

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

FRANCISCA ROSEMARY FERREIRA DE CARVALHO

QUEM AMA O FEIO, BONITO LHE PARECE: o feio enquanto categoria estética
representado nas xilogravuras de Oswaldo Goeldi

São Luís

2018

FRANCISCA ROSEMARY FERREIRA DE CARVALHO

QUEM AMA O FEIO, BONITO LHE PARECE: o feio enquanto categoria estética
representado nas xilogravuras de Oswaldo Goeldi

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em
Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão
como requisito para conclusão do Curso.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regiane Aparecida Caire da
Silva

São Luís

2018

**Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a)..
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA**

Carvalho, Francisca Rosemary Ferreira de
Quem ama o feio, bonito lhe parece: o feio enquanto
categoria estética representado nas xilogravuras de
Oswaldo Goeldi / Francisca Rosemary Ferreira de
Carvalho. -2018.
125 f.: il.

Orientador(a): Regiane Aparecida Caire da Silva
Monografia (Graduação) - Curso de Licenciatura em
Artes Visuais, Universidade Federal do Maranhão, São
Luís, 2018.

1. Estética do feio. 2. Expressionismo alemão. 3.
Xilogravura. 4. Oswaldo Goeldi. I. Silva, Regiane
Aparecida Caire da II. Título

FRANCISCA ROSEMARY FERREIRA DE CARVALHO

QUEM AMA O FEIO, BONITO LHE PARECE: o feio enquanto categoria estética
representado nas xilogravuras de Oswaldo Goeldi

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em
Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão
como requisito para conclusão do Curso.

Aprovada em: / /

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Regiane Caire Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Maranhão

Profº Dr Plínio Santos Fontenelle
Universidade Federal do Maranhão

Profº Me José Marcelo do Espírito Santo
Universidade Federal do Maranhão

A Renan (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

A Deus pela infinita onipotência, onipresença e onisciência;

A minha mãe pelo amor incondicional;

A minha irmã Rosário que com seu ombro amigo não me deixou desistir do Curso, dando-me força nos momentos mais difíceis e, por isso, venci mais esta etapa;

A minha orientadora, Prof^a Dr^a Regiane Caire, que foi a primeira a acreditar comigo neste projeto, pela orientação incansável e por diante do *caos* mostrou-me que novos caminhos podem ser trilhados;

Ao Professor Dr. Plínio Fontenelle por ser tão acessível e por compartilhar conhecimento sobre Estética;

Aos amigos do Curso que vivenciaram a produção monográfica junto comigo: Valfran, Adnaelma, Bruzaca, Marcos, Namibya, Julieta e Neto;

A Gilka, pelo Abstract.

A todos aqueles que, embora seus nomes não estejam aqui citados, foram muito importantes para a concretização deste trabalho.

O belo reina solitário na boca de todos, já faz mais de cem anos, a despeito dos filósofos e críticos de arte. A feiura (*laideur*) cuja etimologia germânica *leid* “dor” – já torna suspeita, não corresponde ao belo, e é “a beleza da feiura”, e não a fealdade, o que é admitido como valor estético.

Algirdas Greimas

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo desenvolver um estudo sobre as xilogravuras de Oswaldo Goeldi, gravurista, desenhista, ilustrador e expoente dessa linguagem artística no Brasil, na primeira metade do século XX, identificando-as com características expressionistas e como integrante do novo paradigma estético novecentista – fealdade artística – presente nos movimentos de vanguardas no início do século XX. Para tanto, será necessário fazer uma abordagem sobre o feio reconhecendo-o enquanto categoria estética, baseada na *Estética do feio* de Rosenkranz, pois as características do Expressionismo vão de encontro com a estética clássica, pois esse novo conteúdo artístico existentes nas obras fazem parte da fealdade estética dos movimentos artísticos do Século XX. Em seguida, apresentou-se um estudo sobre o Expressionismo discorrendo sobre a obra de arte expressionista, buscando na Teoria dos signos de Peirce fundamentação para a compreensão da comunicação expressionista. A partir dessa explanação, foi possível fazer um estudo mais aprofundado sobre o Expressionismo alemão em seu contexto histórico e os dois grupos que se destacaram: *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter* e sobre a xilogravura alemã como meio de comunicação e expressão. Por fim, apresentou-se o Expressionismo no contexto artístico brasileiro, reconhecendo as xilogravuras de Oswaldo Goeldi, integrante desse movimento artístico e fazendo a análise de duas obras de arte do artista, baseada no modelo de análise construído por Erwin Panofsky.

Palavras-chave: Estética do feio. Expressionismo alemão. Xilogravura. Oswaldo Goeldi.

ABSTRACT

This work aims to develop a study on the woodcuts of Oswaldo Goeldi, engraver, draughtsman, illustrator and promoter of this artistic language in Brazil, in the first half of the twentieth century, identifying them with Expressionists characteristics, and as a part of the new aesthetic Paradigm of the twentieth century-artistic ugliness – present in the avant-garde movements at the beginning of the twentieth century. To do so, it will be necessary to take an approach about the ugliness recognizing it as an aesthetic category, based on the aesthetic of the ugly of Rosenkranz. The expressionistic features agree with the classic aesthetic, but this new artistic content present in the artistic works are part of the aesthetic ugliness of the artistic movements of the twentieth century. Subsequently, a study on the expressionism was presented by discoursing about the expressionist work of art, seeking in the theory of the signs by Peirce justification for the understanding of the expressionist communication. From this description, it was possible to do a more in depth study on the Germany Expressionism in its historical context. Two groups that stood out were: Die Brücke and Der Blaue Reiter and about German woodcut as a method of communication and expression. Finally, the Expressionism was presented in the Brazilian artistic context, recognizing Oswaldo Goeldi's woodcuts, part of this artistic movement and analyzing two of his works of art, based on the model of analysis built by Erwin Panofsky.

Key words: Aesthetic of the Ugly. German Expressionism. Woodcut. Oswaldo Goeldi.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mathias Grünewald. Tentações de Santo Agostinho, 1515.....	17
Figura 2 - Francisco de Goya, <i>Saturno Devorando um de seus Filhos</i> , 1820-23	17
Figura 3 - Goya, <i>Viejos comendo sopa</i> , 1819/23	29
Figura 4 - Ernst Ludwig Kirchner, <i>Franzi perante uma cadeira talhada</i> (1910).....	39
Figura 5 - Van Gogh, <i>A igreja de Auvers</i> , óleo sobre Tela, 1890.....	43
Figura 6 - Van Gogh, <i>A noite estrelada</i> , óleo sobre tela, 1889.....	43
Figura 7 - Heckel, <i>Dia de Vidro</i> , 1913.....	44
Figura 8 - Marc, <i>A torre dos cavalos azuis</i> , óleo sobre tela, 1913.....	44
Figura 9 - Ernst Ludwig Kirchner: Capa de <i>Die Brücke</i> com retrato de <i>Schmidt-Rottluff</i> (1909)	50
Figura 10 - Max Pechstein, (<i>Schmidt-Rottluff Heckel, Kirchner, Pechstein</i>), Xilogravura, 1909.....	50
Figura 11 - Nolde, <i>O Profeta</i> , Xilogravura, 1912.....	52
Figura 12 - Wassily Kandinsky, <i>Almanach der Blaue Reiter (cover)</i> , 1912.....	56
Figura 13 - Erich Heckel, <i>Zwei Verwundete [Dois Feridos de Guerra]</i> , gravura, 1915	57
Figura 14 - Ernst Ludwig Kirchner, <i>Auto-Retrato como Soldado</i> , óleo, 1915	58
Figura 15 - Karl Schmidt-Rotthuff, <i>O par</i> , xilogravura, 1909.....	59
Figura 16 - Gauguin, <i>Auti te pape (Women at the River)</i> , xilogravura, 1894/1895	63
Figura 17 - Gauguin, <i>Maruru (Thank You)</i> , xilogravura, 1894/1895	63
Figura 18 - Munch, <i>Stormy Night</i> . Woodcut in black on cream wove paper. 1908/09.....	64
Figura 19 - Munch, <i>Stormy Night</i> . Óleo. 1893.....	65
Figura 20 - Munch, <i>O grito</i> . Óleo sobre tela. 1893.....	65
Figura 21 - Munch, <i>Geschrei (The Scream)</i> , litograph, 1895	66
Figura 22 - Otto Dix, <i>Centinela muerto. Serie La guerras</i> , grabados y aguafuertes, 1924. .	67
Figura 23 - Xul Solar, <i>São Francisco</i> , 1917, Museu Xul Solar	70
Figura 24 - Xul Solar, <i>Hia Tiu pre ver</i> , 1962, Museu Xul Solar	71
Figura 25 - Xul Solar, <i>Drago</i> , 1927	72
Figura 26 - Anita Malfatti, <i>O Homem amarelo</i> . 1915-1916	76
Figura 27 - Portinari, <i>Café</i> , 1935, óleo/tela.....	77
Figura 28 - Portinari, <i>Retirante</i> , 1944, óleo sobre tela.....	78

Figura 29 - Di Cavalcanti, <i>Vênus</i> , 1935, óleo sobre tela.....	79
Figura 30 - Di Cavalcanti, <i>Mulatas</i> , 1927, óleo sobre tela	79
Figura 31 - Lasar Segall, <i>Interior de pobres</i> , 1921	81
Figura 32 - Lasar Segall, <i>Morro Vermelho</i> , 1926, óleo sobre tela.....	82
Figura 33 - Lasar Segall, <i>Cabeça de Negra</i> , 1829	83
Figura 34 - Lasar Segall, <i>Cabeça de Negro</i> , 1829	83
Figura 35 - Lasar Segall, <i>Emigrantes com lua</i> , 1926, Xilogravura.....	84
Figura 36 - Goeldi, Sem título. Bico de Pena, 29,4, x 24 cm.....	85
Figura 37 - Oswaldo Goeldi, <i>Urubus</i> , Xilogravura, 1925	89
Figura 38 - Oswaldo Goeldi, <i>Amanhecer na praia</i> – Xilogravura, 1930.....	92
Figura 39 - Oswaldo Goeldi, <i>O ladrão</i> , c.1955, Xilogravura sobre papel.....	94
Figura 40 - Oswaldo Goeldi, <i>Pescadores</i> , c. 1955 Xilogravura sobre papel.....	95
Figura 41 - Oswaldo Goeldi, <i>Bandeira Preta</i> , 1944, xilogravura da Série Balada da Morte	101
Figura 42 - James Ensor, <i>Os pecados capitais dominados pela morte</i> , gravura em ponta seca, 1904	102
Figura 43 - Alfred Kubin, <i>O final das guerras</i> , 1920, Nanquim e aquarela.....	102
Figura 44 - Posada, <i>La Calavera Catrina</i> , (c.1910-13)	105
Figura 45 - Goeldi, <i>Chuva</i> , 1955, Xilogravura a cores	109

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ESTÉTICA DO FEIO	16
2.1	Sobre a obra Estética do Feio	20
2.2	O feio artístico	23
2.3	Estética do feio e o expressionismo	24
3	O EXPRESSIONISMO: conceito, origem e movimento artístico	28
3.1	A obra de arte expressionista	32
3.2	Teoria dos signos de Peirce e a comunicação expressionista	33
3.3	Que cor é essa?	39
3.4	Expressionismo alemão: contexto histórico	45
3.4.1	Die Brücke	48
3.4.2	Der Blaue Reiter.....	53
3.5	A gravura no expressionismo alemão: meio de comunicação e expressão	60
4	EXPRESSIONISMO NO CONTEXTO ARTÍSTICO BRASILEIRO	69
4.1	A arte expressionista de Oswaldo Goeldi no contexto artístico brasileiro	85
4.2	Conhecendo Goeldi	86
4.3	Entre a vida e a morte: a análise das xilogravuras de Goeldi	97
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
	REFERÊNCIAS	114
	APÊNDICE A – PLANO DE CURSO	123

1 INTRODUÇÃO

A arte é uma forma de conhecer (BOSI, 2010). Nesse contexto, as artes visuais, enquanto uma das linguagens da Arte, podem compartilhar o desafio de entender e significar o mundo, pois faz parte de um construto de significado¹ de acordo com determinado período de tempo, ambiente intelectual e cultura de cada sociedade.

No que se refere aos movimentos artísticos, as linguagens apresentam características peculiares que as identificam e diferenciam, simbolizando e dando significado, havendo assim uma relação entre a dinâmica da arte, fatos da vida social e a interpretação dos valores simbólicos e que são campos de estudos iconológicos².

No âmbito das artes gráficas, a gravura está presente na história da arte enquanto técnica de grande relevância na produção e circulação de livros e, paralelamente, no campo estético, quando os artistas utilizam essa técnica como meio de expressão artística.

Ao longo da História da Arte, a gravura se manifestou dentro dos padrões estéticos de cada escola artística e, em sua maioria, orientados por uma estética da beleza, que foram criados na Grécia Antiga e revisitadas pelo Renascimento, no século XVI, e pelo Neoclassicismo, no século XIX. Entretanto, escolas posteriores ao Classicismo defendem o princípio de uma estética que pressupõe a desarmonia, o disforme, a feiura.

Mesmo com a hegemonia da estética da beleza, ressalta-se que o *feio*, a *deformação* e a *falta de proporção* sempre estiveram presentes na arte.

Isso ocorreu até mesmo na Grécia Antiga, onde formas grotescas eram apresentadas lado a lado às esculturas canônicas; e, além disso, chegou a existir períodos inteiros, como foi o caso do Maneirismo, no qual os artistas se dedicaram a representar as deformações dos espelhos, as criaturas repugnantes, cenas infernais e paraísos repletos de cenas delirantes. Por isso, não foi por acaso que somente no século XX os historiadores da arte se voltaram ao passado e reconheceram esse período histórico que é, ao mesmo tempo, tão próximo cronologicamente do Renascimento e tão distante do ponto vista formal e temático. Nesse sentido, foi só a partir da criação da Arte Moderna que houve a possibilidade de se olhar para o passado e ver essa arte que desconsiderava as regras da beleza e da harmonia. (LINO, 2015, p. 11).

O feio continua sendo um conceito relativo do belo, porém no final do século XIX, a arte ocidental, renunciava sua ruptura com as regras do cânone clássico: a proporção, o equilíbrio, a harmonia, a perspectiva, em consequência dos *ismos* que são escolas, que

¹ De acordo com o filósofo e linguista Tzvetan Todorov (1939-2017), em *Goya à sombra das luzes*, a imagem pode ser considerada pensamento, tanto quanto aquele que se exprime por palavras; ela é, sempre, reflexão sobre o mundo e os homens. Quer saiba disso ou não, um grande artista é um pensador de primordial importância (TODOROV, 2014).

² Panofsky (2012) apresenta, no livro *Significado nas artes visuais*, um estudo sobre iconografia e iconologia, e que será abordado neste trabalho no item que trata da Análise das xilogravuras de Oswaldo Goeldi.

surtem em um período da história da arte tornando o campo fecundo para elevar o feio ao patamar de categoria estética.

Nessa dialética entre belo e feio, as artes visuais tornam-se um campo bastante vasto. Por isso, foi feito um recorte concentrando meus estudos na xilogravura, enquanto objeto artístico, resultado da técnica xilografia, e que deparou-se com um riquíssimo aquecimento no século XX e muitos artistas utilizaram-na como meio de se expressarem livremente produzindo-a com objetivos estéticos.

Em pleno século XXI, essa técnica continua sendo aplicada no espaço artístico e universitário, sendo neste um recurso pedagógico para desenvolver a percepção e análises de várias imagens e reconhecimento das técnicas utilizadas para sua produção.

Meu contato com a técnica xilográfica deu-se no espaço acadêmico através do Projeto de extensão **A imagem sobre o papel:** original e gravura, que iniciou em novembro de 2015, realizado na Universidade Federal do Maranhão cuja coordenação foi da Professora de Licenciatura em Artes Visuais Dr^a Regiane Caire Silva do Departamento de Artes - DEART.³ Esse projeto tinha como objetivo apresentar as mais representativas técnicas de produção da imagem sobre o papel, abordando os processos de impressão tradicionalmente utilizados na produção da obra de arte: xilografia, calcografia, litografia, serigrafia, e as técnicas utilizadas nas expressões do desenho e da pintura sobre papel (SILVA, 2015).

A participação no projeto possibilitou-me conhecer as diferentes técnicas de gravura, enquanto linguagem e meio de expressão e durante as aulas práticas do projeto de extensão, pude me identificar com a técnica da xilografia. Na busca de mais informações sobre xilogravuras e produção de alguns artistas localizei algumas obras no Expressionismo Alemão, movimento europeu do início do século XX que encontrou na Alemanha campo fértil para seu desenvolvimento e que, de acordo com o historiador de arte Giulio Carlo Argan (1909-1992), “[...] se explica a importância predominante atribuída às artes gráficas, mesmo em relação à pintura e à escultura: não se compreende a estrutura da imagem pictórica ou plástica dos expressionistas alemães, a não ser que se procurem suas raízes nas gravuras em madeira.” (ARGAN, 1999, p. 238).

Ressalta ainda Argan (1999, p. 238) que a técnica adotada para impressão da xilogravura é “arcaica, artesanal, popular, profundamente arraigada na tradição ilustrativa

³ Esse projeto teve suas origens em 2011 na Pontifícia Universidade de São Paulo - PUCSP projeto elaborado pela Prof^a Dr^a Regiane Caire Silva em conjunto com a serígrafa Mestre Maria Alice Macedo. Cf. UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO. **A imagem sobre o papel:** original e gravura. São Luís. 2015. Disponível em: <<http://imagensobreopapel.blogspot.com.br>>. Acesso em: 5 abr. 2017.

alemã, mais do que uma técnica no sentido moderno da palavra, é um modo habitual de expressar e comunicar por meio da imagem”.

Aquelas xilogravuras chamaram minha atenção pela estética apresentada se comparada aos demais movimentos anteriores ao Expressionismo e conseqüentemente, pela poética visual inédita e o Expressionismo alemão pretende ser uma pesquisa sobre a gênese do ato artístico: no artista que o executa e, por conseguinte, na sociedade a que se dirige (ARGAN, 1999).

Portanto, a iconografia de um período revela a realidade vivenciada por uma sociedade e, no caso do Expressionismo registra um período de melancolia do início do século XX, causada pela guerra e de intensa influência das novas teorias científicas como a teoria da relatividade de Albert Einstein (1879 – 1955), da psicanálise de Freud (1856 – 1939) e da subjetividade do tempo de Bergson (1859 – 1941).

O Expressionismo é um dos movimentos de vanguarda e, como tal, se caracteriza por uma forte oposição aos valores, regras e tendências dominantes. Isso faz com que sofra a oposição inicial do grande público, geralmente conformado com os cânones tradicionais que não compreende essa nova estética em que se manifesta como deformação (CALHEIROS, 2014).

Ao conhecer as gravuras desse movimento artístico, já tinha como referência as gravuras do alemão Albrecht Dürer (1471-1528), onde se percebeu a diferença estética entre as obras. Artista do Renascimento acrescentou à xilogravura uma resolução plástica deveras criativa impulsionando “uma nova linguagem, muito mais rica do que a das corriqueiras estampas que cumpriam somente a função ilustrativa. Abriu, assim, novos horizontes para a xilografia [...]” (COSTELLA, 2003, p. 30).

Diante da analogia entre as gravuras desses dois períodos da história da arte, impelir-me ao questionamento: Que novo paradigma estético novecentista é esse que desconstruiu os paradigmas dos movimentos dos séculos anteriores? Tal indagação norteou o meu trabalho a fim de compreender a estética que dominou e influenciou as obras dos artistas expressionistas com o fim de revelar uma arte que transfigura todos os elementos da linguagem visual: “cor, linha, forma, composição, técnica, texturas, luz, sombras, contraste de claro-escuro, tema, entre outros e sua relação com a realidade vivida no início do século XX” (CALHEIROS, 2014, p. 292). E a partir dessa análise compreender por que a gravura foi adotada pelos artistas como meio de expressão naquele momento.

Ao desenvolver este trabalho com o título QUEM AMA O FEIO, BONITO LHE PARECE: o feio enquanto categoria estética representado nas xilogravuras de Oswaldo

Goeldi é importante esclarecer que se adota o termo *novecentista*, relativo ao século XX, por ser o termo adotado pelo autor Luís Filipe Calheiros, cuja obra o *Elogio do Feio na arte* faz parte da fundamentação teórica adotada.

Posto isso, é mister acrescentar que, o feio torna-se categoria estética de grande relevância no período do Expressionismo, e a xilogravura, enquanto linguagem artística e meio de expressão, evidenciando seus aspectos estéticos que contribuíram para significar esse movimento de vanguarda. Nesse sentido, as xilogravuras de Oswaldo Goeldi, artista que vivenciou aquele início de século, são identificadas com características expressionistas e consequentemente como integrante do novo paradigma estético novecentista – fealdade artística – presente nos movimentos de vanguardas, contribuindo com o estudo da Estética. Portanto, a xilogravura, enquanto linguagem das artes visuais e instrumento de pesquisa, tornou-se recurso metodológico para desenvolver o estudo sobre o Expressionismo, ao mesmo tempo em que seu objeto de estudo para análise iconográfica.

A questão suscitada e que norteou o trabalho foi: as representações nas xilogravuras de Oswaldo Goeldi configuram-se enquanto categoria estética do feio? Proporcionando a aproximação das categorias: xilogravura e estética do feio. Assim a fim de alcançar o propósito descrito, este trabalho está organizado em quatro capítulos.

No primeiro capítulo: Estética do Feio apresenta o feio enquanto objeto de análise estética buscando fundamentação teórica no filósofo alemão Karl Rosenkranz com sua obra *Estética do Feio* e de Umberto Eco, em sua obra *História da Feiura* com a conceituação de feio e afirmação da existência da feiura em todas as fases da história da arte. Em Estética do Feio e Expressionismo através dos estudos de Luís Filipe Calheiros, em que apresenta todo panorama dessa época onde é configurado o novo paradigma estético novecentista – fealdade artística do século XX, nos movimentos das vanguardas artísticas, localizando o Expressionismo dentro de uma genealogia que o coloca como um dos protagonistas desse novo paradigma.

No segundo capítulo: O Expressionismo abordando sobre sua origem e conceito, sobre a obra de arte expressionista e suas características para adentrar no Expressionismo alemão trazendo sua contextualização histórica e explicitando sobre a importância dos grupos *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter* atuantes nas primeiras décadas do século passado. A partir dessas informações, discorre-se sobre a Gravura no Expressionismo alemão enquanto meio de comunicação e expressão, apresentando alguns artistas que conseguiram realizar uma obra gráfica muito importante e de grande expressividade utilizando principalmente a força da linha e do contraste. Evidencia-se a força de comunicação e expressão da arte gráfica,

demonstrando que a xilogravura, tem grande relevância na produção dos artistas no Expressionismo alemão.

No terceiro capítulo: o estudo sobre o Expressionismo no contexto artístico brasileiro. Faz-se um estudo sobre a história da arte moderna no Brasil levando em consideração a história da vanguarda europeia e observando que a maioria dos intelectuais e artistas representantes do modernismo latino-americano desse período viveu na Europa num momento de efervescência cultural que se intensificou no pós-primeira guerra. Apresenta, ainda, a influência que o Expressionismo alemão teve para Mário de Andrade, por meio de acesso a algumas obras expressionistas alemães e que enquanto crítico de arte fazia as suas análises sobre a produção artística brasileira da época. Discorre brevemente sobre a Semana de Arte Moderna e sobre obras de alguns artistas que trazem características expressionistas.

Por fim, aprofundam-se os estudos sobre a vida e as xilogravuras de Oswaldo Goeldi, fundador da moderna gravura brasileira e o autor de uma obra gráfica que o situa entre os mais importantes gravadores e percorrendo o caminho que o levou a se tornar um expoente do expressionismo no Brasil; conhecem-se os artistas que influenciaram diretamente sua produção artística e como sua experiência na Primeira Guerra Mundial e o seu olhar de estrangeiro dentro de sua própria cidade deu origem às xilogravuras com temas tão singulares como bêbados, cachorros, abandono, urubus, guarda-chuvas, contribuindo para a composição iconográfica e tornando-se parte integrante do novo panorama da estética novecentista. Após esse estudo foi possível escolher duas obras e fazer uma análise baseada no modelo de análise de imagem construído por Erwin Panofsky.

2 ESTÉTICA DO FEIO

Os conceitos de belo e de feio são relativos aos vários períodos históricos ou as várias culturas (ECO, 2007). A Estética é uma palavra com origem no termo grego *aisthetiké*, que significa aquilo que percebe. Estética é conhecida como a filosofia da arte e na sua origem era uma palavra que indicava a teoria do conhecimento sensível (estesiologia).

A estética clássica, desde sua origem grega e por dois milênios de história, desenvolveu-se em torno do conceito da beleza. Isso pode ser confirmado pela própria definição da estética como “ciência ou estudo da beleza”.

É importante ressaltar que foi no período da estética clássica que, segundo Tatarkiewicz (2000), junto à grande arte, surgiu a teoria da arte, na qual foram estabelecidas as regras de simetria, de proporções matemáticas e dos cânones. Essas regras foram criadas a partir da vontade de se consolidar algo que tornasse possível medir e ditar o que era a beleza, pois a ideia do belo não era algo tão presente nas obras.

Desde a Antiguidade – e posteriormente, no apogeu do desenvolvimento da beleza, como foi o século IV na Grécia –, existiram, junto às mais belas esculturas, obras que também apresentavam o desproporcional, o disforme e o feio. Por isso, criar um cânone, ou seja, estabelecer parâmetros rígidos sobre a maneira de se produzir as formas, não era só uma imposição sobre o que deveria ser a beleza, mas era, acima de tudo, a busca de uma definição clara de o que não era o belo. Nesse sentido, havia também uma vontade de combater tudo que não era belo, portanto, combater o feio. Assim, retomar o conceito do cânone é fundamental para tentar compreender a oposição entre o belo e o feio, tanto para a produção artística quanto para a teoria da arte. Foi estabelecido que para cada obra haveria um cânone ou *kánon*, cujos objetivos eram prescrever normas artísticas justificadas em motivos estéticos, que podiam ser modificadas e corrigidas e definir as proporções que deveriam ser expressadas matematicamente. A partir disso, foram definidos cânones para várias áreas da produção artística. (LINO, 2015, p. 15).

Aristóteles já se apercebia de que se alguns artistas manifestavam preferência pelo Belo – e para criar a Beleza, partiam daquilo que, na vida e no mundo, já é belo – havia outros que procuravam fundamentar suas obras no que é feio (figuras 1 e 2) e até repugnante. É o que Suassuna (2014, p. 232), em *Iniciação a Estética* denominado Arte “do feio” que, é aquela

[...] ‘boa Arte que cria a Beleza a partir do Feio, e não do Belo’. [...]. Exerce uma espécie de estranha atração sobre os artistas e o público, e como, de certa forma, essa atração é um enigma, tem sido, ela, objeto de análise pelos pensadores, desde os mais antigos até os contemporâneos.

Figura 1 - Mathias Grünewald, *Tentações de Santo Agostinho*, 1515



Fonte: Wahooart (2018)

Figura 2 - Francisco de Goya, *Saturno Devorando um de seus Filhos*, 1820-23



Nota: Técnica mixta sobre revestimento mural trasladado a lienzo, Museu do Prado, Madri
Fonte: Goya y Lucientes (2018a)

Contudo, foi a partir das manifestações artísticas dos últimos séculos que apareceram novas e importantes questões que exigiram a ampliação dos conteúdos da estética e, assim, nesse contexto, o tema do feio passou a ser considerado por alguns autores (HERREIRO, 1998 apud LINO, 2015).

Como o estudo da estética é bastante complexo, para esse trabalho concentrar-se-á no surgimento da disciplina estética por Baumgarten e, logo em seguida, aprofundar no surgimento do feio na estética, tendo como ponto de partida Rosenkranz⁴ para se alcançar o entendimento da Estética do feio. É relevante esclarecer que no que se trata da obra do filósofo alemão, a fonte de informação é da dissertação de Lino (2015), que teve acesso àquela obra.

A denominação estética, enquanto matéria reconhecida e regular na prática acadêmica da filosofia recebeu seu nome em 1735, tornando-se a ciência da cognição sensível:

[...] em sua dissertação *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Considerações filosóficas sobre alguns aspectos pertinentes a poema), o pensador alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), com 21 anos, introduziu o termo para ensinar uma ciência de como as coisas são conhecidas por meio dos sentidos (*scientiam sensitive quid cognoscendi*) (1735, XV - CXVI). Quatro anos depois, em sua *Metaphysica*, Baumgarten ampliaria essa definição para incluir a lógica da faculdade cognitiva menor, a filosofia das graças e das musas, a gnoseologia menor, a arte de pensar belamente, a arte do análogo da razão; e outra década mais tarde, em seu monumental fragmento *A esthetica*, o primeiro tratado a levar o título da nova matéria, ele combinaria as duas definições anteriores para compor sua definição final da matéria: Estética (a teoria das artes liberais, a gnoseologia menor, a arte de pensar belamente, a arte do análogo da razão), é a ciência da cognição sensível (1739, ss 533, 1750 s1). (KIVY, 2008, p. 27).

A fundação de uma nova disciplina no século XVIII⁵ foi um acontecimento maior na história do pensamento ocidental porque levou à compreensão de que todas as disciplinas que se interessam pela arte, pelas obras, pelos artistas ou pelas belas artes não dependem da estética, mesmo que tais domínios estejam próximos (JIMENEZ, 1999, p. 19 apud LINO, 2015). Afirma que é nesse trabalho que se encontra pela primeira vez a história da estética, as leis reguladoras do sensível artístico.

Acrescenta Lino (2015) que existiram três momentos na história da estética nos quais os temas da ordem e da harmonia estiveram diretamente relacionados a ideia do belo. Segundo a pesquisadora, o primeiro momento seria a Antiguidade Clássica, na qual se elaboraram os estudos matemáticos sobre a ordem e a harmonia, que levaram a criação de leis

⁴ Cf. ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Edição e tradução Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992. (Tradução de *Aesthetik des Hässlichen*, 1853).

⁵ De modo particular, a segunda e a terceira décadas do século XVIII são realmente consideradas como o ornamento do nascimento da estética moderna (LINO, 2015).

que foram sistematizadas na forma/proporção do cânone. O segundo, o resgate desses termos no Renascimento, como pode ser visto nos tratados de Leonardo da Vinci. E, por último, seria a valorização desses conceitos, a partir do século XVIII, no Classicismo Alemão, nos textos do historiador de arte alemão Einckelmann⁶ (1717-1768) que foram uma importante influência para a obra de Rosenkranz.

Foi a partir de Baumgarten, portanto, que ocorreu a ruptura fundamental entre a beleza e a estética, além disso, colocou o belo como algo ligado ao sensível. Desse modo, a definição de estética seria “a ciência do conhecimento sensível ou gnoseologia inferior” (LINO, 2015, p. 16).

Contribui para esse entendimento o filósofo e crítico literário britânico, Terry Eagleton (1943 -), em a *Ideologia da Estética*, ao afirmar que a Estética nasceu como um discurso sobre o corpo. De acordo com o filósofo britânico, na formulação original, pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, o termo “estética” não se refere primeiramente à arte, mas, como o grego *aisthesis*, a toda a região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual⁷, levando conseqüentemente aos primeiros tremores de um materialismo positivo (EAGLETON, 1993). Explicita que a distinção que o termo “estética” perfaz inicialmente em meados do século XVIII

[...] não é aquele entre a “arte” e “vida”, mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e ideais; entre o que está ligado a nossa vida como seres criados opondo-se ao que leva uma espécie de existência sombria nos recessos da mente. É como se a filosofia acordasse subitamente para o fato de que há um território denso e crescendo para além de seus limites, e que ameaça fugir inteiramente a sua influência. Este território é nada mais do que a totalidade da nossa vida sensível – o movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que se enraíza no olhar e nas vísceras e tudo o que emerge de nossa mais banal inserção biológica no mundo. A estética concerne a essa mais grosseira e palpável dimensão do humano que a filosofia pós-cartesiana, propor um curioso lapso de atenção, conseguiu, de alguma forma, ignorar. Ela representa assim os primeiros tremores de um materialismo primitivo – de uma longa e inarticulada rebelião do corpo contra a tirania do teórico. (EAGLETON, 1993, p. 17).

A partir de Baumgarten a atenção se direcionou para as aparências e as reações de todo tipo que estas provocam no espectador. Já não é mais a palavra “beleza” que importa, mas o vocábulo *estético* que agrega uma grande quantidade de experiências (LINO, 2015).

Cabe ressaltar que, o feio, segundo Platão, era entendido em sua forma relacional com o belo e compreendido a partir de quatro aspectos: a relação do belo e do feio com os conceitos pitagóricos da harmonia e da simetria; a aproximação do belo com a virtude e do

⁶ Considerado o pai da história da arte, foi um dos fundadores da arqueologia científica moderna e foi o primeiro a aplicar de forma sistemática categorias de estilo à história da arte.

⁷ Conforme Eagleton (1993), miopia da Filosofia clássica.

feio com os vícios; a relação do feio, a *mimesis* e, por fim, o feio como um efeito comparativo entre os seres. Para Platão, o que é contrário à *taxis* e à *symmetria* da harmonia pitagórica é feio: “[...] é feio tudo aquilo o que não se apresenta com formato mensurável, que falta forma, ritmo e harmonia. Tudo que provoca fealdade nas artes está associado também às questões da alma humana. É feia a arte que copia o mal e o falso” (LINO, 2015, p. 22).

Observa, ainda, que no *Hippias Maior* (Platão), em quase todos os temas de discussão, o feio é o contrário do belo.

Feio é, entre outras coisas, o que não é útil e “não é bom para nada”, e é nesse texto que Platão situa a problemática do belo e do feio de maneira relativista, ao afirmar que existe uma perspectiva comparativa entre o belo e o feio, ou seja, aquilo que é belo pode se tornar feio dependendo do que está próximo a ele. Assim, “o mais belo dos macacos é feio quando comparado com a espécie humana” e a “donzela mais bela é feia ao lado dos deuses”⁸ (HERRERO, 1988, p. 683 apud LINO, 2015, p. 23).

Umberto Eco, em *História da Feiura*, elenca os termos utilizados para descrever algo feio:

Repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, horrível, horrível, horrível, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nausebundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgraçoso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como o horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o legendário, o fantástico, o mágico, o sublime. (ECO, 2007, p. 17 e 19).

Considerando a concepção de que o conceito de feio é relativo ao do belo, qualquer coisa que apresentasse falta de proporção seria feia.

Acrescenta Herrero (1998 apud LINO, 2015) que, embora o feio nunca tenha estado ausente da esfera da reflexão estética, foi apenas a partir do Romantismo que começou a ocupar um lugar de destaque nesses estudos.

