

*Arte e modernidade germânica**

*Sheila Cabo Geraldo***

Ernst Kirchner ilustrou com quarenta e sete xilogravuras o livro de Georg Heym,¹ considerado o mais belo livro expressionista. A poesia *Umbra Vitae*, que dá nome ao livro, em afinidade com as xilogravuras de um dos mais significativos artistas do início do século, concentra o sentido do que foi o período que precede a primeira guerra: incerteza e insatisfação. Embora conservando os ideais éticos da cultura romântica alemã, inclusive ideais nacionalistas, como utopias e esperanças, esta poesia mantém, sobretudo, uma profunda inquietação, um sentimento de falta, que, se os românticos tentaram resolver na busca transcendental, os expressionistas, mais ativos que especulativos, apresentam em imagens patéticas, conflituosas, de que a gravura de Kirchner é exemplar. A força das linhas angulares, que quebram direções com violência, os contrastes de brancos e pretos, as massas planas, que desconhecem nuances, são, em sua intrínseca condição dual, como o seu tempo, uma espécie de denúncia e ponta de esperança. Denúncia de um tempo que deixa de acreditar nos ideais racionalistas e nacionalistas, que apontam para a guerra, e esperança de encontrar, como os primeiros românticos, uma forma que reinvente a si mesma, sem deixar de ser forma, ou seja, uma mudança na continuidade, que a opção pela antiga tradição da xilogravura, sem ser uma retomada técnica, nem conteudística, deste modo de produzir ima-

* Artigo recebido em julho de 2002 e aceito para publicação em agosto de 2002.

** Professora do Instituto de Artes da UERJ e do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-Rio.

¹ Georg Heym, *Umbra Vitae*, Leipzig, Verlag Kurt Wolff, 1924. Xilogravuras de E.L. Kirchner. Cf. Paris-Berlin, Paris, Centre Georges Pompidou/Gallimard, 1992. p. 605.

gens, representa neste momento: retomar a tradição na sua origem, desconhecer modelos e estilos, apostar na força original do homem, quando estava em comunhão com a natureza, o que não deixa de ser a mesma busca dos românticos. George Heym escreve, entre 1910 e 1911,

As pessoas estão nas ruas, inclinadas,²
E olham para os grandes signos do céu
Onde os cometas com narizes de fogo
Ameaçam com passos lentos as torres dentadas;

E todos os telhados estão cheios de intérpretes de estrelas
Que cravam grandes tubos no céu.
E magos, crescendo dos buracos no chão,
Na escuridão, oblíquos, evocando uma estrela;

Doença e deformação rastejam pelas portas das cidades,

.....
Suicidas andam de noite em grandes hordas
Procuram o seu ser na sua frente,
Curvados, no sul e oeste, e leste e norte
Decompondo a poeira com os braços-vassouras.

.....
Porém, os oceanos param. Nas ondas
Os barcos pendurados apodrecem aborrecidos,
Dispersos, e nenhuma corrente sendo puxada
E todos os pátios dos céus fechados.

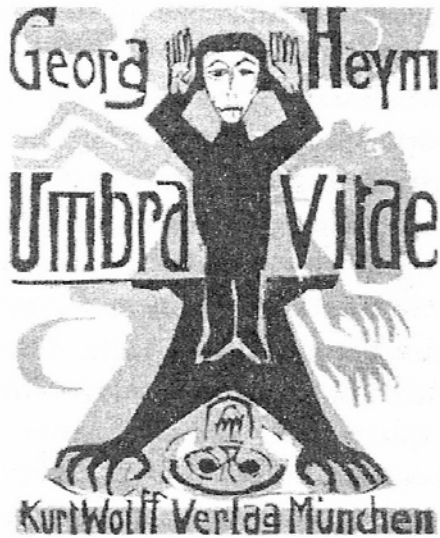
As árvores não trocam mais as estações
E ficam sempre mortas no seu fim
E sobre os caminhos em ruínas
Esticam os dedos-mãos de madeira.

.....
Sombras há muitas. Opacas e escondidas.
E sonhos, que arrastam as portas caladas.
E quem acorda, aflito de outras manhãs,
Tem que sacudir das pálpebras cinzas o pesado sono.

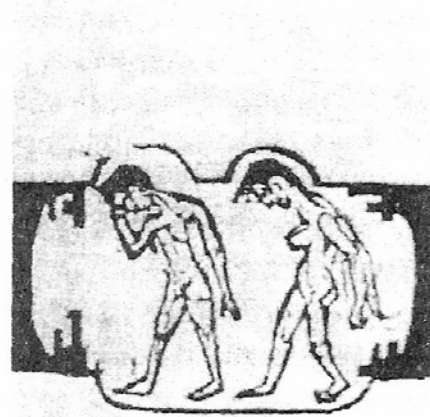
Georg Heym, que morre em 1912, dois anos antes do início da guerra, desperta em Armin Wegner a pergunta: “Quem o inspirou nessas visões?”³

² Tradução de Carolin Ovenhoff Ferreira.

³ Armin T Wegner, “Awakening. Berlin 1910”, *The Era of German Expressionism*. Woodstock, New York, The Overlook Press, 1985, p. 25. Editado por Paul Raab.



Ernst Kirchner. Xilogravura, 1924.
Ilustração para *Umbra Vitae*, de Georg
Heym. Leipzig, Verlag Kurt Wolf.



Ernst Kirchner. Xilogravura, 1924.
Ilustração para *Umbra Vitae*, de Georg
Heym. Leipzig, Verlag Kurt Wolf.

O livro, publicado postumamente,⁴ é uma espécie de profecia do que será vivido nos anos seguintes: a grande guerra de 1914. Mas é, sobretudo, a percepção de um sentimento que se abate sobre os homens: uma inquietação que o rumo das relações atritadas entre as grandes nações vai tomando. Este é o tempo dos homens que “olham para os grandes signos do céu”, à procura de sinais que são os dos conflitos, entre outros, os dos Bálcãs, que os “cometas de nariz de fogo” anunciam, caminhando lentamente, secretamente. Procuram estes homens os sinais que os esclareçam sobre os conflitos e as “alianças secretas”, que se escondem nas muitas sombras “opacas”. Se existem os “magos”, que procuram não as balas de canhão, mas as estrelas a serem seguidas, esta é uma vã procura. Os versos de Heym, ilustrados pela gravura de Kirchner, incidem sobre um ponto crucial: mostram os homens com braços-vassouras,⁵ que, como na gravura, abatidos, carregam as pesadas cargas

⁴ Heym morreu em 1912, num acidente. Claire Yung conta que o acidente aconteceu no momento em que o poeta tentava salvar seu amigo Ernst Balke do suicídio, quando ambos esquiavam em Wannsee. Cf. Claire Yang, “Memories of Georg Heym and his friends”, *The Era of German Expressionism*, *op. cit.*

⁵ Andar com “Armen-Besen”, traduzido aqui por braços-vassouras, é uma antiga expressão alemã para um modo de andar que traduz fadiga, desilusão, abatimento. Com os ombros arqueados, os braços caídos ao longo do corpo, sem ânimo para serem levantados, as mãos vão varrendo o chão, como vassouras.

de um tempo em que “Doenças e deformação rastejam pelas portas das cidades”, em que as ideologias libertárias se recolhem aos cafés e a uns poucos jornais,⁶ em que “as árvores não trocam mais as estações”, em que os barcos param em oceanos estagnados e em que os pátios dos céus, da salvação, estão fechados: tempo do Expressionismo, quando os homens têm que “sacudir das pálpebras cinzas, o pesado sono” e, mesmo tendo que arrastar as “portas caladas”, numa imagem patética, como a da gravura de capa, em que o homem está entre o ser e sua sombra-morte, entre o exterior e o interior, sonhar, ou seja, manter o “espírito das utopias”, como escreve Ernst Bloch.⁷ Utopias e esperanças que não podem mais, como para os iluministas, estar no futuro, para onde o mundo do progresso aponta e que não é, como percebido por Heym, o mundo da “vida”, mas o mundo das “sombras”.

