



Expressionismo kafkiano de Welles: «The Trial» (O Processo)

Expressionismo

Geraldo Ferraz

Indubitavelmente, nossa idade de «monstros» não pode recusar a atualidade do Expressionismo, uma das constantes das artes de todos os tempos, até o momento em que se deu essa coagulação da recorrência à angústia como instrumento de conhecimento, e seus valores surgiram à tona de contrastes tão frisantes, quais se formularam nas obras de arte do século passado e se fixaram em algumas ramificações imprescindíveis do nosso orgulhoso século XX. Se se pode considerar «Wozzeck» de Buechner uma produção literária expressionista, pioneira, portanto isolada, sua imensa revelação só surge mesmo depois que a música de Alban Berg atende à sua disponibilidade como texto. Entre

teatro e música, o encontro tinha forçosamente que se verificar no mesmo plano axiológico.

Mas se o autor da «Morte de Danton», um romântico alemão, um metafísico, teria de esperar um século para se revelar, a contemporaneidade de Strindberg e de Munch, emergente no fim do século pasado, marca o clima angustioso com uma definição justificadíssima, como é a de Ilse e Pierre Garnier, ao estudarem o expressionismo alemão: «O expressionista passa a existir no instante em que o homem se concentra e toma, subitamente, consciência de sua solidão: então êle lança um grito. Êste grito é o Expressionismo». Aos trinta anos, o pintor norueguês Munch marca numa tela, em



Brigitte Helm, «Metropolis» (1926), de Fritz Lang



«L'Année Dernière à Marienbad», de Alain Resnais

que os psiquiatras vêem até hoje a imagem mais acabada da angústia, aquele grito; no quadro «O grito», 1893, Munch assinala, nessa cabeça angustiada que as mãos sustentam e apertam, não vá ela estourar, o convulsivo apêlo da solidão na ponte, símbolo da passagem, do trânsito vital. E o grito repercute: tanto no óleo quanto na litografia «vê-se» que o grito sobe, ecôa, vai pelas ondas vibrando até as nuvens mais altas, ao fundo mais distante da perspectiva.

Evidentemente, tanto quanto o academismo à Bouguereau, permanecia adstrito o Impressionismo à noção da «arte pela arte», eminentemente uma conceituação francesa; os expressionistas acompanharão a lição de Munch, das palavras de seu diário em 1889: «Não se pode mais pintar mulheres fazendo tricô e homens lendo jornais; eu quero apresentar seres que respirem, que amem e sofram. O espectador terá de tomar consciência do

que há nêles de sagrado, ao ponto de se descobrir, como o faz na igreja». Essa participação ao arripio da «arte pela arte» é a mesma que leva Van Gogh a pintar os «corvos negros sôbre os campos de trigo», cujo significado mais amplo foi frisado na análise delirantemente lúcida de Antonin Artaud, o surrealista que viveu expressionistamente.

Cabe portanto, recordar aos desavisados que o Expressionismo continua competindo com o Abstracionismo, e que entre os dois é que se trava a luta pelo predomínio de uma linguagem, de uma comunicação, de um apaziguamento, não em termos de acomodação, porque se refere sempre àquela parte marginalíssima dos criadores da arte, poetas e intelectuais, voltados contra a rotina do «gado vestido dos currais dos Deuses» (F. Pessoa).

Recuando no tempo aos 60 anos transcorridos da consciente coagu-

lação que fêz, em 1905, «jovens artistas rebeldes» se reuniram em Dresde, num movimento que se chamou «A ponte» — uma ligação com a tradição mais essencial, dizia-nos Schmidt-Rottluff — mas simbolicamente é a mesma ponte de «O grito» de Munch — recuando no tempo, veremos que nesse ano da primeira revolução russa, Einstein lançava seu primeiro livro em que estudava a simultaneidade, Freud prosseguia sua obra pesquisando a «psicologia profunda», Schnitzler aplicava à literatura os métodos da análise psicológica. Os pintores rebeldes de Dresde «para os quais nascia um mundo nôvo» (Rottluff, na entrevista que nos concedeu em 1961), punham sob a orientação de Munch e de Van Gogh, êste morto 15 anos antes, a estrela negra de sua destinação. Recorrência à angústia como meio do conhecimento, possibilidade de revelação e descoberta, para alguns até uma substituição da esperança, outra face do velho romantismo,

não no sentido pejorativo senão do pensamento de Novalis: «O destino que nos oprime é a nossa negligência em modificá-lo».

O estado de espírito criado por uma volta participante ao romantismo é pois um dos condicionamentos da arrancada expressionista.