O primeiro estudo amplo e profundo feito sobre o tema do feio se deve a Johann Karl Friedrich Rosenkranz (1805-1879), com a publicação da obra *A estética do feio* (*Die Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg) em 1853, se tornando uma referência obrigatória a todo o estudo estético e artístico sobre o feio (LINO, 2015). Além de criar um tema e uma disciplina referente ao feio, colocou o belo dentro do sensível.

2.1 Sobre a obra Estética do Feio

Torna-se importante registrar alguns pontos sobre a obra de um dos primeiros estetas do Feio, Karl Rosenkranz – *Estética do Feio* (1956), discípulo de George W. F. Hegel

⁸ Platão, *Hippias Maior*, 288e, 295d/297^a.

e que contribui para o entendimento do feio enquanto categoria estética. Segundo Lino (2015, p. 18), Rosenkranz proclamou “o valor positivo do feio como conceito negativo do belo”. Em sua introdução, afirma que o objetivo do trabalho seria um esforço para desenvolver:

1. o conceito do *feio* como algo intermediário entre o *belo* e o *cômico*, desde os seus primórdios até o apogeu da figura do satânico; 2. O estudo do *feio* desde sua amorfia e assimetria até as formações mais internas na interminável variedade da desorganização do *belo* em caricatura. Para justificar o estudo do *feio*, é colocada a seguinte questão: ‘uma estética do feio: por que não?’. Rosenkranz afirma, para explicar a sua escolha, que a estética se converteu em um nome coletivo para um grande número de conceitos que se dividem em três classes especiais: 1. A ideia do *belo*; 2. O conceito de sua produção, ou seja, a arte; 3. O sistema das artes como a representação da ideia do belo pela arte em seu meio determinado. Por tudo isso, a investigação da ideia do *feio* é inseparável da análise da ideia do *belo* e o conceito do *feio* pode ser analisado como o *belo* negativo, que por sua vez, constituiria uma parte da estética.

Justifica a necessidade do estudo do feio com o seguinte argumento: fazendo uma comparação da estética com as demais áreas do conhecimento, podemos concluir que todos eles lidam com o seu negativo: a biologia trata da doença, a ética do conceito do mal, a jurisprudência da injustiça e as ciências da religião do pecado, portanto, a estética poderia tratar do oposto do belo. O seu texto é dividido em três seções

a primeira trata da *ausência de forma*: a amorfia, assimetria e a desarmonia; a segunda da *incorreção* e a terceira do *desfiguramento* e da *deformação*: o vulgar, o repugnante e a caricatura. Em todo o trabalho, temos vários exemplos do estudo do conceito do *feio* e sua relação com artes plásticas. (LINO, 2015, p.18).

É importante ressaltar que em Rosenkranz como nos demais autores do século XIX que o tiveram como referência, o feio continua sendo um conceito relativo ao belo. Foi somente a partir do século XX, que essa oposição aniquilou a si mesma, sendo absorvida e dissolvida aos poucos pelas grandes experiências da arte contemporânea.

Essa obra é uma exceção, por considerar o feio como tema principal. O autor trata o feio de forma dialética, de uma maneira muito próxima à de Hegel, ou seja, não existe beleza sem feiura, não existe feiura sem beleza[...] Suas principais características são:

a *elaboração de uma fenomenologia do feio*, apresentando o tema de maneira dialética, ou seja, a beleza das proporções e da forma em geral ao lado do disforme ou da ausência de forma; introdução da experiência estética temporalmente, em historicidade, acabando como o dualismo entre belo e o feio. Desse modo, essa obra possui dois caminhos distintos, mas complementares, por um lado, ele apresentou uma sistemática e consistente teoria, na qual o feio é relacionado com a forma e a deformação; por outro, o feio é definido novamente em uma detalhada fenomenologia e é ratificado com categorias estéticas adjacentes como o vulgar, o repulsivo, o caricatural, o fantasmagórico, entre outros. (LINO, 2015, p. 35).

A obra *Estética do Feio* foi escrita, segundo Salmerón (1999 apud LINO, 2015), em um contexto em que muitas ideias distintas estavam sendo debatidas, o que pode ser sintetizado na oposição entre Romantismo e a Estética de Hegel. Algumas questões levantadas pelo Romantismo foram fundamentais para a existência da obra de Rosenkranz e,

entre elas, é importante destacar a ruptura entre a produção artística e as normas do gosto (PARRET, 2011 apud LINO, 2015).

A obra de Rosenkranz possibilitou a sistematização do estudo sobre o feio, que segundo Salmeròn (1999 apud LINO, 2015) que anterior a esse momento, apareceu em vários autores de maneira dispersa. Afirma ainda que, alguns autores contemporâneos ao filósofo alemão chegaram a apontar questões sobre o feio, como Schlegel, para quem o feio se converte em interessante; Schiller, que fala sobre a arte suscetível de perceptibilidade, e Solger, que assume a fealdade como signo dos tempos e reconhece a arte feia como sendo vergonhosa, por isso propõe a medievalização do gosto.

E nesse texto que Rosenkranz afirma que foi a filosofia alemã que reconheceu o feio como negativo da ideia estética e que o belo passa para o cômico por meio do feio. Dessa maneira, seria o ponto de partida da Estética do feio (LINO, 2015). Apesar do ineditismo do tema, contudo, Salmeròn (1999 apud LINO, 2015) acredita ser importante colocar algumas questões que demonstram que não houve uma ruptura do pensamento de Rosenkranz com o dos seus contemporâneos, como:

[...]não levou a questão do feio a uma radicalidade teórica no sentido de sua tematização exclusiva, e, assim, a razão da especificidade de sua obra teórica não era senão expositiva e sua estética segue dominada pelas categorias do belo e da arte. Desse modo, o belo é apresentado como ponto de partida e está, em primeiro lugar, como “abstrata medida de todo o belo concreto”; em segundo lugar, como “a produção dessa atividade do espírito chamada arte” e, finalmente, essa atividade dá lugar a um resultado chamado *obra de arte*. O belo, considerado em seu primeiro aspecto, desenvolve-se por meio de três situações distintas, a saber: positivamente como belo, negativamente como feio e definitivamente como cômico. Nesse texto, Rosenkranz abordou todos os temas que desenvolveu nas três sessões seguintes, são eles: a ausência de forma, a incorreção e o desfiguramento ou a deformação. Além disso, o filósofo apresenta um sistema para o estudo do feio, que seria dividido da seguinte maneira: o feio artístico, feio natural⁹, feio espiritual¹⁰, a relação do feio com as artes particulares e o prazer provocado pelo feio. (LINO, 2015, p. 38).

Considerando a dimensão do estudo de Rosenkranz far-se-á um recorte em relação às categorias de análise da Estética do feio e realizando um breve estudo do feio artístico.

⁹ De acordo com Rosenkranz, a essência da natureza é sua existência no tempo e no espaço e é nela que o feio pode ser configurado de formas infinitas. Do ponto de vista estético, a natureza pode ser dividida em dois grupos: os corpos celestes, que oferece um *estado neutro*, e a forma orgânica, em que pode ocorrer o feio. (LINO, 2015, p. 40).

¹⁰ Para Rosenkranz, o corpo sofre as consequências das boas e das más ações, logo, existe uma relação entre a virtude, o vício, a beleza e a feiura do corpo. O homem pode ter um corpo bonito e torná-lo feio por causa da sua maldade, por outro lado, o corpo deformado e feio pode transmitir a beleza se falar e fizer coisas bonitas. (LINO, 2015, p. 44).

2.2 O feio artístico

Um primeiro aspecto a ser considerado no que se refere ao feio artístico, é que para o entendimento do como o feio se manifesta na arte, é imprescindível, no primeiro momento, observar a maneira como Rosenkranz aborda a definição de arte.

O filósofo alemão, afirma: “a arte nasce a partir dos fenômenos sensíveis que se convertem em objeto estético mediante manifestações externas” (LINO, 2015, p. 45). Sob essa ótica, o conceito da arte, a princípio, não tem nenhuma relação com o belo, enquanto que o feio estaria muito próximo da maneira como é pensada a arte a partir do século XX. Porém, logo em seguida, Rosenkranz aproxima novamente a arte ao belo, no sentido de relacionar as manifestações dos fenômenos sensíveis com o belo:

Para desfrutar do belo em si e por si o espírito tem que produzi-lo e inclui-lo em algo característico a ele, assim nasce a arte. Exteriormente está também ligado às necessidades humanas, mas sua verdadeira motivação é a nostalgia do espírito pelo belo puro e não misturado. (ROSENKRANZ, 1992, p. 79-80 apud LINO, 2015, p. 46).

Rosenkranz inicia seu estudo sobre o feio artístico, a partir da pergunta: se a função da arte é produzir o belo, não seria uma contradição que ele produza o feio? Nesse sentido, o autor trabalha com duas teses distintas: a primeira, que considera trivial, é que o belo se torna mais belo quando está junto ao feio; a segunda, que pretende analisar com mais profundidade, é que o feio existe na arte, pois este é da mesma natureza que a ideia, e como a essência da ideia é deixar livre todas as suas manifestações, inclusive as negativas, seria possível a manifestação do belo negativo, ou seja, o feio. Conforme o filósofo alemão, o feio não é um conceito autônomo, como é o caso do belo, dado que só pode ser um conceito relativo, isto é, pode ser estudado apenas quando comparado com o belo (LINO, 2015).

A partir desse ponto de partida, o *feio* é colocado em três situações distintas: o *feio* como conceito relativo ao *belo*, o *feio* como negativo do *belo* e o *feio* como uma passagem do *belo* para o cômico.

A primeira tese tratada seria a de que a beleza necessitaria da feiura para aparecer com maior intensidade – algo similar acontecia com a virtude que, diante do vício, torna-se mais valorizada. Poderíamos considerar que a verdade dessa tese seria

[...] a de que o belo diante do feio é percebido muito mais belo, mas isso é algo somente relativo. Se essa tese fosse absoluta, segundo Rosenkranz, todo o belo desejaria para si a companhia de algo feio, pois, enquanto expressão sensível da ideia, o belo é em si absoluto e não necessita ser reforçado pelo seu oposto (Rosenkranz, 1992, p. 80 apud LINO, 2015, p. 45). Por tudo isso, a tese de que o feio está na arte por vontade do belo pode ser considerada trivial, pois o contraste que a arte frequentemente exige não necessita ser gerado pela oposição com o feio (ROSENKRANZ, 1992, p. 81 apud LINO, 2015, p. 45).

Quanto à segunda tese sobre a manifestação do feio na arte, Lino (2015) afirma que Rosenkranz coloca que isso seria possível porque a arte necessita do elemento sensível e este deve expressar e manifestar a ideia na sua totalidade; e que faz parte da essência da ideia deixar livre todas as suas manifestações, inclusive as negativas. Assim, se a arte quer colocar em foco a ideia, de modo que não seja unilateral, ela não pode prescindir do feio. Isso justificaria, por exemplo, que na arte dos gregos, que, para o autor, é reconhecida como a arte do culto à beleza existam manifestações do feio.

Evidencia o filósofo alemão que as religiões introduziram o feio na arte, mais especificamente a religião cristã, porque é ela que ensina o mal em sua raiz e ensina a superá-lo em profundidade, se introduz totalmente o feio na arte. Portanto, Rosenkranz apresenta duas soluções possíveis para a representação do feio nas artes:

A primeira seria quando a arte propõe o embelezamento do feio e a segunda quando a arte idealiza o feio. Se a arte representa o feio embelezando-o, isso iria contra o conceito do feio, pois assim o feio não seria feio. Esse embelezamento seria, para o filósofo alemão, ‘um artifício sofisticado de uma mentira estética’, pois não seria produzido o feio, e sim uma ‘contradição interna de reconstruir o feio como belo’. Ao atribuir ao belo negativo (o feio) algo positivo, que iria contra sua natureza, isso criaria apenas uma caricatura do feio, uma contradição da contradição. A segunda solução seria a arte idealizar o feio, tratá-lo segundo as leis gerais do belo. E aqui cabe a pergunta: quais seriam essas leis? Para Rosenkranz, o belo está associado à idealização da realidade. Por exemplo, a natureza que é representada na arte é a real não a empírica, ‘é a natureza como seria se sua finitude permitisse a perfeição.’ (LINO, 2015, p. 48).

Em se tratando da terceira tese, o *feio* como uma passagem do *belo* para o cômico, considera o autor, o belo é a condição necessária de sua existência e o cômico é a forma como se libera do seu caráter negativo. Por consequência, o feio tem suas fronteiras muito bem definidas, o limite inicial seria o belo e o limite final seria o cômico. Assim, o estudo do conceito do feio na estética tem seu caminho *exatamente traçado*, com o início e o fim bem definidos, a saber: o começo seria recordar o conceito do belo, não para expô-lo na totalidade, mas para apresentar suas determinações fundamentais e como sua negação gera o feio. O fim, por sua vez, seria ver as transformações conceituais do feio que o fazem converter em cômico, sendo que este não é detalhado, mas apresentado na medida em que exige a demonstração dessa transformação do feio (LINO, 2015).

2.3 Estética do feio e o expressionismo

A estética apresentada por um novo período artístico sempre é recusada pelo anterior, pois o gosto está sempre atrasado em relação ao aparecimento do novo. Concepção bem pertinente para os movimentos de vanguarda: ideias que valem para qualquer época, mas

que parecem particularmente adequadas para caracterizar as obras produzidas pelos movimentos de vanguarda histórica dos primeiros decênios novecentista (ECO, 2007), em que o feio foi aceito como modelo estético e deu origem a um novo circuito comercial.

Afirma Calheiros (2014) que foi extenso o percurso da Estética: do *Belo* clássico (Sócrates, Platão, Aristóteles), passando no século XVIII a *Sublime* (Alexander Gottlieb Baumgarten, Immanuel Kant, Friedrich Schiller, Friedrich Schelling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Hölderlin, Wolfgang Goethe), a *Genuíno e Autêntico*, na primeira metade do século XX (Benedetto Croce, Galvano Della Volpe), ou finalmente a *Verdadeiro*, nos tempos recentes da segunda metade do século passado (Jacques Derrida).

E segundo ele, as obras dos movimentos artísticos do século XX são consideradas como obras da fealdade estética, configurando assim novo paradigma estético novecentista.

[...] do advento das novas formas e dos novos conteúdos artísticos do Século XX, que revelam o apogeu estético de uma fealdade que povoa ubíqua a arte da pintura da centúria, simultaneamente registro testemunhal e transfiguração sublime da fealdade real desses tempos hodiernos. (CALHEIROS, 2014, p. 6).

Isso ocorre em decorrência do enquadramento hermenêutico da estética e da irreverência canônica por parte da arte novecentista e de um maior e mais exuberante protagonismo expressivo dos movimentos artísticos da fealdade moderna (CALHEIROS, 2014).

Segundo Calheiros (2014, p. 122) a “milénar tradição estética metafísica, que tem o feio como inteiro e simétrico negativo do Belo, foi combatida e totalmente vencida pelas vanguardas artísticas. Assim, o feio deixou de ser rejeitado como objeto de análise teórica estética”. Nesse sentido, a deformação para arte moderna torna-se condição permanente na busca pela expressão.

Essa deformação, elemento da feiura torna-se presente nos ismos: de provocação dos futuristas, desconstrução das formas do cubismo, apelo ao grotesco do Dadá, entre outros; a do Expressionismo alemão será um feio de denúncia social. O seu início é marcado com a fundação em Dresden, do grupo *Die Brücke* (a Ponte) – em 1906, até os anos de ascensão do nazismo, artistas como Kirchner, Nolde, Kokoschka, Schiele, Grosz, Dix e outros representaram com sistemática e impiedosa insistência rostos desfeitos e repugnantes que exprimem a esqualida, corrupta, satisfeita carnalidade daquele mundo burguês que, em seguida, será o mais dócil sustentáculo da ditadura (ECO, 2007).

A denominação de vanguarda aplica-se aos vários movimentos artísticos que surgiram no início do século XX, nas duas primeiras décadas, embora se torne uma nomeação mais abrangente, ao englobar todos os movimentos que implicam uma mudança,

nomeadamente as várias sequelas de estilos que se sucederam durante todo o século. As vanguardas são balizadas, como todos os movimento artísticos, estéticos, técnicos, culturais, sociais, políticos, pelas duas condicionantes físicas categoriais – o tempo e o espaço. E se o tempo é já demarcado e delimitado – o século XX –, o espaço é o da diversidade das várias culturas e vários países europeus (CALHEIROS, 2014).

Para ele, a beleza novecentista é a fealdade do século XX e apresenta uma genealogia com influências e tendências patentes nas correntes artísticas e movimentos de vanguarda do século XX – o novecentismo (CALHEIROS, 2014). Assim, os diversos movimentos artísticos, vanguardas, “ismos”¹¹ estudados em sua investigação foram:

[...] fauvisme (as feras), expressionism (expressionismo), futurism (futurismo), cubisme (cubismo), dada (movimento dadaísta), der blaue raiter (o cavaleiro azul), pintura metafísica, die brücke (a ponte), surréalisme (surrealismo), neue sachlichkeit (nova objectividade), action painting (pintura acção), abstract expressionism (expressionismo abstracto americano), informalism (informalismo), CoBrA (movimento cobra), gestualisme (gestualismo), neo-dada, artbrut (brutalismo), pop-art (arte pop), arte povera (arte pobre), nouveau figuration (nova figuração), new-realism, nouveau réalisme (novo realismo), figuração narrativa, figuração livre, ugly realism (realismo feio), critic realism (realismo crítico), neue wilden (novos selvagens), bad-painting (má pintura), new subjectivity (nova subjectividade), transvanguardia (trans-vanguarda), new academism (novo academismo), arte *plebea* (arte plebeia), *new expressionism* (expressionismos novos) ou ainda os percursos individuais feios da década de 90. (CALHEIROS, 2014, p. 116).

Dessa forma, a milenar tradição estética metafísica, que tem o feio como inteiro e simétrico negativo do Belo, segundo o autor, foi combatida energeticamente e totalmente vencida pelas vanguardas artísticas do século XX. O feio deixou de ser liminarmente rejeitado como objeto de análise teórica estética, porque o mesmo feio se proliferou exponencialmente nos discursos artísticos novecentistas e obrigou a hermenêutica dos tempos recentes a integrá-lo como substância identitária outra, de formas e conteúdos alternativos, nos seus registos interpretativos, classificadores, registadores (CALHEIROS, 2014).

Portanto, o século XX trouxe, com um evidente “triunfo do feio”, um apogeu operado pela agitação subversiva das vanguardas, e conseqüentemente, um alargamento “includor” generalizado do sistema estético e da arte. Na concepção do autor, essas vanguardas passaram a ser, por controversa reflexão crítica, inclusivos, libertadores, negadores das censuras e preconceitos antigos, abrindo mesmo o campo argumentador do contraditório a questionamento sistemático dos seus próprios fundamentos axiológicos fundacionais (CALHEIROS, 2014).

¹¹ Os *ismos* são tendencialmente escolas que substituem a autoridade tradicional e institucional por uma autoridade objetiva. (ADORNO, 1982).

Desse modo, pode-se afirmar que o Expressionismo denominado pelo autor de Expressionismo novecentista, *stritu sensu* (ou melhor dizendo os Expressionismos), faz parte das primeiras vanguardas novecentistas, e é o “ismo” (a corrente, o estilo) que designa um dos mais importantes movimentos artísticos do século XX (CALHEIROS, 2014).

3 O EXPRESSIONISMO: conceito, origem e movimento artístico

Para a compreensão do que seja expressionismo para a história da arte é imprescindível um diálogo em conformidade com a concepção de alguns autores que dão um norte sobre o tema. Falar sobre expressionismo é bastante complexo e vai além de um conceito. Por isso, torna-se mister explicar sobre suas características e singularidade. É preciso conhecer os acontecimentos históricos que antecederam ao seu surgimento, sua localização no tempo e no espaço para, assim, compreender a forte influência nas produções artísticas do início do século XX com sua irreverência diante dos limites dos padrões estéticos estabelecidos, que contribuiu para a configuração de uma nova estética.

Ao falar sobre o Expressionismo é importante entender que se tratou, não tanto de uma revolução artística, mas de um movimento de rebelião generalizada em todas as frentes da batalha existencial. Segundo Cardinal (1988, p. 108), no que se refere aos [...] processos mentais, mostrou-se impulsivamente contrário aos argumentos mecânicos e positivistas da civilização burguesa. Por isso, o expressionismo execrava a ideologia do dinheiro, cálculo, mecanização. Odiava o imperialismo e o capitalismo, odiava o patriotismo e o sistema de classes, odiava os generais [...].

O objetivo expressionista, nas palavras de Cardinal (1988, p. 27) foi “introduzir o maior e mais longo conteúdo possível na forma mais intensa e, ao mesmo tempo, mais simples, constituindo um código de intensidade dentro do sistema estilístico do Expressionismo.”

No entendimento de Cardinal (1988, p. 109), o que o Expressionismo almejava era levar à cabo uma reforma de consciência em larga escala

Sentia que estava em contato com o verdadeiro sentido do que seja estar vivo; Supunha que o indivíduo está habilitado a viver no mundo e a buscar o essencial de toda uma existência. Dando ênfase a expressão artística, ele alargou sua visão para abarcar a vida como um todo e, nesse sentido, aplicou axiomas estéticos aos problemas cotidianos, exigindo um enfoque qualitativo de respeito ao indivíduo e a seu direito de expressar livremente suas preferências e sentimentos, para que possam ser compartilhados pelos outros.

Posto isso, iniciar-se-á o estudo sobre o Expressionismo. Em um primeiro momento, há de se conceber a ideia de que toda arte é expressiva. E períodos de crise, em especial, parecem pressionar os artistas a canalizarem as ansiedades de seu tempo para suas obras (LYNTON, 2000).

Para o autor, são identificadas qualidades expressionistas em obras de vários artistas de épocas diferentes, e o autor destaca entre eles:

Dürer, Altdorfer, Bosch e outros, às vésperas da Reforma, é marcada por qualidades expressionistas, e, sobretudo, por uma apocalíptica que seduz fortemente o século XX, como também o uso que Rembrandt fez da cor, do *chiaroscuro* e do pincel, da linha e do contraste em seus desenhos e águas-fortes, inclusive do tema, foi subjetivo em um grau sem precedentes. E Goya, Blake, Delacroix e Friedrich como notáveis colaboradores numa campanha de introspecção e, em certa medida, de questionamento social, que varreu de ponta à outra todos os campos da arte. [...] Foi no classicismo de Ingres, não no romantismo barroco de Delacroix, que o primitivismo fez sua primeira contribuição estilística importante. (LYNTON, 2000, p. 28-29).

Em conformidade com esse pensamento nos esclarece Cardinal (1988) que dúzias de períodos e movimentos que, em épocas diferentes, foram proclamadas “expressionistas” e de acordo com sua análise, um catalogador imparcial teria que abrigar obras tão diversas quanto a Vênus de Willendorf, a pintura das cavernas pré-históricas, arte assíria e egípcia, esculturas romanescas, xilogravuras populares medievais, Michelângelo, Grünewald, Bosch, El Greco, Goya (figura 3), Blake, Turner, Monticelli, Daumier, Rodin, para segundo ele, citar alguns exemplos até o ano 1900.

Figura 3 - Goya, *Viejos comendo sopa*, 1819/23



Fonte: Goya y Lucientes (2018b)

Portanto a intensificação do poder expressivo que certa corrente artística pretende impressionar-nos através de gestos visuais que transmitem, e talvez libertem emoções ou mensagens emocionalmente carregadas, não é peculiar à arte do século XX (LYNTON, 2000).

Quanto ao expressionismo moderno, afirma o autor que, o renovado romantismo do final do século XIX tornou-se a sua base imediata. Além disso, aponta algumas características plásticas de artistas que serviram de referência e influenciaram a sua plasticidade. Dentre esses artistas destaca Gauguin, Ensor, Munch e Van Gogh:

[...] a rejeição da civilização europeia por Gauguin e sua celebração de uma existência alternativa em forma e cor emocionais; as súbitas mudanças da arte requintada de Ensor para uma técnica intencionalmente chocante em que se apresentam temas igualmente chocantes; o uso de imagens alucinatórias por Munch, através das quais empresta forma pública às angústias pessoais¹²; apaixonada, mas controlada, deformação da natureza por Van Gogh e a intensificação da cor natural, a fim de criar uma arte violentamente comunicativa – esses foram os modelos imediatos para os pintores do século XX que buscavam meios expressivos. (LYNTON, 2000, p. 29).

Tal afirmação é corroborada quando Dube (1976, p. 21), reforça a ideia dessa influência e pontua que a importância desses artistas para o Expressionismo encontra-se descrita no catálogo da quarta exposição Sonderbund que aconteceu em Colonia no ano de 1912. Ele complementa que

[...] a finalidade daquela exposição internacional de trabalhos de artistas vivos era dar visão representativa do movimento expressionista, mas, segundo o catálogo “incluía uma retrospectiva histórica das bases desta pintura controversa da nossa época: temos trabalhos de van Gogh, Paul Cézanne e Paul Gauguin”. (DUBE, 1976, p. 21).

Quanto à origem da palavra expressionismo, segundo Dube (1976) atribui-se a uma grande variedade de fonte principalmente a tentação jornalística de utilizá-la como oposto da palavra “impressionismo”.

Conforme o autor, existem várias teorias defendidas por alguns estudiosos quanto à sua origem

Alguns defendem que sua origem teria surgido quando o pintor Julien-Auguste Hervé expôs alguns estudos da natureza, em estilo acadêmico-realista, no Salão dos Independentes, em Paris, no ano de 1901, sob a designação genérica de Expressionismo. Outros creem que o termo se deve ao crítico Louis Vauxcelles, que apreciou os quadros de Henri Matisse como expressionistas. Outros, contudo, sustentam que a palavra foi utilizada, pela primeira vez, numa sessão do Comité da Secessão de Berlim; quando alguém perguntou se um determinado quadro de Pechstein ainda se poderia classificar de impressionista, diz-se que Paul Cassirer respondeu que não, que pertencia ao Expressionismo. Essa história pode ser ou não verdadeira, mas provavelmente reflecte a tendência de ir ao encontro das anedotas surgidas à volta das origens do termo *fauve* em vez de contribuir para a definição da palavra ‘expressionismo’. (DUBE, 1976, p. 20).

Observa que a utilização do termo, enquanto movimento artístico apresentou-se em três momentos diferentes no ano de 1911: a primeira vez que o termo foi utilizado, no

¹² Considerado precursor do expressionismo tanto pela temática quanto pela liberdade formal retratou exaustivamente a angústia, o amor, o desamparo e a morte através de Friso da Vida que são conjunto de pinturas que revelam quatro eixos temáticos: o despertar do amor, o amor floresce e morre, medo da vida e morte que segundo o Munch representa um quadro da experiência humana (LOPES, 2013).

sentido de movimento, foi no prefácio do catálogo da vigésima segunda exposição da Secessão de Berlim, em abril de 1911. Os artistas da escola francesa Braque, Derain, Friesz, Picasso, Vlaminck, Marquet e Dufy, normalmente considerados fauvistas ou cubistas, foram designados expressionistas. O autor enuncia que provavelmente como consequência direta deste fato os críticos voltaram a utilizar a palavra para designar os artistas franceses representados na exposição de junho de 1911 do Sonderbund (Liga Especial), em Dusseldorf. Em outra circunstância, no mesmo ano, o influente teórico Wilhelm Worringer empregou o termo com o mesmo sentido; e, num artigo de Paul Ferdinand Schmidt, “*Über Expressionisten*”, publicado no número de Dezembro de 1911 do periódico Rheinland, o seu significado foi alargado para abranger tanto os artistas alemães como os franceses (DUBE, 1976).

O autor nos informa que o termo expressionista foi utilizado fazendo referências somente aos artistas franceses,

[...] quando Herwartch Walden apresentou a primeira exposição na sua Sturm-Galerie em Berlim, no mês de Março de 1912, incluía ‘Der Blaue Reiter, Franz Flaum, Oskar Kokoschka, Expressionists’, referindo-se o último termo apenas aos artistas franceses. De facto, Walden e o seu jornal *Der Sturm* tornaram a palavra mais vaga em vez de a esclarecerem. Walden veio utilizar “expressionismo” como um confuso sinônimo daquilo que considerava ser a *avant-garde* europeia. Por último, utiliza a palavra como uma espécie de marca comercial. (DUBE, 1976, p. 20).

Portanto, a primeira vez que uma exposição de artistas alemães se apresentou sob a designação ‘expressionista’ foi na exposição de verão de 1913, organizada por O Kunstsalon Cohen, em Bona, sob o título *Rheinische Expressionisten*, que incluía obras de Heinrich Campendonk, August e Helmut Macke, Heinrich Nauen e Max Ernst, mas não tinha pretensão de atribuir-se qualquer tipo de programa (DUBE, 1976).

É importante ressaltar que, uma das primeiras teorizações sobre o movimento alemão foi a monografia do escritor e crítico de arte alemão Paul Fechter, em 1914, que contém uma tentativa rigorosa de definição. Por meio desse trabalho, o crítico procurou classificar o Expressionismo como “um movimento alemão contrário ao impressionismo e paralelo ao cubismo em França ou ao futurismo em Itália. Referia-se concretamente à *avant-garde* alemã. Dresda e Munique compartilham a honra de serem o berço de uma nova arte” (DUBE, 1976, p. 21).

Através da sua produção, o crítico de arte conseguiu estabelecer os limites que, segundo autor, são analisados como válidos no seu todo, porém a terminologia continuou indefinida. Informa que os próprios artistas evitavam a palavra ‘expressionismo’. E dentre eles, Wassily Kandinsky a citou uma única vez em nota do seu ensaio *Über das Geistige in*

der Kunst (Sobre a Arte Espiritual), onde escreveu “apresentar a natureza não como um fenômeno externo, mas, acima de tudo como o elemento de uma impressão interior que recentemente foi denominada expressão” (DUBE, 1976, p. 22).

Esclarece que a geração que surgia encontrava-se no limiar do novo século, cheia de convicção e fé preparada para apresentar grandes dúvidas sobre si própria e sobre os outros. O programa que Kirchner compôs e gravou em madeira para o grupo *Die Brücke*, em 1906, dizia:

Acreditando no desenvolvimento de uma nova geração, tanto dos que criam como dos que apreciam, convidamos todos os jovens a reunirem-se e, como jovens que trazemos em nós o futuro, reclamamos dos mais velhos poderes confortavelmente estabelecidos, liberdade para os nossos gestos, para as nossas vidas. Consideramos dos nossos, todo aquele que reproduza, diretamente e sem qualquer falsificação, aquilo que o levou a criticar. (DUBE, 1976, p. 23).

Com essa nova geração surgem também novos aspectos formais que caracterizam a obra de arte expressionista.

3.1 A obra de arte expressionista

Obras que expressam predominantemente sentimentos, esta é a definição de Cardinal (1988) ao explicar sobre as obras de arte expressionistas. Constrói um modelo da obra de arte como um todo complexo formado por um meio dado (pictórico, verbal, etc.) e cuja característica dominante é comunicar um sentimento, ou uma rede de emoções interligadas.

Cardinal (1998) afirma que poderia chamar de ‘expressiva’ a obra que transmitisse eficazmente um grande suprimento de emoções. Entretanto, se é utilizado o adjetivo “expressionista”, quer com isso dizer que a obra em questão manifesta sua capacidade expressiva de forma amplificada, dando ênfase à impressão de plenitude e profundidade.

Continua o autor sua explanação sobre o tema: “uma definição da obra expressionista, é aquela que faz com que o fator de expressão seja dramático e visível”. Para ele, é um trabalho onde a função expressiva é tão ressaltada, que as ressonâncias emocionais são sob formas excepcionalmente vigorosas (CARDINAL, 1988, p. 25).

Destarte, o movimento moderno do Expressionismo, pode ser visto como a mais recente afirmação do princípio de retorno às verdadeiras fontes dos sentimentos, um alinhamento da criatividade com os impulsos profundamente emocionais e instintivos do homem. E a celebração da criatividade como simples reprodução do sentimento, esta ideia de

que sentimento em estado puro, num sentido vital, já está articulado e formado, torna-se uma das pedras angulares da estética expressionista (CARDINAL, 1988).

Considera existir um código de intensidade dentro do sistema estilístico do Expressionismo em que a obra se transforma, não tanto no ato de comunicação, como no caso da obra expressiva, mas num ato imperioso de comando. Portanto, a mensagem de uma pintura expressionista é frequentemente uma exortação apressada: **“Que essa imagem vos perturbe”**. Portanto, uma obra de perfeito Expressionismo não tem, o caráter de representação de um sentimento, mas de apresentação direta de um sentimento (CARDINAL, 1988, p. 28, grifo nosso).

Evidencia que, a experiência estética, no que tange o Expressionismo, está indissociavelmente ligada não apenas as questões do abandono e vulnerabilidade por parte do criador, mas igualmente por parte do seu público. Por essa razão, uma obra expressionista não pretende exercer uma persuasão ou encantamento, mas oferecer um desafio direto à sensação do leitor de estar no mundo e, portanto, de estar alerta para a presença das outras pessoas e seus sentimentos (CARDINAL, 1988).

3.2 Teoria dos signos de Peirce e a comunicação expressionista

Ao fazer a leitura de uma imagem expressionista é relevante ressaltar que existe um universo de signos que faz parte do repertório tanto do artista quanto do observador/público para que seja compreendida.

A Semiótica é uma das teorias que auxilia nesse entendimento. É uma das fontes dessa ciência, é a norte-americana¹³, que germinou nos trabalhos do cientista-lógico-filosófico Charles Sanders Peirce (1839-1914) sendo aquela que primeiramente brotou no tempo, pois desde o século XIX, a doutrina geral dos signos estava sendo formulada por esse teórico.

A etimologia da palavra semiótica tem sua origem na expressão grega “*semeion*”, que quer dizer “signo”. A ciência dos signos. Ciência de toda e qualquer linguagem. Conceitualmente, a Semiótica é “a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de

¹³ As outras duas fontes são: a da antiga União Soviética, desde o século XVIII, nos trabalhos de dois grandes filólogos, A.N. Viesse-Iovski e A.A. Potiebníá, vindo explodir de modo efervescente na Rússia revolucionária, época de experimentação científica e artística que deu nascimento ao estruturalismo linguístico soviético, aos estudos de Poética formal e histórica e aos movimentos artísticos de vanguarda, nos mais diversos domínios. A outra fonte encontra-se no Curso de Linguística Geral, proferido pelo linguista F. de Saussure, na Universidade de Genebra, no fim da primeira década do século XIX. (SANTAELLA, 2012).

todo e qualquer fenômeno enquanto fenômeno de produção de significação e de sentido.” (SANTAELLA, 2012, p. 19).