Expressar as condições de um sujeito descentrado, fragmentado em seus sentidos – sobretudo na metrópole industrial – diminuído pelas estruturas monolíticas do capital e do Estado. Esta é maneira como Hal Foster⁸ define a ação dos artistas expressionistas do início do século. E é ainda Foster quem nos leva à pergunta sobre a importância de se repensar este movimento agora. Para o historiador, este repensar haveria, necessariamente, de ser feito à luz do debate de que participara, nos anos trinta, Ernst Bloch, já que este pensador alemão havia entendido o Expressionismo ao mesmo tempo opondo-se à guerra imperialista e à cultura burguesa em decadência, mas também apontando para uma nova sociedade.

Se Bloch reconheceria o Expressionismo como revelação, em arte, de tensões subjetivas, concebia-o, entretanto, no centro de tensões objetivas, em que não só é expressão da mórbida ordem burguesa, mas, sobretudo, da constituição de uma nova ordem que se anunciava: revolucionária na maneira, enquanto se constituía como forma. Percebeu que o Expressionismo se recusava a tentar restaurar a ordem fragmentada que o gerara, como fizeram mais tarde, depois da guerra, os artistas que se uniram no movimento chamado *Nova Objetividade* (*Neue Sachlichkeit*). Evocar a fragmentação, como Benjamin diz,

⁶ *Der Sturm*, fundada por Herwarth Walden, e *Die Aktion*, fundada por Franz Pfemfert, a despeito de seu maior ou menor engajamento político, foram duas revistas que desempenharam papel catalizador nas discussões sociais, culturais e artísticas do período pré-primeira grande guerra. Cf. Heinrich Eduard Jacob, “Pre-war writing and the atmosphere in Berlin”, *The Era of German Expressionism*, *op. cit.*, p. 17.

⁷ Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1977.

⁸ Hal Foster, “A Falácia Expressiva”, *Recodificação*, São Paulo, Casa Editorial Paulista, 1996.

nas “Teses sobre a filosofia da história”,⁹ referência teórica de Bloch, é admitir a derrocada para fazer história. Esta seria a possível história expressionista, condição de modernidade alemã: minar as “rotinas esquemáticas da arte burguesa”, libertando-a das formas racionalizadas ao gosto burguês, que passava pela representação mimética e pela imagem convencional.

A discussão do expressionismo como movimento artístico, que é parte da modernização da cultura alemã, tem íntima relação com as discussões filosóficas, estéticas, políticas e históricas que Worringer, Benjamin e Bloch desencadeiam na primeira metade do século XX. Mas não é, como querem os incautos, uma relação que passe pela identificação ideológica, que se expressa como representação plástica de um conteúdo político-social. Muito pelo contrário, é uma aproximação, identificada com o homem da crise moderna, que perde sua certeza, dada pela tradição, mas que não sucumbe na melancolia. Bloch vê no agenciamento da forma expressionista, na maneira como esta se dá em não-harmonia, uma espécie de atualização messiânica em arte das discussões filosófico-históricas. As expressionistas seriam obras que concentram os sentidos que passam a determinar, realizando a revolução moderna.

Teoria Estética, História da Arte e História

Wilhelm Worringer (1881-1965) foi um dos primeiros historiadores de arte a fazer uma defesa teórica do Expressionismo como forma moderna e revolucionária. No prefácio da reimpressão de *Abstraktion und Einfühlung*,¹⁰ em 1948, o autor fala de seu livro como portador de uma predisposição para “resolver certos problemas”, o que coincidiria com a “vontade” de toda uma época, que desejava dar uma orientação “radicalmente nova” à “hierarquia dos valores estéticos”.¹¹ O próprio Worringer admite que o seu estudo, que teria surgido de uma necessidade de interpretação histórica, foi sempre, em verdade, ao longo dos quarenta anos de existência, aplicado à “prática dos movimentos artísticos militantes”.¹²

Partindo do que chamou “estética moderna”, que, segundo escreve, teve seu impulso decisivo com a passagem do objetivismo estético ao

⁹ Walter Benjamin, “Teses sobre a filosofia da história”, São Paulo, Editora Ática, 1985. Organização de Flávio Kothe.

¹⁰ O livro, resultante de sua tese de doutoramento, foi editado pela primeira vez em 1908.

¹¹ W. Worringer, *Astracción y Naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, tradução de Mariana Frenk, p. 7.

¹² *Ibid.*

subjetivismo, como em Kant, afirma uma estética moderna, que é a estética da contemplação subjetiva, mas que culmina no que chamou *Einfühlung*, ou empatia, ou, ainda, projeção sentimental.¹³ A forma e a posição dos objetos se insinuam no sujeito, suscitando exigências associadas a uma resposta interna, que corresponde a um abandono, sem antagonismo, a estas exigências, levando, por sua vez, ao sentimento de prazer. É este “livre desejo de auto-atividade” que Worringer chama projeção sentimental ou empatia. Mas o historiador e esteta deseja exatamente afirmar que este processo de projeção, como reação subjetiva, não é aplicável a todas as épocas e a todas as culturas. Reconhece que “há amplos terrenos da história da arte a que não se aplica esta estética moderna baseada no conceito de empatia”. Diz, portanto, que há um pólo oposto, que, ao invés de provocar uma projeção sentimental, provoca abstração. O conceito de empatia, ou projeção sentimental, não ajuda, segundo o autor, a entender as produções que não estejam no âmbito da arte greco-romana e da arte ocidental moderna, já que o processo que constitui estas obras é totalmente distinto.

Ao recordarmos, diz o autor, uma pirâmide, é impossível que se pense que sua forma tenha sido determinada pela projeção sentimental, que se inclina para o orgânico. O que se estabelece é o pólo oposto, um desejo de abstração. Deduz que o desejo de abstrato está no início de toda arte e segue, em alguns povos de alto nível cultural, como os orientais. Estes povos, atormentados pela constante mudança dos fenômenos, não queriam, como os ocidentais, adentrar-se nas coisas do mundo exterior, gozar-se nelas, mas “desprender cada coisa individual pertencente ao mundo exterior de sua condição arbitrária e aparente causalidade; eternizá-lo acercando-o das formas abstratas, encontrando, assim, um ponto de repouso na fuga dos fenômenos”.¹⁴ Ao arrancarem os objetos do mundo exterior, de seu nexos natural, reteriam sua mutação. Depurando este objeto de toda dependência vital, aproximam-no do seu valor absoluto.

Pensando na arte alemã de seu tempo, nada naturalista, Worringer passa a procurar na história da arte nórdica a continuidade do desejo de eliminar o orgânico como consequência do desejo de abstração. Compreendendo a arte bizantina caracterizada por este desejo e convencido de sua enorme influên-

¹³ Worringer, neste texto, alerta para o fato de que a projeção sentimental remonta ao romantismo, “cuja intuição artística antecipou a concepção básica da estética vigente em nossos dias”, W. Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*

cia no período pré-renascentista, conclui pela predominância da abstração nesta cultura artística do norte. Entretanto, não lhe restam dúvidas de que a arte, ali, tem características próprias, o que o leva a pensar numa possibilidade de identificação de uma “vontade de arte” determinada e original no norte pré-renascentista.

Worringer diz que o homem nórdico não se achava ligado à natureza por uma relação de confiança, como vemos nos gregos clássicos. Por outro lado, sua concepção de mundo carecia da profundidade que caracteriza os povos antigos do oriente.¹⁵ Além disto, vivendo em meio a uma natureza áspera e pouco generosa, os povos nórdicos lhe sentiam a resistência. Áspera e inclemente, não permitia que surgisse o instinto sensual de que o homem necessita para entregar-se confiadamente, dando origem à falta de harmonia e introduzindo elementos dualistas. Sua vontade artística seria abstrata, sem, porém, a intensidade da oriental. Para Worringer, a “vontade artística” do norte está regida pelo inorgânico, tal como se expressa no ornamento, embora os traços geométrico-lineares não alcancem a fórmula abstrata mais radical. Perpassa-lhes uma expressão, diz Worringer, em que “toda a inquietude da busca, todo o desejo de conhecer, toda a falta de harmonia interna, se manifesta nesta exaltada expressão do inanimado”.¹⁶ Trata-se de um movimento intensificado, de uma expressividade intensificada sobre uma base inorgânica.

