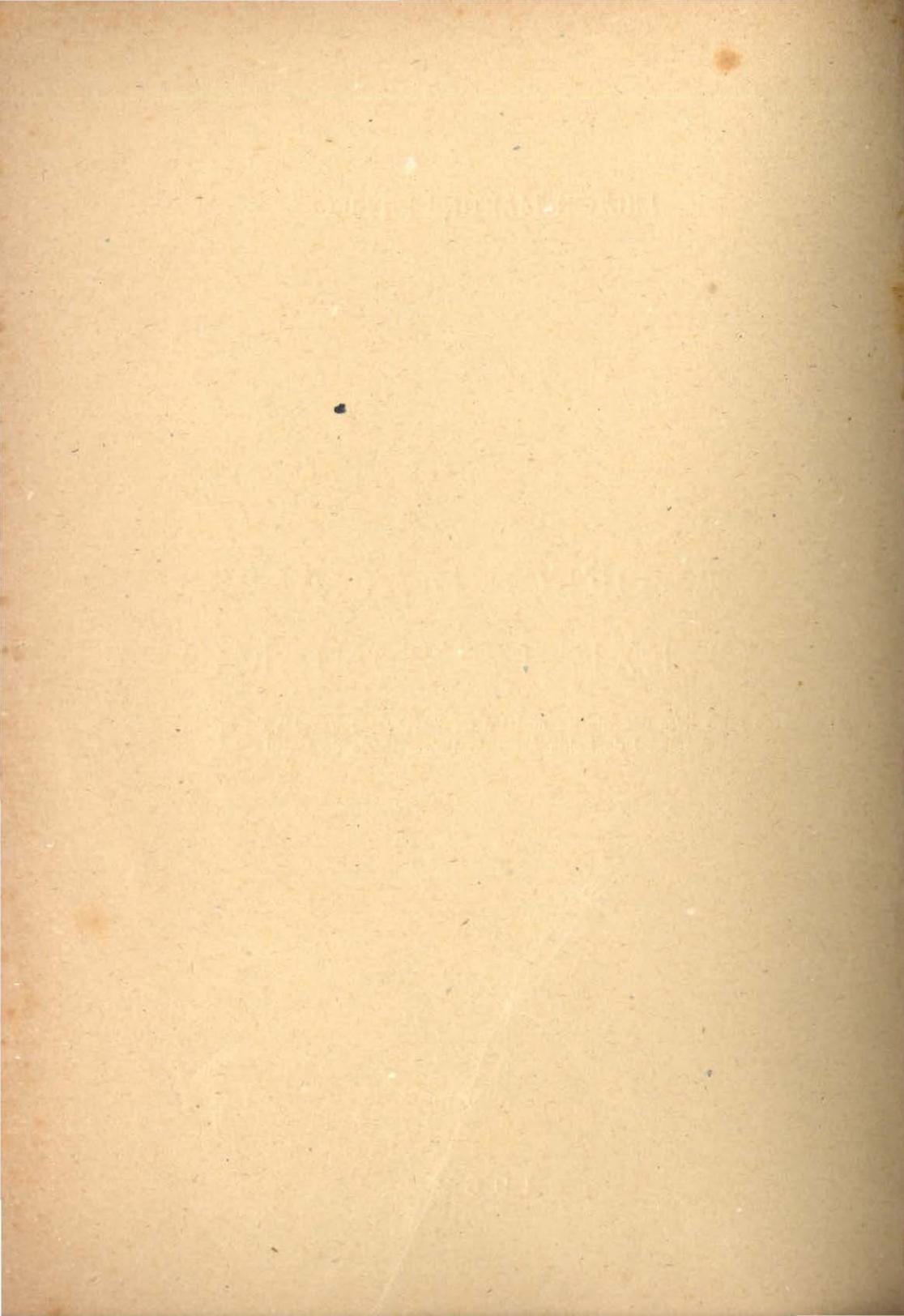


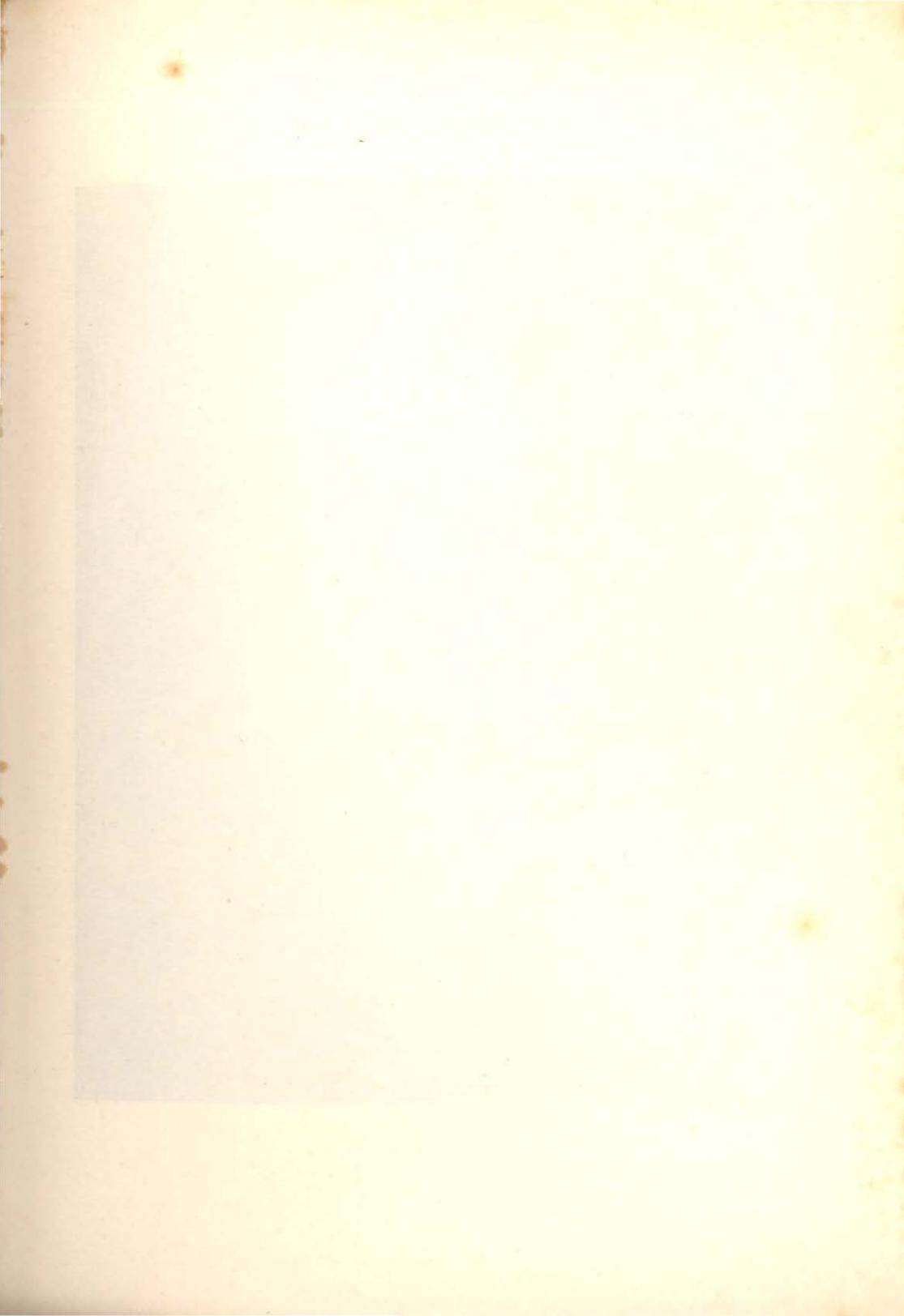
MILTON MARTINS RIBEIRO

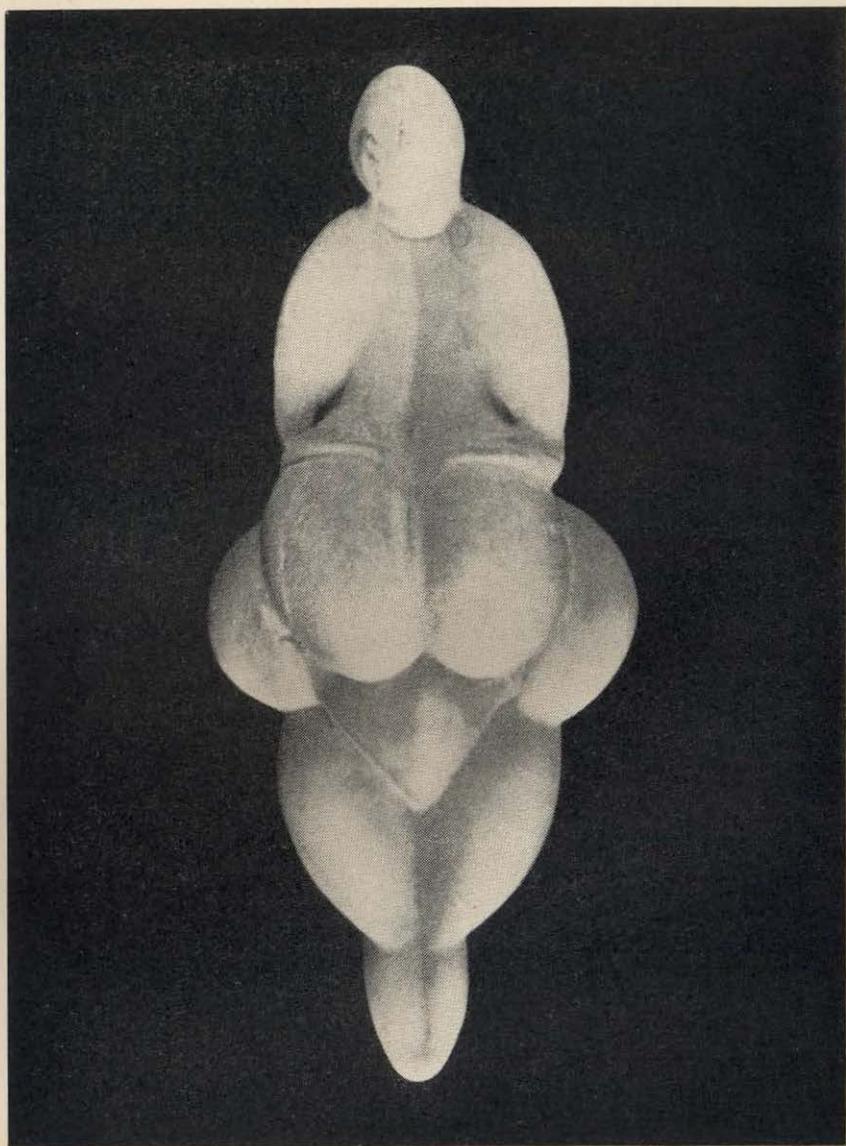
A DEFORMAÇÃO  
NO EXPRESSIONISMO

Tese para livre docente da cadeira de "MODÉLO VIVO", da Escola  
Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil

1 9 6 2







VENUS AURIGNACIENNE (LESPUGNE)

MILTON MARTINS RIBEIRO

# A DEFORMAÇÃO NO EXPRESSIONISMO

Tese para livre docência da cadeira de "MODÉLO VIVO", da Escola  
Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil

1962

MILTON MARTINS FERREIRA

# A DEFORMAÇÃO NO EXPRESSIONISMO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de História da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

9169/30-05-2016

1862

*O Pintor deseja ver uma beleza que o  
encante; está na sua vontade criá-la, e se lhe  
apraz a evocação de monstros terríveis, de ce-  
nas grotescas e ridículas, ou comoventes, êle é  
senhor disso.*

*LEONARDO DA VINCI*

*Tudo que não é um pouco deformado tem  
algo de insensível. . . ; a irregularidade é o sinal  
característico da beleza.*

*BAUDELAIRE*

O Brasil deseja ser uma nação que o  
conheça, este em sua realidade social e no  
seu desenvolvimento econômico, científico, de  
seus professores e estudantes, em consequência, de  
seus alunos.

LEONARDO DA VINCI

Tudo que não é um poder despendido tem  
sua base insustentável... e insustentável é tudo  
característico de poder.

BARCELONA

## I

O sentido da deformação na criação plástica é tão antigo como a humanidade.

O artista cria uma obra de arte partindo de um objeto que tenha diante de si ou em sua imaginação. Ele tem o direito de dar à sua criação um realce especial para destacar certas particularidades desse objeto ou atenuar outras, ou mesmo ocultar e omitir e também acrescentar, se isso lhe convier. Em suma, o pintor modifica segundo um plano, uma doutrina, um sentido pessoal, dá ordem ao naturalismo das coisas impoeto sua lei e seu estilo. Desta estilização que é ao mesmo tempo de índole plástica e de índole espiritual, traz sua origem, o que se chama deformação. O que, nada mais é que a interpretação do artista.

Uma mulher passa pelas ruas de Roma : Miguel Angelo a vê e desenha grave e altiva. Rafael também

a contempla e vê bela, graciosa e pura, harmoniosa em seus movimentos e casta nas dobras de sua túnica. Leonardo da Vinci cruza-a em seu caminho e descobre nela uma graça mais íntima, uma doçura mais penetrante, envolve-a delicadamente num halo de meia luz. Assim uma mesma mulher será a Sibila altiva sob o lápis de Miguel Ângelo, uma Virgem no quadro de Rafael e uma mulher enigmática na pintura de Leonardo. Todo artista imprime às suas interpretações seu caráter pessoal. <sup>(1)</sup>

Como diz Gasch, deformar não quer dizer desfigurar. Longe de atraiçoar a natureza, a deformação a submete a uma regra espiritual, a uma conduta humana. Esta disciplina é, ao mesmo tempo, ordenadora e libertadora. Graças a ela e por meios exclusivamente pictóricos, as coisas são interpretadas. Em vez de traduzidas em sua trivialidade, são postas em valor conscienciosamente. Para o quadro, a verdade pictórica é infinitamente mais importante que a verdade natural. A imagem controlada e premeditada melhora necessariamente a imagem realista, informe, fragmentária.

Assim, pois, à deformação se opõe à desfiguração, como o uso ao abuso.

Daí que toda a deformação, em vez de ser precária, responde a uma necessidade, às suas próprias necessidades, às leis orgânicas de cada quadro. Não deforma quem quer, nem como quer. O que desagrada a muita gente, é que esta interpretação é com freqüência no sentido do que muitas pessoas consideram como fealdade. Estas mesmas pessoas aplaudiriam as audácias dos pintores expressionistas, se as suas interpretações deformadoras tivessem por objetivo embelezar a natureza, representá-la mais afável, mais amável, mais prazenteira.

Nesse sentido, ainda como diz Gasch, tais pessoas se mostram mais dispostas a aceitar a desfiguração dos expressionistas. Desfigurar, diz o dicionário, é dessemelhar, estragar (o semblante), ou seja atraiçoar a natu-

reza, mascarando-a. Desfigura-se um nobre rosto de mulher arranhando-o, inchando-o, mas se desfigura ainda mais embelezando-o imoderadamente com enfeites que não convém à sua linha, à sua tez.

Na realidade, uma geração de desfiguradores tem precedido uma geração de deformadores, ou, para falar com tódta exatidão, a deformação é ainda moeda corrente entre um grupo de pintores "embelezadores".

Mas uns tendem ao agradável, ao amorável, ao superficial amável, à neutralidade, enquanto os outros buscam, com tódta a sua fé, com todo o seu entusiasmo, ao contundente, ao vivo, ao pungente e ao conciso.