O Signo apresenta um modelo triádico que é composto de um *representamen* (significante visual) que remete a um objeto de referência e evoca no observador um interpretante (significado ou ideia) do objeto.

Como ciência de toda a linguagem, ocupa-se do signo enquanto representação do objeto e do interpretante como elemento essencial do conhecimento (CARAMELLA, 1998). Para o fundador da Semiótica “representar é estar em lugar de, isto é, estar numa tal relação com um outro que representar é, pois, a ação de substituir uma coisa por outra” (PIERCE, 1977, p. 61 apud CARAMELLA, 1998, p. 69).

Dessa maneira, o cientista afirma que toda associação é feita através de signos e não se pode pensar sem signo. Um signo ou *representamen* é aquilo que, sob certos aspectos,

[...] representa algo para alguém, criando na mente dessa pessoa um outro signo equivalente, ou um signo mais desenvolvido, denominado interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto, não em todos os seus aspectos, mas em relação a alguma parte ou caracteres. (PIERCE, 1977, p. 46 apud CARAMELLA, 1998, p. 71).

À luz desse entendimento, Santaella (2012) esclarece ser o signo uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Afirma assim que signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. Exemplifica da seguinte maneira: a palavra casa, a pintura de uma casa, o desenho de uma casa, a fotografia de uma casa, a planta baixa de uma casa, a maquete de uma casa, ou mesmo o seu olhar para uma casa, são todos signos do objeto: casa. Não são a própria casa, nem a ideia geral que temos da casa. Resumindo: o signo é a representação de seu objeto.

É dessa associação que o signo mantém com seu objeto, que surgem as categorias semióticas do signo: ícones, índices e símbolos, respectivamente relação de semelhança, relação direta e relação convencional. De forma bem simples, para melhor compreensão, o índice indica algo tendo como fundamento existência concreta e está diretamente ligado ao objeto. Por exemplo, a fumaça está relacionada ao fogo; as pegadas na areia indicam que alguém passou por ali.

Quanto ao símbolo, este possui caráter mais geral e representa um objeto através das convenções. Exemplo, balança da deusa Themis representa a Justiça. Por sua vez, o ícone é um signo que representa fielmente um objeto. Como exemplo, tem-se a fotografia. Portanto, entre o Ícone que denota (signo) e o objeto que é representado (outro signo) existem

características semelhantes. E segundo Peirce (2010, p. 53) “esta é a identidade do Ícone: manter uma relação de semelhança com o “outro” que ele denota.”

Consequentemente, entender a obra de arte como signo, implica assumir a materialidade da obra, seu teor icônico, percebendo-a como mediação que não dissocia forma de conteúdo, portanto, como representação quer engendrar significados, valores, concepções. Assim, o conteúdo de uma obra é sua própria materialidade sígnica. Depreende que a materialidade sígnica que ensina uma linguagem lê a outra. E exemplifica com a xilografia, afirmando que quando surgiu, ajudou-nos a compreender que a pintura era desenho: contorno e claro-escuro (CARAMELLA, 1998).

Nas palavras de Santaella (2012), ao falar da pintura abstrata afirma que desconsiderando o fato de que é um quadro que está lá, o que já faria dele um existente singular e não uma pura qualidade, mas considerando-a apenas no seu caráter qualitativo (cores, luminosidade, volumes, textura...) só pode ser um ícone. E isso porque esse conjunto de qualidades inseparáveis, que lá se apresenta *in totum*, não representa, de fato, nenhuma outra coisa. O objeto do ícone, portanto, é sempre uma simples possibilidade, isto é, possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir ao excitar nosso sentido.

Nesse sentido, deve-se ter o entendimento que existem os objetos no mundo, suas representações em forma de signos e a interpretação mental desses objetos. Desse modo, na teoria de Peirce existem três categorias universais do pensamento: Primeiridade, secundidade e terceiridade. Para ele, as coisas do mundo, reais ou abstratas, primeiro nos aparecem como qualidade – Primeiridade. Depois como relação com alguma coisa que já conhecemos – Secundidade e por último, como interpretação, em que a mente consegue explicar o que captamos – Terceiridade. E conforme o cientista, esse processo é feito pela mente a partir dos signos que compõem o pensamento e que se organizam em linguagens. Assim, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo (SANTAELLA, 2012). Portanto, evidencia-se que desde uma simples sensação até os discursos mais elaborados, existe a presença dos signos que fazem uma intermediação com a realidade que nos cerca. De forma mais resumida, primeiridade é sempre a percepção, a secundidade é a representação e a terceiridade é o pensamento completo.

Para melhor compreensão, Santaella (2012) exemplifica da seguinte maneira: o azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva – o azul no céu, ou o azul do céu –, é um terceiro.

Jakobson (1896-1982) pensador russo traz para esse estudo a seguinte contribuição: um dos traços mais importantes da classificação semiótica de Pierce reside na perspicácia com que ele reconheceu que a diferença entre as três classes fundamentais de signos era apenas uma diferença de lugar no seio de uma hierarquia toda relativa.

Não é a presença ou a ausência absoluta de similitude ou contiguidade entre o significante e o significado, nem o fato de que a conexão habitual entre esses constituintes seria da ordem de fato puro, que constituem o fundamento da divisão do conjunto dos signos em ícones, índices e símbolos, mas somente a predominância de um desses fatores sobre os outros. (JAKOBSON, 1999, p. 103).

Jakobson (1999, p. 103) afirma que Pierce fala de “ícones para os quais a semelhança é assistida por regras convencionais”; e das diversas técnicas concernentes à perspectiva que o espectador deve assimilar para chegar à compreensão desta ou daquela escola de pintura; a diferença de tamanho das silhuetas se reveste de significados opostos conforme os códigos picturais; em certas tradições medievais, as personagens viciosas são expressas e uniformemente representadas de perfil, e somente de frente na arte do antigo Egito.

Segundo Jakobson (1999), Pierce afirma que, seria difícil, se não impossível, citar um exemplo de índice absolutamente puro, assim como, encontrar um signo que seja completamente desprovido de qualidade “indicativa”.

Mesmo um índice tão típico quanto um dedo apontado numa direção recebe, em diferentes culturas, significações diferentes; por exemplo, para certas tribos da África do Sul, indicar um objeto com o dedo é amaldiçoá-lo. Quanto ao símbolo, “ele implica necessariamente uma espécie de índice”, e “sem recorrer a índices, é impossível designar aquilo de que se fala”. (JAKOBSON, 1999, p. 104).

Trazendo para o contexto Expressionismo, Cardinal (1988) traz a seguinte análise: em um primeiro momento, descreve a “agitação” presente em boa parte das telas expressionistas que se dá em consequência da superfície extremamente carregada da pintura. Três são os exemplos que utiliza como referência

[...] o empastamento espesso de Nolde, que frequentemente mergulha os dedos na tinta, raspando-a com pedaços de cartão ou madeira, e criando geralmente uma impressão de presença física no pigmento; as pinceladas veementes e desiguais de Schimidt-Rottluff; os golpes enérgicos de Kokoschka, usando borrões de tinta espessa aplicada com uma espátula ou pincel grosso – são todos eles marcas de corpos como traços criados pela imaginação. (CARDINAL, 1988, p. 30).

Evidencia com esses exemplos que a superfície texturizada de uma pintura expressionista constitui a assinatura explícita de uma *performance* que, embora há muito concluída, no seu sentido literal, pode ser ainda recriada pelo espectador, que é preparado para entregar-se à atividade de ler ou representar mentalmente os movimentos da mão do pintor (CARDINAL, 1988).

O pensador russo toma emprestado a conhecida tricotomia do sistema semiótico de Peirce, para ressaltar os aspectos do signo expressivo, visto em termos da reação com o seu referente.

Ao discorrer sobre as três categorias de signos analisados pelo semiólogo Charles S. Peirce, afirma que, no sistema por ele concebido, na relação do signo com seu objeto dinâmico, pode ser

(I) icônico, aquele que tem uma semelhança nítida com o seu significado, tal como o mapa de uma ilha reproduz a forma da mesma ilha; (II) simbólico, aquele cuja relação com seu significado é determinada pela convenção social, assim como um ponto de exclamação significa entusiasmo, surpresa ou perigo; (III) indicador, aquele que apresenta um significado em virtude de uma conexão existencial ou substancial com seu objeto, assim como uma pegada na areia assinala a passagem recente de Sexta-feira¹⁴ [...] Sem entrar na discussão da interação frequentemente complexa de tais signos (diz-se, por exemplo, que o cinema se utiliza dos três tipos), quero nesse ponto acentuar que o último signo citado é aqueles que melhor exemplifica a comunicação expressionista. (CARDINAL, 1998, p. 30).

No que concerne ao índice Santaella (2012), ajuda-nos novamente, através de exemplos, a compreender a análise do Jakobson. Segundo ela, uma coisa singular funciona como signo porque indica o universo do qual faz parte. Por isso que, todo existente seja um índice, pois, como existente, apresenta uma conexão de fato com o todo do conjunto de que é parte. Tudo que existe, portanto, é índice ou pode funcionar como índice. Basta, para tal, que seja constatada a relação com o objeto de que o índice é parte e com o qual está existencialmente conectado. A autora, afirma que em termos particulares, como seu próprio nome diz, é um signo que como tal funciona porque indica uma outra coisa com a qual ele está atualmente ligado. Há, entre ambos, uma conexão de fato. Para melhor compreensão conceitual, elucida

[...] o girassol é um índice, isto é, aponta para o lugar do sol no céu, porque se movimenta, gira na direção do sol. A posição do sol no céu, por seu turno, indica a hora do dia. Aquela florzinha rosa forte, chamada “onze-horas”, que só se abre às onze horas, ao se abrir, indica que são onze horas. Rastros, pegadas, resíduos, remanências são todos índices de alguma coisa que por lá passou deixando suas marcas. Qualquer produto do fazer humano é um índice mais explícito ou menos explícito do modo como foi produzido. Uma obra arquitetônica como produto de um fazer, por exemplo, é um índice dos meios materiais, técnicos, construtivos do seu espaço tempo, ou melhor, da sua história e do tipo de força produtiva empregada na sua construção. Enfim, o índice como real, concreto, singular é sempre um ponto que irradia para múltiplas direções. Mas só funciona como signo quando uma mente interpretadora estabelece a conexão em uma dessas direções. Nessa medida, o índice é sempre dual: ligação de uma coisa com outra. O interpretante do índice, portanto, não vai além da constatação de uma relação física entre existentes. E ao nível do raciocínio, esse interpretante não irá além de um signo de existência concreta. (SANTAELLA, 2012, p. 103).

¹⁴ Refere-se ao livro *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, publicado em 1719.

Considerando a conceituação de índice, quando Cardinal acentua o dinamismo “indicador” do signo no Expressionismo, ele está atento à definição de Peirce do índice como um signo que se refere ao objeto que denota, pelo fato de ser realmente afetado por este “Objeto”, e à sua observação de que “ele se apossa de nossos olhos, dirigindo-os forçosamente na direção de um objeto particular” (CARDINAL, 1988, p. 113).

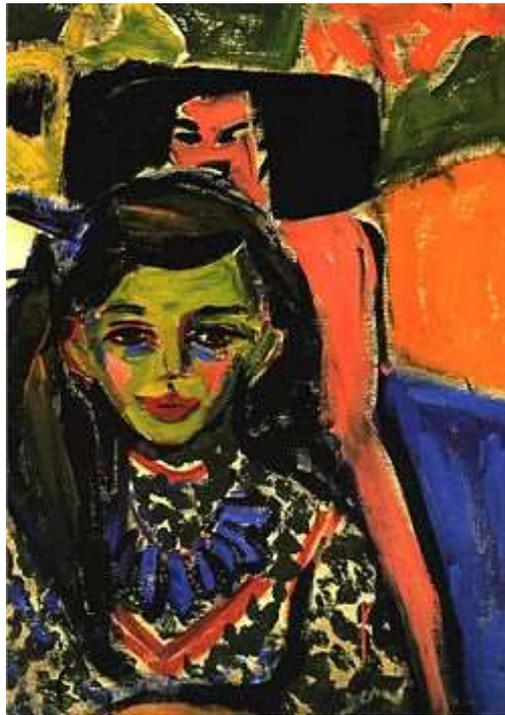
Assim, afirma que a atração sobre o público pela qual o Expressionismo exerce, parece exagero dentro das tradições da arte moderna europeia, onde as correntes do naturalismo e realismo (as tendências icônicas, onde o mundo das percepções é a referência) tendem a ser contrabalançadas pelo simbolismo e construtivismo (as tendências simbólicas, cuja referência seriam os códigos tradicionais de significado). O Expressionismo, por sua vez, pede ao seu público que observe seus produtos sem ter em mente nenhum padrão externo de referência (CARDINAL, 1988).

Esclarece que, o signo expressionista convida o espectador a experimentar um contato direto com o sentimento gerador da obra, de forma a identificar-se com o executor dessa expressão, passando a ser aquele que está sentindo agora o que foi sentido então, impulso, expressão e interpretação convergem numa única pulsação (CARDINAL, 1988).

Entretanto, Peirce defende a tese de que os mais perfeitos dos signos “são aqueles nos quais o caráter icônico, o caráter indicativo e o caráter simbólico estão amalgamados em proporções tão iguais quanto possível” (JAKOBSON, 1999, p. 104).

Considerando-se que a cor, pertence ao universo semiótico, e nesse sentido pode ser ícone, índice e símbolo, e pode sugerir inúmeras possibilidades de interpretação e no Expressionismo caracteriza-se pela exacerbação das cores (forte e pura), conforme figura 4. consideradas agressivas e associada a angústia e ansiedade que dominavam os círculos artísticos e intelectuais durante os anos anteriores a Primeira Guerra Mundial. Assim, a cor é carregada de significados que possibilitam sensações, percepções, sentimento, interpretações e conhecimentos.

Figura 4 - Ernst Ludwig Kirchner, *Franzi perante uma cadeira talhada* (1910)



Nota: Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid
Fonte: Kirchner (1961)

Nesse contexto, as cores expressam as emoções em lugar de representar o mundo exterior. Por isso, contém alto grau expressivo, com ênfase no uso de cores contrastantes e puras que dá forma plástica ao amor, ao ciúme, ao medo, à solidão, à miséria humana, à prostituição. Sobre o uso da cor no Expressionismo será tema do próximo item.

3.3 Que cor é essa?

Nos estudos realizados por Albuquerque sobre a expressividade da cor, afirma que no final do século XIX a cor tornou-se um foco, e em muitos círculos, a preocupação central de pintores e seu público (ALBUQUERQUE, 2013). Segundo o autor, tanto a pintura feita fora do ateliê no Impressionismo como a pintura feita dentro do ateliê dos Simbolistas garantiram à arte moderna a característica poderosa do estudo da cor.

Esclarece que, os rudimentares sistemas de cores do século XIX tornaram-se complexos e extensos esquemas cromáticos, como em Ostwald (1853-1932) na Alemanha e Munsell (1858-1918), nos Estados Unidos, ambos baseados nas novas técnicas de testes psicológicos de diferenciação de cores e de uma representação universal de relações entre as cores.

Munsell publicou seu primeiro livro *Notas sobre a cor* (1905), baseado em um círculo de dez cores e um arranjo esférico parecido com o de Runge. Ostwald passou parte de seu tempo aplicando novas técnicas de medição da cor com aproximação matemática na psicologia da cor. Em 1912 ele se juntou ao comitê do *Werkbund Alemão*. Ostwald criou o *Farbschau* (Mostra de cores) de tintas industriais e pigmentos, demonstrando a necessidade de sistematização do estudo dos fundamentos cromáticos, produzindo o seu primeiro livro *Die Farbenfibel* (Cartilha da cor), de 1916. Como grande parte dos membros do *Werkbund*, Ostwald era um socialista pleno que acreditava que a arte era um produto essencialmente social e que a era do individualismo deveria se tornar a era da organização. Os sólidos de cor de Ostwald foram os primeiros diagramas a enfatizar o material, a qualidade de repetição das unidades de cores, possibilitando a sua reprodução por parte de designers e pintores. Ele utilizou papéis coloridos, um método experimental utilizado mais adiante por Josef Albers. Ostwald descrevia que seu entendimento da harmonia das cores veio enquanto estava preparando suas pranchas para o *Farbenatlas* (Atlas das cores) de 1918. Dessa forma, sua formação matemática mostrou-se empirista. (ALBUQUERQUE, 2013, p. 135).

Acrescenta que, o empirismo tinha sido um componente importante da teoria científica da cor em toda a Europa. Nesse sentido, tornou-se proeminente entre os estudiosos do século XX, com a abordagem científica da cor, com ênfase cada vez maior em matéria de normalização e quantificação. Porém, tornou-se também, cada vez menos atraente para os artistas. A obra de Ostwald transitou principalmente entre a cultura modernista germânica (ALBUQUERQUE, 2013).

Ao se referir aos pintores expressionistas, Albuquerque (2013) afirma que mesmo ocorrendo antagonismos entre expressionistas e abstracionistas geométricos percebe um ponto comum quando a cor apresenta um discurso para autonomia dela mesma.

O modernismo se ocupou da cor como princípio onde alcançou formalmente uma elevação hierárquica em relação à tradição da disputa entre o desenho e a cor. Com o triunfo do Impressionismo e Neoimpressionismo, essa disputa se tornou obsoleta. Entretanto, a divergência se apresenta, mesmo que veladamente, nos discursos e argumentos de artistas que teorizaram e aplicaram na prática suas pesquisas cromáticas, como os Pós-impressionistas: Matisse, Kandinsky, Itten, os Orfistas e, mais adiante, Klein e os Minimalistas (ALBUQUERQUE, 2013).

Conforme os estudos de Albuquerque (2013), as raízes do Expressionismo se encontram no Simbolismo, em Van Gogh, Gauguin, Nabis e Fauvistas, por seus experimentos com a cor pura, exagerada e simbólica, mas com inclinações melancólicas, sombrias e depressivas.

Segundo ele, o maior legado expressionista é

[...] a independência em relação aos meios expressivos através da cor, linha e forma, afirmando a bidimensionalidade pictórica trazida do Cubismo. Aliada a um interesse pelas formas primitivistas e, especialmente na Alemanha, ao passado gótico alemão, os fortes contrastes são também percebidos entre preto e branco da arte gráfica

expressionista, conhecida como o “renascimento” da xilogravura alemã. (ALBUQUERQUE, 2013, p. 150).

Traz a informação que Schmidt-Rottluff, foi o colorista mais ousado do grupo: “em suas pinturas, a qualidade bidimensional e os planos de cor abruptos refletem o estilo e a influência das xilogravuras e exemplificam muitas das características associadas aos artistas de A Ponte.” (ALBUQUERQUE, 2013, p. 150).

Discorre sobre outras facetas que se desdobram em relação às cores no Expressionismo, oriundas de movimentos anteriores:

Artistas como Leon Spilliaert cruzaram o Art Nouveau, o Simbolismo e o Expressionismo. Para Dempsey, o universo alucinatório criado em suas imagens antecipa o Surrealismo. Uma clara influência de Edward Munch se apresenta nas figuras esguias e tortuosas de suas pinturas. Georges Rouault teve formação como aprendiz de um fabricante e restaurador de vitrais, ao mesmo tempo que estudava na École des Arts Décoratifs, em Paris, e foi colega de Matisse no ateliê de Gustave Moreau. Sua pintura apresenta o decorativismo fauvista, o conteúdo expressionista e as cores luminosas dos vitrais medievais, onde cita pictoricamente a montagem e solda de chumbo características dos vitrais. (ALBUQUERQUE, 2013, p. 150).

Ao se referir ao grupo O Cavaleiro Azul, informa que através de seus maiores expoentes, Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke e Paul Klee, declaravam sua crença na eficácia simbólica e psicológica das formas abstratas, como a cor e linha livres. O grupo comungava um desejo de manifestação espiritual através da arte e profundo sentimento em relação aos animais e à natureza; a comunhão perdida pelos homens com a natureza. Seus membros não estabeleceram um estilo homogêneo, mas todos se interessaram pela cor (ALBUQUERQUE, 2013).

A cor foi estabelecida como índice fundamental de expressividade na obra expressionista pelo grupo *Die Brücke*.

Pintores como Nolde, Kirchner e Schmidt-Rottluff, inspirados (embora não tivesse sofrido qualquer influência) por predecessores como Monet em sua última fase, Van Gogh e van Dongen, caminharam rapidamente em direção a um idioma de linhas simplificadas que formavam uma moldura envolvendo grandes áreas de cores vivas, aplicadas com frequência diretamente do tubo de tinta. (CARDINAL, 1988, p. 98).

Seu movimento crucial foi o de associar a cor não mais a realidade visível (como fora o caso com o impressionismo ortodoxo), mas as respostas afetivas do artista. Neste sentido, o processo criativo baseava-se num esquema, por meio do qual a sensibilidade em formação absorve impressões do mundo visível (de uma paisagem, ou de uma figura nua), promovendo sua volta ao mundo sob a forma de marcas de tinta na tela. Portanto, devido a este estágio de envolvimento com um nível profundo de sensibilidade, que as formas pintadas podem ser encaradas como emoções externalizadas: a cor não mais designa fatos óticos, porém valores psíquicos (CARDINAL, 1988).

Dube (1976) nos conta que Kirchner fala sobre a cor o seguinte:

uma exposição dos neo-impressionistas franceses chamou-me a atenção; achei os desenhos fracos, mas estudei neles a teoria da cor que se baseia na óptica e cheguei a uma conclusão oposta, nomeadamente que as cores são complementares e as próprias complementares deviam ser criadas pela visão, de acordo com a teoria de Goethe. Assim, obtivemos quadros muito mais coloridos. A execução das xilogravuras que tinha aprendido aos quinze anos com meu pai ajudaram-me a afirmar e a simplificar as formas.

Torna-se evidente que não pode existir nada de arbitrário na atitude expressionista, frente à escolha de cores. A arbitrariedade é na realidade apenas um estágio transitório do processo, algo que é experimentado por aqueles expectadores que esperavam que um determinado quadro fosse realista (ou, ao menos, que respeitasse o código de cores mais restrito da escola pontilhista, onde as aberrações de cores parecem, em termos relativos, mais caprichosas do que viciosas!). Segundo o autor britânico, uma nova determinação é estabelecida, por meio da qual a cor é indissociavelmente relacionada à emoção: as nuances individuais começam a funcionar de uma forma heráldica, à medida que um código de associações começa a brotar do consenso da prática artística e da resposta do espectador. Portanto, por meio dos preceitos expressionistas, as cores devem nos trazer seus significados, sem referência aos códigos intelectuais e verbais (CARDINAL, 1988).

Como forma de melhor explicitar, Cardinal (1988) faz um exame sobre a utilização do vermelho e do azul. Em se tratando de vermelho a análise que faz é a seguinte:

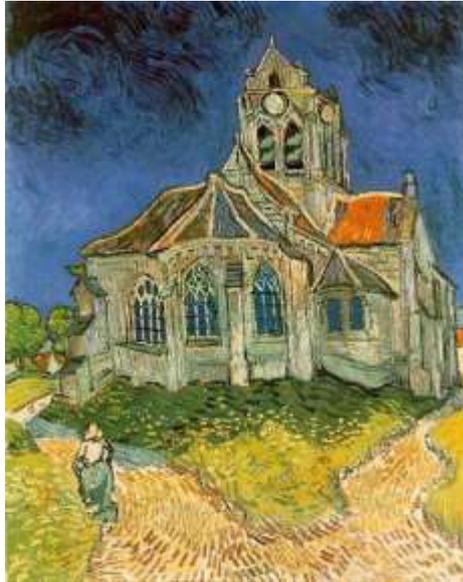
O vermelho, como uma cor reconhecidamente “forte” em termos quase universais, teve sempre supervalorizados seus significados de dinamismo, agressão, poder dos sentimentos. Pode ser visto como a extremidade “quente” do espectro, e o azul e o violeta correspondem à extremidade “fria”. Quando um pintor usa carmesim, cádmio ou escarlata, especialmente se ele as aplica em estado puro, estará produzindo inevitavelmente sinais visuais de tipo enfático, impossíveis de serem ignorados. Zonas vermelhas ou contornos vermelhos são imperativos ao olho e consciência do espectador. Ele tem dificuldades em ignorá-los, assim como suas conotações de sentimento excessivo e violento. Como o Expressionismo insiste no gesto extravagante, certamente era de se esperar que sua pintura fosse dominada pelo vermelho, a mais enfática das cores. (CARDINAL, 1988, p. 99).

E quanto ao azul, o que ele nos diz? Faz uma descrição da cor azul nas obras de Van Gogh, Heckel e Marc. Se o vermelho é a cor que resume a rebelião dinâmica do grupo *Die Brücke*, então o azul pode ser encarado como o emblema de uma tendência mais introspectiva ou visionária assinalada no próprio nome do Círculo do Cavaleiro Azul, mas tarde reeditado, em 1924, pelos Quatro Azuis (Kandinsky, Feininger, Jawlensky, Klee).

Reporta-se a Van Gogh para informar que o artista adotou como assinatura pessoal um azul rico, profundo, que encarna sentimentos de adoração e euforia espiritual, em quadros como *A igreja de Auvers* (1890) (figura 5) ou suas várias pinturas retratando íris. A onipresença de pinceladas ininterruptas e espiraladas de azul e *A noite estrelada* (1889)

(figura 6) é um indicador do significado do azul com veículo da transfiguração e transcendência.

Figura 5 - Van Gogh, *A igreja de Auvers*, óleo sobre Tela, 1890



Fonte: Wikiwand (2018)

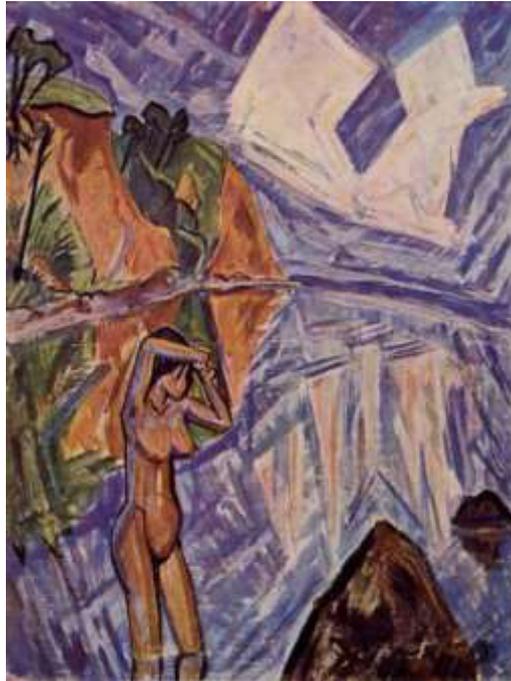
Figura 6 - Van Gogh, *A noite estrelada*, óleo sobre tela, 1889



Fonte: Marton (2012)

Em *Dia de Vidro* (1913) de Heckel (figura 7) ou também em *A torre dos cavalos azuis* (1913) de Marc (figura 8), tons mais frios e cortante de azul anunciam uma transição menos agitada, porém não menos ardente, de uma percepção material para visões de transparência, de penetração mística além das aparências (CARDINAL, 1998).

Figura 7 - Heckel. *Dia de Vidro*, 1913



Fonte: Heckel (1913)

Figura 8 - Marc, *A torre dos cavalos azuis*, óleo sobre tela, 1913



Fonte: Bronze (2017)

Estas instâncias à dimensão afetiva ligada a cor, pretendem ressaltar o fato de que podemos, ao menos supor certas associações básicas. Se a cor tem algum impacto sobre o espectador, então é possível admitir que uma cor dominante tenha a capacidade de gerar emoções. O autor explicita que, “os valores de cor são operativos a nível emocional, e não temos certeza se as associações individuais acabam por assumir a forma de um princípio universal claro.” Dessa maneira, para ele, a conclusão geral desta discussão é o fato que o Expressionismo enxerga eventualmente uma associação entre a comunicação expressiva e as ressonâncias simbólicas da cor; tais ressonâncias são atribuídas à participação afetiva do pintor (CARDINAL, 1988, p. 102).

3.4 Expressionismo alemão: contexto histórico

No que concerne ao Expressionismo alemão, é sabido que foi considerado uma arte de expressão da “verdade interior”, mas imbuída também de preocupação social e capaz de refletir de forma dramática o *Zeitgeist* (espírito da época). Um movimento artístico que fez parte da *avant-garde*¹⁵ alemã e, que teve forte impacto em praticamente todos os tipos de atividades artísticas praticados na época, pode-se detectar impulsos expressionistas: pintura a óleo; desenho; litografia; xilogravura; ilustração de livros e revistas; arquitetura; especialmente poesia, autobiografia e ensaios; produção dramática teatral; cinema; música orquestral e de câmara; ópera e dança (CARDINAL, 1988).

A arte na Alemanha, no final do século XIX, refletia a situação política que antecedeu a instauração do império em 1871: os estados independentes tinham fomentado a existência de escolas de arte isoladas e as correntes mantiveram-se durante algum tempo, geograficamente dispersas. Não surgiram quaisquer padrões ou movimentos nacionais, havendo, no entanto, muitos que sobressaíram de forma descoordenada (DUBE, 1976).

Para melhor explicitar sobre essa dispersão artística, Dube (1976, p. 7) faz uma analogia entre Alemanha e a França, afirmando que “na França, onde os valores que se agruparam para criar novas formas artísticas apareciam todos reunidos na capital, permitindo assim que novo estilo se desenvolvesse de uma forma lógica e convincente.”

¹⁵ A identificação da modernidade com essa retórica da ruptura e com o mito do novo absoluto e eternamente renovado acabou por trazer a ideia de vanguarda (em seu sentido de estar à frente de seu tempo) para o centro dos debates críticos e historiográficos. No discurso crítico, a ideia de “vanguarda” havia surgido por volta de 1880, em artigos de Félix Fénéon sobre o neo-impressionismo, movimento que se pretendia à frente de seu tempo, um passo adiante dos impressionistas. Contudo, ainda não estava impregnada do sentido de culto do futuro, referindo-se, antes, ao presente do qual pretendiam se diferenciar. Nesta época, segundo Compagnon, termos como vanguarda, modernidade e decadência apareciam como quase sinônimos (SIQUEIRA, 2010).

No que concerne à Alemanha Moderna, o expressionismo floresceu de forma especialmente abundante. Conforme Lynton (2000, p. 30) “o movimento Sturm und Drang¹⁶ do final do século XVIII tinha sido uma tentativa pioneira de interromper com a influência da cultura mediterrânea sobre um povo nórdico, e o expressionismo alemão do início do século XX estava impregnado de suas ideias e literatura.”

Vale ressaltar que política e socialmente, a Alemanha moderna foi um dos países europeus mais conturbados, “com cidadão de mentalidade de extrema direita e extrema esquerda usando métodos também extremos em suas batalhas pela supremacia, e guerras desastrosas somando-se às misérias ocasionadas por uma industrialização e uma urbanização super-rápidas.” (LYNTON, 2000, p. 38).

Dessa maneira, a arte na Alemanha, no final do século XIX refletia ainda, segundo Dube (1976, p. 7), “a situação que antecedia a instauração do império em 1871: os estados independentes tinham fomentado a existência de escolas de arte isoladas e as correntes mantiveram-se, durante algum tempo, geograficamente dispersas”.

Dube (1976, p. 8) é enfático ao afirmar que “é difícil, se não mesmo impossível, que um alemão produza arte “pura”. Para o autor, o equilíbrio harmonioso da forma e do conteúdo, idealmente alcançado numa pintura “pura”, é facilmente alterado pelo peso de conceitos filosóficos, pelo idealismo ou pelo romantismo. E este traço fundamental do caráter alemão viria a ser o impulsionador do Expressionismo. Porém, a expressão é que determinaria a forma, que já não seria forçada a surgir disfarçadas de ninfas, heróis e alegorias.

O que Dube (1976) constata é que a situação no limiar do século XIX, quando a geração nascida nos anos de 1880 começou sua carreira artística, foi moldada pelos seguintes fatores: em Berlim, Anton von Wener¹⁷ governava ao lado do Kaiser; foi ele o principal representante de uma escola artística cuja função era glorificar a dinastia reinante e tratar os assuntos históricos de acordo com a aprovação real; em Munique, Dresda e noutras cidades, as instituições artísticas concederam seu reconhecimento oficial a este tipo de pintura de

¹⁶ Movimento literário ocorrido na Alemanha no final do século XVIII. O nome, que pode ser traduzido como “tempestade e ímpeto”, deriva da peça homônima de Friedrich Klinger (1752-1831). Estendendo-se a outros setores da cultura, o “Sturm und drang” era marcado por combater a influência francesa na cultura alemã. Seus seguidores resgataram a poesia da Bíblia, de Homero e do folclore nacional, deixando de lado o preciosismo da métrica da poesia francesa. Opondo-se ao Classicismo, a essência do movimento consistiu na criação baseada no impulso irracional, característica comum às estéticas românticas. Além de Klinger, destacaram-se nomes como os de Johan von Goethe (1749-1832), Jacob Lenz (1751-1792) e Friedrich Schiller (1759-1805) (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA, 2009).

¹⁷ Anton von Werner (1843-1915) pintor da corte de Berlim. Era um dos mais influentes funcionários da cultura na Alemanha Guilhermina e recebeu numerosas condecorações e honras. Como confidente do Kaiser Guilherme II, ele teve uma influência decisiva em sua política cultural conservadora, que se opunha aos movimentos modernos (ART DIRECTORY, 2018).

gênero histórico. Por oposição a esta arte-instituição, surgiram as várias secessões durante os anos de 1890, entre elas: Sociedade contra a Associação dos Artistas (1892), Aliança dos Onze, Secessão de Berlim (1898), de Dresda (1893).

Portanto, esse fenômeno europeu encontrou na Alemanha condições bastante profícuas para o seu desenvolvimento, pois ele surge e prevalece em plena crise social:

[...] a *Weltpolitik* do Kaiser Guilherme II, o subsequente agravamento da tensão internacional, a Revolução Russa, as condições desumanas que a Revolução Industrial provocava, a Primeira Guerra Mundial, a “mal-amada” República de Weimar e a iminência da Segunda Guerra Mundial. O Expressionismo alemão é reflexo do profundo desalento espiritual gerado no pressentimento da guerra e nos próprios campos de batalha. A constatação factual da morte em combate e o seu reflexo nas pessoas que amavam esses jovens soldados, muitas vezes artistas, despertaram sentimentos de inaudita dor, desalento, em alguns casos transformados em misticismo e magia. A derrota, a humilhação, o desespero tomou conta dos sonhos de glória do imperialismo germânico e da lucidez da era bismarkiana. (VELOSO, 2008, p. 28).