O mais interessante em Worringer, segundo Ferdinand Fellmann,¹⁷ é o fato de este autor estabelecer uma relação do Expressionismo com constantes que chama cultural-antropológicas, já que supõe dois tipos de experiência da realidade e os compreende correspondendo a duas estéticas. Haveria um “sentimento de mundo” originário, que caracterizaria o começo de toda a cultura, e haveria, no caso da estética expressionista, marcadamente abstrata, um sentimento de mundo que se mostra como “falta de harmonia originária entre o homem e o mundo” ou, ainda, pela “angústia inata diante do mundo”. É um sentimento que estaria fincado no âmbito dos instintos elementares, denominados “agitação do homem pelos fenômenos do mundo externo”, ou “insegurança”, ou, ainda, “extravio do homem no cosmos”. A criação artística expressionista, então, seria resultante de uma força criadora

¹⁵ “A ingênua religião do norte, com seu misticismo, ignorava a profunda visão que caracteriza a religião transcendental dos povos semítico-orientais”. Cf. W. Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁶ *Ibid.*, p. 112.

¹⁷ Ferdinand Fellmann, *Fenomenología y Expresionismo*, Barcelona/Caracas, Editorial Alfa, 1984.

do homem, que se manifesta em abstração e que seria conseqüente de um esforço de compensação dos sentimentos de angústia, para alcançar o “estado de tranqüilidade”. Esta seria a base da crítica expressionista ao “racionalismo”, que produzira as formas clássicas da arte naturalista. O racionalismo e o naturalismo, assim como o realismo, tanto na arte como na ciência, aparecem como expressão de uma credulidade frente ao mundo exterior.

No capítulo “A redução fenomenológica como forma expressionista de pensar”, incluído em *Fenomenología y Expresionismo*,¹⁸ Fellmann afirma mesmo um “conceito expressionista de realidade”, que seria coincidente com esta “abstração expressiva” de Worringer. O “conceito expressionista de realidade”, assim como a forma de pensamento que o fundamenta, se expressaria pela “intensificação da realidade”, o que teria dado ao movimento uma fisionomia própria, inconfundível. Mas a “forma expressionista de pensar”, além de intensificar a realidade, seria, ainda, coincidente com uma certa redução fenomenológica – outra interessante constatação de Fellmann – que confere um caráter não-discursivo à abstração expressiva. O autor, apoiado em Husserl, crê que o não-discursivo seja também uma forma de pensamento expressionista em que desapareceria a “tensão entre representação do mundo e mundo mesmo”, a “diferença entre representação e realidade”.¹⁹ Haveria um deslocamento em que os conteúdos seriam enunciados na própria forma dos enunciados. Este é o deslocamento que teria a capacidade de indicar a essência do enunciado de maneira direta e breve.

Fellmann conclui, então, que a forma expressionista de pensar, que desencadeia a intensificação e a redução do real, ao expor “a precária situação do sujeito frente ao mundo”, desencadeia na criação artística a preponderância da fantasia sobre a percepção. A fantasia seria responsável pela “liberdade que inaugura pela primeira vez o acesso às vastas possibilidades da essência com seus horizontes infinitos de conhecimentos de essências”.²⁰ Seria a representação das coisas fantásticas uma maneira de explicitar a essência destas coisas. Segundo Fellmann, Ernst Bloch, no livro *Geist der Utopie (Espírito da Utopia)*, teria continuado a fenomenologia de Husserl, no que diz respeito à “luta pelo essencial da realidade” como fantasia, como forma expressionista de pensar.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 58.

²⁰ Husserl, *apud* Fellmann, *op. cit.*, p. 61.

Este é, sem dúvida, o problema que Bloch enfatiza, quando enfrenta a dificuldade dos movimentos de esquerda para reconhecer o enorme vazio que a tecnologia moderna criara na vida. Ele mantém que a mudança industrial e o progresso trouxeram uma grande desorientação,²¹ especialmente para as classes agrárias e pequeno-burguesas. Esta desorientação foi o que fez com que frutificasse entre eles o desejo das sólidas tradições do passado. Afirma, então, um programa comunista criativo e inventivo, que confrontasse o modernismo em todas as suas formas, não abandonando as massas sem sonhos e esperanças.

Numa entrevista, em 1968, defendendo a estética como centro da sua filosofia política, diz:

A estética não pode ser confundida com a contemplação, ou considerada desinteressada. (...) Frequentemente a verdade, o bom e a beleza, ou o que seja assim proclamado, nada tem a ver com a vida diária e assim serve ao propósito da decepção, como ópio do povo.²²

Para Bloch, a arte é um clarão chamativo, um elemento inflamatório, um desafio na vida, seja individual ou social. Pelo conceito de *Vor-Schein*,²³ ou iluminação antecipatória, introduz suas idéias de que tanto a literatura quanto a arte contêm a iluminação antecipatória daquilo que ainda não é, cabendo ao escritor e ao artista fazerem com que o material latente e em potencial assumam sua forma, que é única. Descreve este processo, observando que a qualidade luminosa da estética de certos momentos concretos da história, mesmo sendo fragmentários, permite que sejam utilizados e reutilizados para realizar o que ainda não é, mas pode ser, que, neste caso, é a sociedade sem classes. Assim, as formações estéticas iluminam o que está faltando. Instilam esperança no observador, ou no leitor, provendo-os de ímpeto para uma mudança individual e coletiva.

A luta pelo “essencial na vida”, como diz Fellmann, corresponderia a uma luta em que a estética é uma forma de vida, ou seja, uma forma de en-

²¹ Desde a ascensão do nazismo, Bloch exila-se em Zurique, onde escreve *Erbschaft dieser Zeit*, livro em que desenvolve este tema.

²² Ernst Bloch, *apud* Jack Zipes, “Toward a Realization of Anticipatory Illumination”, *The Utopian Function of Art and Literature, Selected Essays*, London/Massachusetts, MIT Press, 1988, Introdução. p. XXVI.

²³ Conceito defendido no Congresso Internacional de Defesa da Cultura, onde Bloch fez o discurso: “Literatura e Objetos Socialistas”. Cf. Carlos Eduardo Jordão Machado, *O Debate sobre o Expressionismo*, São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 1998, p. 109.

tender a sociedade e a cultura. Compreendendo Bloch como intelectual que se intromete em todos os debates filosóficos e estéticos de seu tempo, sua defesa da arte é, em si, uma negação da modernidade, perpassada pela razão iluminista, cujos limites ele identifica. No debate sobre a modernidade, Bloch acende uma luz: o espírito da utopia coincide com a arte e é uma possibilidade para a modernidade, porque aponta para o futuro não previsto pelo pensamento linear iluminista, progressista e programável.

Em Heildelberg, para onde vai em 1913, desenvolve a relação entre messianismo e estudos de arte e literatura, com o propósito de criticar as condições sociais existentes. Neste período, que antecede a primeira guerra mundial, concebe seus mais radicais pensamentos, que ligam questões de consciência individual com a necessidade de transformar, senão revolucionar as condições sociopolíticas. Como se opôs à guerra, emigra para a Suíça, indo morar em Berna. Foi nesta época que escreveu *Geist der Utopie*. O livro, publicado em 1918, era uma efusão expressionista que se rejubilava com o fim apocalíptico da regra guilhermina e punha abaixo as condições de alienação que existiam na Alemanha. Escreveu-o numa linguagem profética, metafórica e elíptica, uma forma de exemplificar de que maneira a não-construção, que ele via presente na arte e na literatura, é que iluminaria o caminho do futuro. Por sua aproximação dos escritores e dos pintores expressionistas, vai adotar a “técnica” da montagem, assim como o simbolismo elíptico em seus próprios escritos, uma maneira de introduzir o estranhamento no familiar. Reorientar, revitalizar, reutilizar é a forma de experimentação que preencheria o vazio da humanidade, superando a degeneração e a ossificação, que permeiam a crise socioeconômica desencadeada pelo capitalismo burguês.