Contrariamente a essa desfiguração, a deformação não disfarça o ser nem a idéia. Limita-se a aplicar-lhes o princípio de uma seleção rigorosa. Aquilata os fatores dessa seleção, adota-os ou os recusa, acentua-os ou os atenua, segundo o gênero e sempre que a necessidade o exija. Necessidade, em geral, não erigida em dogma, senão reclamada pela natureza de cada obra, pelas reações de cada criador. É que agora mais do que nunca, o quadro está governado por leis próprias, leis de composição e de distribuição de valores. Justamente uma das originalidades da estética expressionista consiste em proporcionar ao quadro considerado como tal, um pêso e um respeito poucas vêzes superados.

C. Cavalcanti diz que a deformação é a intervenção do sentimento na imagem da realidade. A imagem, na sua verdade visual, não basta às necessidades de expressão do artista. É como se o artista procurasse adaptar a imagem das realidades exteriores à imagem das suas realidades interiores.

E acrescenta — Desde que predominem as faculdades emocionais, em outras palavras, o sentimento, provocando necessidades de expressão mais intensamente subjetivas, ocorre a deformação, que pode se verificar no desenho como na côr ou em ambos êstes elementos,

abandonando o artista a beleza da regularidade da forma, mais visual ou objetiva, para procurar a beleza do caráter, mais subjetiva.

Van Gogh, por exemplo, foi um grande deformador da côr por seu excesso de sentimento, sua dolorosa tensão interior, tendo sido mais moderado na deformação do desenho.

## II

Já os homens pré-históricos fixavam nas paredes de suas cavernas, nos seus objetos e utensílios de ossos e pedras, em forma de desenho e gravura a figura humana com elegante segurança de traços e expressivas deformações. Suas esculturas de figuras femininas eram deformadas. Tinham a cabeça ovóide, ventre amplo, seios volumosos e braços colados ao corpo.

Os primeiros artistas da história, também deformavam por fortes sentimentos religiosos e crenças em poderes mágicos. No seu livro, "Como Entender a Pintura Moderna", C. Cavalcanti diz, que as raras figuras humanas encontradas nas cavernas paleolíticas são esquematizadas, desproporcionadas, deformadas. Não revelam observação direta da realidade nem a segurança de execução observada nas dos animais. Haviã sido feitas, no entanto, pelo mesmo desenhista que acabara de repre-

sentar admiravelmente um bisão, um cavalo selvagem, à elegância assustada de uma gazela. Não se podia conceber fossem tão bons desenhistas de animais e tão medíocres de homens.

Sabe-se hoje que essas deformações na representação humana decorrem do sentimento de temor da crença no poder mágico da imagem.

Desenhando a própria imagem, o homem adquiria poderes mágicos sobre si mesmo ou sobre os seus semelhantes, o que não deveria parecer conveniente àqueles remotos caçadores e pescadores. Dêsse modo, quando por qualquer circunstância representavam a própria imagem, deformavam-na, esquematizavam-na, sob o domínio de fortes sentimentos de temor religioso, evitando assim o poder mágico que acreditavam inerente à imagem.

Por isso mesmo, os povos antigos ou os primitivos, que viviam ou vivem mais no plano do sentimento, no plano místico, do que no plano intelectual ou racional, são por excelência deformadores, como os egípcios e mesopotâmicos, os gregos arcáicos, os orientais e medievais, os selvagens e as crianças, e muitas das tendências contemporâneas, que exprimem impulsos instintivos ou se fundam no automatismo psíquico. <sup>(2)</sup>

A deformação da figura humana não surgiu, pois, com o expressionismo, no século XX.

As deformações com que pintores expressionistas marcam suas representações plásticas podem encontrar facilmente raízes na arte egípcia, grega, bizantina, românica, gótica e outras. Umhas poucas estátuas helênicas e uns quatrocentos anos de pintura européia constituem as únicas exceções à tendência deformadora das artes. <sup>(3)</sup>

Assim mesmo, vendo-se bem, somente muito poucos artistas, do Renascimento até hoje, se dedicaram à pintura e à escultura simplesmente imitativas.

Os melhores artistas do passado não se limitavam jamais a copiar a natureza. Ticiano, El Greco, Rembrandt, para não citar outros, deformaram, a seu modo, as formas e as côres da realidade.

Rafael, por exemplo, quando pintou a Virgem com o Menino no colo, exagerou grandemente na proporção do Menino, embora sem deformar a imagem, deformando a exatidão das proporções entre mãe e filho. Respeitando a verdade da visão realista, Rafael muito deformou a realidade por necessidades de expressão artística. Rubens, no seu Juízo Final, na Pinacoteca de Munique, exagerou o braço erguido da figura de Cristo, para atrair o olhar do contemplador, dado o simbolismo do gesto divino.

Para mostrar a tensão interior ou os estados de êxtase, muitos pintores clássicos aumentam os olhos de suas figuras de santas e religiosas, como o espanhol Murillo. Entre os pintores medievais, particularmente entre os românticos, êste era um recurso comum — olhos enormes para revelar sensibilidade às coisas do céu. A ardente espiritualidade do ElGreco está justamente nas suas deformações. <sup>(4)</sup>

A arte egípcia desenvolveu-se durante séculos, e no curso dessa evolução alcançou várias vèzes um grau eminente de perfeição. Suas deformações voluntárias através da lei de frontalidade do desprezo pela perspectiva e do respeito pela superfície plana conservaram sua grandeza e seu conteúdo profundamente religioso.