O mundo artístico alemão encontrava-se fragmentado pelo federalismo alemão. A vida cultural de cada cidade importante tende a estar, em certa medida, separada e em competição com a de outras. Em Berlim, Munique, Colônia, Desdren e Hanover concentraram os eventos oferecidos aos artistas de vanguarda

Depois de 1900, Berlim tornou-se cada vez mais o ponto focal de todas as artes, mas Munique também era um centro de importância internacional e, não muito atrás, vinham logo Colônia, Dresden e Hanover. Cada uma dessas cidades possuía suas instituições acadêmicas, equilibrando entre si as oportunidades que podiam se oferecidas aos artistas de vanguarda. (LYNTON, 2000, p. 38).

Vale ressaltar que os pintores do Expressionismo alemão eram bastante apegados a ideia de um expressionismo universal. É nessa atmosfera do início do século XX, que são formados dois grupos informais de artistas¹⁸, que se situam cronologicamente, antes da Primeira Guerra Mundial: o grupo *Die Brücke* (A ponte), de Desdren, em 1905, e os artistas de Munique que expunham sob a égide de um almanaque intitulado *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) (LYNTON, 2000).

E embora as vanguardas artísticas tivessem por denominador comum a oposição aos valores do passado e aos cânones artísticos estabelecidos pela burguesia do século XIX e início do XX, elas se distinguiam entre si, não apenas pelas diferenças formais e pelas regras de composição, mas por seu posicionamento frente às questões sociais (CAPELATO, 2005).

¹⁸ O Expressionismo pode ser entendido como a história da fundação de grupos artísticos em diversos momentos desse período, além do *Die Brücke* e *Der blaue Reiter*: o círculo de poetas denominado Clube Novo (1909), as colaborações artísticas centradas em torno da revista e galeria *Der Sturm*(1910), de Herwarth Walden, e da revista e editora de Franz Pfemfert *Die Aktion*(1911); a Sociedade para a Execução Musical Privada criada por Schönberg (1918); o agrupamento de artistas de esquerda chamados de grupo de Novembro(1910); o grupo de arquitetos conhecidos como a Corrente de Vidro(1920); a Bauhaus, uma espécie de guilda de artistas e arquitetos fundada em 1919, que se dedicava a regeneração cultural, e outros. (CARDINAL, 1988).

Assim, enquanto os expressionistas de antes da guerra estavam preocupados com o mito da sensibilidade individual, maximizando suas potencialidades expressivas privadas, os do período de pós-guerra voltaram-se para a renovação coletiva (CARDINAL,1988).

3.4.1 Die Brücke

Primeiro grupo da arte expressionista. Dentro da classificação adotada por Cardinal (1988) situa, esse grupo cronologicamente no Expressionismo alemão Pré-guerra¹⁹ (1905-1916), considerado, de acordo com o autor, um dos grupos mais importantes do Expressionismo alemão na pintura. Os seus artistas – os bárbaros provocadores –, manifestam um grande entusiasmo pela escultura tribal africana e oceânica, xilogravuras medievais alemãs e desenhos de criança, enxergando neles um imediatismo e um dinamismo bem superior aos dos estilos já esgotados da arte acadêmica contemporânea na Europa.

A origem do nome *Die Brücke* (A Ponte), escolhido por Rottluff, teve como base uma passagem do tratado filosófico 'Assim Falou Zaratustra', de Friedrich Nietzsche²⁰ (1844-1900) que representava os seus objetivos artísticos no campo da pintura. A ideia era estabelecer uma passagem (ponte) entre a arte daquela época e a arte do futuro, renegando os cânones existentes na arte alemã neorromântica e estabelecendo, para isso, um contato íntimo com a natureza e a realidade (VELOSO, 2008).

O grupo foi formado e os artistas passam a pintar parte da história da arte moderna. O núcleo revolucionário era composto por quatro estudantes de arquitetura: Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Fritz Bleyl (1880-1966), Erich Heckel (1883-1970) e Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976). Sendo que alguns anos antes

Schmidt-Rottluff e Heckel conheceram-se no liceu de Chemnitz. Estabelecendo cedo uma forte relação de amizade, ambos desenvolveram interesses em comum relacionados à arte, desenhando e pintando juntos; e frequentaram juntos uma sociedade literária. Ao finalizar o curso, Schmidt-Rottluff e Heckel reencontraram-se na Escola Técnica Superior, em Dresden. Estas relações mostrar-se-iam importantes quando, mais tarde, os dois estudantes se encontrassem com outro par de amigos: Ernst Ludwig Kirchner e Fritz Bleyl. Heckel foi quem apresentou Schmidt-Rottluff a eles, e os quatro começaram a realizar atividades juntos – principalmente, a visitar as exposições e coleções dos museus locais. Quando

¹⁹ Cardinal (1988) propõe seis categorias amplas que abarcam o Expressionismo: I. Os precursores europeus do expressionismo – final do século XIX, II. Expressionismo alemão pré-guerra, 1905-1916; III. Expressionismo alemão Pós-guerra, 1916-1933; IV. Vanguarda europeia contemporânea, 1900-1920; V. Expressionismo internacional entre as duas guerras, 1920-40; VI. Correntes “expressionísticas” internacionais do pós-guerra, de 1940 até o presente (o autor se referia ao ano em que escreveu o livro).

²⁰ Conforme afirma Veloso (2008), muito do substrato filosófico que insuflou a *Weltanschauung* e, por conseguinte, as posturas artísticas do Modernismo pré e pós-bélico europeu encontram-se em Arthur Schopenhauer (1788-1860), filósofo alemão e no seu discípulo Friedrich Nietzsche (1844-1900).

resolveram dedicar-se de inteiro a arte, os quatro estudantes fundaram o grupo *A Ponte* [*Die Brücke*]. (MARQUES-SAMŸN, 2003, p. 6).

Segundo Marques-SamŸn (2003), esses artistas desejaram buscar por uma nova arte, distanciados dos modelos acadêmicos e impressionistas que então dominavam a Alemanha – o que os tornou fundadores simbólicos do Expressionismo, enquanto representantes de uma nova atitude artística que buscava estabelecer um diálogo com tendências pós-impressionistas e não acadêmicas.

Esses jovens artistas alemães considerados revolucionários não estudaram ou adquiriram experiência de valor no campo da pintura. Assim, o começo não pertenceu a um processo de evolução artística que necessariamente conduzisse à formação do grupo (DUBE, 1976). Informa o autor que, só por instinto e sem qualquer auxílio selecionaram os estímulos artísticos que lhe agradavam. Conta-nos ainda que visitaram bastantes exposições que influenciaram na composição plástica desses artistas

Visitaram grandes coleções públicas de Dresda, a Gemäldegalerie de pinturas e a Kupferstichkabinett de gravuras. O diretor desta galeria, Max Lehrs, adoptou o sistema de comprar e apresentar gravuras modernas estrangeiras; por exemplo, as melhores litogravuras de Toulouse-Lautrec podiam ser vistas a partir de 1900. Os jovens artistas viram a coleção de gravuras de Frederico Augusto II no terraço do palácio de Brühl e apaixonaram-se pelos trabalhos de Cranach, Beham, Dürer e pelos primitivos mestres italianos, assim como pelos desenhos e gravuras de Hercules Seghers e Rembrandt. Um pouco mais tarde, Kirchner descobriu as esculturas de madeira dos indígenas das ilhas Palau no Museu Etnográfico e falou delas entusiasticamente aos amigos. Foi na época em que Matisse comprava esculturas africanas em Paris e as mostrava a Picasso, que por sua vez descobrira a antiga arte ibérica. A coincidência destes factos, que tivera a sua origem em Gauguin, viria a firmar-se definitivamente. (DUBE, 1976, p. 26-27).

Como a intenção do programa do *Die Brücke* de reunir todos aqueles que compartilhassem as mesmas ambições, o grupo não podia, e na realidade não o fez, limitar-se aos quatro amigos que o formaram. Dessa feita, passou a fazer parte do grupo em 1906, Nolde (1867-1956), o artista suíço Cuno Amiet e o finlandês Alex Gallén-Kallela e Max Pechstein (1881-1955). Em 1908, o alemão Franz Nölken (1884-1919), Otto Mueller (1874-1930), em 1910, e em 1911, o artista de Praga Bohumil Kubista (1884-1918) (DUBE, 1976).

No que se refere a gravura, o *Die Brücke* recupera a xilogravura como linguagem artística, pois há, nessa técnica ilustrativa tradicional alemã, forte vínculo entre arte e comunicação (figuras 9 e 10), aspecto importante do programa expressionista dessa comunidade de artista. Além disso, o trabalho gráfico sustentava a postura populista do movimento, que se mantém coeso até 1913.

Figura 9 - Ernst Ludwig Kirchner: Capa de *Die Brücke* com retrato de *Schmidt-Rottluff* (1909)



Fonte: Argan (1992)

Figura 10 - Max Pechstein, (*Schmidt-Rottluff Heckel, Kirchner, Pechstein*), Xilogravura, 1909



Fonte: Universidade de São Paulo (2018)

Nesse sentido, nas mãos desses artistas

[...] a rectidão angular tornava-se um meio de expressão independente e não apenas um substituto da pintura. As pinturas e os trabalhos a preto e branco influenciavam-se continuamente uns aos outros. Desejavam grandemente expressar o pensamento através do meio que melhor lhes conviesse; foi assim que os artistas da Brücke experimentaram e conscientemente proclamaram a sua filiação alemã do século XVI. (DUBE, 1976, p. 28-29).

Assim, esses artistas concebiam a arte como uma “criação original” e não como uma técnica; segundo eles, o fim a alcançar é qualquer coisa que não se ensina. Adentrando por essa concepção, o autor afirma que, uma vez que o grupo tinha como objetivo a arte na sua essência acima de toda a forma e cor, a pintura não era para eles intrinsecamente mais importante do que os meios gráficos; acima de tudo preferiam as xilogravuras (DUBE, 1976).

Portanto, o primitivismo estético do grupo encontrou seu veículo natural na xilogravura, cuja prática na Alemanha não era utilizada desde a Idade Média. Artistas como Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff e Nolde

[...] entregaram-se de bom grado a uma técnica na qual a excitação puramente física - o ato de talhar madeira com uma lâmina afiada pode ser entendido de imediato como uma canalização de impulsos agressivos - funde-se harmoniosamente com a excitação espiritual ou estética vivida no movimento em que a folha impressa é separada da prancha. (CARDINAL, 1988, p. 90).

Apresenta a obra de Nolde²¹ *O Profeta* (1912) (figura 11) afirmando que o negro implacável daquela obra expressionista corresponde à superfície plana da prancha: o rosto desfigurado [...] correspondem às incisões desordenadas feitas pela faca. Num trabalho desses, pontua o autor,

A rigidez inerente à forma de expressão é posta em evidência como parte integrante da afirmação: o profeta não é apenas a imagem de um rosto, mas o registro de um processo de expressão através de sinais frenéticos. A ligação indicadora existente entre a superfície visual e a presença do artista, cujos gestos são marcados por vestígios inconfundíveis, confirma o modelo do autor de imediatismo existencial. Este alguém está pedindo sua ajuda! A imagem parece gritar. A conotação cultural também deve ser levada em conta na interpretação da imagem, uma vez que a ideia do rosto definido por incisões pode trazer consigo associações de tortura e desfiguração. (Não é difícil associar a imagem de Nolde à tradição medieval de retratar santos mártires). (CARDINAL, 1988, p. 90).

²¹ Nolde estudou **Arte Primitiva** no *Museu de Antropologia* (Berlim, 1911) e foi incluído como membro de expedição à Nova Guiné, organizada pelo *Escritório Colonial Alemão*. Nesta longa aventura Nolde percorreu a Rússia até a Sibéria, a Manchúria (China), o Japão e as Ilhas Palau. As obras que o artista pintou nesse percurso se perderam, em razão do começo da I Guerra Mundial, mas depois as pinturas reapareceram (Plymouth, Inglaterra, 1921) (SILVA, 2014).

Figura 11 - Nolde, *O Profeta*, Xilogravura, 1912

Fonte: Rachid (2012)

Para Schmidt-Rottluff, a resistência da madeira na exploração dessa linguagem intensificou a crescente radicalização de sua poética em angulosidades, deformações e simplificações. Como aponta as pesquisas de Marques-Samjñ (2003) o grupo desejava buscar uma nova arte distanciada dos modelos acadêmicos e impressionistas que dominavam na Alemanha.

É interessante observar que as deformações apresentadas em seus trabalhos foram provocadas pela necessidade subjetiva de encontrar equivalentes para seus conflitos e isolamento. Os artistas como Ernst Ludwig Kirchner, observada em *Chronik der Brücke*, encontravam inspiração nas xilogravuras medievais alemãs, nas esculturas africanas e da Oceania, na arte etrusca e em outras manifestações primitivas – todas as formas que pareciam anticlássicas, bárbaras e “expressionistas” (CHIPP, 1996).

Quando mudam para Berlim onde encontram com Max Pechstein e Otto Müller, passam a viver no turbilhão da arte e da política artística alemã, sendo vistos em sua melhor forma em seus trabalhos gráficos, especialmente nas xilogravuras, inspiradas nas gravuras alemãs do período da Reforma e em Gauguin e Munch, que transformaram o meio em veículo de expressão muito pessoal (LYNTON, 2000).

Marques-Samÿn (2003) se refere ao caráter simbólico de A Ponte como fundadora do Expressionismo pelo fato de que antes e durante seu desenvolvimento, outros artistas – como Paula Becker (1876 – 1907) e Emil Nolde (1867 – 1956) – já terem desenvolvido na Alemanha uma arte com estas mesmas características. Ressalta que, *A Ponte* não foi a única responsável por libertar a arte da esfera “puramente estética”, transformando-a em um modo de vida, como tem sido afirmado; segundo ele, deve ser ressaltado que

[...] a Ponte não deve ser levemente encarada como uma única mola propulsora do Expressionismo. Seu papel, ainda que fundamental e extremamente simbólico, não obscurece a importância de inúmeros outros revolucionários artistas a ela contemporâneos. (MARQUES-SAMÿN, 2003, p. 6).

O grupo viveu muitas efervescências artísticas, pois durante os oito anos de existência, os artistas da *Brücke* dividiram seus ateliês, realizaram várias exposições, lançaram e publicaram álbuns. Entretanto, “cumprida a sua função, e após a separação dos artistas (que se transferiram para Berlim), a *Brücke* desapareceu.” (CHIPP, 1996, p. 123).

3.4.2 Der Blaue Reiter

Ao contrário do isolamento dos alemães do Norte, os artistas do *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) participavam dos principais movimentos da cultura europeia.

Para os artistas do *Der Blaue Reiter* não era a influência das sensações da natureza que deveriam moldar a arte, mas a necessidade interna desta. Tal concepção apoiava-se, ainda na obra do filósofo Arthur Schopenhauer, para quem as emoções e os desejos se colocavam acima das ideias e da razão. A arte, para estes pintores, deveria ser uma “interação entre os vários elementos da linha, cor e forma” (CARVALHO, 2005, p. 84).

Nasceu com alguns membros da Nova Associação de Artistas²² (NKV) de Munique e foi liderado por Wassily Kandinsky (1866-1944) e Franz Marc (1880-1916). Também fizeram parte do grupo o alemão August Macke (188-1914), alemã Gabriele Münter (1877-1962), austríaco Alfred Kubin (1877-1959) e o suíço Paul Klee (1879-1940). Na sua fase embrionária, o grupo contava também com a russa Marianne von Werefkin²³ (1870-1938), o russo Alexej von Jawlensky (1864 -1941) e o compositor austríaco Arnold Schönberg (1874-1951).

²² Em consequência da recusa de Kandinsky pela Secessão local formam a Nova Associação de Artistas em Munique (1909). Para aprofundar mais sobre o assunto, Cf. MENEZES, Paulo R. A. **A trama da imagem:** manifestos e pinturas no começo do século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

²³ São várias as mulheres que participam na cena artística expressionista entre elas: a russa, Marianne von Werefkin (1860 - 1938), Alemã Gabriele Münter (1877 - 1962) e a sueca Nell Walden (1887 – 1975) (VELOSO, 2008).

O gosto primitivista do grupo *Der blaue Reiter*, assim como o do *Die Brücke* – a rejeição obstinada a qualquer distinção entre a arte “superior” europeia e a arte primitiva em seu sentido mais amplo (arte folclórica, arte naïve, arte tribal, arte infantil e mesmo arte psicótica) – apresenta-se como parte integrante da estética do impulso subjetivo, que não se pode submeter a nenhuma regra objetiva.

Esses artistas sentiram a necessidade de testar seus meios e seus impulsos, e modelar gradualmente uma linguagem controlável na qual formulassem suas mensagens pessoais (LYNTON, 2000). Nesse sentido, eles seguiram um caminho suave, sem estridência cromática, dentro de uma atmosfera apaziguadora, resultante da espiritualidade de seus integrantes liderado por Kandinsky, teórico da arte e pintor. Sendo que, em suas exposições uniam os artistas de vanguarda da Alemanha, Rússia e França, sem postular uma linguagem formal ou um estilo específico, porque viam na arte a materialização do espírito, qualquer que fosse a forma assumida por ela.

Wassily Kandinsky, líder espiritual do grupo, era homem de ampla cultura e grande vigor intelectual.

Conhecedor de várias correntes do pensamento europeu interessava-se muito pela filosofia, religião, poesia e música. Seu gênio universal procurou unir o racional ao irracional, Kandinsky e seus amigos continuaram a procurar base espiritual comum de todas as artes e realizaram experiências como os equivalentes de sons e cores, na esperança de chegar à forma inestética total, que teria efeitos tanto físicos quanto psicológicos. Por isso se seguiram a tradição proposta por Wagner e explorada por Scriabin e Schönberg. (CHIPP, 1996, p. 123).

Ainda segundo Chipp (1996, p. 123) ao fazer referência às obras literárias de Kandinsky que fundamentaram a teoria da arte daquele movimento, afirma que

[...] juntamente com seu livro *Do Espiritual na Arte*, o ensaio de Kandinsky *Sobre o problema da forma* tornou-se documento central da arte abstrata. Neste último, que é a sua contribuição mais amadurecida para a teoria da arte, Kandinsky vê dois caminhos principais, o “grande realismo” (exemplificado pela simplicidade de Henri Rousseau) e a “grande abstração” (representada pela sua própria obra), que levam a uma meta, ou seja, à expressão do significado interior do artista. A forma em si não tem sentido, a menos que seja expressão de necessidade íntima do artista.

Kandinsky e Marc fundaram em 1911, publicação ilustrada com uma panorâmica das correntes de vanguarda, textos de artistas e, também, com uma seleção de objetos de arte popular, obras de arte primitiva e xilogravuras medievais, com o título de *Der Blaue Reiter Almanach*.

De acordo com Veloso (2007), esse almanaque era domínio interartístico: as artes plásticas, a poesia, a música, o teatro e o ensaio sobre arte. E o grupo organizou exposições em 1911 e 1912 que transitaram pela Alemanha. Em 1913, o grupo expôs no Primeiro Salão de Outono, organizado por Herwarth Walden e pela galeria *Der Sturm*.

Os membros do *Der Blaue Reiter* compartilhavam da mesma ideologia: a crença na necessidade da espiritualidade na arte. Torna-se evidente, conforme Veloso (2007, p. 49), “pelo círculo da revista berlinense *Der Sturm* – que incluía vários teorizadores, como é o caso do próprio editor Herwarth Walden – consideram que “expressionista” é a arte abstracionista de Paul Klee, Marc ou Kandinsky.”

Afirma Veloso (2007) que, os tempos áureos do Expressionismo decorreram entre 1910 e 1920 e disso dá conta a revista *Der Sturm*, que nessa década evidencia preocupação com a atmosfera iconoclasta que se fazia sentir no plano das artes.

O primeiro número de *Der Sturm – Wochenschrift für Kultur und die Künste* sai em 3 de março de 1910, com uma tiragem de 30.000 exemplares, cada um com 8 páginas, em formato grande e impressão retro-moderna. Com um grafismo inconfundível, muito por causa das inúmeras xilogravuras dos artistas que nela colaboravam e que eram artistas de proa do modernismo europeu, *Der Sturm* tornou-se no órgão *pivot* do Expressionismo alemão. (VELOSO, 2008, p. 73).

Ressalta-se que, o internacionalismo expressionista, torna-se uma característica veemente pela forma como se locomovem, quer artistas quer movimentadores da arte. É o caso do editor de *Der Sturm*, Herwarth Walden, que publicou autores de todo o mundo e exibiu nas galerias de *Der Sturm* artistas oriundos das mais diversas partes do globo (VELOSO, 2007).

Em decorrência da Primeira Guerra Mundial, também *Der Blaue Reiter* dissolve-se em 1914. Nessa atmosfera de guerra, Franz Marc e August Macke foram mortos em combate e Wassily Kandinsky, Marianne von Werefkin e Alexej von Jawlensky viram-se forçados a regressarem à Rússia, por causa da sua nacionalidade. De existência curta, se comparada com a de *Der Sturm*, o círculo *Der Blaue Reiter* durou de 1911 a 1914, sendo que o almanaque de 1912 foi o único. A seguir, a capa da primeira edição que usa uma xilogravura de Kandinsky, de 1911 (figura 12).

Figura 12 - Wassily Kandinsky, *Almanach der Blaue Reiter (cover)*, 1912



Nota: Color lithograph. German Expressionism - Der Blaue Reiter
 Fonte: Veloso (2007, p. 86)

Cabe ressaltar que, não existiu um movimento ou grupo que se anunciasse expressionista e definisse seus propósitos expressionistas. Tanto é que, o próprio título veio posteriormente, em 1911, quando a exposição de Secessão de Berlim incluiu uma galeria de trabalhos designados como sendo de autoria de *Expressionisten* – todos eles eram de Paris: Matisse e os *fauves*, mais Picasso em sua fase pré-cubista. Destarte, em 1914, o rótulo foi aplicado aos artistas do *Die Brücke* e a outros. Portanto, a tendência era aplicá-lo a todas as correntes internacionais surgidas depois do impressionismo e que se pensava serem anti-impressionistas (LYNTON, 2000).

Novos grupos surgiram e ficou evidente que o ideal expressionista de integração mantido pela *Brücke* e pelo *Blaue Reiter* tinha deixado de existir. Foi apresentado exaustivamente em manifestos enquanto noutros o Expressionismo era simultaneamente desprezado e proclamada sua morte iminente. O manifesto Dadaísta de 1918 declarava: “O Expressionismo [...] já não tem nada a ver com o esforço de gente activa”. O slogan expressionista: “o homem é bom” foi substituído pela sua antítese. George Grosz declarou: “o homem é um animal”. A excitação e o entusiasmo do ego já não podiam ser o centro das coisas. Foram substituídos pela necessidade de encarar com frieza o banal e o mundano, representando os objectos em todos os seus pormenores, com precisão e sem sentimentalismo (DUBE, 1976, p. 216-217).

Em se tratando de características do Expressionismo tem-se o caráter existencialista, o seu anseio metafísico e a sua visão trágica do ser humano são características

inerentes a uma concepção existencial aberta ao mundo espiritual e às questões da vida e da morte que vão influenciar diretamente nas características plásticas do movimento artístico.

Destarte, a deformação é considerada uma das dominantes na arte moderna e reflete um estado de insatisfação diante do mundo, de melancolia diante das experiências vivenciadas no pré e pós-bélico, por isso dá ênfase a representação emocional.²⁴ E essa deformação, segundo Argan (1992, p.240) que em alguns artistas chegam a ser agressiva e ofensiva não é deformação óptica:

[...] é determinado por fatores subjetivos (a intencionalidade com que se aborda a realidade presente) e objetivos (a identificação da imagem com uma matéria resistente ou relutante). Os expressionistas alemães adotam como ponto de referência a arte dos primitivos. (ARGAN, 1992, p. 240).

Para Argan (1992), a deformação expressionista não é caricaturada realidade. E sim, trata-se da beleza que, passando da dimensão do ideal para o real, inverte seu próprio significado, tornando-se fealdade. As figuras 13 e 14 são obras de alguns dos artistas do Grupo *Die Brücke* e que representam a experiência estética daquela época.

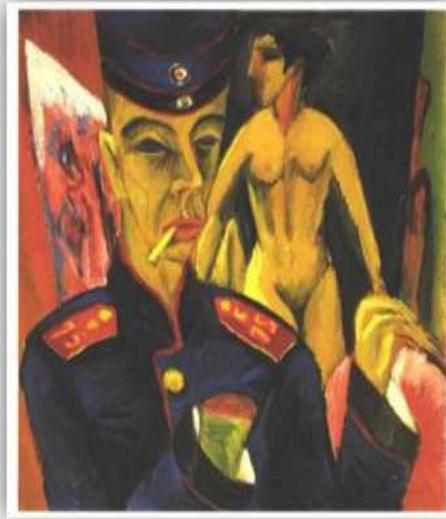
Figura 13 - Erich Heckel, *Zwei Verwundete* [*Dois Feridos de Guerra*], gravura, 1915



Fonte: Pelica (2018)

²⁴ Segundo Tillich (1976 apud CARVALHO, 2005) aparentemente, a ansiedade se torna um fenômeno cultural, superindividual, quando as estruturas de determinada sociedade se desintegram tirando das pessoas a possibilidade de obter coragem (mesmo que por participação) para enfrentar o não-ser. Quando essas estruturas estão para ser destruídas, a ansiedade explode em todas as direções. Afirma que isso estaria ocorrendo na Europa desde o final o século XIX. (TILLICH, 1976, p.47-48 apud CARVALHO, 2005, p. 83).

Figura 14 - Ernst Ludwig Kirchner. *Auto-Retrato como Soldado*, óleo, 1915



Fonte: Tuitearte (2012)

Por isso, possui essa beleza quase demoníaca da cor, e devido essa característica, que frequentemente vem acompanhada por figuras ostensivamente feias (pelo menos segundo os cânones correntes), a imagem adquire uma força de perimptoriedade categórica, como se realmente já pudesse existir pensamento para além dela. E resulta na poética expressionista²⁵ que permanece sempre fundamentalmente idealista, é a primeira poética do feio. Afirma Argan (199, p. 240, grifo do autor) que

[...] 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*.

²⁵ Paul Tillich (1886 – 1965), teólogo e filósofo da religião, afirma que o demônico se expressa na arte, e é importante para análise da arte em geral, e do expressionismo alemão especificamente. Segundo ele, se buscamos uma definição mais precisa do que é o demônico, devemos considerar o fato de que a “quebra” dos elementos orgânicos que vemos na arte primitiva é feita a partir dos próprios elementos orgânicos; o demônico está assim revelado na desproporção, no exagero, na tirania de certos aspectos sobre outros, levando à destruição da forma natural: “O demônico comporta a destruição da forma que tira sua origem do fundamento da própria forma.” Para aprofundar o assunto, Cf. CARVALHO, Guilherme V. R. de. A “Antecipação Ansiosa do Demônico” em Edvard Munch: uma interpretação a partir da Teologia da Arte de Paul Tillich. **Revista Eletrônica Correlatio**, n. 8, p. 74-91, out. 2005. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/1744>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

Para Baumgart (2007), o feio é conscientemente utilizado como recurso de expressão, e nisso agem influências da arte dos povos “primitivos”, a qual em Paris foi, também, descoberta e utilizada por Derain, Matisse, Picasso e outros, precedidos na prática por Gauguin com sua vida entre os “primitivos”. O que os alemães conheciam bem, a força expressiva da linha, levou-os conseqüentemente a ocupar-se intensamente da impressão, especialmente da xilogravura, introduzida por Gauguin e Munch, isso causou um novo florescimento do gráfico. A título de exemplo, o autor apresenta *O Par*, de 1909, de Karl Schmidt-Rottluff (figura 15) como um excelente testemunho das expressivas possibilidades dessa arte.

Figura 15 - Karl Schmidt-Rottluff, *O par*, xilogravura, 1909



Fonte: Baumgart (2007)

Outro aspecto importante é que a experiência vivida por alguns artistas na guerra e, principalmente pelo fato de virem seus pares mortos pelos inimigos, levaram a escolher esse tema para sua arte influenciando diretamente a estética daquele período. Veloso (2008, p. 27-28) afirma que “foram muitos os artistas voluntários na frente do combate, entre eles, Georg Trakl, Wyndham Lewis, Oskar Kokoschka, Franz Marc e Gaudier-Brzeska. Os dois últimos morreram em combate, em trincheiras opostas.”

Em se tratando de gravura, alguns artistas conseguiram realizar uma obra gráfica muito importante e de grande expressividade utilizando principalmente, a força da linha e do contraste. Dar-se-á ênfase a força de comunicação e expressão da arte gráfica, mas especificamente da xilogravura, que se manifesta na produção dos artistas no Expressionismo alemão.

3.5 A gravura no expressionismo alemão: meio de comunicação e expressão

A gravura possibilita a multiplicação da imagem ou texto contribuindo para a divulgação da informação, dessa maneira pode-se dizer que possui função comunicativa. A xilografia (matriz de madeira) é considerada como uma das primeiras técnicas utilizadas de reprodução da imagem sendo adotada no início da imprensa de Gutemberg no século XV. No decorrer da História Gráfica, os processos da calcografia (matriz em metal) e litografia (matriz em pedra) surgiram e viveram concomitantemente com a xilografia no início do século XX. Neste período, com o desenvolvimento dos recursos fotográficos facilitando a impressão gráfica, a xilografia, calcografia e litografia passaram, também, a serem utilizadas como meio de expressão artística (SILVA, 2009).

Assim, conforme Veneroso (2007, p. 1512 apud SILVA, 2009, p. 31) a gravura segue rumo a desfuncionalização e ganha autonomia tornando-se linguagem

Ao se libertar da função ilustrativa no Renascimento, a gravura começa a sua caminhada rumo a desfuncionalização. Mais tarde, ao se libertar do uso comercial, quando mapas, cartazes, ilustrações, marcas, rótulos, passam a ser impressos por outros meios, a gravura completa seu processo de desfuncionalização, ganhando autonomia. A autonomia da gravura vai assegurar a possibilidade de dialogar com outras linguagens, realizando-se plenamente como linguagem.

Apesar de a gravura ter caminhado nas poéticas dos artistas no início do século XX, gravadores contribuíram de maneira significativa para as artes gráficas, com a concepção de capas de livros, imagens em jornais, panfletos. Entretanto, ao se explanar sobre o Expressionismo alemão, não se podem compreender suas características plásticas sem conhecer a forte influência das artes gráficas para esse movimento.

No campo propriamente gráfico, o terreno para a inovação expressionista muito deve ao pintor e artista gráfico alemão Max Klinger (1857 -1920). Esse artista de fins do século XIX que, além de gravar e imprimir suas próprias matrizes criou uma obra teórica de grande influência a qual argumentou que a pintura e as cores representavam a realidade observada e o desenho e a gravura estavam voltadas para as ideias.

Em seu tratado de 1891, *Pintura e Desenho [Malerei und Zeichnung]*, argumentou em defesa de uma diferença temática entre formas artísticas: a pintura e as cores seriam mais apropriadas à representação mimética da realidade observada, enquanto o desenho e a gravura constituíam um campo próprio para o desenvolvimento de ideias e temáticas fantásticas. Desta maneira, a teoria de Klinger conferiu autonomia às obras gráficas, simultaneamente posicionando-as em um nível superior do ponto de vista da criação não comprometida com a realidade sensível. Sua influência no Expressionismo, principalmente no tocante à estrutura narrativa elaborada por Klinger em suas séries e na defesa de um certo “idealismo” inerente às artes gráficas, seria determinante. (MARQUES- SAMŸN, 2003, p. 6).

Nesse movimento artístico na Alemanha, a gravura foi elevada a um alto patamar expressivo, dotando-a outra vez do vigor artístico que possuía durante o Renascimento Alemão, contudo tornando-a veículo do característico desassossego do homem dos tempos modernos – nascido dentro da era industrial, do racionalismo científico e do capitalismo voraz. Tem-se como exemplo, portanto, a gravura e, particularmente, a xilogravura realizada

[...] por artistas como Ernest Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Otto Mueller, Kandinsky, Franz Marc e August Macke. Estes artistas e vários outros, gravadores ou não, do campo das artes plásticas e de outros gêneros da arte formam um grupo heterogêneo englobado pelo Expressionismo, movimento sem manifestos unificadores e com diversas vertentes. (PEREIRA, 2012, p. 35).

Segundo Pereira (2012), alguns artistas, surgidos com e a partir do Romantismo, insatisfeitos com a arte produzida em seu tempo, buscaram nova possibilidade expressiva. Com o olhar em direção ao passado e para as culturas “primitivas” dos países colonizados, encontram nas gravuras essa possibilidade. As produções culturais estavam sendo expostas cada vez mais e em maior número nos museus antropológicos e etnográficos que iam surgindo na Europa.

Como já relatado, as vanguardas do século XX redescobriram a arte “primitiva” que inspiraram os artistas em sua arte. Portanto, não é no mundo Greco-romano que estes artistas, considerados rebeldes, vão procurar inspiração para os seus trabalhos, e, muito menos, nos grandes temas morais, históricos e religiosos, mas sim

[...] na arte das ilhas oceânicas, na Ásia, na América do Sul e na África. Notadamente o artista alemão, igualmente insatisfeito, olhando para um passado um pouco mais recente vai encontrar na Idade Média uma fonte importante de motivos nas obras do Gótico e do Românico, redescobrendo, inclusive, a força da obra gráfica de um Dürer ou um Schongauer, estes já no Renascimento, trazendo de volta à vida esta arte tão ancestral e poderosamente expressiva – a xilogravura em madeira de fio. (PEREIRA, 2012, p. 30).

É importante ressaltar que Redon, Daumier, Vallotton são vistos como representantes do que estava por vir no início do século XX pelas mãos dos artistas alemães expressionistas, incluindo o uso renovado e puramente artístico da xilogravura. E artistas modernos como Gauguin (1848 – 1903) e Edvard Munch (1863 - 1944) fizeram experiências com xilogravura que retomam a madeira de fio e o trabalho direto do artista sobre a matriz,

desde a criação até a impressão. Esses artistas encontram, na gravura em madeira, um meio ideal para reagir frente ao mundo cada vez mais industrializado e automatizado (RAUSCHER, 1993).

Rauscher (1993, p. 43), explica ainda que “para Gauguin, a textura da madeira refletia a simplicidade e a espontaneidade da arte primitiva; para Munch, representava um meio natural de expressar suas opiniões sobre a condição humana” contribuindo para retomada da xilogravura como meio expressivo. Portanto, naquele momento, a xilogravura torna-se também, um meio artístico e Gauguin deu importante contribuição a essa retomada, iniciando em 1893

[...] suas primeiras gravações, deixando deliberadamente rebarbas e marcas de goiva; além de se utilizar de ferramentas não convencionais como pregos e lixas. É considerado o primeiro xilogravador essencialmente moderno. Em sua obra gravada encontra-se, na origem, a ideia de linguagem da gravura moderna - muito explorada, posteriormente; pela gravura abstrata - no sentido em que se retira do próprio material do qual a matriz é constituída, elementos expressivos a fim de uma maior significação. (RAUSCHER, 1993, p. 43).