O que Bloch prevê é que artistas, intelectuais e políticos pudessem preencher, com formas novas, este espaço vazio, espaço da falta. Também acredita que o pensamento que relativiza as coisas pode provocar impulsos para a ação política revolucionária. Argumenta que o fruto real da necessidade de relativizar é a “montagem”, não a objetividade (*Sachlichkeit*), por sua improvisação. A montagem cria uma variável para a fachada rígida que a objetividade tenta impor aos elementos, frutos do estilhaçamento da herança cultural que se tornou caótica. No espaço vazio que se originou do colapso da cultura burguesa,²⁴ a montagem seria uma nova formação de figuras que cres-

²⁴ O colapso da cultura artística burguesa, na Alemanha, se dá no último Romantismo, que se enrijece nas Secessões.

cem de partícula e não passam pela racionalização objetiva. “A montagem dos fragmentos que vieram da antiga existência é aqui o experimento da reutilização (*Umfunktionierung*) em um outro”.

Tempo de falta, tempo de esperança

Um dos sintomas da fratura no sistema de valores, que caracterizou o início do século XX na Alemanha, foi a aparição dos movimentos de jovens. Entre os estudantes, organizam-se inúmeros grupos, como o *Freideutsche Jugend*, que recusa as antigas corporações, confrarias duelistas estudadas por Norbert Elias em *Os Alemães*.²⁵ Os estudantes livres constituem uma elite, no meio da qual identificamos Walter Benjamin. Em Berlin, freqüentam os mesmos cafés que os artistas expressionistas e, segundo Gershom Scholem,²⁶ foi no Café Tiergarten que viu Benjamin pela primeira vez, discursando numa reunião do Movimento da Juventude, cuja liderança era de Gustav Wyneken. Scholem descreve, ainda, seu debate com Benjamin, em 1915, sobre a concepção de história de Kurt Hiller, escritor expressionista, de quem ambos haviam assistido a uma palestra. Hiller, segundo Scholem, apoiado em Nietzsche, atacava a história como poder hostil ao espírito e à vida, o que os dois recusam com veemência.

Palmier²⁷ diz que, mesmo que as idéias sejam discordantes, toda uma rede de conexões une estes intelectuais e estudantes aos expressionistas, sejam eles do campo literário ou artístico. Ludwig Meidner, que era pintor, dará aulas de desenho para a futura esposa de Ernst Bloch, que polemizará mais tarde com Lukács sobre o Expressionismo. Fritz Heinle, editor de *Der Anfang*, revista onde Benjamin publica, é admirador de Hölderlin e escreve poesias expressionistas. Também faz parte do círculo de Benjamin, apesar das discordâncias, o editor de *Die Aktion*, Franz Pfemfert, que, em sua revista ativista, edita gravuras expressionistas, como as de Schmidt-Rottluf.

O que perpassa estas conexões é a presença da *Kulturkritik*, uma “crítica da cultura”, que, como percebe Palmier, tem suas bases na “filosofia da vida”, de Georg Simmel, onde se encontram o romantismo anticapitalista, a

²⁵ Norbert Elias, *Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

²⁶ Gershom Scholem, *Walter Benjamin: A história de uma amizade*, São Paulo, Perspectiva, 1989.

²⁷ Jean-Michel Palmier, “Rêve, utopie et apocalypse: Genèse de la sensibilité expressionniste”, *Figures du Moderne – 1905-1914. L'Expressionnisme en Allemagne*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1992/1993 (Cat.).

crítica da modernidade, que junta a angústia e a fascinação pela cidade grande, o pessimismo diante da técnica, a crítica ao espírito burguês e o sentimento de que a arte não seria mais possível na sociedade mercantil. A crítica da cultura, como crítica da *Zivilization*, mundo do progresso econômico e técnico, exercerá influência decisiva na Alemanha do início do século, abrindo “uma problemática ética, sem a qual os escritos de Lukács, Bloch ou Benjamin são impensáveis”.²⁸

Assim é que, ao falar do Expressionismo como processo de crítica, abre-se a perspectiva histórica, anunciada por Walter Benjamin. A concepção de história em Benjamin²⁹ nos parece absolutamente necessária ao entendimento do Expressionismo, porque não é apenas uma especulação sobre o devir histórico, mas também uma reflexão crítica sobre o discurso a respeito da história, discurso que, em Benjamin, está profundamente associado à concepção de crítica literária e artística, exercida em muitos de seus textos, especialmente no de seu doutoramento, *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (1919), assim como no ensaio *Afinidades Eletivas de Goethe* (1923) e, sobretudo, na sua tese de livre docência *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1925).

A história e a crítica que Benjamin desencadeia passam pelo inapelável reconhecimento da fratura no sistema de valores culturais. Jeanne Marie Gagnebin³⁰ cita uma carta, endereçada a Adorno, em que Benjamin compara seu texto *O Narrador* ao texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, onde, embora menos nostálgico que no primeiro, há o reconheci-

²⁸ *Ibid.*, p.33.

²⁹ A crítica histórica de Benjamin vai-se desenvolver em dois campos: por um lado, problematizando a história progressista, centrada na idéia de progresso inevitável e cientificamente previsível; por outro, a historiografia burguesa, exemplificada no historicismo, oriunda da oposição à visão hegeliana do desenvolvimento progressivo da história em direção a um fim último, uma oposição que aposta na singularidade de cada momento da história humana, independente do seu lugar no processo global, cujo fim é imprevisível. Este foi um ideal de história, que, a partir de Ranke, lança as bases da hermenêutica de Dilthey, pretendendo reviver o passado através de uma identificação afetiva, constituindo-se sobre um falso imediatismo, que pensa apagar as diferenças históricas e acentuar as identidades entre historiador e autores do passado. Benjamin critica no historicismo seu relativismo, além de sua base descritiva do passado, que não se justifica senão por sua erudição. Diz: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. E, ainda, “Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”. Walter Benjamin, “Sobre o Conceito de História”, *Walter Benjamin: Obras Escolhidas*, Vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1985.

³⁰ Jeanne Marie Gagnebin, “Walter Benjamin e a história aberta”, *Walter Benjamin. Obras Escolhidas*, Vol. I, Prefácio.

to definitivo da perda da experiência, o que leva Benjamin a pensar em novas bases para a estética, em oposição às tentativas “burguesas” de preservá-la na intimidade intersubjetiva. Benjamin parece apostar nas ações de vanguardas, que “reconstroem o universo incerto, a partir da tradição esfacelada”, como a Bauhaus e o Cubismo, que estariam mais coerentes com a dimensão mais profunda da tradição narrativa, principalmente o Cubismo sintético, que se estrutura por montagem, por fluxo, sem ordem linear, não tendo fim, como acontece também com o Dadaísmo, que ele reconhece. A análise benjaminiana da situação artística nega as “tentativas previamente condenadas” de recriação de experiências coletivas a partir de experiências individuais, como é o caso do Biedermeier.

Montagem-sonho

A relação entre a arte na Alemanha moderna e a abordagem histórico-crítica que se desenvolve neste período, passa, ainda, necessariamente, pela discussão que eclodirá nos anos trinta e que ficou na história como o *Expressionismusdebatte*. O debate sobre o Expressionismo, que é estético, teve um ponto de partida político: as adesões do poeta Gottfried Benn e do pintor Emil Nolde ao movimento nazista, que toma de assalto a Europa, nos anos vinte. Eclode quando, em 1933, Benn escreve seu ensaio, defendendo o Expressionismo e aproximando-o do nazifascismo. O debate foi abertamente deflagrado através da revista *Das Wort*, criada em 1935, após o “Congresso dos Escritores pela defesa da cultura”, em Paris, de que fizeram parte grandes nomes da literatura internacional, tendo também a participação (silenciosa) de Benjamin, mas a contribuição de E. Bloch, cuja intervenção tenta “apresentar uma análise alternativa da herança cultural que não fosse indiferente à experiência das vanguardas e que se mostrasse capaz de descobrir a dialética do novo”.³¹

No ensaio *Grandeza e decadência do Expressionismo* (*Grösse und Verfall des Expressionismus*), publicado no primeiro número da revista *Internationale Literatur*, logo após o artigo de Benn, Lukács, entretanto, já havia propriamente desencadeado a discussão, quando problematiza as vanguardas históricas, critica o que chama irracionalismo expressionista, associando-o ao anticapitalismo romântico e defendendo um realismo crítico.