A história do movimento de «A ponte», cujo impulso está incutido em toda a história da arte moderna voltada para o Expressionismo, fecha-se contudo em oito anos, para passar a nova etapa, em 1911-13, sob a denominação de «O Cavaleiro Azul», e reinicia-se em 1924, com a «Nova Objetividade». Já então o termo começa a adquirir uma precisão, desde o livro de Hermann Bahr (1918). Expressionismo, o termo, começara incorretamente empregado pelo seu principal divulgador, o jornalista Herwarth Walden, editor da revista «Der Sturm» (A Tempestade). Walden, cujo papel foi determinante com sua revista, qualificava de Expressionismo todas as correntes artísticas surgidas de 1910 (quando começou a sair «Der Sturm») a 1920, e aí colocava inclusive abstratos e cubistas. Mas na lista do «O Cavaleiro Azul» cabiam todas as tendências contemporâneas de arte, e assim a posição de Walden não deixava de ser a única a criar confusão como até hoje se pode verificar.

Donde a necessidade que sempre sentimos de, ao tratar da pintura expressionista, recorrer a um esclarecimento didático, que nos parece de utilidade para evitar dúvidas. Convém sempre assinalar que, primeiro, na execução, plásticamente, a pintura se serve de acentos fortemente marcados pela cor e pelo desenho, tentando mostrar o invisível, na fórmula goetheana, ou seja, desvendar o essencial, penetrar na intimidade da epiderme; conceptivamente, o subjetivismo interpretativo empresta singular ênfase ao psíquico, tornando a pintura uma arte de análise em profundidade do objeto, descarnando a face dos seres e das coisas para desvendar-lhes as almas, o sentimento dramático escondido sob a aparência da matéria.

Mas ainda porque no desenho se pode, pela freqüência, alternância e forte teor agressivo, causar um impacto, esta gráfica expressionista, que reabilitou a gravura modernamente — em particular na Bélgica, Holanda e Alemanha — teve, como não podia deixar de ser, tanto em Munch quanto nos «artistas rebeldes de Dresde», na xilogravura, na água-forte e na litografia, o mais original realce. Encontraram os expressionistas nessa antiga técnica da xilogravura, particularmente, as possibilidades mais vivas de marcar a imagem, voltando à simplificação rigorosa da linha antes do Renascimento, quando a gravura se fez uma pauta auxiliar da leitura, mais mesmo do que a ilustração pretendida.

E porque continuamos a pensar didaticamente no tema que nos ocupa, convém recordar que uma contribuição externa ponderável, da arte negra, passara a influir de maneira impressionante na arte do século XX. A escultura negra, em particular, a mais expressionista, possivelmente, de todas as manifestações artísticas de caráter primitivo, vai imprimir no Ocidente europeu a sua lição magistral, até a criação do cubismo, principalmente através da obra de Kirchner e de Picasso.

O período que se segue ao aparecimento de «A Ponte» é tumultuoso em aventuras no plano da renovação artística. Da Áustria surge dominante a figura de um apaixonado artista que participará por sua própria conta no movimento, e é Oskar Kokoschka, cuja con-

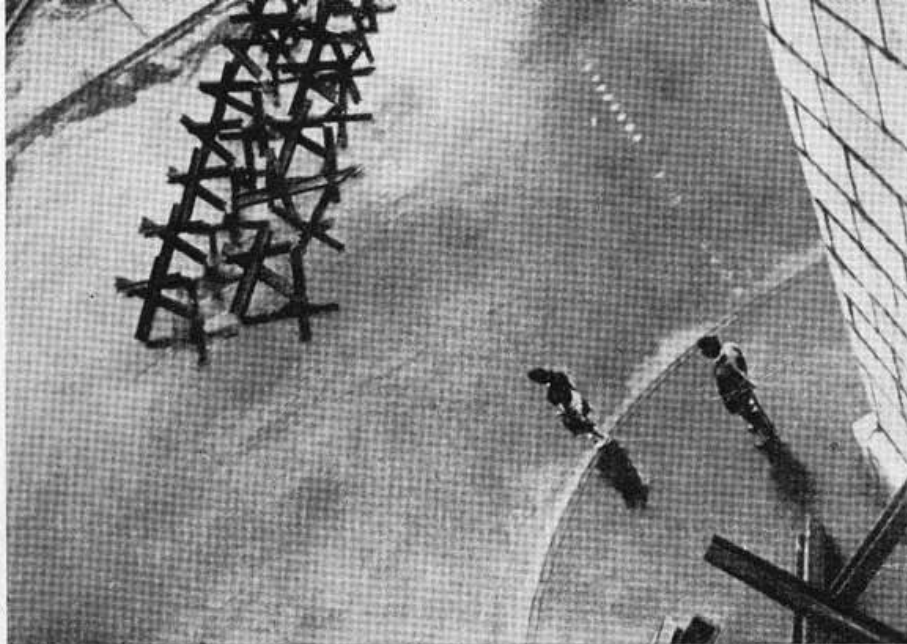


«Popiół i Diament (Cinzas e Diamantes), de Andrzej Wajda: Zbigniew Cybulski, expressionismo no cinema polonês

tribuição simultaneamente se manifesta através do teatro, da pintura, da gravura, do desenho. Foi um dos teorizadores do Expressionismo, e seus princípios deformadores acrescentaram elementos porventura mais expressivos, pela coragem do pintor de marcar o fato real como um visionário. No seu apogeu, a pintura expressionista de Kokoschka era definida, em seus retratos, pelo crítico Will Grohmann, como «admiráveis definições psicanalíticas», em que o pintor «fura a superfície epidérmica com seus olhos como se tivessem o poder dos raios Roentgen».