Em um contexto de efervescência artística, Gauguin utiliza a xilogravura para recriar em preto e branco e à cores, como em sua pintura, o universo mitológico das suas amadas ilhas dos mares do sul (figuras 16 e 17), através de um corte agressivo e rústico, tentando captar o “clima” de ancestralidade que sente na cultura daqueles povos tão distantes da sofisticada cultura parisiense que dominava a Europa²⁶ (PEREIRA, 2012).

²⁶ Goldstein (2008, p. 284) afirma que “há dois pontos em comum entre todos esses artistas modernos. Em primeiro lugar, o elemento “primitivo” lhes serviu como um signo de modernidade, como um emblema da filiação a formas expressivas mais “autênticas” e radicais. Em segundo lugar, o exótico foi recriado por eles de acordo com os pressupostos e práticas ocidentais da época – e, portanto, sob a égide da política colonial europeia.”

Figura 16 - Gauguin. *Auti te pape (Women at the River)*, xilogravura, 1894/1895



Fonte: Gauguin (1944)

Figura 17 - Gauguin. *Maruru (Thank You)*, xilogravura, 1894/1895



Fonte: Gauguin (1943)

Referindo-se a Edvard Munch, faz da gravura xilográfica formas de expressão como processo gráfico, expondo a terrível face da tragédia humana ou, então, o desabrochar de uma dimensão totalmente onírica. Trafega também por outros processos iniciando pelos “negros” litográficos ou gravados em metal, surgidos da imaginação simbolista e romântica.

A expressão através da gravura teve além da xilografia outras técnicas experienciadas pelos artistas como a calcografia já conhecida desde o século XVII traduzia imagens com matrizes em metal e a litografia. A técnica litográfica que utiliza a pedra como matriz e foi descoberta por Aloys Senefelder em 1796, amplamente utilizada no século XIX e começo do XX.

Conforme Mobilon (2011), Munch conhece a calcografia durante sua estada em Berlim, em 1894, e posteriormente, adotou a litografia e a xilogravura.

No início, Munch usou com frequência suas próprias pinturas como fonte de suas estampas; mais tarde, a arte gráfica se torna uma práxis independente e se constitui um meio experimental por excelência em sua produção. Convém lembrar que os primeiros passos de Munch na prática das repetições tiveram início na pintura; era problemático para ele se separar de alguma obra. Ao se deparar com o interesse do público em adquirir imagens distintas de sua produção, como muitos artistas que viveram de suas obras perceberam o potencial comercial das repetições. As suas gravuras possuem a vantagem de apresentar imagem por imagem, nas inúmeras repetições e variações, o seu processo de pensamento; pela própria dinâmica das inúmeras retomadas, alterações e impressões, alçaram um voo mais amplo do que as pinturas. (MOBILON, 2011, p. 6).

Ele tinha como referência para seu trabalho de gravuras as próprias pinturas realizando, assim, uma releitura de suas obras. Vale ressaltar que o fato de Munch “apropriar-se” de suas próprias imagens, não altera o seguinte resultado: essas imagens, quando transportadas de um meio ao outro, assumem um novo *status* ao se desprenderem de seu contexto original, que pressupõe determinada carga emocional e psíquica envolvida (figuras 18 a 21) (MOBILON, 2011). Tornando-se assim, também, bastante expressivo nas suas gravuras.

Figura 18 - Munch. *Stormy Night*. Woodcut in black on cream wove paper. 1908/09



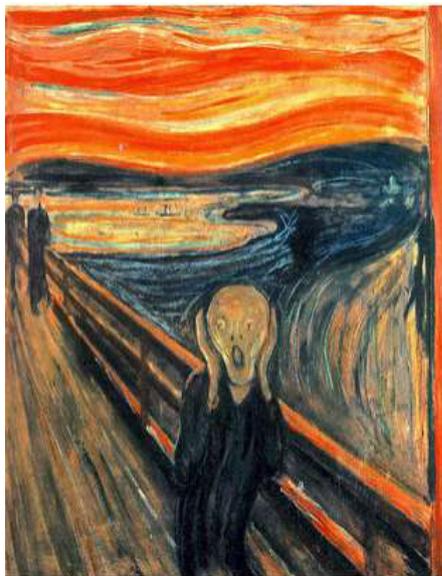
Fonte: Munch (2001)

Figura 19 - Munch. *Stormy Night*. Óleo. 1893



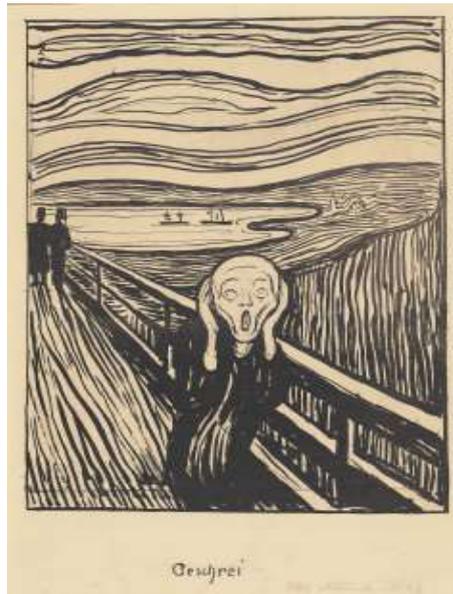
Nota: Museum of Modern Art, New York
Fonte: Munch (2012)

Figura 20 - Munch. *O grito*. Óleo sobre tela. 1893



Fonte: Bischoff (2000)

Figura 21 - Munch. *Geschrei (The Scream)*, litograph, 1895



Fonte: Munch (1943)

Em ambos processos, Munch comunica não só suas próprias ansiedades, mas, também, manifesta as condições espirituais da cultura, tornando-se importante fonte de comunicação de um período em que a ansiedade se torna um fenômeno cultural. Nesse contexto, essa produção artística denota a importância predominante atribuída às artes gráficas, especialmente à xilogravura, mesmo em relação à pintura e à escultura

[...] não se compreende a estrutura da imagem pictórica ou plástica dos expressionistas alemães, a não ser se procure suas raízes nas gravuras em madeira. A técnica da xilogravura é arcaica, artesanal, popular, profundamente arraigada na tradição ilustrativa alemã. Mais do que uma técnica, no sentido moderno da palavra, é um modo de expressar e comunicar por meio da imagem. (ARGAN, 1992, p. 238).

Argan (1992) evidencia que o importante é exatamente essa identidade entre expressão e comunicação: a expressão não é uma misteriosa mensagem que o artista anuncia profeticamente ao mundo, mas sim, uma comunicação de um homem ao outro.

O uso da gravura no expressionismo alemão pressupõe o compromisso do artista em relação às questões sociais e à situação histórica, almejando uma relação efetiva com a sociedade. Assim sendo, a questão da comunicação é de fundamental importância.

Cabe destacar que, no Expressionismo alemão, o ato de gravar ganha expressividade como ato de ação e a arte é assimilada como trincheira em defesa do humano, seus dramas e sua afirmação. Por isso, pode-se considerar que, além da exacerbação das cores e da distorção das formas, o que une as diversas manifestações expressionistas, diz respeito à

radicalização do eu existencial, da solidão do sujeito em relação à concretude das coisas e contra a aceitação passiva do progresso que sacrifica a essência humana (GRILO, 2015).

Assim, a produção expressionista alemã, baseada no drama humano, solidão do indivíduo e na comunicação, torna-se paradigma enriquecedor no desenvolvimento de uma produção gráfica diversificada. Nesse sentido, artistas como Schmidt-Rottluff, talvez o mais contundente dos artistas do *Die Brücke*, imprime nas suas gravuras uma vigorosa tensão, ao passo que, entre os expressionistas independentes, Beckmann fere o metal com a veemência de sua ponta-seca para apresentar um “circo” de personagens e situações insólitas, enquanto que Otto Dix artista que se voluntariou para o campo de combate, tornando-se personagem predominante no período entre guerras²⁷, mostra o homem em sua penúria e estado peculiar, com malícia e fealdade, desenhando as representações da guerra, através da figura do esqueleto, símbolo da finitude humana (figura 22).

Figura 22 - Otto Dix. *Centinela muerto*. Serie *La guerras*, grabados y aguafuertes, 1924.



Nota: Institut für Auslandsbeziehungen
Fonte: Macias (2000)

²⁷ Suas gravuras são como o sonho da morte, como os pesadelos de uma carnificina que nunca terminou. Às vezes, seus mortos são intactos, anônimos e impessoais, como se fossem mortos por gás que rasgava os pulmões por dentro. Dos outros, alcançados pela explosão de algum impacto direto, apenas massas de uniformes e carne permanecem, sem enterrar na terra do homem, apodrecendo na lama. Um sentinela que nunca deixou seu posto e está encostado à trincheira, mal coberto com os farrapos do casaco de campo; mas ainda empunha o rifle (MACIAS, 2000).

Para os alemães, a gravura foi considerada um meio ideal para arte expressionista e, ainda, representava parte da retomada de sua tradição medieval. A resistência natural da madeira aos cortes, o contraste do claro e escuro, a estilização das formas se adapta ao espírito da obra de artistas como Kirchner; Heckel, Nolde, entre outros. Considerados essencialmente xilogravadores, os alemães do grupo Die Brücke (*A ponte*) encontraram na arte xilográfica o seu meio autêntico de expressão.

Portanto, a xilogravura traz em si uma tradição da comunicação pela imagem determinada pela expressividade e multiplicidade de sua linguagem. Dessa maneira, a xilogravura moderna possui dois fatores que determinam sua característica artística: seu caráter social e seu caráter simbólico. O primeiro diz respeito a sua função prática quando usada como meio de divulgação de ideias e divulgação de arte, e a segunda, refere-se à carga expressiva determinada pela produção xilográfica.

4 EXPRESSIONISMO NO CONTEXTO ARTÍSTICO BRASILEIRO

Ao se fazer um estudo sobre a história da arte moderna no Brasil, há de se levar em consideração a história da vanguarda europeia. E um aspecto a ser observado é que a maioria dos intelectuais e artistas representantes do modernismo latino-mericano dos anos de 1920 viveu na Europa num momento de efervescência cultural que se intensificou no pós-primeira guerra. Capelato (2005) afirma que, esses artistas incorporaram novas ideias e técnicas e isso se deu a partir do contato com representantes das vanguardas europeias de diferentes tendências, com temas da identidade nacional ou regional que se encontram implícitos nas obras de grande parte dos pintores modernistas da América Latina desse período.

Segundo essa pesquisadora, as obras desse período foram importantes no que se refere à representação de identidades nacionais à época. Para tanto, apresenta-nos a análise de Dawn Ades, autora de *Arte na América Latina*:

[...] as transformações pelas quais passaram as artes visuais na Europa durante as primeiras décadas do século XX entraram na América Latina como parte de uma vigorosa corrente de renovação, começada nos anos de 1920. Esses movimentos europeus, no entanto, não entraram como estilos já prontos e individualizados, mas foram, adaptados segundo a idiossincrasias, o espírito inovador de cada artista. (ADES, 1997 apud CAPELATO, 2005, p. 252).

Capelato (2005, p. 255-256) informa-nos de dois momentos do movimento modernista na América Latina: o primeiro data de 1880, que conforme a autora, acompanhou as mudanças artísticas europeias, realizando uma leitura particular. E o segundo momento, considerada bastante significativa, é evidenciada a participação do Brasil. A autora declara: “participaram artistas plásticos que mantiveram contato com artistas europeus de diferentes nacionalidades e caracterizou-se por uma busca de construção da identidade nacional que levou os artistas intelectuais²⁸ ao encontro das tradições e raízes nacionais”.

No entendimento de Schwartz (1995 apud CAPELATO, 2005) a crescente politização da cultura latino-americana no final dos anos 1920, reintroduziu a discussão sobre o uso da palavra “vanguarda”, através da clássica oposição entre “arte pela arte” e “arte engajada”, relacionada a uma controvérsia em torno do próprio estatuto da arte. Acrescenta ainda que, inicialmente restrito ao vocabulário militar do século XIX, o termo “vanguarda” acabou no caso da França adquirindo um sentido figurado na área política.

²⁸ Capelato (2005) justifica o termo “artistas intelectuais” porque os modernistas dos anos 1920 abriram um amplo debate de ideias sobre a natureza da arte e sua relação com a nacionalidade. Além da produção artística, escreveram manifestos, criaram revistas, tiveram ampla participação na grande imprensa e se preocuparam em refletir sobre a sua sociedade, os impasses e possibilidades de mudança com ênfase no campo cultural.

Entretanto, ao mesmo tempo em que as representações anarquistas e comunistas se apropriaram do termo como sinônimo de atitude partidária capaz de transformar a sociedade, o surgimento dos *ismos* europeus deu grande margem à experimentação artística desvinculada, em maior ou menor grau, de pragmatismos sociais.

A pesquisadora chama atenção lembrando que, na América Latina, alguns movimentos tiveram maior repercussão do que outros. Faz referência ao *Manifesto Futurista* de Marinetti (1909 apud CAPELATO, 2005) que antes da eclosão da Primeira Guerra tivera grande impacto na região.

Ali se encontrava a negação mais radical ao passado, antigo e recente, e a apologia do futuro, da tecnologia e do movimento. A exaltação do novo por parte dos futuristas correspondia à imagem, que seria reforçada posteriormente, da América como lugar do futuro. Alguns autores consideram que a repercussão desse *Manifesto* na América Latina pode ser tomada como o marco inicial do *Movimento Modernista*. (CAPELATO, 2005, p. 258).

Essas questões levantadas pela autora são importantes para compreendermos que a realização de vários manifestos tiveram grande repercussão, levando a *Semana de Arte Moderna de 1922* (São Paulo) a ser configurada como um divisor de águas na cultura e nas artes do continente latino-americano. Contribuiu para esse assertiva, o crítico uruguaio Angel Rama (1926-1983) que a definiu como um evento histórico que marca o ingresso oficial das vanguardas na América Latina (CAPELATO, 2005).

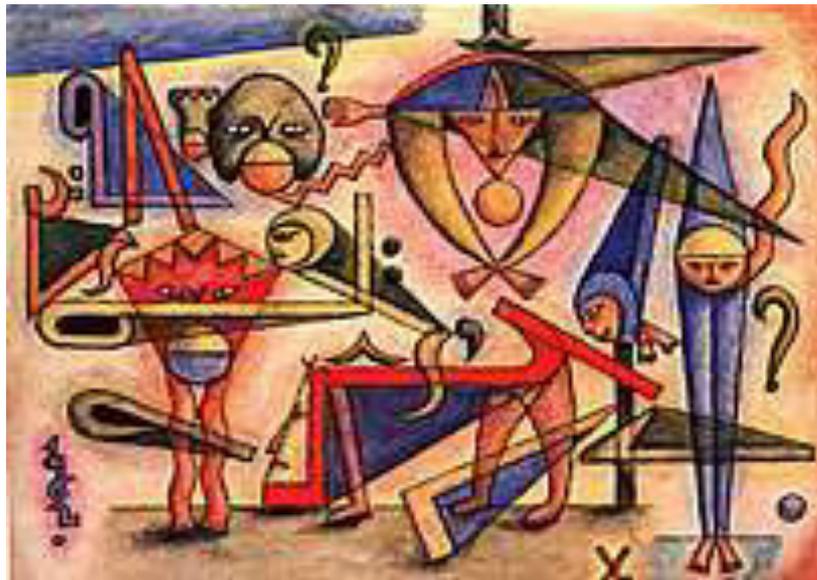
É relevante apresentar, através das pesquisas de Schwartz, o acervo (figuras 23 e 24) de Xul Solar (1887-1963) pintor argentino, participante da geração latino-americana das vanguardas históricas de 1920, e em cinco décadas de intensa produção, revela um olhar, uma reflexão intelectual e mística voltada para o Brasil.

Figura 23 - Xul Solar. *São Francisco*, 1917, Museu Xul Solar



Fonte: Museo Xul Solar (2018)

Figura 24 - Xul Solar, *Hia Tiu pre ver*, 1962, Museu Xul Solar



Fonte: Museo Xul Solar (2018)

Schwartz (2011) em *Xul/Brasil: imaginários em diálogos*, ensaio resultado de uma pesquisa desenvolvida na Biblioteca da *Fundación Pan Klub*, no Museu Xul Solar de Buenos Aires, revelou o grande interesse do artista pelo Brasil:

[...] do universo bibliográfico inventariado no arquivo da *Fundación Pan Klub*, de aproximadamente 3.500 obras (ficaram excluídas aquelas que se queimaram em um incêndio em 1964 – aproximadamente, quinhentos livros), foi possível registrar 58 títulos brasileiros. A diversidade do repertório revela a curiosidade insaciável e o leitor contumaz: religiões afro-brasileiras, política e história brasileira, antropologia, geografia, linguística, revistas de época (*O Cruzeiro*, por exemplo), narrativas de viagem e inúmeros recortes de jornal, com matérias referentes ao Brasil em *Amberia*²⁹. Impressiona a quantidade de livros sobre antropologia, folclore, gramáticas e vocabulários brasileiros e afro-brasileiros. O primeiro registro sistemático da presença do Brasil no universo de Xul Solar foi feito no catálogo da exposição *La Biblioteca de Xul Solar*, organizada por Patrícia Artundo. Os títulos literários estão em menor número. Chama a atenção o livro de poesia dos membros do grupo da revista *Verde* (1928), de Cataguases, Henrique de Resende, Rosário Fusco e Ascânio Lopes, *Poemas cronológicos* – com dedicatória de Rosário Fusco. Também surpreende a presença do romance *A estrela de absinto* (1927), de Oswald de Andrade, com esplêndida capa de Victor Brecheret. Na falta de um, existem dois exemplares do primeiro número da *Revista de Antropofagia* (maio de 1928), um deles endereçado, do Brasil, a Norah Borges, irmã de Jorge Luis Borges, que provavelmente passou o exemplar a Xul, acreditando, adequadamente, que pudesse ser de seu interesse. Entre as raridades da coleção, uma carta, de 17 de maio de 1928, em papel timbrado da *Revista de Antropofagia*, assinada por seu diretor Antônio de Alcântara Machado, convidando-o a se integrar ao grupo. (SCHWARTZ, 2011, p. 57).

²⁹ Conforme pesquisa, *Amberia* batizadas por Xul como *Amberia* (América + Ibéria), são pastas com uma quantidade enorme de recortes de jornais locais, cuidadosamente selecionados e colados. Os assuntos abarcam desde temas políticos até científicos. Organizadas cronologicamente, vão de 1942 a 1945 (SCHWARTZ, 2011).

Em relação ao pintor argentino, Capelato (2005, p. 274-275) observa que “não pertenceu a nenhuma vanguarda específica, mas incorporou aspecto de várias delas ao produzir uma obra considerada original”. Seus comentadores apontam a relação das suas pinturas com as de Klee e Kandinsky que também eram místicos. Ao regressar à Argentina em 1924 associou-se ao grupo martinfierrista.

Continua Capelato (2005) em sua análise afirmando que a obra de Xul Solar não permite uma identificação clara com as questões referentes à “argentinidade”. No entanto, fundamenta-se na escritora argentina Beatriz Sarlo (1942 -) que considera seus quadros “como um quebra-cabeça de Buenos Aires, por mais do que sua intenção esotérica ou sua liberdade estética, a impressionaram sua obsessividade semiótica, sua paixão hierárquica e geometrizzante, a exterioridade de seu simbolismo. Evidencia que

Buenos Aires nos anos de 1920-1930 era o enclave urbano dessas fantasias astrais e em suas ruas também se falava, desde o último terço do século XIX, uma panlúngua do porto imigratório. O que Xul mescla em seus quadros também se mescla na cultura dos intelectuais; modernidade europeia e rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador, e vanguarda. Buenos Aires era o grande cenário latino-americano de uma cultura de mescla. (CAPELATO, 2005, p. 274).

Em suas obras é evidente o espírito cosmopolita, como na obra *Drago* (figura 25), onde se destacam bandeiras de diferentes nacionalidades, incluindo as da Argentina, Brasil, Colômbia, México, Paraguai, junto com as do Reino Unido, França, Estados Unidos entre outras. Portanto, “estes símbolos nacionais se mesclam com outros símbolos da cultura universal: serpente, sol, estrelas, cometa, seta, cruz e até esboços de figuras humanas.” (CAPELATO, 2005, p. 274).

Figura 25 - Xul Solar, *Drago*, 1927



Nota: Aquarela sobre o papel, Museu Xul Solar/Buenos Aires
Fonte: Museo Xul Solar (2018)

Schwartz (2011, p. 55) ressalta que “da assombrosa geração latino-americana das vanguardas históricas dos anos 1920, Xul Solar foi o único que incorporou o Brasil em seu imaginário de forma sistemática”. Para o autor, suas pinturas, suas linguagens e sua biblioteca constituíram janelas abertas para a *terra brasilis*.

Ressalta, ainda, Schwartz (2011) que a obra *Chaco*, 1922, (Museu de Arte Moderna - MAM-RJ) que fez parte da exposição “*Xul Solar: Visões e Revelações*” é a única obra de sua autoria pertencente a uma instituição brasileira e representa plasticamente o possível diálogo entre os povos da América do Sul.” Afirma que

[...] com bandeiras argentinas, pode ser interpretada como uma velada saudação ao país vizinho em pleno *annus mirabilis* de nossa Semana de Arte Moderna. Este diálogo com seus contemporâneos brasileiros, por intermédio de plásticas e visões de mundo coincidentes, poderia ser considerada a “Primeira Exposição *Neocriolla*³⁰”, concretizando, assim, a utopia da confraternização entre os povos da América do Sul. (SCHWARTZ, 2011, p. 67).

Sendo assim, a Semana de Arte Moderna, realizada no mesmo ano da produção da pintura *Chaco*, torna-se marco do modernismo latino-americano, que contribui para o desenvolvimento de pesquisas formais e de uma nova linguagem artística em relação a várias artes e que segundo Capelato (2005, p. 259) “significou a primeira manifestação pública das pretensões vanguardistas.” Portanto, foi a partir dessa experiência que surgiram em todos os cantos do Brasil, revistas culturais.

De acordo Capelato (2005), a Semana, programada para comemorar o centenário da independência, foi inspirada pela notícia do “*Congrès de l’Esprit moderne*” que seria realizado na Europa, por iniciativa dos dadaístas e puristas em 1922 e que não aconteceu. Essa notícia foi trazida, um ano antes, pelo escritor e diplomata Graça Aranha que retornava da Europa. Assim, a realização da Semana foi embasada na

[...] preocupação predominante dos que se propuseram, a partir de diferentes óticas, a repensar a realidade brasileira, que foi a falta de integração nacional (territorial, racial, social e cultural). Foi nesse contexto que a mestiçagem e seus componentes – índios e negros – começaram a ser valorizados; o ‘tipo nacional’ até então depreciado frente ao estrangeiro, tornou-se alvo de interesse e sua incorporação à sociedade, vinculada à proposta de construção de uma nova forma de identidade nacional, se insere nos debates sobre a nacionalidade. (CAPELATO, 2005, p. 264).

Assim como Xul Solar na Argentina, tivemos no Brasil o escritor, poeta e crítico de arte Mário de Andrade que contribui para que “a crítica de arte e o próprio pensamento sociológico do Brasil tem como fundamento suas ideias.” (LOPES, 2013, p. 29). Ele possuía um acervo sobre o expressionismo alemão, e de difícil acesso aos brasileiros. Ressalta-se que algumas obras raríssimas, mesmo na Alemanha, onde as publicações do expressionismo

³⁰ *Neocriollo* considerado por Xul Solar uma língua artificial, composta basicamente do espanhol e do português que deveria servir ao diálogo entre as nações latino-americanas (SCHWARTZ, 2011).

foram alvos de destruição praticada tanto pelos nazistas nas fogueiras que engoliram o *Entartete Kunst* (arte degenerada), como pelos bombardeios que atingiram bibliotecas alemãs durante a segunda guerra.

Sendo um dos poucos artistas a propagar o ideário do movimento expressionista, o seu acesso a essas obras contribuiu de forma significativa para uma transposição crítica de proposições e soluções europeias à vanguarda modernista brasileira (PAULA, 2007).

Mário de Andrade, no papel de crítico de artes plásticas, contribuiu com suas pesquisas que se tornaram um importante instrumento para a discussão da arte nacional. Segundo Avancini (1998, p. 190 apud PAULA, 2007, p. 11) afirma que

[...] a cultura alemã mostrou ao nosso crítico sua profunda ligação com seu ambiente nacional [...] no intuito de promover o projeto nacionalista modernizador da cultura, o expressionismo serviu de modelo e fonte de inspiração, recursos técnicos e temáticos. A combinação entre nacionalismo e expressionismo favoreceu o surgimento de uma modalidade de sentimentos de brasilidade, que assumiu com Mário de Andrade e em mais alguns modernistas, uma conotação crítica, que foi se acentuando com o tempo e a crescente politização do movimento em seus diversos grupos.

Lembrando que para Mário não servia a simples recepção passiva da cultura europeia, pois acreditava que o Brasil só encontraria sua identidade cultural no momento em que aprendesse a praticar a absorção seletiva dos ideais estrangeiros, pensando numa adequação da realidade do país com a revisão da cultura brasileira.

Vale ressaltar que, Mário de Andrade não encontrou no expressionismo o nacionalismo enquanto glorificação de valores nacionais ou sentimentos segregatórios. Isso porque

[...] apesar da unificação alemã em 1871 e de a Alemanha ter adquirido uma configuração menos segmentada e se unificado enquanto nação, após a Primeira Guerra Mundial e dos desejos dos poetas e dos artistas por uma mudança no regime, o escritor brasileiro não encontrou, em suas leituras dos expressionistas da primeira geração, ideologia que enaltecesse o Estado Nacional, que ainda não existia na Alemanha do Império. (PAULA, 2007, p. 16).

Essa preocupação com o nacionalismo de Mário de Andrade intrinsecamente vinculada a sua reflexão sobre a arte e cultura, surge em 1922, ligada às vanguardas. E alguns marcos históricos que aconteceram no Brasil foram oficializados como instantes de ruptura com o passado: a exposição em 1917 de Anita Malfatti (1884-1964), a Semana de Arte Moderna (1922), e os dois movimentos artísticos, Movimento Pau-Brasil (1924), o Manifesto Antropófago (1928). Para este trabalho nos limitaremos a discorrer sobre dois momentos que foram cruciais para o expressionismo no Brasil: um primeiro momento, de rejeição da estética expressionista e no segundo a aceitação no cenário brasileiro com recorte para a defesa do nacional.

Nas duas primeiras décadas do século XX, a crítica de arte no Brasil é formada inicialmente por intelectuais das “letras” da época, muitas vezes sem nenhuma formação nas artes visuais, o que cria um ambiente artístico não favorável a obras de caráter moderno (GENÚ, 2017).

A priori, para que nos situemos quanto à dimensão da ideia desse descompasso, foi a recepção da arte expressionista no Brasil nas primeiras décadas do século XX, citar-se-á o episódio ocorrido em 1917, com Anita Malfatti, que acabava de chegar de uma longa temporada de estudos no exterior, duas grandes viagens para Berlim e Nova York suas obras, produzidas nos últimos cinco anos, seguia as tendências artísticas em voga na Europa, principalmente a vanguarda expressionista

[...] a repercussão da exposição de 1917 de Anita Malfatti, episódio jamais superado pela pintora, foi também o marco inicial da grande e duradoura amizade estabelecida entre o então poeta Mário Sobral (com 24 anos) e a artista. Conta Anita que em 15 de dezembro, terceiro dia de abertura da mostra individual, chegaram dois rapazes; um todo vestido de negro (Mário) parou diante de um quadro e começou a rir, “rindo cada vez mais alto, sem conseguir parar”; a pintora então caminhou em direção a eles e, bastante contrariada, perguntou “O que há de engraçado aqui?”. Os rapazes nada respondiam e quanto mais Anita se zangava, mais Mario não se continha. Até que se retiraram. No dia 24 de dezembro, quatro dias após a publicação de *Paranoia ou Mistificação?* de Monteiro Lobato³¹, Mário retornou. Desta vez, sério, apresentou-se: Sou o poeta Mario Sobral³², vim despedir-me. Estou impressionado com o Quadro *Homem Amarelo*, que já é meu e um dia virei buscá-lo. Entregou a Anita um cartão de visitas com seu endereço junto a um soneto parnasiano dedicado a tela. Despediu-se mais voltou ainda três vezes, nos dias 27, 29 e 31 de dezembro mostrando sua solidariedade em um momento bastante difícil. A leitura do artigo de Lobato havia expulsado os visitantes e admiradores da obra de Anita da exposição. Com o tempo, também as alunas da pintora desistiram das aulas e os retratos já encomendados seriam cancelados, o que acarretaria em graves problemas financeiros para a artista. (LOPES, 2013, p. 13-14).

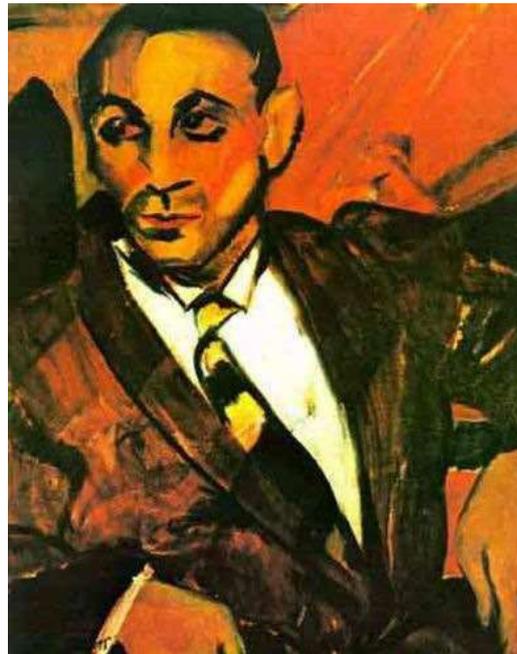
A pintura a que se refere o Mário é essa (figura 26) e o episódio revela a incompreensão do Expressionismo no Brasil por parte de artistas e críticos de arte, que não acompanharam a quebra de paradigmas no cenário artístico europeu que se torna notório com a incompreensão de Monteiro Lobato³³ sobre arte moderna revelada em sua crítica sobre a exposição.

³¹ A quem interessar sobre o teor da publicação *PARANOIA ou Mistificação?* (A Propósito da Exposição Malfatti) escrito por Monteiro Lobato foi publicado no Estado de São Paulo, em 20.12.1917, Cf. *Paranóia ou mistificação*. 1917. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

³² Mário de Andrade adota no seu primeiro livro de poemas, em 1917, com o título *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*, usando o pseudônimo de Mario Sobral (LOPES, 2013).

³³ “Em pensar que o Lobato era o homem de visão, que orientava com Paulo Prado, a *Revista do Brasil*, considerada viva tomada de consciência da realidade brasileira possível a ser levada para frente só com o rompimento da situação, inclusive estética”. (BARDI, 1975, p. 194).

Figura 26 - Anita Malfatti. *O Homem amarelo*. 1915-1916



Nota: Óleo s/ tela. Col. Mario de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Brasil
 Fonte: Paulino (2017)

Sobre essa crítica, Siqueira (2010 apud GENÚ, 2017) esclarece que a crítica desenvolvida naquele período possuía um papel pedagógico. Esse argumento está fundamentado em análise das críticas impressas feitas pelo Jornal “*O Estado de São Paulo*”, que era chamado de “crítica de serviço” com as seguintes características: eram textos sem assinatura, cujos principais objetivos eram orientar os artistas, o público e o próprio estado (responsável pela aquisição de obras para a sua Pinacoteca ou pela concessão de bolsa no exterior), interferindo de maneira direta no circuito de arte e na definição dos padrões de gosto ou de juízo. Assumindo este papel pedagógico, o crítico repreendeu a jovem pintora Anita por sua obra ainda irregular e por sua vinculação à “moderna escola alemã”.

Entretanto, se o Brasil não apresentava, até a exposição individual da artista, em dezembro de 1917, condições de assimilar o propósito das obras apresentadas por ela, poucos anos depois elas serviram como base de reflexão para a construção de um Modernismo Brasileiro. Sua obra passa a ser referência brasileira de tudo que desejavam os expressionistas na Alemanha. Graça Aranha, em discurso proferido em 1922, na abertura da Semana de Arte Moderna, faz referência ao Expressionismo relacionando a obra que era produzida no país, naquele período, com a obra de Anita Malfatti. Evidencia a pesquisadora que, ele tenta responder àqueles que, como Lobato, não teriam compreendido as obras de Malfatti em 1917

nem a arte moderna, que não buscava o belo, mas a representação do sentimento causado pelo mundo:

Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje, é uma aglomeração de “horrores”. Aquele Gênio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida se não são jogos da fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. [...]. (ARANHA, 1922 apud PINTO, 2007, p. 85).

No Brasil, a busca pelo “equilíbrio” entre a radicalidade das vanguardas e a arte acadêmica se revelará numa arte e literatura ainda mais voltadas para a busca de uma identidade nacional. Daí o sucesso de Portinari com seus negros e as colheitas de café, ou de Tarsila em sua fase pau-brasil (figuras 27 e 28) (PINTO, 2007).

Figura 27 - Portinari, *Café*, 1935, óleo/tela



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ
Fonte: Projeto Portinari (1935)

Figura 28 - Portinari, *Retirante*, 1944, óleo sobre tela



Fonte: Projeto Portinari (1935)

Manifesta-se, a partir de 1923, a ideia de buscar em outros países a “evolução” sem, no entanto, deixar de ser “a voz brasileira do movimento universal” (LOPES, 2013, p. 54). E na década de 30, o Brasil experimenta um incentivo maior à construção de uma identidade nacional, e as artes plásticas passam a buscar cada vez mais os aspectos populares como motivadores dos temas e da maneira de construí-los na tela. Esse ideário fora movido por inúmeras circunstâncias históricas e também artísticas

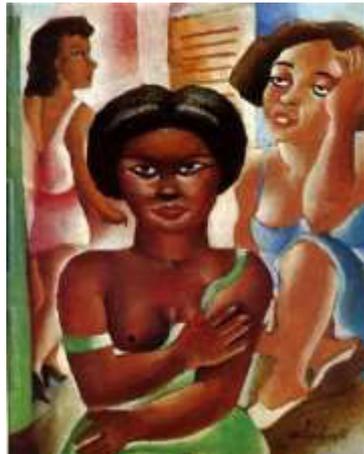
[...] o nacionalismo econômico proposto pelo governo de Getúlio Vargas até 1945; a publicação de livros, cuja temática se fazia em torno da valorização do negro, do índio, do caboclo, como *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freire e *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda – que viriam a inspirar a produção de vários artistas. Di Cavalcanti pinta inúmeras mulatas ([figura 29 e 30]), Portinari constrói a figura do negro quase heroico em meio a seu trabalho forçado, e Tarsila, com seu *Abaporu*, tenta revelar a força do organismo nacional, que poderia assimilar outras culturas ao mesmo tempo compreendendo-se como complexo e portador de uma linguagem própria. (PINTO, 2007, p. 180).

