematicamente mágica e infantil, um estilo que ele descreveu como “*taking a line for a walk*” (BELTON, 2002, p. 19).

4.1

A QUESTÃO DA NATUREZA

Na virada do século XIX para o XX, grandes parcelas da população alemã, inspiradas por questões místicas e novos cultos, procuram celebrar o retorno à natureza como uma espécie de religião, pois os poderes de cura daquela tomaram um novo significado. O trabalho exaustivo nas fábricas e a frustração da vida nas cidades poderiam ser remediados através do contato com o mundo natural.

Para vários artistas do *Brücke*, como Max Pechstein, Kirchner, Schmidt-Rottluff e alguns outros, a paisagem e o modelo nu em ambientes abertos resumiam este interesse e celebração. Durante os verões, eles viajavam através da Alemanha, freqüentando praias do Mar Báltico e lagos perto de Dresden, entre outros locais. Eles procuram mostrar figuras humanas imersas em ambientes naturais, paisagens pacíficas, cenas habitadas por ciganos, ou panoramas idílicos repletos de homens e mulheres nus, cabriolando entre árvores, rios e córregos.

Em contraste com pesadas composições acadêmicas, estes artistas desenham e pintam vigorosamente, capturando as imagens com cores intensas e pinceladas espessas em composições que subvertem idéias tradicionais da moralidade burguesa e desafiam convenções sociais. As figuras passeiam, bronzeiam-se entre dunas, nadam e brincam. Parecem estar em seu habitat natural. Cores e formas são fundidas da mesma maneira que o homem parece fazer parte da natureza.

Já para Kandinsky e os artistas do *Blaue Reiter*, paisagens não eram representações literais da natureza, transformando-se em elementos cósmicos, nas quais as cenas estão repletas de alusões de objetos familiares, como montanhas, torres, igrejas, cavalos etc. Dizia Kandinsky que aqueles artistas partiam

[...] from the belief that the artist, apart from the impressions he receives from the external world, nature, continually collects experiences within an inner world. We search for artistic forms that reveal the penetration of these collected experiences, for forms that must be freed from all irrelevance, in order to forcefully express that which is essential, in short, for artistic synthesis³²

Retirando-se para Murnau, uma cidade no sul da Alemanha, em 1908, o estilo de Kandinsky imediatamente começa a mudar. Da paisagem da cidade, o artista retira as formas essenciais que usara na planificação de suas composições, exagerando os ritmos que dançam por toda tela, usando linhas poderosas e pintando com cores fortes; assim, seus trabalhos repercutem tensão espiritual, suas paisagens contêm uma força capaz de libertar o familiar de seu contexto reconhecível.



Figura 11 – *Little Pleasures* (1913) Wassily Kandinsky

Franz Marc, por sua vez, vê a natureza de forma filosófica, sempre atentando para “[...] intensify my feeling for the organic rhythm off all things; I seek pantheist sympathy with the vibration and flow of the blood of nature – in the trees, in the animals, in the air” (BARRON; WOLF-DIETER, 1997).

Marc anseia expressar sua verdade interior, porém percebe que desenhar diretamente da natureza não o permitia efetuar-lo. Por isso, ele confia à sua

³² Apud BARRON, Stephanie, WOLF-DIETER, Dube. *German Expressionism: Art and Society*. New York: Ed. Rizzoli, 1997.

imaginação a construção de imagens puras, como formas animais que lhe parecem paralelas às da natureza. Num esforço de comunicar o simbolismo e mistério do mundo natural, o artista simplifica as formas de suas composições. Ele submete estes elementos a tal conversão formal que parecem funcionar de forma puramente pictórica. Animais e nus não estão mais em casa na natureza, mas são inventadas sobre ela – aqui, mais uma vez, fica clara a proposta expressionista de não copiar ou, simplesmente, retratar a natureza, mas sim recriá-la, de acordo com a imaginação e o mundo interior do artista.