Nos sumerianos, povos do vale da Mesopotâmia, tão antigos como os egípcios, embora estilizassem muitos pormenores, para salientar sobretudo a tensão e energia muscular, suas figuras são acentuadamente expressionistas. Tôda arte arcáica dos gregos tem caráter expressionista, suas estátuas dessa época são notáveis pela segurança da execução e penetração psicológica.

Os bizantinos foram grandes expressionistas, suas deformações, as vêzes convencionais, repetia-se sempre, como a lei de frontabilidade, figuras alongadas e rígidas, quasi tôdas parecidas.

Na arte romântica os escultores e pintores procuramdo libertar-se da ingenuidade dos primitivos cristãos e do convencionalismo e rigidez dos bizantinos, fizeram uma arte expressionista que possuía como tema principal a representação de Deus, Santos e Profetas.

O expressionismo dos artistas góticos pode ser caracterizado pelo naturalismo com que são tratadas as figuras. Sua preocupação é expressar a beleza do caráter, em detrimento da beleza da forma das pessoas, sendo que suas estátuas obedecem ao mesmo verticalismo da sua arquitetura.

Os belíssimos vitrais coloridos constituem um dos capítulos da pintura medieval, onde o expressionismo resalta com majestosa importância.

Se considerarmos o expressionismo como uma pintura na qual o sentimento predomina fortemente sôbre a razão, vamos encontrar, em diferentes épocas, artes de acentuadas características expressionistas. As artes arcaicas, as dos selvagens e as dos artistas populares são expressionistas, pela deformação da imagem, exasperação da côr, recusa do realismo visual, caráter simbólico e dramaticidade. Tôdas essas artes, de impulsivos e elementares, entre os quais devemos colocar as das crianças e dos alienados mentais. <sup>(5)</sup>

### III

A deformação das figuras no expressionismo foram enormemente influenciadas pela arte primitiva, principalmente pelas máscaras e estatuetas africanas e pela arte pré-histórica <sup>(6)</sup>. As máscaras e esculturas dos negros têm um alto valor espiritual que se associa às deformações plásticas. Não se preocupam em produzir a aparência das coisas, levando a cabo uma tarefa infinitamente mais misteriosa e profunda. Suas deformações guardam uma relação muito estreita com a segurança de seus instintos e suas possibilidades mágicas. Sem reproduzir literalmente a perfeita fisionomia da figura humana, êsses artistas levam a têrmo uma tarefa muito mais importante e melhor do que aquelas que realizam os copistas.

Os expressionistas encontraram algo dêsse valioso instinto, que os moveram a repetir os mesmos gestos es-

pirituais e a traduzir com a ajuda de suas imagens deformadas, não somente a aparência das coisas, mas também o mistério em que estão envolvidas, segundo o estado da alma de cada artista. Como afirma Hegel, a arte é a representação do ideal e não da natureza. <sup>(7)</sup>

Se, no comêço dêste século, um Picasso, ou um Braque, voltaram suas atenções para a forma plástica da arte negra; se um Joan Miró descobre a magia linear de certas pinturas pré-histórias, não é como consequência de um gesto imoderado pelo paradoxo, senão porque lhes convinha depois de um grande período de perfeição acadêmica, voltar a se abeberarem em fontes ainda incontaminadas. <sup>(8)</sup>

Picasso pode ser citado em todos os movimentos de conquista das artes. Seu entusiasmo pela arte negra revelou-lhe o grande mundo da deformação entregando-se êle, durante certo tempo, à pintura de ídolos, com o objetivo de traduzir o sentido de volume através de vocabulário pictórico. Linhas rígidas, incisivas, contrastes violentos de claro-escuro, escassa variação cromática, permitiram-lhe dotar de mais expressão e ritmo o objeto representado.

Històricamente a palavra "expressionismo" parece ser de origem alemã, datar de 1913 — 1914, e foi empregada pela primeira vez em relação a um conjunto de obras de Chagall expostas em Berlim logo após o início da guerra. <sup>(9)</sup>

Carlos Cavalcanti no capítulo sôbre "O Expressionismo" do seu livro "Como Entender a Pintura Moderna", diz que as manifestações iniciais do expressionismo datam de 1905, sob a influência direta de Van Gogh e do norueguês Edward Munch (1863 — 1946). Naquele ano, na cidade alemã de Dresden, reúnem-se vários jovens pintores, Ernest Ludwig Kirchner, Eric Heckel, Karl Schmidt Rottluff, Max Pachstein e Emil Nolde. Organizam-se num grupo, "Die Brücke" (A Ponte). Recebem, mais tarde,

a denominação de Expressionistas, dada por Herwarth Walden, poeta e editor da revista *Der Stürmer* (A Tempestade).