Figura 29 - Di Cavalcanti, *Vênus*, 1935, óleo sobre tela



Fonte: Di Cavalcanti (1938)

Figura 30 - Di Cavalcanti, *Mulatas*, 1927, óleo sobre tela



Fonte: Di Cavalcanti (1927)

Toda essa iconografia produzida no segundo momento do Modernismo Brasileiro, evidencia a busca uma arte moderna cuja temática era a questão nacional, e não mais voltada a temas que não nos dissessem respeito, e também a uma expressão que superasse as “imposições” das regras acadêmicas usadas na literatura e nas artes plásticas. Tratava-se, portanto,

[...] de um projeto consciente, levado a cabo por uma “corrente hegemônica” do Modernismo que, “protagonizada pela crítica de Mário de Andrade, constitui um programa para a produção visual brasileira, aceito e levado adiante por intelectuais, artistas plásticos e arquitetos, obtendo apoio do governo federal, entre os anos de 1930 e a década seguinte.” O que se destaca nesse projeto é a escolha pela pintura figurativa como capaz de dar conta da representação do “tipo nacional”, excluindo os artistas que não tentassem uma produção que tendesse à abstração. (PINTO, 2007, p. 180).

Dessa maneira, no Brasil, com a Semana de Arte Moderna houve a abertura definitiva do século XX para a arte moderna e sua expressão contestadora dos cânones e desbravando os caminhos de um pensamento nacional. Lopes (2013, p. 18) afirma que “Mário de Andrade teve papel imprescindível no evento, desde sua concepção até sua realização”.

Participam da semana pintores, escultores, literatos, arquitetos e intelectuais. Durante três dias – entre 13 e 17 de fevereiro – o Teatro Municipal de São Paulo foi tomado por sessões literárias e musicais no auditório, além da exposição de artes plásticas no saguão, com obras de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Ferrignac, John Graz, Martins Ribeiro, Paim Vieira, Vicente do Rego Monteiro, Yan de Almeida Prado e Zina Aíta (pintura e desenho), Hildegardo Leão Velloso e Wilhem Haarberg (escultura). As manifestações causaram impacto e foram muito mal recebidas pela platéia formada pela elite paulista, o que na verdade contribuiria para abrir o debate e a difusão das novas ideias em âmbito nacional. Vale ressaltar que, Anita Malfatti teve mais de 20 quadros expostos, dentre eles “O homem amarelo”, “A estudante russa”, “O japonês”, “A mulher de cabelo verde”. Ressalta-se que a Tarsila do Amaral não participou do referido evento, pois encontrava-se em Paris. Posteriormente, participa de O “Grupo dos Cinco” que contava também com Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que defendiam as ideias impostas pela Semana da Arte Moderna e lideraram o movimento modernista no Brasil.

É pertinente acrescentar que a presença do pintor lituano, Lasar Segall (1891 - 1957), um mestre do expressionismo (figura 31) e um dos introdutores do Modernismo no Brasil, teve papel influenciador nos caminhos intelectuais de Mário de Andrade, antes mesmo da exposição de Anita Malfatti. Foi através desse artista plástico que o Brasil teve contato com a arte mais inovadora que era feita na Europa.

Segall foi acima de tudo pintor; sua sabedoria gráfica, porém era muito grande, como acontecia, aliás, com toda a formação artística conduzida pelas academias alemãs. Daí a excelência de sua litografia, de sua água-forte, de sua xilogravura, e o domínio pleno, ao mesmo tempo, da pintura a óleo e a água. [...]. (FERRAZ, 2000, p. 42).

Figura 31 - Lasar Segall. *Interior de pobres*, 1921



Fonte: Museu Lasar Segall (1921)

Participou diretamente do movimento artístico expressionista, sendo que iniciou sua formação na Alemanha, nas Academias de Belas-Artes de Berlim e, a partir de 1910, de Dresden, ajudou a fundar, nesta última cidade, os grupos O Novo Círculo 1917 e Secessão de Dresden 1919, participando, entre 1919 e 1923, de várias exposições importantes para a difusão do movimento expressionista germânico (SIQUEIRA, 2010).

Em 1923, deixa a Alemanha para morar no Brasil, pois fugia do inevitável destino dos judeus na Alemanha do entreguerras. O artista portava o passaporte de Nansen, concedido aos judeus expatriados para deixarem a Alemanha, sem direito a retorno. Sua viagem, portanto, carregava as marcas do exílio, embora tenha conseguido retornar à Europa entre 1928 e 1931, já casado com uma brasileira, Jenny Klabin (SIQUEIRA, 2010).

Mario de Andrade faz sua análise sobre a obra de Lasar Segall, e algumas constatações foram observadas:

Pintura fortemente sensível, é certo, mas já dotada daquele domínio que converte o tumulto do sentimento numa obra de expressão, isto é, numa arte voluntária. Por isto, nos momentos mais específicos da sua originalidade pessoal, em Dresden, a obra do artista é já uma obra de condensação; nada dispersiva. Condensação anímica das figuras desvalorizadas proposital e insensualmente nos corpos, mas expandindo toda a significação dramática nas cabeças enormes de olhos ainda maiores, que ultrapassam os limites dos rostos numa vibratibilidade angustiosíssima. Condensação

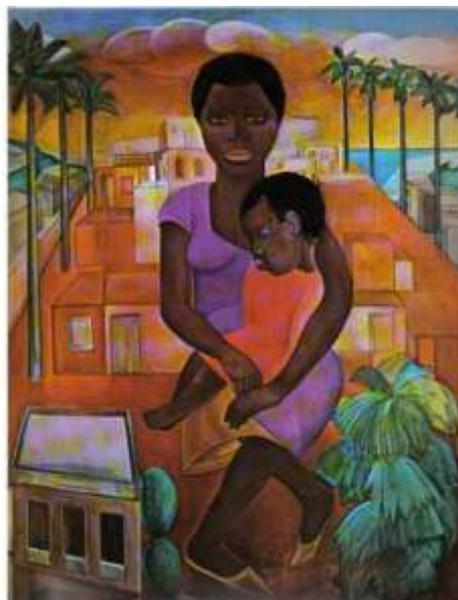
desenhística que soube compreender a lição da arte negra e do cubismo [...]. E também condensação cromática que, se exprimia em tonalidades intensas enervadas ainda mais pela bravura do pincel, já demonstrava um horror instintivo das cores radiantes e felizes. [...]. Eis que Lasar Segall vem ao Brasil. Já estivera uma vez em nossa terra, por 1912 [...]. A presença do moço expressionista era por demais prematura para que a arte brasileira, então em plena unanimidade acadêmica, se fecundasse com ela. Mas em 1923 o pintor aportava de novo em nossa pátria. Então ele viu o Brasil e o Brasil o viu, num primeiro amor a que o artista se entregou com toda a sua generosidade apaixonante. (ANDRADE, 1988, p. 20).

Portanto, o artista trouxe a ênfase social típica do expressionismo e o retrato do homem sofrido e débil, mas, posteriormente, em suas obras, as formas passam a ganhar contornos menos angulosos e tensos, sem perder a característica expressionista. Nesse período, Mário de Andrade denominou de 'fase da contemplação' e as personagens são agora mulatas, negros, marinheiros e prostitutas. Tem grande atuação sob a vida cultural paulista fundando a Sociedade Paulista de Arte Moderna (SPAM), em 1932.

Sobre a obra *Morro Vermelho* (figura 32), Chiarelli apresenta a seguinte análise:

[...] a obra *Morro Vermelho* é a representação de uma mulher negra acalentando o filho, disposta no centro da composição e dividindo o campo da tela em duas partes. O impacto se dá, em um primeiro momento, pela cor achocolatada da pele das duas figuras dispostas segundo a tradição da pintura cristã ocidental que representa Nossa Senhora e o Menino Jesus. Excetuando o próprio Segall, que desenvolverá esse tema em outras obras, foram raros os artistas que adequaram o mito da Mãe e do Menino Deus à raça negra.[...] O fato de Lasar Segall ter concebido esse quadro figurando Maria Mãe dos Homens e seu Filho como negros, gente do povo, atesta, no entanto, um compromisso ético do artista com as figuras marginalizadas, oprimidas. Um posicionamento que já o identifica no período alemão (1906-1923) e que, como será visto, ressurgirá em outro momento de sua vida. A intensidade desse compromisso, inclusive, é o que ajudará o público a identificar Segall como artista expressionista. (CHIARELLI, 2008, p. 11-12).

Figura 32 - Lasar Segall, *Morro Vermelho*, 1926, óleo sobre tela



Fonte: Segall (1926)

Além das importantes pinturas com características expressionistas, Lasar Segall em suas gravuras possibilitou um relevante espaço de experimentação plástica, capaz de lhe fornecer a direção de toda a sua obra chamada de brasileira (figuras 33 a 35).

Figura 33 - Lasar Segall, *Cabeça de Negra*, 1829



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (2013a)

Figura 34 - Lasar Segall, *Cabeça de Negro*, 1829



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (2013b)

Figura 35 - Lasar Segall, *Emigrantes com lua*, 1926, Xilogravura



Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes (2013c)

Outro artista que traz fortes influências expressionistas para a arte moderna brasileira é Oswaldo Goeldi. Desenhista gravador e professor de gravura tornou-se um dos mais importantes artistas brasileiros da primeira metade do século XX, herdeiro do expressionismo alemão soube conciliar sua linguagem europeia com as condições brasileiras.

Mas com toda essa efervescência por qual passava a arte na América Latina e mais especificamente no Brasil, onde estava Oswaldo Goeldi? Seu retorno ao Brasil se dá em 1919, na época da efervescência modernista. Assim como Anita, também teve seu trabalho incompreendido, não sendo bem recebido pelo público, pelos demais artistas plásticos e pela crítica em geral.

Porém, a poética do modernismo goeldiano se difere da concepção do modernismo brasileiro no momento em que propõe uma leitura distanciada das ideias que formavam no Brasil uma cultura modernista. Enquanto no Brasil essa modernidade se fundamentava no clima, na temática das paisagens tropicais, na busca da cor, Goeldi buscava nas raízes expressionistas de sua vivência construção de sua poética (LEITE, 2012). Mas vamos dedicar o próximo item a esse artista que se busca em suas xilogravuras identificação com o expressionismo e que o integrou ao movimento no Brasil.

4.1 A arte expressionista de Oswaldo Goeldi no contexto artístico brasileiro

No Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) realizado em 2017, Oswaldo Goeldi é contemplado como assunto, na questão 21, de Linguagens, códigos e suas tecnologias, que afirma “ter recebido fortes influências de um movimento artístico europeu do início do século XX: o Expressionismo (figura 36). Registro neste trabalho o artista como tema do Exame Nacional do Ensino Médio, por ser um dos mecanismos que possibilita a discussão sobre a arte em pleno século XXI e que traz à tona o artista que já havia sido motivo inicial desta pesquisa o que denota a importância do artista representante do Expressionismo brasileiro e evidenciando o quanto atemporal e ao mesmo tempo atual são as suas obras.

Figura 36 - Goeldi, Sem título. Bico de Pena, 29,4, x 24 cm



Nota: Coleção Ary Ferreira Macedo. Circa 1940
Fonte: ENEM de 2017.

Uma vez afirmado que sua obra sofreu influência do Expressionismo, cabe investigar sobre a história de vida desse artista que fez um percurso conturbado até acontecer seu encontro com a gravura; sua forma de ver e viver a vida que muito contribuiu para direcionar a temática da sua produção artística; quais artistas influenciaram diretamente seus trabalhos; como a experiência da Primeira Guerra Mundial contribuiu para sua composição iconográfica que coadunam com o contexto social e

político de muitos artistas expressionistas alemães; sua relevância para a história da arte brasileira, questionamentos e proposições que iremos responder ao longo deste item e por fim, através de suas xilogravuras realizar um estudo dos seus aspectos estéticos, escolher duas obras e fazer uma análise iconográfica e iconologia, tendo como fundamentação a análise da imagem de Panofsky.

4.2 Conhecendo Goeldi

Inicialmente, para compreender a produção artística de Goeldi é mister conhecer algumas narrativas que apresentam, na concepção de seus autores, quem é Goeldi. Entre eles, o poeta Murilo Mendes (1901-1975) e o poeta Manuel Bandeira (1886-1968), seus contemporâneos:

Mendes (1955, não paginado), apresenta-o por meio do poema *Homenagem a Oswaldo Goeldi*³⁴:

<p>Oswaldo Gravas A ti mesmo fiel, ao teu ofício, Gravas a pobreza, o vento, a dissonância, A rude comunhão dos homens no trabalho, Gravas o abandonado, o triste, o único, O peixe que te mira quase humano – É hora de morrer – No preto e branco, no vermelho e verde. Qualquer traço perdido. A casa que espia pelo olho de boi Testemunha do drama anônimo, Gravas a nuvem, o balaio, O geleiro e seus estilhaços, O choque em diagonal de guarda-chuvas, Tudo que é rejeitado, elementos marginais, A metade dum astro que se despe Armado só do penúltimo vadio. Oswaldo gravas, Gravas qualquer solidão.</p>	<p>Os peixeiros que partilham peixe e onda, Pássaros de solidões de água e mato, O sinaleiro do temporal próximo A barca puxada pela sirga, O bêbado e seu solilóquio, A chuva e seus túneis, O mergulho em tesoura da gaiivota, És do sol posto, da esquina, Do Leblon e do uivo da noite. Não sujeitas o desenho à gravação: Liberaste as duas forças Atingindo agora a unidade Pela natureza visionária E pelo severo ofício A tortura dominando, Silêncio e solidão Oswaldo gravas.</p>
---	---

Manuel Bandeira que nos conta como o conheceu:

[...] uma das mais fortes e curiosas exposições de arte que já vi foi improvisada num bar, depois da meia-noite, quase á hora crispante de se correrem as cortinas de aço. Apresentaram-me um rapaz anguloso, de nariz duro, olho metálico: o artista Oswaldo Goeldi. Um nome em branco para mim. O rapaz trazia uma pasta embaixo do braço. Sentou-se à mesa, abriu a pasta, e então, correu em volta de mão em mão estupenda coleção de gravuras em madeira e desenhos a pena e a lápis. Que emocionante surpresa! Todo um mundo inteiro riquíssimo abria-se ali, atestando uma força de concepção, uma magistralidade de traço, um

³⁴ Poema integrante da série *Parábola*, 1946/1952. Cf. MENDES, Murilo. *Poesias*, 1925/1955. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1955. Disponível em: <<https://www.escritas.org/pt/t/12108/homenagem-a-oswaldo-goeldi>>. Acesso em: 12 maio 2018.

senso dramático da paisagem urbana, que nos enchia de pasmo. A imaginação de Oswaldo Goeldi tem a brutalidade sinistra das misérias das grandes capitais, a soledade das casas de cômodos onde se morre sem assistência, o imenso ermo das ruas pela noite morta e dos cais pedrentos batidos pela violência de sois explosivos – arte de panteísmo grotesco, em que as coisas elementares, um lampião de rua, um poste, a rede telefônica, uma bica de jardim, entram a assumir de súbito uma personalidade monstruosa e aterradora. Um admirável artista. Mas donde sairá? Como viera? Por que assim inteiramente desconhecido?³⁵ (BANDEIRA, 1966 apud GOELDI, 2018, não paginado).

Eis Goeldi! Sob o olhar de alguns artistas que, em algum momento, encontraram-se na mesma rua por onde caminhava esse andarilho, fazendo parte da sua história.

Eble (2011), na obra *Imagens convergentes: os anônimos de Oswaldo Goeldi e Luiz Ruffato* traz uma biografia bem extensa sobre o autor. Para esse item, vamos apresentar alguns momentos de sua vida que levará a compreensão que a produção do artista teve forte relação com o seu cotidiano.

Há 123 anos, nascia no Rio de Janeiro, Oswaldo Goeldi, que tem sido, nos últimos anos, aclamado como um de nossos maiores artistas da primeira metade do século XX e sua obra vem recebendo a atenção dos mais importantes críticos e historiadores brasileiros. Filho do renomado zoólogo e naturalista suíço Emílio Augusto Goeldi e de Adelina Meyer

O naturalista suíço Emilio Augusto Goeldi veio para o Brasil a convite do imperador D. Pedro II para assumir a direção do Museu Nacional. Chegando no Rio de Janeiro em 1894, o jovem descendente de uma ilustre família suíça encontrou um país bem diferente e ainda bastante atrasado em relação aquele de sua origem. Aqui, casou-se com a carioca Adelina Meyer, filha do também suíço Eugenio Mayer e da brasileira Marcelina Viana. Instalados em uma casa cercada de verde no Cosme Velho, o casal deu à luz, em 31 de outubro de 1895, a Oswaldo Goeldi. (REIS JÚNIOR, 1966, p. 1 apud EBLE, 2011, p. 90).

Emílio Goeldi recebeu a incumbência de estudar a flora e a fauna amazonenses e reorganizar o Museu Paraense, tendo sido transferido junto com a família para Belém do Pará onde moram até 1901. Tendo concluída a missão na Amazônia, regressa a Suíça tornando-se membro do corpo docente da Universidade de Berna. A família se instalou em Zidelstrasse (EBLE, 2011).

Aos 20 anos, Oswaldo Goeldi ingressa na Escola Politécnica de Zurique. Segundo Reis Junior, é onde escutava as inquietações suscitadas pelas ideias sociais em voga nos anos que precederam a Primeira Guerra Mundial e a Suíça se transformara em refúgio obrigatório de todos os exilados políticos, que ali continuavam suas atividades de pregação de ideias sociais, pacíficas e antimilitaristas. Nessa época, Goeldi foi convocado

³⁵ Cf. BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, Andorinha**. Rio de Janeiro: J.O., 1966. p. 58-59.

para o serviço militar. Essa experiência possibilitou “não apenas *ouvir* a guerra, como também *ver* a guerra em um dos aspectos mais melancólicos – o do absoluto desprezo pela pessoa humana” (REIS JÚNIOR, 1996, p. 7 apud EBLE, 2011, p. 91).

Conforme o crítico Ronaldo Brito, a formação artística de Goeldi na Suíça - a brevíssima passagem pela Escola de Artes e Ofícios de Genebra, os estudos livres que realizou no ateliê de Hermann Kümmerly, em Berna, ou a afinidade eletiva com a obra de Kubin – guarda ligação mais distante com o movimento expressionista. Ao compartilhar do ardor pacifista e ideal da juventude europeia do período anterior à primeira Guerra Mundial, Goeldi se aproxima da vertente mais espiritualizada e imaginativa do expressionismo germânico, de tendências decadentistas que oscilavam entre a amarga descrença e os arroubos visionários.

Compreendida, assim, como uma potência criativa, a expressão estava na origem da linguagem construída por Goeldi. Mas será no Brasil, especificamente, a partir do contato com o meio técnico da gravura, que conseguirá dar forma plástica ao envolvimento direto e expressivo com a realidade da natureza e da cultura brasileiras. (SIQUEIRA, 2010, p. 13).

Sua primeira exposição, conforme Eble (2011) foi realizada em 1917, na Galeria Wyss, em Berna, onde conheceu a obra de Alfred Kubin (famoso expressionista alemão, que expunha no mesmo local, e ilustrador de Poe, Andersen, Nerval e Hoffmann). O artista ficou animado com as semelhanças que encontrou entre seus desenhos e os de Kubin, especialmente em relação às temáticas e a coincidências técnicas. A partir desse encontro, o artista alemão passou a ter influência determinante sobre Goeldi.

Retorna ao Brasil em 1919, mas se considera um estrangeiro observador: e em carta ao amigo Kummerly, relatou seu assombro diante de sua cidade natal “com postes de luz enterrados até a metade na areia, **urubu na rua** [(figura 37)], móveis na calçada, enfim, coisas que deixariam besta, qualquer europeu recém-chegado” (SIQUEIRA, 2010, p. 14, grifo nosso).³⁶

³⁶ Entrevista de Goeldi a Ferreira Gullar ao Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, no Rio de Janeiro, em 12 de janeiro de 1957, p. 1. Cf. Siqueira (2010).

Figura 37 - Oswaldo Goeldi, *Urubus*, Xilogravura, 1925



Nota: Coleção Hermann Kümmerly
Fonte: Torres (2010)

Passou a frequentar os eventos culturais do Rio de Janeiro e nessa época, Goeldi percebe que as vanguardas europeias – cubismo, expressionismo, dadaísmo – ainda não repercutiam no Brasil. A falta de interesse da sociedade pelas questões artísticas dificultava a integração de Goeldi, que alimentava ideias e conceitos estéticos avançados e para os quais não encontrava eco. Inconformado, abandonou o emprego no banco e voltou a se dedicar a sua arte, independente da reprovação da família (EBLE, 2011).

Nesse período em que Goeldi se estabelecia no Brasil, alguns brasileiros iriam para a Europa, participar da Escola de Paris. Caso de Victor Brecheret, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral e posteriormente Anita Malfatti e Di Cavalcanti. Goeldi, antes mesmo destes artistas, trouxe da Europa uma bagagem teórica que encontra resistência até mesmo dentro do movimento moderno brasileiro: o expressionismo (SIQUEIRA, 2010 apud GENÚ, 2017).

Nesse sentido, o isolamento do gravador no meio da arte no Brasil, segundo Genú (2017), deveu-se a seu engajamento com o expressionismo.

Ressalta Siqueira (2010) que entre 1914 e 1921, três artistas: Anita Malfatti, Lasar Segall e Goeldi, com versões diferentes de expressão, realizam mostras importantes, com repercussão crítica variada, acusa o movimento brasileiro de certa recusa ao expressionismo

Tentador também é pensar na obra de Anita dentro da vertente expressionista da arte, presente nesse início de nossa modernidade. Claro que sua visão de expressão é bastante diversa da linguagem erudita de Lasar Segall, formado no seio do movimento expressionista alemão, ou da rudeza e profundidade do gesto de Goeldi, o que requer uma especificação histórica rigorosa de nossos termos de comparação. Mas os três artistas realizaram, entre 1914 e 1921, mostras importantes, com repercussão crítica variada – do silêncio negativo ao reconhecimento, da condescendência a crítica ferina, da louvação total a negação –, o que deveria permitir ao menos um estudo histórico sobre o que levou essa vertente a ser recusada, mais tarde, pelo movimento modernista que, a princípio, a elogiou. (SIQUEIRA, 2010, p. 157).

A academia considerava que tanto a gravura como o desenho não eram “técnicas” artísticas próprias de “obra acabada” como a pintura, por esse motivo, inadequadas à exposição pública, tais técnicas foram utilizadas somente como uma preparação para a pintura. Portanto, o desenho era uma etapa importante, porém anterior à obra acabada. Oswaldo Goeldi é um dos artistas que apresenta a linguagem de gravura como “obra acabada”, ou seja, numa perspectiva completamente moderna (GENÚ, 2017). Porém, a precariedade de nosso meio cultural, aliada ao estatuto tradicional das Belas Artes, havia institucionalizado o ensino de postura acadêmica, através de uma hierarquia de valores cujo ponto de sucesso era a pintura (KLABIN, 1981 apud GENÚ, 2017).

Mas, é nesse cenário de rejeição da plástica expressionista que Oswaldo Goeldi realiza a primeira exposição do artista, no Brasil, realizada no saguão do Liceu de Artes e Ofícios. Entretanto, não sendo bem recepcionada pelo público, como também, pelos demais artistas plásticos e pela crítica em geral. Mesmo assim, suas obras despertaram o interesse de alguns escritores, como Álvaro Moreyra, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Aníbal Machado, bem como do pintor Di Cavalcanti. Sensibilizados pela força artística das obras expostas, esses e outros artistas, desde então mantiveram com Goeldi uma relação de amizade e admiração (EBLE, 2011).

Por volta de 1924 Goeldi se iniciou na gravura. Nesse período, estava morando também em Niterói, na praia de Boa Viagem, o artista Ricardo Bampi, ceramista, escultor e gráfico, vindo da cidade de Amparo, São Paulo, que viveu e se formou na Alemanha, de onde voltou após a guerra de 1914. Goeldi passou a frequentar seu ateliê para aprender xilogravura, acompanhado de Quirino da Silva, que era segundo secretário da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Goeldi foi seduzido pelo aprendizado da gravura (EBLE, 2011).

Quando em 1926, finalmente acreditou que estava no caminho certo e que teria encontrado seu tom próprio, Goeldi evitou a opinião de amigos ou dos críticos e procurou a opinião de um artista, aquele que mais admirava: Alfred Kubin, artista gráfico muito conceituado internacionalmente. Goeldi enviou para Viena alguns de seus trabalhos, pedindo

sua opinião. E Kubin responde a Goeldi de forma entusiasmada e incentivadora: “Caro senhor Goeldi, eu vi seus trabalhos [...]. O senhor é tecnicamente magistral na xilogravura. A riqueza de seu mundo interior é imensa e se desenvolverá sempre mais.” (EBLE, 2011, p. 95).

A aprovação de Kubin foi essencial para Goeldi, servindo-lhe de estímulo definitivo. Ajudou-o a enfrentar a rejeição de seus pares no Brasil e lhe deu nova força para enfrentar as dificuldades financeiras.

A partir de 1928, Goeldi passou a viver também na Tijuca, morando na casa que Beatrix Reynal e José Maria dos Reis Junior tinham, a Rua Alfredo Pinto. Dividia sua estada entre sua casa em Niterói e a do casal de amigos. Nessa casa na Tijuca, de arquitetura antiga, Goeldi tinha a disposição um quarto e um pequeno pavilhão no quintal, transformado em ateliê de gravura (EBLE, 2011).

O artista passa a ilustrar periódicos e revistas, ilustração de obras literárias nacionais e internacionais, com bem nos informa Genú (2017, p. 46-47):

[...] iniciando nos anos de 1920 os trabalhos para a revista “Paratodos” e para o Suplemento Dominical do Jornal “A manhã”. Em 1928, recebe o convite para ilustrar a obra ‘Canaã’, de Graça Aranha. Em 1929, realiza xilogravuras para o livro “O Mangue” de Benjamin Costallat, que não chegou a ser publicado. Em 1935, produz varias xilogravuras para o álbum “André Leão e o Demônio do cabelo encarnado”, de Henkel Tavares. Em 1937, ilustra o livro “Cobra Norato” de Raul Bopp. Em 1941, Goeldi é convidado por José Olympio para ilustrar os livros de Dostoiévski: “Recordação da Casa dos Mortos”, “O idiota” e “Humilhados e Ofendidos”. O projeto dura cerca de dois anos até a sua publicação. Em 1945, Goeldi grava xilogravuras que farão parte da edição do Livro “Martim Cererê” de Cassiano Ricardo. Ao mesmo tempo, continua suas ilustrações para o Suplemento Dominical “Letras e Artes” do Jornal “A Manhã”. Esta participação do artista no meio editorial faz com que aumente a circulação de suas obras entre o público geral, o que acabou por gerar um maior reconhecimento de sua obra.³⁷ (GENÚ, 2017, p. 46-47).

Mesmo desenvolvendo essa atividade continuou se dedicando às suas produções livres, suas xilogravuras de observação, compondo as dez xilogravuras que integram o seu primeiro álbum, *Dez gravuras em madeira* (1930) (figura 38), que conta com a apresentação de Manuel Bandeira (EBLE, 2011).

³⁷ Podem ser encontrados dados biográficos de Goeldi em Siqueira (2010, p. 116-126).

Figura 38 - Oswaldo Goeldi, *Amanhecer na praia* – Xilogravura, 1930



Nota: Álbum 10 gravuras em madeira, coleção Marilu Cunha Campos dos Santos
Fonte: Zulliette (2011)

Sobre as xilogravuras, Mário de Andrade valoriza as escolhas de Goeldi: “Indivíduos estranhos, a vida viva dos pescadores brasileiros, a fatalidade dos urubus” que proporcionam ao expectador uma “procissão de visões fortes e impressionantes”. Dessa maneira, engrandece as xilogravuras do artista afirmando que são exclusivamente plásticas [...]”. Quanto ao álbum de gravuras *Aves amazônicas*, de 1930, com o prefácio de Manuel Bandeira, Mário de Andrade completa suas ideias e impressões sobre a obra artística, afirmando que o gravurista segue a tendência germânica da xilogravura moderna (LOPES, 2013, p. 38).

Goeldi se dedicou a esse álbum com o objetivo de juntar dinheiro para viajar, incitado por Kubin, e expor nas galerias europeias e a tiragem de 200 exemplares proporcionou a compra da passagem para a Suíça.

A viagem seria também a oportunidade de conhecer Kubin pessoalmente. Em 15 de abril de 1930, embarca rumo a Europa, e sua primeira exposição foi em Berna (Suíça) na galeria Gute Kunst-Klipstein, onde teve uma excelente acolhida de suas obras. Em seguida, foi visitar Kubin em seu castelo, na pequena cidade de Zwickledt, nos arredores de Viena, na Áustria, e foi calorosamente acolhido. Kubin aconselhou o artista a expor em Berlim, apresentando-o à Galeria Grossmann, mas, uma vez em Berlim Goeldi preferiu expor na galeria Wertheim, alcançando destaque e sendo bem recebido pelo público e pela crítica. (EBLE, 2011, p. 97-98).

No ano de 1938, expõe no II Salão de Maio, organizado por seu amigo Quirino da Silva juntamente com outros artistas, como Volpi, Guignard, Flavio de Carvalho, Tarsila do Amaral e Victor Brecheret. Também participa da I Bienal de Arte do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que ocorreu entre 20 de outubro e 23 de dezembro de 1951, apresentando um total de 45 xilogravuras, produzidas entre os anos de 1940 e 1950. A maior consagração de seu trabalho ocorre nessa mostra, o júri de premiação formado por Sérgio Milliet e René d’Harnoncourt, oportunidade onde é percebida a qualidade do trabalho gráfico de Goeldi e lhe oferece o prêmio de gravura nacional (GENÚ, 2017).

Goeldi almejava ser reconhecido pelo grande público, no entanto, esperava que ele viesse naturalmente, sem que o artista precisasse se promover. Foi o que aconteceu, com suas gravuras publicadas nos jornais e artistas de renome escrevendo artigos elogiando seu trabalho e fazendo referência à manifestação efusiva de Kubin. Seu trabalho se tornou conhecido do grande público e o nome de Goeldi finalmente começava a ganhar alguma repercussão e prestígio (EBLE, 2011).

Na década de 1930, Oswaldo Goeldi então decidiu mudar também, deixando definitivamente a casa de Niterói, e indo morar em um Sobradinho, na região da Lagoa Rodrigo de Freitas. Naquela época, por volta de 1932, perambulava pelas ruas dos bairros de Ipanema, e Leblon uma figura que se tornou bastante popular: Artur e seus cachorros.

Tratava-se de um velho marujo que morava num casebre ao pé da ponte e vivia constantemente bêbado. Em sua rotina matinal de se dirigir aos botequins e procurar algum lugar barato para comer, passava acompanhado dois cachorros diante das casas. Goeldi lhe pagava uns tragos, aos que Artur agradecia dançando alegremente. (EBLE, 2011, p. 98).

Através dessa experiência vivenciada pelo artista, surgiu a série de obras cuja temática era o bêbado e o cachorro. De acordo com Eble (2011, p. 98) o artista afirma que “os dramas da alma humana me comovem – sinto-me bem com o simples e as vezes me confundo com eles” (notas Íntimas de Goeldi). Portanto, a pesquisadora evidencia que a obra de Goeldi está imbuída desse sentido: retratar gente simples com a qual ele se identificava por meio dos sentimentos que exprimia sentimentos a que uns estão sujeitos mais do que outros.

As pesquisas de Eble (2011) apontam que Goeldi integrou a primeira Exposição Coletiva de Arte Social, em 1935, que foi organizada por Aníbal Machado, no Clube de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.

A maioria dos trabalhos expostos eram gravuras, fato que é justificado por Machado em função de esta arte manifestar, já há bastante tempo, preocupação em retratar a realidade cotidiana e os costumes do povo, fazendo algo como uma reportagem social. Segundo Ana Teresa Fabris, ao encerrar seu discurso na conferência de abertura da exposição, Machado sugere que já não existia mais “esta distância entre o povo e os artistas”, e a iniciativa da exposição teria o papel de revelar um novo

estado da arte no Brasil, arte que já começa a refletir a fase atual da movimentação revolucionária de sua cultura e consciência política nascente no seio de suas massas e que os artistas teriam um papel a desempenhar “na vontade de liberação política e cultural do nosso povo” (FABRIS, 2005, p. 84-85 apud EBLE, 2011, p. 99).

Goeldi fez uso da cor em suas produções, quando foi apresentado ao poema *Cobra Norato*, de Raul Boop (1937), inspirado por suas memórias de infância, aceitou ilustrar sua segunda edição, uma edição especial, de tiragem limitada, recorrendo ao uso da cor, que parecia bastante apropriada ao tema amazônico, com seus bichos e plantas (EBLE, 2011).

Quanto à experimentação cromática (figura 39 e 40) e, aperfeiçoada por décadas de desmedida dedicação, assumiu papel expressivo quando se despojou de atributos decorativos e encontrou na cor o elemento gráfico que complementa o sistema goeldiano. De acordo com o próprio depoimento do artista “foi uma luta árdua chegar ao colorido sem perder o sentido gráfico”, já avaliava Goeldi em carta a Kubin de 1950, quando nem sequer havia produzido algumas de suas obras-primas policromáticas, como *Chuva e Sol Vermelho*, coroando anos de pesquisa cromática (SILVA, 2017, p. 16).

Figura 39 - Oswaldo Goeldi. *O ladrão*, c.1955, Xilogravura sobre papel



Fonte: Museu Lasar Segall (2010)

Figura 40 - Oswaldo Goeldi *Pescadores*, c. 1955 Xilogravura sobre papel



Nota: Col. Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC, Rio de Janeiro

Fonte: Museu Lasar Segall (2010)

O artista expôs na Biblioteca e Arquivo Público de Belém do Pará, em março de 1938, onde teve contato direto com o ambiente que conheceu em sua infância. Quando volta do Pará, o artista muda-se de Ipanema para o Leblon, sendo que naquela época ainda era um lugar ermo, quieto, favorável a contemplação e ao seu trabalho. No Leblon, ocupava um apartamento na Rua Almirante Guihem.

Nesse período teve a oportunidade de conviver com a gente pobre e seus afazeres – pescadores, operários, artesãos; personagens que Goeldi observava e fixava em suas gravuras, agregando a imagem o tom dramático que lhe era peculiar. As gravuras de observação de Goeldi eram ambivalentes, ao mesmo tempo, em que reproduziam uma cena real, comunicavam o estado de espírito do artista-observador, daí os críticos insistirem em aliar Goeldi ao expressionismo (EBLE, 2011, p. 101).