³¹ Carlos Eduardo Machado, “Um capítulo da História da Modernidade Estética”, *Debate sobre o Expressionismo*, São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 1998, p. 111.

Ernst Bloch será o grande polemizador a propósito dos ataques de Lukács contra o “irracionalismo” na cultura alemã do início do século, defendendo, especialmente, o método de criação das vanguardas. Faz uma análise da não-contemporaneidade alemã, contrapondo-se à contemporaneidade inglesa e francesa. A não-contemporaneidade alemã dos anos vinte teria produzido uma dinâmica cultural específica. Nas condições de crise, as contradições espaço-temporais foram conservadas e tornaram-se “mágicas”. Para Bloch, a

(...) tarefa consiste em decompor os elementos da contradição não-contemporânea que são capazes de se desviar e de se metamorfosear, isto é, aqueles que são hostis ao capitalismo, aqueles que são apátridas no capitalismo, e recolocá-los, ou dar a eles uma função em outra conexão.³²

Seria a possibilidade de apropriação dos elementos utópicos e subversivos da “matéria desprezada” e fazer uso delas.

Em “Herança desse tempo”, discute a possibilidade de a burguesia possuir uma herança “utilizável”. Para Bloch, a montagem seria capaz de, originária da desagregação dos elementos da realidade, reunir suas partes em novas figuras, antes um método utilizado para fins decorativos (Worringer). A montagem mediata de Bloch estaria em consonância com uma nova concepção de tempo histórico não linear, que se apóia numa reflexão entre passado e presente e, portanto, capaz de antecipar o futuro. Esta é a mesma concepção de tempo que Benjamin defendera e aplicara em “Rua de mão única”,³³ em que o presente, um “agora”, não é mera expressão de continuidade do passado, ou seja, não é consequência do passado imediato, o que faz desnecessária a associação, por identidade, entre uma classe e as características

³² E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p. 123.

³³ Bloch estabelece uma conexão direta entre “Rua de mão única”, que Benjamin escrevera em 1928, como parte do projeto de “Das Passagen-Werk” (Trabalho das Passagens) – designação das galerias cobertas francesas do século XIX – e o que chama “surrealismo pensante”. Ali, a montagem mediata é utilizada como reflexão filosófica. O século XIX é observado numa conexão entre o passado e o presente, uma maneira presente, dos anos vinte, e, especificamente, surrealista, para Benjamin, de pensar o passado. Benjamin havia refutado a possibilidade de um sistema filosófico, optando por uma reflexão fragmentada, micrológica, uma verdadeira arqueologia dialética do cotidiano, que nada tinha de irracional, nem de subjetividade inconsequente. Não é nada arbitrário, nem um caleidoscópio vazio, assim como não está assentada num eu estável, muito ao contrário, são as coisas em fragmentos, que, ao se relacionarem, estabelecem relações com o sujeito e significam.

de uma época, ou melhor, o declínio da burguesia não pode ser generalizado para a cultura de sua época.

É a partir da análise da vida na cidade (Berlim) que Bloch identifica, entretanto, uma montagem imediata divergente de uma mediata. Haveria nas cidades uma “objetividade imediata”, coincidente com o mundo do divertimento e da embriaguez, uma consequência necessária da contemporaneidade. A montagem mediata, que é percebida no Expressionismo, não se contentava em colocar intenções subjetivas em uma matéria, queria montar com os “fragmentos do mundo”, “montar, sobretudo nos espaços vazios, do excesso e das esperanças de natureza material, das imagens utópicas³⁴ e arcaicas”. A montagem, aí, surge como utilização mediata do que já é “suspeito”, ou seja, das contradições, o que fará com que as formas sejam irregulares e inacabadas. Mas, acima de tudo, a montagem mediata não busca a trapaça do caleidoscópio, não busca fazer dos fragmentos das formas existentes uma nova forma fechada, uma totalidade. Ela é “montagem sonho”, como é, também, a maneira como Walter Benjamin escreve a “obra das passagens”. Para Bloch, a importância do Expressionismo estaria em ter liberado as possibilidades de experimentação livre dos materiais expressivos e não ter estabelecido um padrão material artístico a ser seguido, ou superado. Estando ligado ao mundo das coisas, à natureza não reificada, pela montagem mediata, elabora seus conteúdos utópicos.³⁵

Aproximação das camadas de sentido.

Na entrevista de Erich Heckel a Hans Kinkel, o artista, que foi um dos fundadores do grupo *Die Brücke*, diz: “Schmidt-Rottluff disse que poderíamos chamarmo-nos Ponte, porque é um termo com muitos níveis de signifi-

³⁴ A respeito da utopia no pensamento de Bloch. Cf. Arno Münster, *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*, São Paulo, Unesp, 1993.

³⁵ Arno Münster diz que é impossível evocar o pensamento de Bloch sem considerar seu “otimismo militante”, que é ao mesmo tempo a recusa do pessimismo de Schopenhauer, aliada à esperança messiânica da religião e da tradição judaica. Bloch recusaria Schopenhauer, como também os neokantianos das primeiras décadas, num esforço de gerar uma nova filosofia, apoiada no pensamento existencial de Kierkegaard, assim como em Kant, em Hegel e em Nietzsche, desenvolvendo um pensamento na direção de uma nova concepção ética e utópica, que pretende ultrapassar o idealismo alemão e a fenomenologia transcendental de Husserl. Münster vai chamar a nova filosofia de Bloch de “fenomenologia’ dos ‘afetos da esperança”. Uma “síntese entre um messianismo secularizado, um materialismo dialético pós-marxista e um socialismo utópico e humano (...)”, concentrando um “sentimento de rebelião contra o neokantismo, contra o formalismo e o positivismo”. Münster, *op. cit.*

cação e isso poderia não envolver um programa mas, de uma certa maneira, poderia levar cada um a apoiar o outro”.³⁶

A ponte como imagem já foi discutida por diversos historiadores, que se empenharam em descrever o sentido desta escolha para o nome do grupo que Ernst Ludwig Kirchner, sua força motriz, fundara em 7 de junho de 1905, juntamente com Fritz Bleyl, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, e ao qual se juntaram, mais tarde, em 1906, Emil Nolde e Max Pechstein. Autores como Jill Lloyd³⁷ e Lucius Grisebach³⁸ apontam a importância da filosofia de Nietzsche para esta escolha, especialmente a do livro *Assim Falava Zaratustra* (1883-1885), em que o pensador alemão diz: “O que há de grande no homem é ser ponte e não meta: o que pode amar-se no homem é ser uma transição e um ocaso (...)”, que revelaria como os artistas do grupo se percebiam, ou seja, como agentes efêmeros de uma correspondência que envolveria, no “sentido da terra”,³⁹ valores da tradição humanística, como o apoio interpessoal, mas também revelaria o grupo impulsionando a discussão da condição da arte de seu tempo, que passava pela “modernização”, que Ernst Bloch⁴⁰ chamou *Biedermeier*, ou a modernização “sem incômodo”, como identificara Argan,⁴¹ em Boldini. Os artistas do *Die Brücke* estariam, então, valorizando a criação de grupos independentes, baseada em algo mais do que uma motivação intempestiva, numa verdadeira vontade de ação, no sentido de criar, sem metas fixas e predefinidas, novas condições para a sobrevivência da arte, como parte fundante de uma relação moderna entre o homem e o mundo, que não a assentada nos valores burgueses.

Mas a ponte não é só um nome para o grupo, é, antes de tudo, uma imagem ressurgente na obra gráfica e pictórica de Kirchner. Reinhardt⁴² refere-se a uma xilogravura, impressa em 1905, em que duas silhuetas humanas aparecem de costas, enquanto uma terceira está sobre uma ponte, fazendo um movimento com os braços erguidos, afastando-se dos primeiros. A gravu-

³⁶ *Das Kunstwerk*, XII, vol. III, de 1958/9, apud Magdalena Moeller, *Brücke*, München, Himmer, 1997.