Jean Leymarie diz que numa reação ao Impressionismo e à tendência objetiva de Cézanne e Seurat, esta continuada pelo Cubismo, surgiu em 1885 a 1900 o primeiro movimento expressionista, cujos maiores representantes se chamam Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Ensor, Munch, Holder. <sup>(10)</sup>

Muitos críticos de arte têm usado êsse vocábulo para englobar as manifestações mais diversas da arte contemporânea cujas condições sejam anticonformistas, ou melhor, em oposição a toda arte concebida em função da natureza, toda pintura que pertença ao "verismo" e ao "naturalismo".

O vocábulo expressionismo reflete a preocupação árdua de muitos artistas de acumular a maior quantidade possível de vida espiritualizada, que brote da obra, simples e sincera, tal como a sentem, em harmonia quase orgânica com todos os fatores humanos.

Ao converter a palavra expressionismo em sinônimo de força desencadeada, de brutalidade, de violência, inclusive barbárie, tem-se criado certa confusão e dado lugar a mais de um equívoco. Há os que, como diz Sebastian Gasch, têm chegado a opor às figuras dramáticas para êles repulsivas e gesticulantes, dos expressionistas, as tranqüilas ordenações dos pintores que sentem um respeito mais ou menos vivo pela tradição clássica. Outras pessoas ainda têm visto no expressionismo uma manifestação literária da pintura, simplesmente porque o formalismo não constitui, para êstes pintores patéticos, o único objeto de sua obra. Não obstante, junto a um Rouault, áspero e grotesco; ao lado de um Grosz, libelista e desesperado; de um Permeke, primitivo e tumultuoso, seria fácil citar Chagall, infinitamente terno, alado, místico; De Smet, conciso, mesurado, de certo modo precioso

sista; Van der Berghe, sonhador, quase idealista. Em alguns dêsses pintores poderíamos discernir tanto ponderação como fuga; em outros, tanto amargura como alegria, tanto graça como severidade, tanto minuciosidade rebuscada como simplicidade elementar.

A rigor o expressionismo encontra seu ponto de partida e seu básico alicerce na pura realidade. Fazendo abstração do anedotismo, do parecido vulgar, do pitoresco superficial, acentua intensamente o sentido profundo da vida. Busca a forma permanente das aparências móveis. Traduz, com bastante clareza, o que pretende expressar, extraindo com plasticidade o caráter profundo, os signos menos efêmeros dos sêres e das coisas. <sup>(11)</sup>

Embora os alemães tenham tomado parte mais ativa no expressionismo, foi êle um movimento de caráter internacional. Sofreu o expressionismo alemão um variado número de influências, principalmente dos valores emocionais introspectivos do "sentimento", das ações de efeito sôbre os problemas da alma e do misticismo. Ao criar seu primeiro grupo expressionista — "A Ponte" — os artistas alemães afirmaram que estavam "buscando a ponte que leva do visível ao invisível". Queriam pintar a alma. <sup>(12)</sup>

Não só compreendiam emoções estéticas, como também considerações morais, sociais e filosóficas, confundindo a arte com a vida. Um sentimento de catástrofe, típico na psicologia alemã, apresenta-se repetidamente na arte expressionista.

Na época de seu aparecimento, no princípio do século, os expressionistas alemães reagiam ao convencionalismo sentimental do academismo romântico e ao realismo visual do Impressionismo. Pelas deformações e sentimento veemente da côr, revelam identidades com seus contemporâneos, os fovistas francêses.

Si compararmos os pintores expressionistas com os impressionistas, veremos que enquanto êstes não tradu-

zem sentimentos, mas, exclusiva ou predominantemente, sensações óticas de luz e côr, aquêles são justamente o contrário. Seu conhecimento e interpretação do mundo fazem-se à base de sentimentos, não de sensações. Em face da natureza e do homem, enche-se de dolorosas interrogações espirituais, repassadas de amargura e pessimismo, tocadas também de propósitos éticos e críticas sociais e políticas. Não tem por objetivo representar visualmente as aparências da natureza ou as imagens exteriores, mas, utilizá-las para expressar suas realidades interiores, de modo direto e intenso. <sup>(13)</sup>

Se na arte alemã perdurou o propósito literário por parte dos artistas, ao mesmo tempo opuseram-se êles violentamente, ao realismo da representação, indo mais longe que os outros na veemência com que deformaram.

Deformar é “recriar um objeto”, depois de observá-lo e senti-lo, para convertê-lo numa obra de arte.

Mas a palavra “deformação” é infeliz principalmente porque denota a existência latente do prejuízo da verossimilhança quando, na realidade, pressupõe um reconhecimento implícito da mesma. Pois se deformação quer significar um alheamento da forma preestabelecida, qual poderia ser êste modelo se não a natureza ? Mas sabemos já que a arte não é imitação da natureza, e, portanto, será necessário acrescentar ainda que com o risco de chocar a opinião corrente, que a arte é sempre deformação ou, melhor, abstração formal, estilo. Nem sequer é possível distinguir (em confronto com o mundo exterior), em que grau nela se dá a deformação; e não é possível porque esta não é um resultado *técnico*, e sim *artístico*, e a arte não conhece nenhuma realidade fora de si mesma, sendo real tanto o respeito à fantasia do artista como o respeito ao mundo exterior. <sup>(14)</sup>

Segundo Flanagan, as deformações dos primeiros expressionistas alemães estão diretamente ligados a dois principais fatores.