Explicita a pesquisadora que Goeldi continuou se dedicando por muito tempo à ilustração como forma de garantir sua criação espontânea que dava a satisfação de um trabalho em continuidade. Realizada trabalho de ilustração em jornais e também em livros conforme descreve:

A partir de 1941, no suplemento literário Autores e livros, publicação dominical do jornal A Manhã dirigido por Múcio Leao, semanalmente, Goeldi colaborava com

suas ilustrações a diferentes manifestações literárias. Em 1945, apesar dessa publicação ter sido extinta e substituída por outra, intitulada Letras e Artes, sob a direção de Jorge Lacerda, Goeldi continuou como ilustrador. [...] Pouco tempo depois, Goeldi foi convidado pela Editora José Olympio para ilustrar as obras de Dostoiévsky, então traduzidas por Rachel de Queiroz. Os editores acreditavam que a obra dos dois artistas possuía muitos pontos de confluência. (EBLE, 2011, p. 102).

Alguns anos mais tarde, Goeldi recebeu prêmios que evidenciam o reconhecimento de sua produção artística pelo público e pela crítica

Em 1950, conquistou a Medalha de Ouro no Primeiro Salão de Belas Artes da Bahia, e em 1951, na Bienal de São Paulo, foi agraciado por um júri internacional com o I Prêmio da Gravura Nacional. Porém todo esse reconhecimento da crítica não rendiam Goeldi, que permanecia, por um lado, solitário em sua independência, livre do modismo, a margem, por outro, presença assídua dos eventos artísticos no Brasil e no exterior, sendo convidado a compor juris e tornando-se membro da Comissão Nacional de Belas Artes. (EBLE, 2011, p. 103).

Goeldi ministra aulas na Escolinha de Arte de Augusto Rodrigues, em 1952 e em outubro do ano seguinte, vai para Montevideú expor seus trabalhos a convite do Instituto Uruguaio Brasileiro e na oportunidade oferece curso sobre gravura. Em 1955, é contratado pela Escola Nacional de Belas Artes para lecionar gravura (REIS, 1966 apud EBLE, 2011).

Ao completar 60 anos, já com o coração um pouco debilitado, Goeldi foi homenageado por intelectuais e artistas, e teve um álbum com suas obras publicado pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação Cultura, com apresentação de Aníbal Machado. Em outubro de 1956, realizou uma exposição retrospectiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (EBLE, 2011).

Recebeu o 1º Prêmio Internacional de Gravura na II Bienal Internacional do México, em outubro de 1960, aos 65 anos, conseguindo desbancar obras inovadoras de todos os cantos do mundo, em plena agitação em torno da *Pop Art*. Essa premiação no México tem especial importância para o artista pelo fato do país ter cultura gráfica melhor desenvolvida que o Brasil. Segundo Genú (2017) em entrevista a Silva Borges, o artista não disfarça a emoção ao falar do resultado:

Esse prêmio me fez bem. Eu nunca esperei ser premiado porque não é moda velho ganhar prêmio. Com 65 anos a esperança é pouca. Depois há um fato que o torna para mim mais significativo – partir do México, país onde a xilogravura está intimamente ligada ao povo. Veja Posada, por exemplo, o pai da xilogravura mexicana, gravava na rua, ilustrando canções populares. (GOELDI, 1981, p. 98 apud GENÚ, 2017, p. 48).

Goeldi faleceu em 16 de novembro de 1961, sendo que sua última obra foi a xilogravura intitulada *Luz noturna* (EBLE, 2011).

4.3 Entre a vida e a morte: a análise das xilogravuras de Goeldi

As imagens podem ser consideradas como forma poderosa de representação em determinada sociedade, época e contexto histórico, mas para tanto precisa transitar na relação da sociedade com o homem. Por conseguinte, é nessa relação de mediação que se torna necessário compreender o que as várias imagens produzidas representam enquanto sistema, convenções, cultura e poder. Nesse sentido, Flusser lembra que as imagens são mediações entre o homem e o seu mundo. É necessário aprender a decifrar essas imagens, é preciso aprender as convenções que lhes imprimem significados, e mesmo assim é possível que se cometam enganos (FLUSSER, 2007).

Sendo assim, uma imagem inscrita para significar, simbolizar, extrai-se a ideia de ser sinal, de denotar. Portanto, uma imagem é um signo que apresenta esta particularidade: pode e deve ser interpretada, mas não pode ser lida. Pode-se e deve-se falar de qualquer imagem; no entanto, a imagem em si não é capaz de fazê-lo (DEBRAY, 1993).

Essa relação de mediação entre a sociedade e o homem (nesse caso o artista) foi muito bem explorada por Oswaldo Goeldi no desenvolvimento de sua produção artística, sendo construída no momento em que o Brasil atravessava um processo de transformação em seu contexto social, político e também artístico, nas primeiras décadas do século XX.

Percebe-se neste trabalho que, no que se refere ao imagético goeldiano, apresenta duas temáticas exploradas pelo artista: a primeira, a morte representada pela caveira, símbolo utilizado por vários artistas e imagética universal ao longo da história da arte. Nesse aspecto, segundo Genú (2017), a morte como esgotamento daquilo que é Belo, identificados nas séries “*Balada da Morte*”, de 1944 e “*Ciclo de Morte*”, de 1947. Além disso, alguns objetos, como o guarda-chuva simboliza, também, a finitude, e que tem sua morte anunciada em uma de suas xilogravuras³⁸. E a segunda temática, seus personagens anônimos e excluídos, aqueles que ficaram à margem, representando o mundo dos rejeitados pela modernidade. Em seus desenhos e xilogravuras são permeados por imagens de pescadores, ladrões e casarões sombrios, e animais em sua grande maioria são urbanos: cachorros e urubus, dividindo passivamente com homem o mesmo espaço.

E ambas temáticas evidenciam a representação simbólica do medo, da violência e da miséria, tendo como corrente influenciadora de sua produção o Expressionismo. É como

³⁸ Cita-se: *A morte do guarda-chuva* (1937), *O ladrão* (1951), *Chuva* (1957), *Mendigas (s/d)*, *Ameaça de chuva* (1945), *Chuva* (1957).

afirma Iberê Camargo “o assunto principal de Goeldi era a relação de vida e morte, o “homem na sua fadiga de viver” (MASSI, 1988, p. 127 apud SIQUEIRA, 2010, p. 28).

Considerando que toda obra de arte carrega informações explícitas e implícitas, um dos teóricos que faz esse estudo é Erwin Panofsky (1892-1968), em *Iconografia e iconologia: uma introdução ao Estudo da Arte da Renascença*, que tem o propósito de revelar o conteúdo implícito das obras de arte (PANOFSKY, 2012, p. 35). Representante da escola alemã, ele acredita que, para a história da arte se erigir numa disciplina de estudo respeitada, não deve nascer de “um processo irracional e subjetivo”. Segundo o historiador de arte, uma interpretação só pode ser completa se forem agregadas observações interpretativas críticas.

No modelo de análise de imagem construído por Erwin Panofsky, é levado em consideração as categorias pré-iconográficas, iconográficas e iconológica.

Será adotada essa metodologia para as especificidades do universo gráfico, aplicando-a na análise de xilogravuras. Para tanto, inicialmente apresentar-se-á a teoria sobre essa metodologia para em seguida fazer a análise de duas xilogravuras de Oswaldo Goeldi.

Conforme Panofsky (2012), na obra de arte identifica três níveis de interpretação que correspondem a três níveis de significado ou tema que são: tema primário ou natural, tema secundário ou convencional e significado intrínseco ou conteúdo.

Explicita o autor que o primeiro nível de significado trata-se da identificação de formas puras, de suas relações mútuas como acontecimentos e pela percepção de algumas qualidades expressionais. Assim, o mundo das formas puras enquanto portadoras de significados primários ou naturais podem ser chamados de mundo dos motivos artísticos. E a enumeração desses motivos constitui a descrição pré-iconográfica de uma obra de arte (PANOFSKY, 2012).

No que se refere ao segundo nível de significado – tema secundário ou convencional - é denominado de descrição iconográfica “que associa os motivos artísticos e as combinações dos motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos”. Segundo Panofsky (2012), motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se imagens, sendo que combinações de imagens são denominadas estórias e alegorias. Dessa maneira, a identificação das referidas imagens, é de domínio da iconografia.

Quanto ao terceiro e último nível refere-se ao significado intrínseco ou conteúdo que é denominado descrição iconológica. Esta descrição é caracterizada pela

descoberta e interpretação de valores simbólicos existente na obra de arte. Assim, “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica - qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.” (PANOFSKY, 2012, p. 52).

Portanto, a iconografia é a descrição e classificação das imagens, o sufixo “grafia” vem do verbo *graphein*, “escrever” e implica um método de proceder puramente descritivo. (PANOFSKY, 2012).

Diz-nos quando e onde o Cristo crucificado usava uma tanga ou uma veste comprida: quando e onde foi Ele pregado à Cruz, e se com quatro ou três cravos; como o Vício e a Virtude eram representados nos diferentes séculos e ambientes. Ao fazer este trabalho, a iconografia é o auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. (PANOFSKY, 2012, p. 53).

Nesse sentido, a iconografia é “o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (PANOFSKY, 2012, p. 53). E nos informa o autor de forma mais simples, “é quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos”.

E a iconologia é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. Assim, como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também, é a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica (PANOFSKY, 2012).

Considerando-se a primeira temática identificada nas xilogravuras de Goeldi, e orientada pela fundamentação para análise da imagem em Panofsky (2012), a Morte tem como uma de suas representações sígnicas o crânio³⁹, ou esqueleto que foram encontradas, ao longo da história da arte, impressos em papel, pintados ou esculpidos em uma gravura, joia, ou em pequenos objetos de uso pessoal. Esses *Mementos Mori* (lembra-te que vai morrer), portadores constantes da lembrança da face da morte, dá origem a um tipo de pintura *vanitas* (LEITE, 2012).

Segundo Genú (2017, p. 36), a iconografia de *Vanitas* é a representação do conceito de que a existência na terra é vã, denunciando a vaidade humana em relação à

³⁹ Na classificação iconológica feita pelo historiador de arte Ingvar Bergström, autor de “*Dutch still-life painting in seventeenth century*”, a construção de uma *vanitas* estabelece alguns parâmetros que norteiam sua leitura. Seus atributos são divididos em três partes bem específicas, sendo: o primeiro grupo chamado de grupo de bens terrestres, subdivididas em três outras partes: as Vaidades do Poder, as Vaidades do Saber e as Vaidades do Prazer. O segundo grupo, refere-se ao grupo dos Transitórios e o terceiro ao da Ressurreição e vida eterna (LEITE, 2012). Levando em consideração essa classificação, os crânios e esqueletos fazem parte do segundo grupo: dos Transitórios.

morte. Geralmente representadas por caveiras, esqueletos e ampulhetas, lembraram durante séculos que a morte é destino de todos os homens. Afirma a pesquisadora “possivelmente inspirado por álbum de Kubin de *vanitas*, que recebeu pelo correio em 1930, Goeldi brinca de maneira sarcástica com caveiras e esqueletos que realizam atividades tipicamente humanas.” Tanto em seus desenhos com o crayon ou bico de pena, técnica que cultivou durante toda vida tanto como estudo preparatório para a gravura quanto como forma independente de expressão, como também, com a técnica da xilogravura aprendida com Ricardo Bampi.

Em se tratando das séries citadas anteriormente, foram criadas durante o período da II Guerra Mundial, e representam, de maneira clara, sua reação ao conflito que muito abalou seu estado psicológico, apresentando-nos pela primeira vez, *vanitas*. Nesse período, Goeldi viu-se perturbado pelas notícias que chegavam e pelas lembranças que lhe voltavam a atormentar, mas trabalhou muito, tanto como ilustrador quanto nas criações próprias. Contudo, em vez de renunciar às imagens cruéis que a guerra suscitava, registrou suas visões de forma quase que catártica em uma série de desenhos em carvão “intitulada “*As luzes se apagam, agitam-se os monstros*”, que remetia a uma realidade metafísica, eram imagens sombrias que simbolizavam a dor, a solidariedade no sofrimento e a impotência do homem (EBLE, 2011).

Quanto à série de gravuras “*Balada da morte*” foi publicada pela revista *Clima*, de São Paulo, em agosto de 1944, em um encarte de forte conteúdo político e cultural e contando com uma crônica de Moacir Werneck de Castro, intitulado “*A distribuição das responsabilidades da Guerra*”, em que questionava a posição da Alemanha como culpada absoluta pela guerra. Revela-se especialmente satírica e macabra, por que o humor aparece como alternativa para fugir do horror da morte e da guerra (EBLE, 2011).

São seis xilogravuras que fazem parte da recorrência da imagem do crânio e do esqueleto humano nas artes visuais e que se encontram na classificação iconológica do historiador de arte Bergström como grupo dos Transitórios (LEITE, 2012). Representam, desse modo, diferentes situações em torno da inesperada presença da morte, especificamente: *Bandeira Preta* (figura 41), *167 de uma só vez!*, *O sol se apaga – voltarei amanhã*, *O bêbado*, *Nero não Brinca!*, *Comilão, cuidado com a sobremesa*.

Figura 41 - Oswaldo Goeldi, *Bandeira Preta*, 1944, xilogravura da Série Balada da Morte



Fonte: Geraldo (2005)

Na poética de Goeldi é percebida, segundo Leite (2012, p. 60) certa afinidade com artistas que também retratam a Morte de forma humorada e que o inspirou no desenvolvimento dessa temática morte, como é o de Posada⁴⁰, que lhe dá o nome de *Catirina*, do belga James Ensor (1860-1949) (figura 42) que foi citado em seu artigo como “um criador fantástico de esqueletos” (GOLDI, 1947⁴¹ apud LEITE, 2012) e Alfred Kubin (figura 43) que mestre artístico e espiritual, e que tem também a morte e a guerra em seus trabalhos, ao fazer uma analogia, afirma que

[...] a aproximação entre os dois artistas se daria pelos meios escolhidos por ambos para representar uma permanente inquietude diante do mundo, sobretudo através do uso sistemático do desenho e da gravura, em sintonia com certa estética derivada da crítica social do Simbolismo. Assim, na imagem “o final da guerra”, de Kubin, um esqueleto coroado de louros tombado sorri no sopor da Morte embalado por um poente difuso – sono tranquilo da única vencedora da guerra – exemplificando os procedimentos alegóricos do artista austríaco, sempre próximo de uma certa ironia. Procedimento herdado por Goeldi. (LEITE, 2012, p. 56).

⁴⁰ José Guadalupe Posada (1852 - 1913), Célebre por seus desenhos e gravuras sobre a morte. Goeldi considerava suas gravuras, dentro da poética mortuária mexicana, com notável competência técnica. Em 1947, escreve em 15 de junho de 1947, no A Manhã, o artigo O Grande Gravador Mexicano Posada “Pensamento da América” onde enaltece o trabalho de Posada, comparando suas obras a dos grandes mestres medievais, a Goya e a James Jansor (LEITE, 2012).

⁴¹ Cf. GOELDI, Oswaldo. Pensamento da América. *A Manhã*, 15 jun. 1947.

Figura 42 - James Ensor, *Os pecados capitais dominados pela morte*, gravura em ponta seca, 1904



Fonte: Rethalhos (2011)

Figura 43 - Alfred Kubin, *O final das guerras*, 1920, Nanquim e aquarela



Fonte: Culturamix (2018)

Mas qual a diferença entre o esqueleto personificado de Goeldi e de Kubin? No do artista brasileiro existe um acento mais jocoso em relação aos desenhos de seu mentor

artístico. Sua visão da morte está na urbanidade, nos arrabaldes da cidade, nas vidas ultrajadas que circulam no cenário noturno. Sua Morte mais humanizada está nesse mundo.

Atua aqui e não naquele mundo de sonhos e fantasias. Morte que está situada na intemporalidade daquele espaço que se pode poetizar a imagem e torná-la real. Ela é o aqui e o agora. Goeldi, desse modo, retira o esqueleto do sonho simbolista com a proposta de uma saída a subjetivismo espiritualista, dando ênfase ao despertar para a realidade em que vive. Seu esqueleto participa do drama coletivo das guerras do século XX e sente-se atuante, personificado pelo seu desenho, distinguindo-se pela força do seu traço expressionista, que exprime a urgência de mostrar um ato na sua essência, ainda que fazendo uso das iconografias simbólicas. (LEITE, 2012, p. 56).

Portanto, voltada para a realidade brasileira, a Morte, na arte de Goeldi, serve-lhe de motivo para ironizar a precariedade da nossa condição, para escarnecer, para zombar do ridículo as vaidades humanas. Representando-a nos mais imprevistos disfarces com que se reveste para surpreender-nos, Goeldi revela outra face do seu espírito – o satírico (EBLE, 2011).

Segundo Leite (2012) esse humor (suas formas: a paródia, a sátira, o grotesco e a ironia) seria um elemento central das caveiras de Goeldi com o uso da sátira como ferramenta de expressão permitindo, com isso, o exercício de uma postura crítica que o artista fazia questão de evidenciar em suas obras. Ao mesmo tempo em que retira da figura da caveira sua aura de fatalidade da guerra mundial.

Na tentativa de explicar a recorrência das imagens de caveira em seus desenhos e gravuras, Reis Junior, um dos amigos mais íntimos de Goeldi afirma que o tema da morte, um tema medieval, tal como a técnica da gravura em madeira é assídua entre os povos germânicos e que está na base poética do *Sturn and drang*⁴², posteriormente na dos expressionistas alemães, e na de Goeldi (GERALDO, 2009 apud LEITE, 2012).

Além disso, a própria experiência de guerra vivenciada por Goeldi ao servir na Suíça durante a Primeira Guerra Mundial, como sentinela em um posto na Fronteira da Áustria onde teria chegado a escutar, ao longe, os ruídos das batalhas, ali não apenas ouviu a guerra como também teve a oportunidade de ver a guerra, em um de seus aspectos mais melancólicos – o do absoluto desprezo pela pessoa humana (REIS JÚNIOR, 1960 apud EBLE, 2011).

É importante ressaltar que no Brasil, conforme Silva (2017), foram fortemente afetados pela guerra, os artistas que tinham, além das afinidades expressionistas, o olhar estrangeiro para os eventos belicosos, como é o caso além de Goeldi, Lasar Segall. Em sua série *Visões de Guerra*, o autor cita um significativo conjunto de 75 desenhos aquarelados,

⁴² Movimento literário alemão do final do século XVIII que exaltado natureza e sentimento humano individualismo e tentou derrubar o culto do Iluminismo do racionalismo. Goethe e Schiller começaram suas carreiras como membros do movimento (THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2018).

Segall representou com intensidade a agonia e a desesperança em relação aos conflitos e seus desdobramentos na sociedade. Pontua a pesquisador que

A experiência trágica das batalhas de trincheiras da Primeira Guerra Mundial, vistas de perto por ambos na Europa, assombravam psicologicamente a percepção poética destes artistas que passaram a expressar mais frequentemente a morte em seus trabalhos, mas por formas diferentes. As criações mortíferas de Goeldi não eram macabras quanto às gravuras *Disparates* de Goya, nem irônicas como as máscaras de *Ensur*, caminharam para o tom satírico sobre o ridículo das vaidades e dos absurdos da própria condição humana. Segall concentrou seus desenhos no horror das perdas irrecuperáveis, na paixão pungente pelas vítimas dos massacres, imbuído pela tradição judaica de suas heranças familiares. (SILVA, 2017, p. 85).

No Brasil uma das denominações da Morte é *Caetana*⁴³ (Ariano Suassuna 1827-2014) na Literatura e no cenário nordestino, mas Goeldi não denominou sua representação, mas a poética relacionada a morte, traz à tona um pouco mais da personalidade goeldiana que revela muito de seu espírito germânico, lacônico e objetivo. Assim, a frieza revelada em seus traços coloca sua obra mais em sintonia com o expressionismo alemão.

Bandeira Preta é uma das xilogravuras que faz parte da *Série Balada da Morte*, impressa em 1944, quatro anos depois do início da Segunda Guerra Mundial (1940-1945).

Essa guerra teve, como principal protagonista, a Alemanha. Favorecendo-se do Tratado de não-agressão realizado com a União Soviética, invadiu a Polônia no dia 1º de setembro de 1939 dando início ao maior conflito de proporções catastróficas que marcou a história da humanidade (2ª GUERRA MUNDIAL, 2015). E que esse cenário hediondo criou uma imagética bélica que jamais será esquecida e que ainda, no atual século deixa horrorizado qualquer um que tem acesso a elas em quaisquer que sejam as suas linguagens.

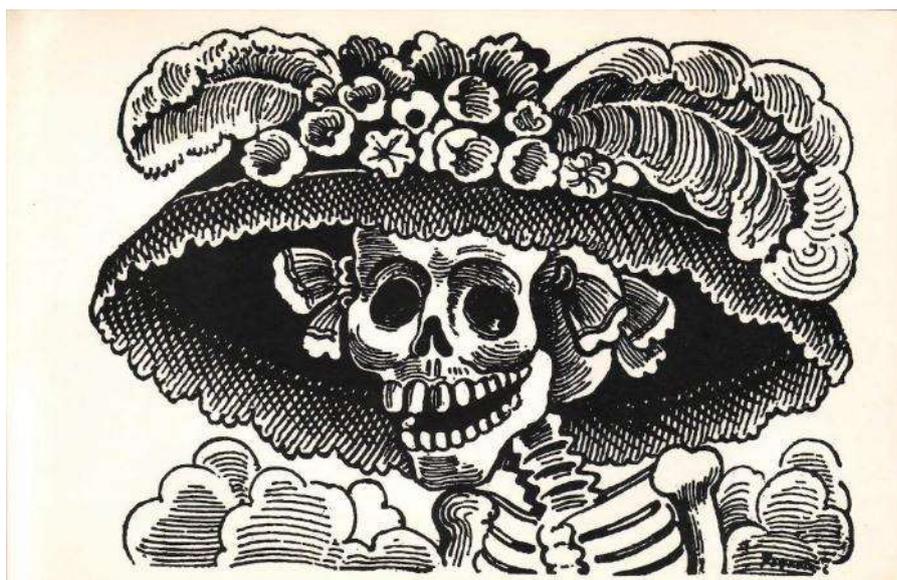
Na condição de “lendo o que vemos” de conformidade com o modo pelo qual os objetos e fatos são expressos (PANOFSKY, 2012), nesta gravura são identificados dois corpos ao chão e duas figuras humanas próximas aos corpos e um esqueleto como que pairando em pleno ar, e vinda do céu sob o efeito do movimento da bandeira. Para compreender o significado iconográfico da xilogravura é imprescindível estarmos familiarizados com o conteúdo das guerras mundiais.

É a imagem em que a representação da morte aparece impressa em gigantesco estandarte que anuncia aos homens rastejantes, possivelmente feridos de guerra, a iminência do fim. Segundo Zulliette (2011), diante de tão potente imagem que se destaca na escuridão da bandeira, como identificar seu tempo e seu lugar? É noite, é dia? Onde e quando foi desfraldada? Destacada do céu e da terra, sua única identidade parece ser o terror e o medo.

⁴³ ‘Soneto A Moça Caetana - A Morte Sertaneja de Ariano Suassuna foi (1827-2014), dramaturgo, romancista e poeta brasileiro.

Pungente o suficiente para desencadear um processo de rememoração, não há como não a ver associada às *calaveras* gravadas em madeira pelo mexicano Posada [(figura 44)], mas também não há como não ver nos corpos do primeiro plano aqueles do *fuzilamento de “O 3 de maio”* (1808) de Goya 1746-1828), talvez os mortos da barricada de Eugene Delacroix (1798-1863): “*A liberdade guiando o povo*” (1830), em comemoração à Revolução de Julho de 1830, com a queda de Carlos X. (GERALDO, 2005, p. 1).

Figura 44 - Posada, *La Calavera Catrina*, (c.1910-13)



Fonte: Illustration Chronicles (2016)

Para Leite (2012) a Jocosidade impressa em suas gravuras que podem mudar de tom, denotando um humor mais ácido, onde não há espaço para piedade. Assim essa caveira sorri em noite na qual surge tremula e vitoriosa. Ao detalhar os signos existentes na xilogravura considera que

Bandeira terrífica, pairando ameaçadoramente acima daqueles que possivelmente pranteiam os cadáveres de seus pais estendidos ao solo. Bandeira obscura, negadora da paz, mas que contraditoriamente emite sua própria luz faiscante. Luz que emana de sua figura central – a própria caveira – dissolvendo os contornos outros personagens. Estandarte negro, sem trégua, que ri de mais uma ação que para esse personagem se assemelha mais a uma travessura maldosa. (LEITE, 2012, p. 71).

Considera Leite (2012) que a Série *Balada da Morte* carrega em si a poética romântico-expressionista tendo como motivação a pergunta sobre a existência e o fim da existência. Porém, leva ao entendimento que, também, é uma resposta ao acontecimento terrível da Segunda Guerra Mundial. Confirmado no depoimento de Raquel de Queiroz, em 1981, quando afirma que o artista gráfico não tinha interesse na participação política, mas se posiciona veemente contra Hitler, segundo Gerald (2005).

Portanto, para finalizar a análise iconográfica da temática Morte, é importante compreender que a mensagem da obra de arte, especificamente no conjunto das xilogravuras que compõem a série *Balada da Morte* é uma a versão do que foi os horrores da guerra e conforme Geraldo (2005, p. 6) “é a identificação humanística do artista gráfico, e comum aos povos que sofrem as consequências da violência implícita nas guerras, além de uma demonstração de sua aguda percepção dos motivos pelos quais os homens se aniquilam nesses combates.”

Outra temática recorrente na iconografia goeldiana são pescadores, cachorros, urubus, que nos apresenta um mundo à margem do processo de modernização, desequilibrado, à sombra e solitário. Mundo esse, um local não acolhedor, onde ao mesmo tempo convivem os sentimentos de solidão. Tais sentimentos também se relacionam com sua vida pessoal, permeada por conflitos familiares e pela falta de reconhecimento no campo artístico institucional da época. Esta falta de reconhecimento leva o artista a um ostracismo que o acompanhará por grande parte de sua vida. É o que se pode constatar, por meio de relato de entrevista em 1981, Augusto Rodrigues, gravador e pintor fluminense e criador da Escolinha de Arte do Brasil, onde Goeldi posteriormente trabalhou como professor, comenta:

Eu o conheci numa fase de ostracismo mesmo. Era admirado por apenas alguns intelectuais e um grupo de artistas. Vivía com dificuldades, ilustrando o Suplemento Literário de “A Manhã”. Posso me lembrar muito bem que, nessa época, ele fez uma figura para ilustrar um artigo e alguém disse que ele era um artista menor, imaginem [...]. (RODRIGUES, 1981, p. 67 apud GENUÍ, 2017, p. 35).

Goeldi vem para o Brasil em 1919, e não tinha mais as mesmas referências que guardava em sua memória o que o obrigou a observar aquele novo cenário e desenhar bastante, conforme na fala o próprio artista:

Vim para o Brasil, com minha família. A paisagem brasileira me pareceu estranha, era como se eu nunca houvesse estado aqui. Procurei então assimilar as formas que, com minha ausência, tinham mudado de fisionomia e de expressão. Desenhei muito para me assenhorear das formas ambientais, do novo mundo visual que ia a ser a matéria de minha expressão. O que me interessava eram os aspectos estranhos do Rio de Janeiro suburbano, do Caju, com postes de luz enterrados até a metade na areia, urubu na rua, móveis na calçada, enfim coisas que deixariam besta qualquer europeu recém-chegado. Depois descobri os pescadores e toda Madrugada ia para o mercado ver o desembarque do peixe e desenhava sem parar. (GULLAR, 1957 apud FONSECA, 2012, não paginado).

Apresenta, assim, um mundo marginal, quase sempre sombrio de uma vida social fragmentada, da miséria, dos conflitos e incompletudes de um outro esfacelado, em contraste com a exuberância das elites privilegiadas, que se mantem indiferentes. Vivendo num Brasil vítima da modernidade tardia, Goeldi presenciou os primeiros efeitos dessa modernidade recém-chegada ao Brasil, no início do século XX, bem como suas consequências (EBLE, 2011). Porém, vale ressaltar que as obras não podem ser analisadas como simples reflexo da sociedade, pois toda obra é uma recriação da realidade sob um ponto de vista e a partir da subjetividade do artista. O que o artista gráfico percebia, era o valor histórico daqueles seres e lugares que estão à margem do processo de modernização da cidade.

Segundo Eble (2011), o Brasil, no início do século XX viveu um período ascendente do desenvolvimento industrial.

Nesse momento, os investimentos no setor agrícola deixaram de ser rentáveis, e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) dificultava as importações, o que direcionou os investimentos para o setor industrial. Este fato contribuiu para a aceleração do processo de urbanização, visto que se exigia uma grande quantidade de mão de obra disponível para trabalhar nas unidades fabris, o que atraiu os migrantes do campo (onde as condições eram desfavoráveis) para as cidades. Na segunda metade do século XX, o Brasil tornou-se um país majoritariamente urbano, com mais da metade de sua população residindo nas cidades. A região Sudeste, após a Revolução de 1930, recebeu grandes investimentos do governo federal, tornando-se grande centro de atração populacional. Os migrantes que ali chegaram eram constituídos por trabalhadores desqualificados e mal remunerados, que foram, então, se estabelecendo na periferia das grandes cidades, especialmente do Rio de Janeiro e São Paulo. (EBLE, 2011, p. 16).

Observar a pesquisadora que no Rio de Janeiro, a elite republicana, na tentativa de modernizar o país, elegeu a França como modelo, entre os países europeus, para conformar os hábitos, a educação, a cultura e até mesmo a arquitetura da capital (que sofre diversas reformas de urbanização no início do século XX). Conseqüentemente a ideia de civilização confunde-se com a ideia de europeização. E a população pobre, que não se encaixa nesse estereótipo, é expulsa do centro da cidade (EBLE, 2011).

Mesmo sendo o Rio de Janeiro, sede do poder executivo, não trazia em si a marca de uma modernização industrial, porém se agitava em um movimento de renovação cultural, que não se dava, contudo, sem divergência entre as duas vertentes da intelectualidade cultural mais atuantes na época: uma linha séria e austera, mais relacionada aos acadêmicos da Academia Brasileira de Letras, e uma linha descontraída, formada sobretudo por boêmios e jornalistas frequentadores da Rua do Ouvidor (EBLE, 2011).

Nesse panorama é que Goeldi desenvolve sua produção gráfica tendo seu olhar para o entorno, logo, a obra de Goeldi tem como ponto fundante a relação com esse entorno e,

buscando a simplicidade e a pureza dos meios plásticos, talvez seja coerente afirmar que seu compromisso com a realidade é antes ético do que político.

Assim, observando seu cotidiano, registra bêbados, cachorros, casas, guarda-chuvas e urubus, signos de uma vida ultrajada e decaída, revela a compreensão dos acontecimentos em âmbito maior, ou seja, naquele que diz respeito ao aviltamento da condição humana, à violação da dignidade do homem.

Para dar forma à potência expressiva da gravura, cada artista precisou lidar com a eleição de seus assuntos privilegiados. Mais do que temas, estava em jogo a construção de figuras poéticas essenciais, capazes de sumarizar os problemas da expressão individual. Ainda que muitos de seus conteúdos possam ser aproximados – especialmente no que se refere ao interesse pelas experiências poéticas da solidão, da marginalidade, da alteridade – o que parece avizinhá-las é, em primeiro lugar, o ponto de partida ou pressuposto expressivo que combina fatores subjetivos (a intenção de cada artista, a expressão pessoal de sua experiência) e objetivos (o diálogo crítico com a realidade e com a tradição artística, a presença da matéria relutante e da técnica artesanal na imagem). (SIQUEIRA, 2010, p. 21).

Observa-se a recorrência da figura humana em ambientes naturais que talvez justifique a série de xilos de Goeldi retratando os pescadores do Rio de Janeiro e a cidade; retratando a periferia, tendo por características principais as formas simples e deformadas, a ausência de perspectiva, o contraste de cores e a linha forte de contorno elementos característicos também de suas obras (SIQUEIRA, 2010).

Vale ressaltar que nas obras de Goeldi, uma casa não é apenas uma casa⁴⁴, assim como um poste não é apenas um poste; para além de índices ou referentes, o que eles significam remete ao que vai por dentro dos seres humanos que esse universo comporta. O artista incorporou essa missão, procurando criar signos análogos ao Todo, fragmentos aptos a fazer do cotidiano simples e prosaico a morada de todo mistério, de toda imensidão (SIQUEIRA, 2010).

Na produção de Goeldi, percebe-se que algumas figuras emblemáticas são repetidas em diferentes xilogravuras, ampliando sua carga de significação, como “marteladas” a “fazer barulho” para sair do anonimato e fixar sua presença no espaço e no imaginário do observador: carroças, postes, urubus. E uma dessas figuras, que poderia ser considerada uma alegoria que dá o “tom” a muitas obras, é o guarda-chuva.

Para uma compreensão da persistência pelo objeto, busca a definição de guarda-chuva no dicionário de símbolos:

[...] se prende ao lado da sombra, do encolhimento, da proteção [...] Abrigar-se sob um guarda-chuva é uma fuga das realidades e das responsabilidades. A pessoa se ergue debaixo de um pára-sol, mas se curva sob o guarda-chuva. A proteção assim

⁴⁴ Segundo Bachelard (1988), em *A Poética do Espaço* a “casa abriga o devaneio, protege o sonhador. A casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos.

aceita traduz-se em uma diminuição de dignidade, de independência e de potencial de vida. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2003, p. 480 apud EBLE, 2011, p. 70). Porém, adverte a pesquisador que [...] talvez seja um tanto quanto forçado fazer tais associações em todas às vezes em que o guarda-chuva aparece nas xilogravuras de Goeldi, mas a noção de que o guarda-chuva marcaria presença como um último amparo ante as adversidades parece bastante coerente. Um homem com um guarda-chuva é um homem precavido, que, apesar dos pesares, está preparado para as contingências da vida. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2003, p. 480 apud EBLE, 2011, p. 70).

Há de se considerar que a presença do guarda-chuva naquela sociedade equivalia a um produto bastante evidente e com sua utilidade, e que fez parte do imaginário e iconografia goeldianos.

Ressalta, ainda, que o guarda-chuva também é uma forma de remeter ao clima melancólico da chuva, a qual seria muito mais difícil de reproduzir em se tratando de xilogravura. No entanto, é importante que se perceba as diferentes nuances simbólicas de como ele é empregado por Goeldi, servindo como elemento simbólico, que tanto pode ser de distinção, quando nas mãos de homens bem vestidos ao passo que outros correm para se abrigar, como na xilo *Ameaça de chuva*, ou fazendo questionamento acerca da reificação, quando jogados no chão, descartados, como na xilo *A morte do guarda-chuva* (figura 45) (EBLE, 2011).