³⁷ Jill Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, New Haven/London, Yale University Press, 1991.

³⁸ Lucius Grisebach, *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938*, Köln, Taschen, 1996.

³⁹ Friedrich Nietzsche, *Assim Falou Zaratustra*, São Paulo, C. do Livro, s/d, p. 30.

⁴⁰ Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*. Paris, Gallimard, 1977, p. 25.

⁴¹ Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 208.

⁴² Reinhardt, *Die frühe Brücke*, originalmente publicado em Leopold Reidmeister, *Künstler der Brücke, Gemälde der Dresdener Jahre, 1905-11*, cat. da exposição, Brücke Museum, 1973, p. 5, apud Lloyd, nota nº 22, cap. 2, p. 237.

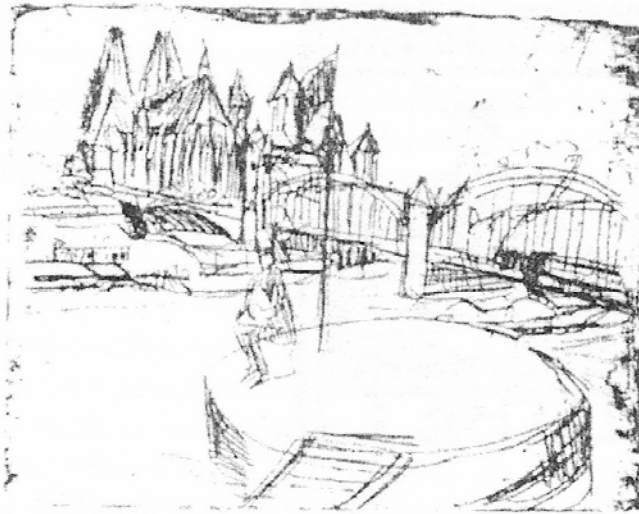


Ernst Kirchner. Insignia para o Brücke, 1905. Xilogravura, 5 x 6,5 cm. Brücke Museum, Berlin.

ra, que parece uma tentativa de insígnia para o grupo, teria, como o próprio grupo, o sentido de busca do outro, mas, sobretudo, um desejo de mudança. Aponta para uma hesitante posição do homem entre o fim e o início da ponte, por seu turno, cambiáveis, já que não existe, em verdade, um início e um fim para a ponte, assim como para o homem, para a arte e para a história, senão teríamos que concordar com uma visão evolucionista da história. O homem sobre a ponte, nesta gravura, mostra-se em estado de suspensão, o que indica um processo de transformação, não necessariamente evolutivo, e que, acima de tudo, confirma sua precária posição entre dois estados, ou dois lados que a ponte uniria: o passado, dos homens que ficam deste lado, de costas para o observador, ancorados no ritmo lento da tradição, e o futuro, do homem que a atravessa e se vai para o desconhecido, equilibrando-se na incerteza.⁴³

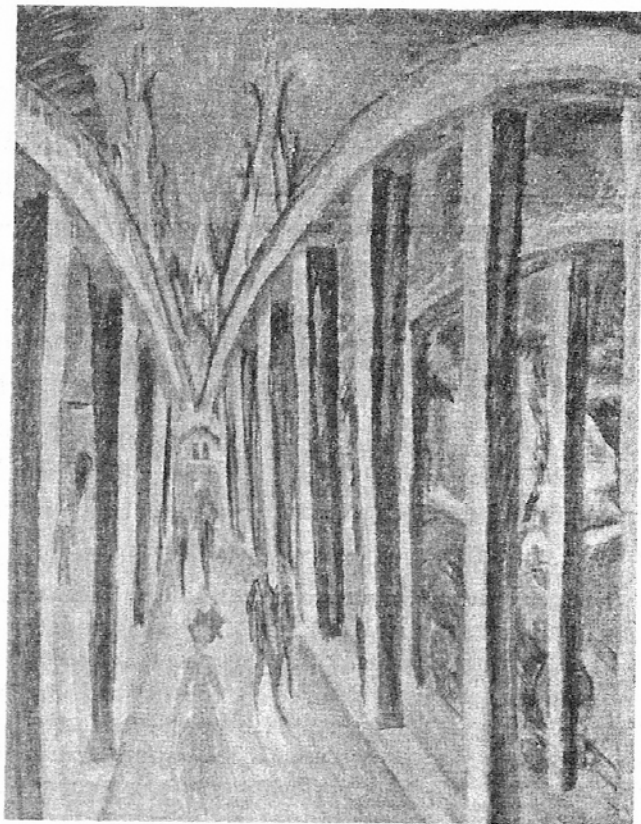
Em Colônia, na época em que estourava a primeira guerra mundial, Kirchner fez pelo menos duas imagens da Hohenzollernbrücke, sendo que uma delas em gravura em metal e também em pintura. A mais intrigante é, sem dúvida, a pintura *Rheinbrücke*, de 1914 (*Ponte sobre o Reno*), um óleo sobre tela, pintado em cinza, azul, roxo, rosa e vermelho, que é estruturada estranhamente a partir de um ponto de fuga central, coincidente com a estação de trem, de onde surgem linhas curvas ascendentes – as linhas da estrutura-su-

⁴³ Lloyd afirma a ligação da escolha do nome com o pensamento nitzscheano, que identifica no homem do final do século XIX tanto a aspiração de transcendência da condição humana, quanto o perigo de cair no barbarismo, exatamente como a civilização, numa situação precária entre o progresso e a degeneração. Na leitura de Lloyd, a ponte de Kirchner é a mesma ponte de Zaratustra, uma metáfora da posição do homem entre espírito e corpo, entre passado e futuro, entre alternativas contraditórias. J. Lloyd, *op. cit.*, p. 18.



Ernst Kirchner. Ponte sobre o Reno – Colônia (Rheinbrücke Köln), 1914. Água-forte, 19,8/20,4 x 24,2 cm.

Ernst Kirchner. Ponte sobre o Reno (Rheinbrücke), 1914. Óleo sobre tela, 121 x 91 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.



porte de uma das pontes da cidade de Colônia – e de retas descendentes e divergentes, que definem o percurso por onde passam seres um tanto fantasmagóricos, como a mulher em rosa, que caminha para fora do quadro: uma *Kokotte*, que frequenta as *Straßenszenen* de Kirchner desta época.⁴⁴ A mulher de rosa, ou melhor, a mulher rosa, que merece uma citação no livro de Ludwig Justi,⁴⁵ ocupa decerto o centro das atenções, já que constitui um dos pontos mais próximos do olhar, mas revela ainda uma intrigante condição deste quadro: centro das atenções, meridiano da estrutura, encontra-se, como toda a linha vertical que ordena o quadro, deslocada do centro, um recurso utilizado pelos pintores do período barroco, que assim davam maior instabilidade, movimento e pulsação ao quadro. Esta pulsação é o que faz surgir na memória, juntamente com a imagem da mulher, que caminha para o espectador, algumas pinturas de Munch, dentre as quais *Noite na Rua Karl Johan*, de 1892, assim como *Ansiedade*, de 1894, e, sobretudo, *O grito*, de 1893. Mas, surpreendentemente, o quadro de Kirchner não carrega, como os de Munch, a angústia do homem que percebe a perda de sentido do sujeito no mundo, cujo modelo é a máquina, e grita sua subjetividade na imediatividade do gesto e da cor. A ordenação de Kirchner passa por uma fantasia mediatizada, em que, acima de tudo, se percebe, além do uso expressivo e visionário das cores, pela disposição espacial que envolve a ponte, a catedral ao fundo e os personagens, que vagueiam na ponte, figuras mais próximas dos *flâneurs* baudelairianos, que pairam na superfície da vida possível nestes tempos de incerteza. Ainda na mesma ponte, em uma via paralela, avança, em seu trilho, um trem, que, como chama a atenção Justi, tem rodas vermelhas.