Primeiro, ao ensino teutônico da arte acadêmica-realista. As regras do realismo acadêmico eram impostas com maior dureza pelos mestres alemães do que em qualquer outro país. Como resultado, quando se produziu a rebeldia artística, a reação contra o academismo foi mais violenta e inflamada na Alemanha que em qualquer outro país.

Segundo, quando nasceu o expressionismo, a expansão industrial alemã crescia. O militarismo prussiano imperava. O cidadão alemão se achava cada vez mais submetido à disciplina de uma burocracia dedicada ao domínio imperial. O expressionismo em si era uma forma de protesto individual contra a repressão. Era um golpe contra o símbolo de autoridade representada pelos ensinamentos acadêmico-realistas.

Todo artista tem uma visão pessoal dos fatos e das coisas, e os deforma, com características, às vezes, diferente dentro da própria obra.

No expressionismo há uma presença diversa de obras cuja unidade não se acha espiritualmente delimitada.

O primeiro grupo organizado, de pintores expressionistas alemães "A Ponte" era formado por Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff e Erich Heckel.

Esse grupo realiza diversas exposições até 1913, quando dissidências internas e o advento do regime nazista em 1933 decretam o desaparecimento e seus remanescentes são expulsos da Alemanha e considerados degenerados.

Com a queda do nazismo, o expressionismo alemão reapareceu, inclusive e, sobretudo, nas formas abstratas.

Do grupo "Ponte", Kirchner foi talvez o mais importante. A deformação de suas figuras é orientada dentro de um geometrismo de formas dinâmicas com superfícies justapostas, mantendo a unidade geral da composição.

Otto Muller é dos artistas que se ligaram ao grupo "Ponte" o mais importante, embora de pouca originali-

dade. Suas figuras mostram quase que totalmente as mesmas deformações que as de Gauguin, porém, seu desenho é mais incisivo e mais geométrico do que o do seu colega francês. Quanto a Emil Nolde, apesar de sua vinculação ao grupo "Ponte", nunca deixou de ser um espírito solitário. Seu espírito é tosco, primitivista, expressando a emoção pessoal livre da obrigação de pintar de modo realista. Suas figuras são vigorosas, misteriosas, trágicas e profundamente emocionais.

Max Beckmann e George Grosz, pintores de difícil classificação, dão às suas figuras um aspecto irônico e sarcástico, de quem sente em si o entrecocar das paixões sem a exacerbação das mesmas. Waldman os classifica como componentes da "Nova Objetividade". Ou seja, um retorno ao realismo estrito, à fria objetividade. Porque, apesar dos elementos expressionistas que contêm as figuras dêesses dois artistas a predominante de sua pintura é uma atitude coerente com a realidade.

O precursor do expressionismo na Bélgica, James Ensor, imprime às suas figuras um aspecto fantástico, e uma transfiguração do real com ajuda de uma fantasia que transforma em símbolos alucinantes e grotescos certos aspectos do mundo visível. Pinta o visível de modo anti-realista, absolutamente pessoal. Suas figuras fantásticas, seus rostos alucinantes, são totalmente imaginados.

Os artistas belgas estão muito mais ligados à natureza, do que seus colegas alemães, não procuram a literatura ou a psicanálise. Suas figuras de aspecto romântico popular encerram o que de mais característico existe na realidade cotidiana. Põem em relêvo o dramatismo oculto da vida íntima das criaturas.

As figuras de Constant Permeke são monumentais, simples, expressivas e sentimentais. Em certas ocasiões, sua técnica lembra a do nosso Lasar Segal, inclusive, no uso das tintas, ocres e terras de siena. As imagens de

homens e mulheres de Gustave de Smet são animadas numa superfície de côres profundamente pessoais, que nos sugere um mundo de fantasias e ao mesmo tempo de realidade.

Fritz Van den Berghe é o menos realista e o mais reflexivo dos expressionistas belgas. Sua observação da figura humana é de grande agudeza, não carece de crueldade e se entrega a audazes deformações de caráter imperioso que rondam o caricatural. Suas figuras, geralmente, de camponeses são representadas em atitudes às vêzes trágicas.

O principal representante do expressionismo francês é sem dúvida George Rouault.

Rouault foi um pintor profundamente cristão de temperamento trágico. Suas figuras representam o espetáculo emocionante da miséria humana. Todo o mundo imita mais ou menos a arte negra de 1904 a 1914. Todo o mundo menos Rouault. Antes de tudo êle é muito crente, muito cristão, para imitar os fetiches.

De outra parte, é muito tímido e muito concentrado nêle mesmo para se arriscar às aventuras de estilo, como Picasso. À fôrça de se despojar, de investigar no seu fôro íntimo, êle descobre sua "escultura negra". Mas por causa de seu cristianismo, a escultura medieval primitiva que êle acha está mais perto da escultura romana que da escultura negra. Entretanto, como êle criou seu estilo, sem imitar a escultura negra, nem a escultura romana, êste estilo, não está no grau primitivista, é antes primitivo.

Um primitivismo independente, junto a uma vontade de exprimir o meio interior no seu aspecto eterno e divino, produz o chamado expressionismo. <sup>(15)</sup>

Edward Munch é citado como o mais autêntico representante do expressionismo nórdico. Norueguês, de um dramatismo tremendo, suas figuras caracterizam-se pela ausência total de alegria. Em tôda a sua obra, a tragédia se repete de maneira constante e incisiva.