Didaticamente, ainda, deve-se considerar o movimento «Fauve», da França, como ligado ao do Expressionismo, embora não subordinado. Jovens artistas expõem no Salão do Outono, em 1906, foram chamados «fauves» (feras) e adotaram esse pejorativo como designação. A ligação que estabelecemos é a mesma que fazem ao inverso certos historiadores e críticos de arte franceses, que julgam o Fovismo uma fase francesa do Expressionismo. Há alguma semelhança de caráter colorístico, de liberdade, de acentuação mais viva, mas não de penetração psicológica. Exceção feita ao caso do francês Rouault, este um autêntico expressionista.

Quando a segunda vaga expressionista surgiu, em 1913, é Munique o centro das atividades de outros rebeldes. Dois artistas, Kandinsky e Franz Marc, desde julho de 1911, preparavam a publicação de um volume contendo artigos, pontos-de-vista estéticos, definições. Javlensky, outro nome histórico do Expressionismo, participou também ativamente dessa empreitada. O Kaiser Guilherme II perseguia aqueles que partilhavam da arte moderna, e o diretor artístico Tschudi, demitido da Academia Nacional de Arte de Berlim, encontrou em Munique um lugar na direção das Galerias do Estado da Bavaria. Tschudi era um animador da arte nova. Este estímulo pessoal, e a NKV, que reunia os artistas recusados pela Secessão de Munique, impulsionavam Kandins-



Expressionismo soviético: «Letiat Juravlij» (Quando Voam as Cegonhas), de Mikhail Kalatozov



Bergman e o jôgo revelador dos espelhos: «Sommarlek» (Juventude). Maj-Britt Nilsson, Stig Olin

ky, Javlensky e Marc, até nova divergência, da qual saiu o movimento do «Cavaleiro Azul».

No livro de Kandinsky, «Do espiritual na arte», publicado em 1912, podia-se ler esta definição sobre a pintura de Arnold Schoenberg, no tempo também pintor, que serve exatamente para uma noção do quadro expressionista: «O quadro é uma expressão exterior de uma impressão interior em forma

pitórica». Surgindo nos anos imediatos à eclosão da primeira guerra mundial, em que morreram artistas do valor de Marc e Augusto Macke, pertencentes ao movimento, «O Cavaleiro Azul» teve curta duração. Mas da época heróica da arte moderna, poucos artistas escaparam à influência das duas correntes, a de Dresde e a de Munique. Otto Dix e Lasar Segall levantaram, em 1919, a Secessão de

Dresde; Klein e Pechstein — este um remanescente da «A Ponte», formaram o Novembergruppe. Depois, Dix e Grosz comparecem no movimento da Nova Objetividade.

É nesta altura, na década de vinte, que o cinema recebe o influxo decisivo do Expressionismo. Fritz Lang, Wegener, Murnau, Lubitsch, Robert Wiene, desde 1920, aproximam o Expressionismo do espetáculo; forçam a fotografia a desvendar os sítios proibidos da alma; acabam descobrindo os «dissolves» de sabor simultâneo nas montagens; aproximam a imagem do cruel do primeiro plano, apropriam-se da caricatura do horror, estabelecem a insinuação psicológica, o sexual e o onírico. Muito dessa elaboração se perdeu. Os filmes antológicos que ficaram dão uma pálida idéia do que foi o cinema alemão expressionista. Alguns filmes esquecidos em que apareceu Emil Jannings, anteriores ao «Anjo Azul», deviam ser recoletados nessa enumeração. Naquele estado mais ou menos anárquico, em que viveu a República de Weimar, essa derivação é compreensível. Assinalou-se que o tema de crueldades reveladas pelo Expressionismo, no cinema germânico, foi uma antecipação dos dias de terror do hitlerismo, do que ficará lembrado como o «universo concentracionário».

A pintura tirou do primeiro ato da segunda guerra mundial uma obra prima do Expressionismo no século, o «Guernica» de Picasso. Outra antecipação, assinalamos, imparcialmente, de Hiroshima e Nagasaki.

Se a vaga do Abstracionismo serviu a um certo escapismo e continua servindo até agora, o Expressionismo retorna em alguns casos, como no grupo «Cobra» da Holanda. Mas temos de imaginar que nem tudo o que seja histórico em arte tenha a importância do essencial, como lembrava Fiedler. Talvez os derivados «Pop-Art» e «Op-Art» acabem mesmo na classificação de «estados secundários» da arte, depois de atenderem às exigências imediatas do cotidiano numa existência passageira, como dizia Fiedler.