Mas, se pintar a Hohenzolernbrücke é explicitar ainda, pictoricamente, o “homem em suspenso” que cruza a cidade e o tempo, este é agora um homem que já não guarda tantas certezas quanto a seu rumo, como as que foram expressas no manifesto do grupo, publicado em 1906. Neste manifesto, que Kirchner gravara em madeira, com técnica medieval bastante rude, o artista falava sobre o que movia a ação do grupo. Assim escreveu:

Com fé no desenvolvimento e numa nova geração de criadores e de apreciadores, nós convocamos toda a juventude. Como juventude nós chegamos ao

⁴⁴ Magdalena M. Moeller, *Höhepunkt des Expressionismus: Kirchner Berliner Stil der Jahre 1911-1914*, Ernest Ludwig Kirchner, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik, Ausstellung zum 60. Todestag; aus Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München. Março de 1999.

⁴⁵ Ludwig Justi, *Von Corinth bis Klee. Deutsche Malkunst Im 19. Und 20. Ein Gang duch die Nationalgalerie*, Julius Bard, Berlin, 1931

futuro e queremos criar para nós mesmos liberdade de vida e movimento contra as velhas forças estabilizadas. Todos que com determinação e autenticidade se dirigem para a criação, pertencem a nós.

O que nos parece surpreendente na pintura, além das cores⁴⁶ e da estrutura desta ponte que se abre em duas grandes asas, diz respeito ao fato de Kirchner pintar uma ponte, por onde transitam pessoas e trens, tendo como elementos de oposição aos seus arcos, por onde passa, como dissemos, uma máquina, as torres da Catedral de Colônia. A relação com o passado nórdico medieval é evidente e se, no manifesto, Kirchner deseja chegar ao futuro e se libertar de “velhas forças estabilizadas”, isto não significava libertar-se da história e da cultura, mas do tipo de enrijecimento que se estabeleceu com a concepção cultural da alta burguesia alemã. Como o próprio Kirchner⁴⁷ escreveu depois, na *Crônica*, de 1913, o artista reconhecia a influência do gótico germânico sobre o grupo de artistas que se formava, assim como reconhecia a importância das gravuras em madeira que vira em Nuremberg. É ainda através da *Crônica* que se fica sabendo que o grupo havia sido convidado para participar da *Sonderbund Westdeutscher Kunstfreund und Künstler*, de 1912,⁴⁸ em Colônia, e que Kirchner e Heckel haviam recebido, naquela ocasião, a encomenda para a decoração de uma capela, que, como afirma Lloyd,⁴⁹ é o trabalho do artista mais diretamente ligado ao “revival” do Gótico, possivelmente por influência da própria cidade, mas também, e principalmente, por influência da corrente vitalista de renovação da arte medieval.⁵⁰ O texto mesmo

⁴⁶ Justi chama a atenção para as rodas do trem que são vermelhas, *op. cit.*

⁴⁷ Em 1913, Kirchner escreve a “Cronik der Brücke”, em que reconhece a “(...) antiga cultura de Dresden e o charme de suas paisagens nos forneceram muitos estímulos. Aqui Brücke também encontrou seus primeiros suportes da história da arte: Cranach, Beham e outros mestres alemães da Idade Média”. *Apud* Rose-Carol Long, *German Expressionism Documents from the End of Empire to the Rise of National Socialism*, New York, Hall and Co., 1996, p. 22.

⁴⁸ A *Sonderbund* foi criada em Dusseldorf, em 1907-8, como um movimento de secessão dentro das instituições artísticas alemãs, tendo nas edições de 1910 e 1911 incluído um grande número de trabalhos de artistas franceses, como Matisse, Vlaminck, Braque, além dos russos residentes na Alemanha; Kandinsky e Jawlensky. Richard Reiche, seu diretor, convidou um grande número de artistas franceses também para a edição de 1912, que incluiu Cézanne, Gauguin e também o holandês, residente na França, Van Gogh, os três artistas que haviam sido indicados por Roger Fry como os fundadores da “nova arte”. Cf. Rose Carol Long, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁹ Jill Lloyd, *German Expressionism, Primitivism and Modernity*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, p. 59.

⁵⁰ Carol Long afirma que foi dado ao trabalho de Van Gogh um espaço maior que aos de outros artistas, assim como o trabalho de Munch foi alvo de uma retrospectiva. Esta preponderância dos artistas nórdicos demonstraria uma certa tendência de Reiche, coerente com o pensamento

da *Crônica*, de 1913, certamente influenciado por Richard Reiche, diretor da *Sonderbund*, será alvo de muitas discussões no próprio grupo, e é o que acaba por determinar seu fim. O que gerou a crise no grupo, como atesta Heckel,⁵¹ foi a discordância de seus membros quanto ao que chamaram um “programa”, defendido por Kirchner, que fizera o texto depois de ter voltado para Berlim. Na *Crônica*, além de reconhecer o peso da presença da cultura nórdica em sua formação, Kirchner escreve sobre a grande influência, em seus trabalhos, da “escultura Negra” e das madeiras gravadas em relevo dos “mares do Sul” (Ilhas Palau). No entanto, termina o texto pregando uma “unicidade” do grupo para produzir uma arte moderna germânica não influenciada pelas correntes contemporâneas do Cubismo e do Futurismo. Rose Carol Long⁵² percebe inteligentemente o quanto este texto é uma espécie de representação da condição de inconstância e dualidade do momento, reconhecendo em Kirchner uma incoerência que já havia sido denunciada pelos outros membros do grupo. Esta insistência no germanismo de Kirchner, em 1913, como afirma Long, é uma das razões pelas quais, durante a primeira guerra, o expressionismo será mitificado como “essencialmente germânico”, o que só contradiz a intenção primeira do grupo como “ponte”.⁵³

da época, para descobrir os antecedentes da nova arte nos artistas nórdicos, mas, sobretudo, nos “antigos mestres” e na arte medieval, como Reiche escrevera na apresentação da *Sonderbund* de 1912. Ver Rose Carol Long, *op. cit.*, pp. 16, 17, 18.

⁵¹ “Erich Heckel im Gespräch mit Hans Kinkel”, *Das Kunstwerk*, XII, 1958/9, vol 3, p. 35, *apud* Magdalena Moeller, *Brücke*. München, Himmer, 1997, p. 15

⁵² Rose Carol Long, *German Expressionism. Documents*, *op. cit.*, 1996.

⁵³ O acento nacionalista que se percebe em Kirchner, em 1913, pode ser mais bem compreendido se comparado ao panorama intelectual da época, que, como bem descreve Palmier, vai da condenação da guerra, que se mostra iminente, à defesa, como espécie de reação à ameaça, dentre outras, da perda da unificação tão penosamente conseguida. Palmier cita uma frase de Yvan Goll que diz: “Não existe um expressionista reacionário. Não existe um expressionista que não seja contra a guerra”. Considerando a frase um exagero, Palmier diz que, em verdade, muitos dos pacifistas foram, numa primeira fase, especialmente no primeiro ano da guerra, nacionalistas, e se refere a Georg Simmel, que teria passado a comparecer aos seminários usando uma farda de oficial da reserva, o que teria desapontado enormemente Lukács e Bloch, seus alunos. E Palmier pergunta-se: Não seria uma falha de sua consciência política nestes anos que vinham da afirmação imperialista e de demarcação de fronteiras? Este nacionalismo que Kirchner deixa transparecer vai, com a proximidade da guerra, transformar-se em grande pesar e angústia, transparente em suas pinturas, especialmente em seu auto-retrato *Der Trinker*, *Selbstbildnis*, de 1915. É também em 1915 que será convocado para compor um grupo militar de artilharia, onde permanecerá por dois meses, sendo dispensado em função de problemas de saúde, dado sua debilidade física e mental. Cf. Jean-Pierre Palmier, “Les revues expressionnistes et la guerre”, *Paris-Berlin*, Paris, Centre Georges Pompidou/Gallimard, 1992, p. 561.