Figura 45 - Goeldi, *Chuva*, 1955, Xilogravura a cores



Eble (2011), utiliza o recurso da analogia entre Herkenhoff e Ronaldo Brito, para auxiliar na interpretação da xilogravura:

Ao fazer análise sobre *Chuva* (figura 45) Paulo Herkenhoff (1992) comparou-a ao famoso *O Grito*, de Munch, dizendo que ambas estariam relacionadas à “histeria da angústia”, sendo que, em Munch, esse sentimento seria decorrente do momento de decadência que assolava a Europa. Herkenhoff afirma que a crise de Goeldi é a crise de Munch, que é a crise de Baudelaire. Analisando mesma xilogravura, o crítico de arte Ronaldo Brito (2011) afirma que o homem com guarda-chuva é o exemplar típico do anônimo universal. Nesse sentido, Brito quer dar a entender que o personagem ali – quase em suspensão – é uma representação do homem reduzido a sua condição básica, que, sozinho, precisa enfrentar mundo como pode. Afirma, ainda, que, por mais agitados que fossem os desenhos e gravuras de Goeldi, eles passavam, sobretudo, a sensação de vazio. Vazio opressivo, porém, outra forma de claustro, a céu aberto. Reina aí, absoluta, a solidão incomunicável. Essa solidão devastadora, não reproduzível em palavras, é comunicada a nós pela imagem. Não se ouve o personagem enunciar “estou só”, ou “estou sem rumo”, mas se é, sim, capturada pela imagem enigmática do guarda-chuva solitário, pulsante, mas perdido, em um ambiente hostil, e, então, o espectador é tomado pela mesma sensação que aquele homem sente. O incomunicável é, dessa forma, comunicado. Para Brito, é por meio dessa estratégia “simples”, que o artista consegue “inverter, torcer, problematizar ao máximo, com recursos mínimos, nossos arraigados hábitos perceptivos.” É causando esse estranhamento, que Goeldi consegue nos aproximar do outro. (EBLE, 2011, p. 78).

Quando realizou a impressão de *Chuva* buscava inovar, usando a cor na gravura como elemento expressivo, integrado à composição, com um sentido simbólico (REIS, 1966 apud EBEL, 2011). Assim, finalmente alcançou seu objetivo em trabalhos. Para alcançar o efeito que buscava na cor, um efeito um tanto quanto tridimensional, realístico.

Silva (2017, p. 55) contribui com a análise através da seguinte informação: em *Chuva*, a cor foi usada em sentido “meio simbólico, meio fantástico”. Afirma que este processo pode ter sido a fórmula encontrada para solucionar a angústia goeldiana com a cor, separando bem as massas tonais por rasgos que na impressão se dispersavam e ficavam mais suaves, não remetendo a nenhum tipo de delimitação visual. Porém, através de contornos firmes e contrastes precisos, as cores falavam por si, expressavam independentemente histórias e conflitos.

Como dito pelo próprio artista “essa nova maneira de trabalhar com a cor desperta e fortalece a minha fantasia e o misterioso aparece em nova forma [...] oscilações de sentimento escondidas e que, através de meios técnicos ainda desconhecidos, se revelam” (GOLDI, 1952 apud SILVA, 2017).

Em *Chuva*, a combinação de contornos brancos, massas negras e riscos no guarda-chuva, deslocam o vermelho em sobreposição de forma que o entorno da cena parece se conter em um único plano achatado, onde massas negras em contraste com a cor verde chapada dissolvem o ponto de fuga. Ao investigar o fenômeno cromático, tentando preservar

o sentido gráfico sem abrir mão do elemento simbólico, Goeldi alcança uma formulação de autonomia da cor (CASTRO, 2000 apud SILVA, 2017).

A cor não só causa o estranhamento da percepção visual ao ser elaborada como signo, mais do que expressar o simbólico, produz o impacto visual imediato à maneira dos cartazes expressionistas (BRITO, 2011 apud SILVA, 2017). As inovações técnicas permitiram produzir gravuras em cores sem qualquer prejuízo de sua natureza específica, pelo contrário, intensificando seu potencial estético. Assim, apresentou seus trabalhos na Bienal Interamericana do México, em 1960, obtendo o grande prêmio internacional de gravura, em um país com significativa tradição em artes gráficas.

Conclui-se nesse capítulo com a narrativa daquele que recebeu o grande prêmio internacional de gravura na Bienal Internacional do México: “Todo artista realmente criador inova, e isso porque ele amplia seus meios de expressão. Só essa inovação é legítima – a inovação que é ditada por uma necessidade interior” (GOELDI, 1957 apud SILVA, 2017, p. 57).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O feio é um conceito relativo do belo até o final do século XIX, na arte ocidental quando denuncia sua ruptura com as regras do cânone clássico: a proporção, o equilíbrio, a harmonia, a perspectiva. Com o surgimento dos movimentos de vanguarda dos primeiros decênios novecentistas, ocorreu o apogeu do feio e uma ampliação do sistema estético e da arte, que defende o princípio de uma estética que pressupõe a desarmonia, o disforme, a feiura e que mesmo com a hegemonia da estética da beleza, ressalta-se que o *feio*, a *deformação* e a *falta de proporção* sempre estiveram presentes na arte. Nesse sentido, os *ismos*, que são escolas, surgem em um período da história da arte que se torna campo fecundo para elevar o feio a categoria estética.

O presente estudo possibilitou compreender que a tradição estética metafísica que tem o feio como inteiro e simétrico negativo do Belo foi combatido pelas vanguardas artísticas e a deformação para a arte moderna tornou-se condição *sine qua non* na busca pela expressão.

Nesse novo contexto, as obras dos movimentos artísticos do século XX são consideradas como obras da fealdade estética, configurando assim novo paradigma estético novecentista. Assim, povoa onipresente na arte e torna-se registro testemunhal e transfiguração sublime da fealdade desses tempos modernos.

O feio, portanto, torna-se categoria estética de grande relevância no Expressionismo e a xilogravura, enquanto linguagem artística e meio de expressão, evidenciando seus aspectos estéticos que contribuíram para significar esse movimento de vanguarda.

No âmbito das artes gráficas, a gravura está presente na história da arte enquanto técnica de grande relevância na produção e circulação de livros e, paralelamente, no campo estético, quando os artistas utilizam essa técnica como meio de expressão artística.

Ao longo da História da Arte, a gravura se manifestou dentro dos padrões estéticos de cada escola artística e, em sua maioria, orientados por uma estética da beleza, que foram criados na Grécia Antiga e revisitadas pelo Renascimento, no século XVI, e pelo Neoclassicismo, no século XIX. Entretanto, escolas posteriores ao Classicismo defendem o princípio de uma estética que pressupõe a desarmonia, o disforme, a feiura.

A técnica xilografia foi utilizada, nesse período por muitos artistas e utilizaram como meio de se expressarem livremente produzindo-a com objetivos estéticos.

O Expressionismo alemão, que foi um movimento artístico que fez parte da *avant-garde* alemã, a gravura foi elevada a um alto patamar expressivo, e a xilogravura moderna tem dois fatores que determinam sua característica artística: seu caráter social e seu caráter simbólico. O primeiro diz respeito à sua função prática quando usada como meio de divulgação de ideias e divulgação de arte, e a segunda, refere-se à carga expressiva determinada pela produção xilográfica.

No contexto brasileiro, o expoente da xilogravura é o artista gráfico brasileiro, Oswaldo Goeldi, que recebeu fortes influências do movimento artístico europeu, por isso, suas xilogravuras foram utilizadas neste trabalho como recurso metodológico, e possibilitou o aprofundamento nos estudos sobre o Expressionismo integrando-o ao novo paradigma estético novecentista. Viabilizando, assim, confirmar a hipótese de que as representações nas xilogravuras do gravador brasileiro configuram-se na estética do feio e, como consequência, por serem expressionistas também fazem parte desse novo paradigma.

REFERÊNCIAS

- 2ª GUERRA MUNDIAL. **Ases da 2ª Guerra**. 2015. Disponível em: <<http://www.2guerramundial.com.br/ases-da-2a-guerra/>>. Acesso em: 10 mar. 2018.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1982. (Arte e Comunicação).
- ALBUQUERQUE, Marcelo. **Laboratório de cor**: paradigmas do estudo da cor na contemporaneidade. 2013. 250 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- ANDRADE, Mário. Lasar Segall. In: _____. **Modernidade**: arte brasileira do século XX. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1988.
- ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **Arte moderna**. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ART DIRECTORY. **Biography**: Anton Alexander von Werner. 2018. Disponível em: <<http://www.anton-von-werner.com/>>. Acesso em: 2 abr. 2018.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, Andorinha**. Rio de Janeiro: J.O., 1966. p. 58-59.
- BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira**: pintura, escultura, arquitetura e outras artes. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.
- BAUMGART, Fritz. **Breve história da arte**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BISCHOFF, Ulrich. **Edvard Munch**: 1863-1944. Hohenzollernring: Taschen, 2000.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 2010.
- BRONZE, Arilton. **A Torre dos Cavalos Azuis (1913)**. 2017. Disponível em: <<http://www.blogariltonbronze.com/2017/02/a-torre-dos-cavalos-azuis-1913.html>>. Acesso em: 10 mar. 2018.
- CALHEIROS, Filipe Ferreira da Bandeira. **Elogio do feio na arte**: fealdade no século XX. 2014. 531 f. Tese (Doutorado em História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal, 2014.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção da identidade através da pintura. **Revista de História**, São Paulo, n. 153, p. 251-282, 2005.

CAMELLA, Elaine. **História da arte**: fundamentos semióticos: teoria e método em debate. Bauru: EDUSC, 1998.

CARDINAL, Roger. **O expressionismo**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1988.

CARVALHO, Guilherme V. R. de. A “Antecipação Ansiosa do Demônico” em Edvard Munch: uma interpretação a partir da Teologia da Arte de Paul Tillich. **Revista Eletrônica Correlatio**, n. 8, p. 74-91, out. 2005. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/1744>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

CHIARELLI, Tadeu. **Segall realista**: algumas considerações sobre a pintura do artista. 2008. Disponível em: <http://www.mls.gov.br/pdfs/texto_Tadeu_Chiarelli.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2017.

CHIPP, Herschel Browning. **Teoria da arte moderna**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COSTELLA, Antonio Fernando. **Breve história ilustrada da xilogravura**. Campus do Jordão: Editora Mantiqueira, 2003.

CULTURAMIX. **Ostende**. 2018. Disponível em: <<http://cultura.culturamix.com/arte/alfred-kubinsensor-ostende-13-de-abril-de-1860.html>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

DI CAVALCANTI. **Maternidade**. 1938. Disponível em: <http://www.dicavalcanti.com.br/anos30/obras_30/maternidade.htm>. Acesso em: 10 abr. 2018.

_____. **Mulatas**. 1927. Disponível em: <<http://www.dicavalcanti.com.br/anos20/mulatas1.jpg>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

DUBE, Wolf-Dieter. **O expressionismo**. São Paulo: Verbo, 1976.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

EBLE, Letícia Jansen. **Imagens convergentes**: os anônimos de Oswaldo Goeldi e Luiz Ruffato. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERRAZ, Geraldo. **Lasar Segall**. In: KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. **Gravura**: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural/Cosac & Naify, 2000.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONSECA, Norma. **Oswaldo Goeldi**: sombria luz no MAM. 2012. Disponível em: <<https://impressoespornorma.blogspot.com/2012/06/oswaldo-goeldi-sombria-luz-no-mam.html>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

GAUGUIN, Paul. Auti te Pape (Women at the River) 1894/1895 (1944). In: NATIONAL GALLERY OF ART. **Rosenwald collection**. 1944. Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.30253.html>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

_____. Maruru (Thank You) 1894/1895. In: NATIONAL GALLERY OF ART. **Rosenwald collection**. 1943. Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.7352.html>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

GENÚ, Tammy Senra Fernandes. **Oswaldo Goeldi e Murilo Mendes**: relações entre gravador e poeta. 2017. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

GERALDO, Sheila Cabo. **Goeldi e a morte anunciada**: seis gravuras para a revista Clima em 1944. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. **Anais...** Rio de Janeiro: URRJ, 2005. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0940.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2017.

GOELDI, Oswaldo. **Depoimentos**. Disponível em: <<http://oswaldogoeldi.org.br/depoimentos.html>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

_____. Pensamento da América. **A Manhã**, 15 jun. 1947.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, Jan./June 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-7183200000100012>. Acesso em: 10 jan. 2018.

GRILO, Rubem. **Palestra sobre a xilogravura como Projeto Modernista Brasileiro**. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uSPEPbe1-Uw>>. Acesso em: 2 jan. 2018.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. Saturno. In: MUSEU DEL PRADO. **Catálogo P000763**. 2018a. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6?searchid=184c3191-f07a-e052-4b8a-4fe31b64fd33>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

_____. **Two old women eating from a bowl**. 2018b. Disponível em: <<https://www.franciscodegoya.net/Two-Old-Women-Eating-From-A-Bowl.html>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

HECKEL, Erich. **Day of glass**. 1913. Disponível em: <http://volobuef.tripod.com/pictures/HeckelErich-DayOfGlass_1913.jpg>. Acesso em: 2 mar. 2018.

ILLUSTRATION CHRONICLES. **José Guadalupe Posada**: skulls, skeletons and macabre mischief. 2016. Disponível em: <<http://illustrationchronicles.com/Jose-Guadalupe-Posada-Skulls-Skeletons-and-Macabre-Mischief>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

KIRCHNER, Ernst Ludwig. Franzi perante uma cadeira talhada. In: MUSEU THYSEN-BORNEMISZA. **Inv. no. 789 (1961.8)**. Madrid, 1961. Disponível em: <<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/kirchner-ernst-ludwig/franzy-front-carved-chair>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

KIVY, Peter. **Estética**: fundamentos e questões de filosofia de arte. São Paulo: Paulus, 2008.

LEITE, Arley Gomes. **O sorriso da caveira**: genealogia de uma representação da morte nas artes visuais. 2012. 110 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

LINO, Sulamita Fonseca. **O feio como categoria estética**. 2015. 81 f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) – Instituto Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Belo Horizonte, 2015.

LOPES, Vivian Caroline Fernandes. **Traços do expressionismo em Mário de Andrade**. 2013. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-09012014-122454/publico/2013_VivianCarolineFernandesLopes.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2018.

LYNTON, Nobert. O expressionismo. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2000.

MACIAS, Eduardo Báez. Otto Dix: séries gráficas sobre la guerra. **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, v. 22, n. 76, p. 242-243, jun. 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v22n76/v22n76a7.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

MARQUES- SAMŶN, Henrique. As mulheres e os símbolos: temas da obra xilográfica de Karl Schmidt-Rottluff 1914-1918. **Cadernos de Gravura**, Campinas, n. 1, p. 1-13, maio 2003.

MARTON, Ughy. **Újra kell színezni van Gogh festményeit?** 2012. Disponível em: <<https://24.hu/tech/2012/08/30/ujra-kell-szinezni-van-gogh-festmenyeit/>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

MENDES, Murilo. Poesias, 1925/1955. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1955. Disponível em: <<https://www.escritas.org/pt/t/12108/homenagem-a-oswaldo-goeldi>>. Acesso em: 12 maio 2018.

MENEZES, Paulo R. A. **A trama da imagem**: manifestos e pinturas no começo do século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MOBILON, Norman. A dualidade presença/ausência nas imagens impressas de Edvard Munch e Andy Warhol: aproximações possíveis. *ARS*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 85-93, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000200006#20a>. Acesso em: 27 dez. 2017.

MUNCH, Edvard. *Geschrei (The Scream)* 1895. In: NATIONAL GALLERY OF ART. **Rosenwald Collection**. 1943. Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.11546.html>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

MUNCH, Edvard. *Stormy Night* 1908/09. In: NATIONAL GALLERY OF ART. **The Epstein Family Collection**. 2001. Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.118348.html>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

MUNCH, Edvard. *The Storm*. In: MUSEUM OF MODERN ART. **Edvard Munch has 67 works online**. 2012. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80644?artist_id=4164&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist>. Acesso em: 10 abr. 2018.

MUSEO XUL SOLAR. **The collection**. Disponível em: <<http://www.xulsolar.org.ar/coleccion-e.html#prettyPhoto>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

MUSEU DE ARTE MURILO MENDES. **Cabeça de negra**. 2013a. Disponível em: <http://www.museudeartemurilomendes.com.br/noticias/a-gravura-de-lasar-segall-figura-humana-e-tema-central-de-exposicao/lasar_segall_2/>. Acesso em: 1 abr. 2018.

_____. **Cabeça de negro**. 2013b. Disponível em: <<http://www.museudeartemurilomendes.com.br/noticias/a-gravura-de-lasar-segall-figura-humana-e-tema-central-de-exposicao/14/>>. Acesso em: 1 abr. 2018.

_____. **Emigrantes com lua**. 2013c. Disponível em: <<http://www.museudeartemurilomendes.com.br/noticias/a-gravura-de-lasar-segall-figura-humana-e-tema-central-de-exposicao/1a5/>>. Acesso em: 1 abr. 2018.

MUSEU LASAR SEGALL. **Cálculo da expressão**. 2010. Disponível em: <<http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=1&sItem=260>>. Acesso em: 10 maio 2018.

_____. **Interior de pobres**. 1921. Disponível em: <<http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo do renascimento*. In: _____. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PARANÓIA ou mistificação. 1917. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

PAULA, Rosângela Asche. **O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura a criação.** 2007. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PAULINO, Roseli. **Principais obras de Anita Malfatti.** 2017. Disponível em: <<http://www.arteeartistas.com.br/principais-obras-de-anita-malfatti/>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

PELICA, Sofia. **O expressionismo: o grupo «die brücke» (a ponte).** 2018. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/presentation/98731001/2-Expressionismo-Die-Brucke>>. Acesso em: 10 maio 2018.

PEREIRA, Ricardo A. B. **Canudos: tragédia e arte na xilogravura de Adir Botelho.** 2012. 350 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <www.arteducacao.pro.br/_media/xilogravura-seu-desenvolvimento-como-linguagem>. Acesso em: 15 set. 2017.

PINTO, Sonia Maria de Carvalho. **A controversa pintura de Anita Malfatti.** 2007. 265 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA. Biblioteca Central Irmão José Otão. **Você sabe o que foi o “Sturm und drang”?** 2009. Disponível em: <<http://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-o-que-foi-o-sturm-und-drang/>>. Acesso em: 22 dez. 2017.

PROJETO PORTINARI. **Café.** 1935. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1191/detalhes>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

_____. **Retirantes.** 1944. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2733>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

RACHID, Paula. **Expressionismo e expressionismo abstrato.** 2012. Disponível em: <<https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2012/12/12/expressionismo-e-expressionismo-abstrato/>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva. **Xilogravuras secas: o estudo de um meio de linguagem.** 1993. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

RETHALHOS. **Conservação e restauração de bens culturais.** 2011. Disponível em: <<http://rethalhos.blogspot.com/2011/03/james-ensor-ostende-13-de-abril-de-1860.html>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 2012. v. 103. (Coleção Primeiros Passos).

SCHWARTZ, Jorge. Xul/Brasil: imaginários em diálogo. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 53, p. 53-68, mar./set. 2011.

SEGALL, Lasar. **Morro vermelho**. 1926. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_segall/segall_1926_morro.jpg>. Acesso em: 4 abr. 2018.

SILVA, Regiane Aparecida Caires. **A imagem sobre o papel**: original e gravura. São Luís: UFMA, 2015. Disponível em: <<http://imagensobreopapel.blogspot.com.br>>. Acesso em: 5 abr. 2017.

_____. **Acessibilidade aos documentos do processo de criação de Renina Katz**: proposta de arquivo. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

SILVA, Valesca Quadrio Veiga da. **Matéria transfigurada**: a experimentação expressiva de Oswaldo Goeldi. 2017. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, Vivian Pinto Portela da. **Biografia**: Nolde, Emil; Emil Hansen (1867-1956). 2014. Disponível em: <<http://arteeuropeiadevanguarda.blogspot.com/2014/06/biografia-nolde-emil-emil-hansen-1867.html>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Olhares contaminados: leituras de Oswaldo Goeldi. In: ENCONTRO DE HISTORIA DA ARTE, 6., Juiz de Fora. **Anais...** São Paulo: UNICAMP, 2010. p. 472-479.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de la estetica**: la estetica antigua. Madrid: Akal Ediciones, 2000.

THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. **Sturm und Drang**. 2018. Disponível em: <<https://www.britannica.com/event/Sturm-und-Drang>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das luzes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Disponível em: <<https://es.scribd.com/.../TODOROV-Tzvetan-Goya-a-Sombra-Das-Luzes-pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

TORRES, Fernanda Lopes. **Goeldi**: o encantador das sombras. 2010. Disponível em: <<https://revistacontemporartes.blogspot.com/2010/08/goeldi-o-encantador-das-sombras.html>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

TUITEARTE. **Autorretrato como soldado de Kirchner**. 2012. Disponível em: <<https://tuitearte.es/2012/09/17/kirchner-autorretrato-como-soldado/>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Museu de Arte Contemporânea. **Die Brücke: A Ponte**. 2018. Disponível em:
<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/exp_alem_ao/aponte/index.html>. Acesso em: 10 mar. 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO. **A imagem sobre o papel**: original e gravura. São Luís. 2015. Disponível em: <<http://imagensobreopapel.blogspot.com.br>>. Acesso em: 5 abr. 2017.

VELOSO, Maria Manuela Ribeiro. **Poéticas visuais e textuais nas duas primeiras décadas do século XX**: casos paradigmáticos nas vanguardas de Expressão Alemã e Inglesa: Wassily Kandinsky e Ezra Pound. Else Lasker-Sçüler e Wyndham Lewis. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

WAHOOART. **Matthias Grunewald**: the temptation of St Anthony. Disponível em:
<[http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8XZGQ5/\\$File/Matthias-Grunewald-The-Temptation-of-St-Anthony-detail-.JPG](http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8XZGQ5/$File/Matthias-Grunewald-The-Temptation-of-St-Anthony-detail-.JPG)>. Acesso em: 2 maio 2018.

WIKIWAND. **A igreja de Auvers**. 2018. Disponível em:
<http://www.wikiwand.com/pt/A_Igreja_de_Auvers>. Acesso em: 10 mar. 2018.

ZULLIETTE, Luís Fernando. Goeldi: o preto e o branco, os cheios e os vazios. **Revista Aurora**, São Paulo, n. 12, p. 102-116, 2011. Disponível em:
<<https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/download/5289/5407>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

APÊNDICE

APÊNDICE A – PLANO DE CURSO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
Fundação instituída nos termos da Lei nº 5.152, de 21/10/1966

DEPARTAMENTO DE ARTES

PLANO DE CURSO

Tema: Xilogravura

Título: A xilogravura no Expressionismo Alemão

Descrição do público: aluno do 2º ano do Ensino Médio

Carga horária: 12 horas/aula com tempo de 50 minutos cada aula

Ementa:

Compreende o conceito de gravura e suas diferentes técnicas visando o entendimento de onde se situa a técnica de xilografia que produz xilogravuras, bem como seus aspectos históricos, conceituais, técnicos e expressivos. A xilogravura no contexto do Expressionismo Alemão destacando os dois grupos de artistas: *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter* bem como a xilogravura alemã como meio de comunicação e expressão. Prática em atelier aprendendo a técnica tradicional: xilografia e um dos procedimentos contemporâneos: isoporgravura.

Objetivo Geral:

Compreender a gravura em madeira enquanto técnica de impressão e linguagem artística contextualizando-a no Expressionismo alemão.

Objetivos Específicos:

Entender as diferentes técnicas de gravuras;
Conhecer a evolução da história da gravura;
Compreender a diferença da terminologia “xilografia e xilogravura”;
Conhecer alguns gravadores e suas xilogravuras;
Aprender sobre o Expressionismo alemão: conceito, aspectos artísticos, características e seus principais artistas que produziram xilogravuras;
Produzir a partir de observação de desenho;
Produzir gravuras tendo como suporte o isopor e a madeira.

Metodologia

Durante as 12 horas/aulas serão utilizadas como recursos pedagógicos aulas expositivas e dialogadas; pesquisa na Internet e em textos para assimilação de conteúdos e análise de imagens. Será também realizada experimentação através da “isoporgravura” para seguir com orientação quanto ao procedimento de desenho sobre a madeira; prática de entalhe da matriz; aplicação da técnica de impressão da matriz de madeira sobre papel sulfite; prova do artista; apresentação do resultado para a turma. Para tanto, inicialmente será desenvolvida aula introdutória apresentando três imagens (**método comparativo de Edmund Feldman**), como exercício do ver fazendo algumas perguntas aos alunos: O que vocês estão vendo? Que superfície foi utilizada? Qual a técnica? Estimulando, deste modo, a defesa oral de cada aluno quanto à percepção sobre as imagens; escutar a impressão de cada aluno e estimulando a capacidade de observação dos diferentes processos apresentando algumas técnicas de produção da imagem sobre o papel. Em seguida, inicia-se o conteúdo da **aula 1**: Conceito de gravuras e suas diferentes técnicas. Ao final da aula será distribuído um texto sobre contexto histórico e evolução da história da gravura: fase primitiva, na Antiguidade, na Idade Média e dividindo a turma em equipes.

Para o segundo **dia e terceiro dias de aula**, cujo assunto a ser desenvolvido: contexto histórico e evolução da história da gravura, introduzidos através de aula expositiva e dialogada, utilizando o *datashow*. Após essa etapa, será desenvolvido o procedimento de ensino: **apresentação de ideias**. A turma será dividida nos grupos escolhidos na aula anterior: com recurso da tecnologia em sala de aula: o aparelho celular será usado para possíveis buscas em sites oficiais de museus sobre arte e captura de imagem da fase primitiva, Antiguidade, Idade Média e Moderna; deverão descrever a imagem e fazer as analogias e diferenças entre as 4 imagens.

No **quarto dia de aula e quinto dia** será explanada sobre Expressionismo alemão. A aula será expositiva onde o professor estimulará a participação do aluno, apoiada em recurso de ensino: linha do tempo situando o Expressionismo na História da Arte; conhecimento sobre os artistas, suas obras e seu tempo, de modo que o aluno deverá construir a aprendizagem de caráter conceitual (aquisição e atualização de informações, elaboração de sínteses), procedimental (ouvir e perguntar, elaborar esquemas) e atitudinal (respeito e atenção). Com base no texto a ser distribuído aos alunos sobre Expressionismo Alemão, eles terão que desenvolver com atividade complementar, um mapa conceitual com base no texto a ser entregue na próxima aula.

No **sexto dia**, a aula continuará sendo expositiva, iniciando com o professor apresentando algumas xilogravuras de artistas alemães, recapitulando o assunto da aula anterior. Logo em seguida, concentrando a atenção dos alunos no tema Xilografia, apoiado pelo recurso de ensino vídeo - xilogravura: como fazer? Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4p96AWO5Kgw>.

Como atividade para casa, o aluno deverá acessar o facebook da turma e acessar o recurso educativo digital: jogos educativos (quiz) e responder sobre o tema: Expressionismo alemão e Xilografia.

Na **aula N° 7** - sobre etapas do processo de xilografia, será realizada com exposição dialogada utilizando o Datashow apresentando todas as etapas do processo. Após esse primeiro momento, o professor irá estimular o processo de experimentação: fabricação de pigmentos: à base de água (tinta guache) misturada com um pouco de glicerina para dar maleabilidade ao pigmento; colas coloridas ou com tintas aquarela, feitas a partir do pó xadrez, misturadas com grude de polvilho, ou com tintas naturais, como açafraão e urucum (RODRIGUES, 2009). Entregar aos alunos o instrumento de aprendizagem: sugestões de materiais caseiros com as receitas de tintas para gravura. Ao término do experimento, solicitar aos alunos que tragam para próxima aula papel sulfite A4 e lápis.

Na **aula N.º 8**, o professor iniciará a aula orientando sobre a atividade a ser desenvolvida. Os alunos serão direcionados para o ambiente da escola. Informar aos alunos que eles deverão desenhar sob a orientação de que o importante neste exercício é a gestualidade no registro dos traços e das linhas. Lembrar aos alunos que o tempo para desenho é de 30 minutos e que devem registrar seus nomes no verso da folha.

Na **oitava e nona aulas** serão realizadas atividades práticas onde os alunos experimentarão fazer o processo de gravura na superfície de isopor: isoporgravura. Para isso, será necessário providenciar: bandeja de isopor, tinta guache, rolo de pintura de 10 cm, espátula, retalho de tecidos e colheres. O professor entregará aos alunos desenhos realizados na aula anterior e lhes serão solicitados um relatório sobre as experiências vivenciadas na aula anterior. Em seguida, explicar todas as etapas do processo seguindo orientação abaixo:

Reproduzir o desenho sobre a bandeja de isopor usando a ponta da caneta para realizar sulcos sobre a superfície; retirar com uma espátula uma quantidade de tinta guache preta do vidro e colocar sobre uma placa de alumínio de aproximadamente 20 x 30 cm; espalhar a tinta rapidamente com o rolo para pintura sobre a placa de alumínio; aplicar o rolo entintado sobre o desenho na bandeja de isopor; centralizar na bandeja de isopor coberta por tinta preta, uma folha de papel sulfite, pressionando, com o dorso da colher, toda a superfície do papel que está em contato com o isopor; retirar o papel gravado e levar para secar.

Na aula de N.º 10, reunir a turma no laboratório de informática e utilizando o procedimento de ensino: método de descoberta, onde será solicitado ao aluno pesquisar sobre os termos Xilografia e xilogravura. Tal atividade de pesquisa justifica-se pela confusão de sentidos provocada pelos termos e que por isso, muitas vezes são usadas como sinônimas. Esta atividade se propõe a estimular a capacidade de investigação e reflexão. Logo em seguida, abrir a discussão sobre a pesquisa e analisar o nível de compreensão da turma sobre as distinções entre os dois termos.

Nas aulas de N.º 11 e 12 serão realizadas aulas práticas de gravura em madeira. Será desenvolvida através do procedimento de trabalho em equipe como forma de desenvolver a habilidade de trabalhar com os colegas, aprendendo e ensinando, e, ao mesmo tempo participando. O professor orientará seus alunos na etapa de escavar, entintar e imprimir, sendo que, enquanto um aluno realiza a sua etapa, os demais alunos deverão observar a ação. Orientará também quanto à limpeza do ambiente de trabalho. Ao final da aula, as equipes serão orientadas quanto à elaboração do relatório e entrega que deverá ser no último dia de aula. Assim, o recurso pedagógico de aprendizagem atingirá objetivos conceituais (produção de novos conhecimentos), procedimentais (comunicação oral, escrita) e atitudinais (respeito, cooperação e solidariedade) que culminará na exposição da produção coletiva.

Avaliação

O processo avaliativo se dará através de observações e registros durante a aula dialogada e aproveitamento dos projetos práticos buscando o desenvolvimento dos alunos de forma continuada e qualitativa.

Cronograma

Aula	Conteúdo
01	Conceito de gravuras e suas diferentes técnicas: xilografia, xilografia, calcografia, litografia e serigrafia. Em cada técnica investigar os diferentes tipos de suporte, ferramentas e tintas.
02	Breve contexto histórico e evolução da história da gravura: fase primitiva, na Antiguidade, na Idade Média.
03	Breve contexto histórico e evolução da história da gravura: Renascimento, Século XVIII e Arte Moderna, evidenciando os dois rumos distintos: gravura aplicada ou utilitária e gravura artística.
04	Expressionismo Alemão: conceito, contexto histórico, principais grupos: <i>Die Brücke</i> e <i>Der Blaue Reiter</i> , principais artistas que utilizaram a xilografia como processo de criação estética.
05	Expressionismo Alemão: principais artistas que utilizaram a xilografia como processo de criação estética.
06	Xilografia (gravura em madeira) - terminologia, conceito, tipos: Xilografia ao fio e ao topo e madeiras para matriz e Xilogravura.
07	Etapas do processo da xilografia: preparação da madeira, transferência do desenho para a madeira, entalhe da matriz orientando para o alto relevo e a inversão da imagem, gravação da matriz e impressão com prensa e a mão. Experimentando a fabricação de pigmentos.
08	Exercício de ver e desenhar: observar o objeto e desenhá-lo, atividade desenvolvida dentro do ambiente escolar.
09	Exercício do fazer: praticando em superfície de isopor com tinta guache.

10	Exercício do fazer: praticando em superfície de isopor.
11	Praticando em superfície de madeira para perceber a diferença: escarvar a matriz, tintagem e impressão.
12	Praticando em superfície de madeira para perceber a diferença: escarvar a matriz, tintagem e impressão. Exposição das xilogravuras.

Bibliografia

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASSIS, Henrique Lima et al. **O ensino de artes visuais: desafios e possibilidades contemporâneas**, - Goiânia: Secretaria de Estado da Educação, 2009.

BAUMGART, Fritz. **Breve história da arte**. – 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CARDINAL, Roger. **O expressionismo**. São Paulo: Jorge Zahar Editor Ltda, 1988.

CARLINI, Alda Luiza et al. **Os procedimentos de ensino fazem a aula acontecer**. – São Paulo: Editora Avercamp, 2004.

CHIPP, Herschel Browning. **Teoria da Arte moderna**. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COSTELLA, Antonio. **Xilogravura: manual prático**. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 1987.

_____. **Breve história ilustrada da xilogravura**. Campus do Jordão: Mantiqueira, 2003.

DUBE, Wolf-Dieter. **O expressionismo**. São Paulo: Verbo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra: introdução à bibliografia brasileira: a imagem gravada**. – São Paulo: Melhoramentos, Ed. Da Universidade de São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

LYNTON, Nobert. **O expressionismo**. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. – 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Apêndice: imagens utilizadas na aplicação da metodologia

Aula sobre Xilografia – Método Comparativo

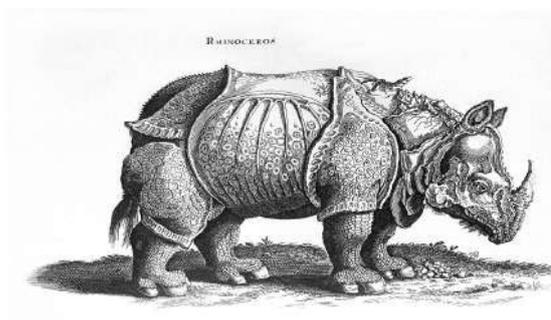


Figura 1: Albrecht Dürer. *The Rhinoceros*, 1615



Figura 2: Airton Marinho, *Festa da Ilha*.

Figura 3: Nolde, *O Profeta*. Xilogravura, 1912