Pode-se traçar uma linha entre Românticos e Expressionistas no que diz respeito ao tema da representação da Natureza como um todo orgânico. Uma vez que se assume possível o contato espiritual do artista Expressionista com um fenômeno da natureza, é de se esperar que ele busque a forma que melhor lhe caiba para exprimir este sentimento “transbordante e irreprimível” (CARDINAL, 1984, p.73). Ele pode, então, contar com um modelo neo-romântico da criação orgânica, ou partir para a abstração – o que, no fundo, não deixa de ser uma etapa posterior da mesma coisa.

O modelo de criação orgânica, segundo Roger Cardinal (1984, p.73),

[...] origina-se no período romântico e, em particular, dos ensinamentos da filosofia da natureza e das teorias científicas de Goethe. As idéias deste último em relação à morfologia do mundo físico representaram um impulso fundamental para a visão romântica de organicidade. Goethe vê a natureza como uma profusão de formas aparentemente incontáveis, porém afirma que essa prolixidade pode ser reduzida a um pequeno número de padrões arquetípicos.

A questão é que, mesmo existindo milhares de espécies de plantas no mundo, por exemplo, existe um princípio morfológico fundamental que rege a todas. Haveria, então, uma *Urpflanze*, ou a planta que geraria a noção para todas as outras³³. A partir daí, desenvolve-se uma forma de percepção criativa, na qual o sujeito busca, no objeto particular, a forma ou configuração elementar que exacerba sua origem arquetípica. Cada paisagem pode, então, ser um emblema de todas as paisagens. Indo mais a fundo nesta analogia, os artistas românticos

³³ Aqui, fica claro o idealismo presente no pensamento romântico; idealismo este que se refletiria nas proposições expressionistas. Adentrar a discussão sobre uma melhor definição deste idealismo, porém, foge à alçada deste trabalho.

afirmam que cada fenômeno isolado seria um repositório microcômico de uma rede de uma trama de relações que governa a natureza. O artista deixa vir à tona, por conseguinte, energias elementares, que se traduzem na tela sob pinceladas sincronizadas às pulsações naturais. É nessa sincronia sinestésica que o artista acredita poder se resintonizar com a unidade perdida. O processo, por conseqüência, passa a ser mediado principalmente pelo instinto e intuição, em detrimento do intelecto.

Encontramos ressonância deste ideal romântico na obra de vários artistas Expressionistas, como Wols ou Alfred Kubin, e suas intenções de trabalhar em unísono com as leis da natureza só reforçam tal ideal, o que nos chama a atenção para o fato de que suas pinturas não remetem diretamente ao mundo fenomenológico. Ainda que mesmo no período Romântico a estilização não estivesse descartada, e um bom exemplo disto é o próprio Friedrich, que pintava paisagens que sintetizavam percepções coletadas ao longo do tempo, as pinturas remetiam a paisagens reais, diferentemente de imagens de Wols ou Kubin, por exemplo. Em que medida se pode dizer, então, que os pintores expressionistas são fiéis às noções românticas de organicidade, já que assumem o não-figurativismo?

A resposta pode estar no contexto vivido pelos novos artistas, bastante diferente daquele que influenciara a criação dos ideais Românticos. A Física, por exemplo, havia mudado bastante, através da elaboração de um conjunto de princípios diferentes para a compreensão das formas e dos fenômenos materiais. As teorias correntes nas primeiras décadas do séc. XX apoiavam-se na proposição fundamental de que a massa é uma forma de energia; todos os objetos são formados por pulsações atômicas, ou seja, impulso e vibração. Os movimentos da arte moderna, por seu turno, estavam liberando o signo plástico da morfologia da natureza, tornando-os puros elementos formais. O expressionista, agora, pode ser impelido a pensar que a sintonia com o processo natural significa cultivar uma relação espiritual com as forças invisíveis que regulam o mundo – o que acarreta numa mudança, um ajuste da linguagem, do signo pintado, que desemboca na abstração.

O próximo capítulo procurará discutir as ilações entre esses princípios estéticos, característicos do Expressionismo, especialmente no que tange à sua visão de natureza, e o cinema alemão dos anos 20, através da análise do filme

Nosferatu de F. Murnau. Em outras palavras, a análise irá considerar os elementos da visão romântica e da visão expressionista presentes neste filme.