Colônia, onde o grupo fez sua primeira grande mostra de arte, é a maior cidade situada ao rio Reno e abriga uma população que carrega uma importante herança da colonização romana, que ali estivera há mais de 1500 anos. A cidade possui, além de um parque industrial desenvolvido, um centro financeiro e comercial importante, já que o Reno é, desde a Idade Média, uma das principais rotas comerciais da Europa ocidental. Os romanos deixaram na cidade, além do nome, uma marca indelével: remanescentes de seus muros e construções se espalham por sua área central, que reflete em seu perfil a herança da dominação, principalmente a área em torno da *Altstadt* (*Cidade Velha*), ao longo do rio, que tem formato de semicírculo. As ruas que circundam a *Altstadt* são chamadas anéis, e seguem a rota dos muros medievais originais. A cidade tem grandes pontes, que atravessam o Reno, dentre as quais a Hohenzollernbrücke. É na *Altstadt* que está situada a Catedral, uma espécie de “coração espiritual” da cidade, que tomou o lugar de um templo pagão e, depois, de um templo do cristianismo primitivo. É a maior catedral gótica na Alemanha e começou a ser construída em 1248, sofrendo uma interrupção em 1500; sendo terminada só em 1823, foi reconstruída em 1880. O término e a reconstrução da Catedral de Colônia tiveram um significado político-cultural explícito: eram parte do esforço de unificação da Alemanha. A difusão de um certo “gosto” neogótico foi, ali, na segunda metade do século XIX, um símbolo da defesa da nação cultural alemã sobre o Reno. Na Alemanha pré-primeira guerra, decorar uma capela neogótica para a *Sonderbund*, como fizeram Kirchner e Heckel em Colônia, teria necessariamente uma conotação quase xenófoba, no entanto, quando Kirchner escreve a Gustav Schifler, em 1913,⁵⁴ sobre esta empreitada, seu tom é absolutamente irônico. Há na carta uma espécie de prazer iconoclasta:

(...) a coisa toda é gótica moderna. Na parede do fundo, de treze metros de altura, eu pintei a madona com quatro metros de altura. É uma bela coisa pintar uma madona. As paredes dos lados, primeiro mostravam seis cenas de milagres, do velho e do novo testamentos, mas eles foram transformados por nós em desenhos ornamentais para criar mais espiritualidade. As cores da capela são vermelho violeta, e um verde agudo com azul.

A pintura *Rheinbrücke*, então, que tem a ponte como motivo, uma ponte que direciona o olhar para a Catedral, além de nos fazer pensar sobre a conseqüência e os desdobramentos imperialistas da reconstrução da Cate-

⁵⁴ E. L. Kirchner e Gustav Schifler, *Briefwechsel, 1910-1935/39*, Stuttgart/Zürich, Belser, 1990, p. 59.

dral gótica, como reconhecimento da nação alemã, que está em vias de entrar em guerra, leva-nos também a refletir sobre o que foi a retomada desta prática construtiva medieval. O neogótico oitocentista é, na arquitetura europeia, e não só na alemã,⁵⁵ a descoberta de uma ciência construtiva medieval, que traz à tona uma racionalidade ligada à tradição tectônica diversa da racionalidade projetista, proposta pela arquitetura clássica. Na cultura oitocentista, que se encaminha no sentido do desenvolvimento de uma tecnologia arquitetônica fundada na ciência, a “arquitetura dos engenheiros” e as cada vez mais frequentes restaurações de monumentos medievais dizem respeito a uma aproximação entre tecnologia e espiritualização, descortinando para a primeira uma prática de longa duração, onde o fazer arquitetônico é um acumular-se de experiências individuais, mas, sobretudo, comunais. Além disto, as estruturas dinâmicas góticas, que descreviam amplos espaços com seus arcos agudos, e a tensa elasticidade de suas finas nervuras apresentam-se como modelos estilísticos para o emprego sistemático dos materiais que a indústria começa a produzir em grandes quantidades (ferro, cimento, vidro) e cujas grandes possibilidades para a construção começam a ser vislumbradas. Este é um processo paralelo à mudança na velha concepção histórica, segundo a qual, com o Renascimento, a arte se havia unido à cultura clássica e ultrapassado o “obscuro” parêntese da Idade Média. Os primeiros construtores ditos modernos, pioneiros dos novos materiais e das novas técnicas, identificaram-se com o gótico medieval por sua ousadia plástica e pela força expressiva destes arcos em tensão, que acreditavam poder agora produzir melhor.

Kirchner, ao escolher esta mirada para a pintura, decerto entendera esta tensão, que é dos arcos góticos e que diz respeito à estabilidade não estável. Esta, que é também a condição histórica em que vive, fica mais evidente no confronto com os arcos de ferro e cimento da ponte, que, na pintura, e certamente do ponto de vista do artista, se opõe aos pináculos das torres da Catedral, que são uma espécie de ápice visível das tensões do gótico. A pintura nomeada *Rheinbrücke* concentra, assim, uma compreensão da modernidade que, para além de ser esta evidente área de conflito entre a tradição e o novo,

⁵⁵ Na França, Viollet-le-Duc aprofunda estudos filológicos dos monumentos góticos, investigando os sistemas construtivos e as concepções espacial e material, o que lhe garantiu princípios e métodos para conservação e restauração, atividade que o escritor e engenheiro também exerceu. Na Inglaterra, Ruskin, com os Pugin, pai e filho, realiza estudos tipológicos, que extraem dos edifícios medievais e traduzem como “constantes góticas”, passando, então, a generalizá-las e formalizá-las como modelos a serem repetidos industrialmente.

como foi o próprio neogótico, que impulsionou a restauração da Catedral, é, sobretudo, um registro da modernidade que se dissemina desde o Romantismo, na Alemanha: uma modernidade que, contemporânea do movimento cubista,⁵⁶ além de contemporânea da vanguarda futurista – que entende a arte adotando os modelos do movimento da máquina – apresenta, como bem compreendeu Worringer e, depois, Bloch, uma espécie de abstração, como visto no gótico, permeada pela presença da tensão especulativa de seu tempo, mas, acima de tudo, concentradora de uma tensão expressiva, que deforma o percebido visualmente, assim como o que é vivido, pela presença incontestante de um sujeito. Este sujeito, não mais desesperado, como o de Munch, é o que possibilita a relação com o mundo, fundada na potência da fantasia, decerto onde está presente o “espírito da utopia” de Ernst Bloch.

Há que se pensar *Rheinebrücke*, sobretudo, como “montagem mediaticizada” e é especialmente a forma alada da ponte que nos leva a esta conclusão, pois de onde mais surgiria este jogo formal que une a mais famosa Catedral gótica na Alemanha, uma de mais tradicionais pontes da cidade, reconstruída com materiais novos, um trem de rodas vermelhas, uma mulher cor-de-rosa e passantes sem rumo, num gigantesco par de asas? E qual seria, então, o sentido histórico da pintura de Kirchner: uma obra da modernidade, cujo motivo visual inclui a cultura da tradição medieval, romana e gótica alemã, como é a Catedral de Colônia? Se a visão da Catedral, perturbada pelas curvas da ponte, é uma forma de expressar a relação de insegurança do homem, que vê suas tradições se esvaírem diante da aceleração do mundo industrial e, mais, diante da iminência de uma guerra, haveria redenção no tempo anterior à fratura sujeito-mundo, como propunham cultuadores da volta ao passado medieval? Seria esta uma forma de dar acesso ao tempo perdido? Mas não seria também a pintura de Kirchner uma ironia, já que esta ponte, cujos arcos são feitos de uma estrutura de ferro recoberta com cimento, é também o lugar dos desencontros, como o dos seres-fantasmas que ali transitam? Assim, a pintura é, antes de tudo, como a poesia romântica de Friedrich Schlegel, um motor fundamental de reflexão infinita, que se desvela e revela, de que falava o poeta romântico, o que inclui, também, a relação da arte com a história.

⁵⁶ Quando da difusão européia das experimentações espaço-temporais, que vai dar na anulação da ilusão de profundidade na tela, na concomitância dos múltiplos pontos de vista e na anulação da distinção entre figura e fundo. Ver Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*, São Paulo, C. da Letras, 1992.