As figuras de Munch revelam com freqüência uma angústia sem concessões teatrais e sobrecarregada de personagens que se convertem explicitamente em símbolos dessa angústia.

Outro expressionista de grande reputação, diz Georg Flanagan, é o austríaco Oskar Kokoschka. Este é menos "primitivo" que Nolde e menos profundamente poético: Kokoschka emprega a pincelada grossa e carregada de pigmento, própria dos expressionistas, mas o que é menos típico é o desenho magistral do artista austríaco e sua formosa côr. É um notável pintor de retratos.

Houveram artistas de importância, que por outros motivos estiveram relacionados com o expressionismo, e se tornaram famosos. Um dêles, para não citar vários, é Chaim Soutine, judeu russo, que pintou quadros mais expressionistas em espírito que muitos verdadeiros expressionistas. Suas figuras reúnem um bom desenho, uma viva emoção, e uma deformação extrema.

Com os fortes sentimentos religiosos dominantes na Europa, nos primeiros séculos da Idade Média, a pintura e a escultura adquirem fortes características expressionistas, como entre os artistas românicos e os primeiros góticos.

O expressionismo é quase uma constante na arte alemã, entre grandes artistas do passado, como Alberto Durer que foi o maior representante do expressionismo no Renascimento alemão. Suas figuras mostram reminiscências do colorido das iluminuras góticas, e soberba expressividade. Mathias Grunewald aproxima-se muito de Durer pelo tipo das figuras e pela expressão do sentimento, porém, é mais vigoroso do que êle. Mostra-se de extraordinário e trágico realismo na sua "Crucificação", onde representou um Cristo de tal dramaticidade que o coloca entre os mais patéticos expressionistas modernos.

Lucas Cranach, também, um dos pintores mais típicos da raça germânica, de inspiração austera e severidade de sentimentos, inclusive nas representações amaneirada da graça feminina excessivamente realista, revela-se um artista gótico, expressionista, influenciado pela técnica da gravura.

Dois artistas flamengos singularizam-se, no entanto, pela originalidade da imaginação e dos temas: Jerônimo Bosch e Peter Brueghel.

Por sua bizarra imaginação e intenções satíricas, Bosch foi antecessor dos surrealistas e expressionistas modernos. No seu "Jardim das delícias", a liberdade inventiva confunde seres humanos, objetos, natureza, e animais em situação fantásticas e maravilhosas, algumas vezes extravagantes e satíricas. As tonalidades de Bosch são claras, leves e translúcidas.

Brueghel distingui-se por seu realismo popular na fixação de cenas e costumes camponeses, assim como em composições divertidas e caprichosas, revestidas de intenções políticas e sociais.

Entre os espanhóis, podemos citar principalmente El Greco e Goya.

El Greco, artista rebelde a todo cânon, incorreto e desigual, mas sempre espiritual engenhoso e pessoalíssimo. Na composição, como nas posições e atitudes das figuras, na expressão, no desenho, no colorido, ou melhor em tudo, evita e põe de parte todo convencionalismo. Suas figuras têm um notável dinamismo .

Místico e visionário, deformava as figuras, revelando influências bizantina e venesiana.

Goya serve-se das figuras típicas tomadas da vida cotidiana, para mostrar seu sentimento satírico, mordaz e político, nitidamente expressionista. Excelente gravador, Goya deixou magnífica série de gravuras nas quais ana-

liza e satiriza a humanidade, suas fraquezas, paixões e regimes políticos.

Suas obras representam cenas de sacrifício, desesperação, morte, horror e de ferocidade, saturadas de uma vida sinistra, grande expressionismo e intenções sombriamente apaixonadas.

Considerando a liberdade técnica do expressionismo e em cuja pintura o sentimento predomina fortemente sobre a razão, os artistas abstratos encontraram nela, excelentes possibilidades, desde o Tachismo ao Grafismo.



#### IV

No Brasil, temos artistas expressionistas ou de fases nitidamente expressionistas, tanto na pintura como na gravura.

A gravura pelos seus contrastes de claro escuro e por suas sugestões dramáticas, servem admiravelmente ao expressionismo, e não podemos deixar de citar entre nós Oswaldo Goeldi e Marcelo Grassman.

Na Pintura, nota-se Lasar Segal, com a sua série de emigrantes e prostitutas. Di Cavalcanti, em algumas de suas composições, Portinari com os retirantes do nordeste, os meninos pobres e os cangaceiros, portadores de uma mensagem de protesto social.

Sobre Cândido Portinari, disse John Morse, professor de arte do Museu de Detroit é um desses raros indivíduos com imaginação e talento. Ele não pode ser classificado como "superrealista", "primitivo", "expressio-

nista” ou pertencente a qualquer dos movimentos de arte de hoje. Ele pertenceu a todos e a nenhum... Dorothy Kanntner escreveu no “Pettsburgh Sun Telegraph”, em 1935, que Portinari conhece o valor das deformações para conseguir efeitos picturais. O seu quadro, “Café” excelentemente desenhado e rico em tons pardacentos e suaves verdes acinzentados. Os trabalhos da colheita de café apresentam deformações propositadas, mas o efeito aumenta a fôrça e avigora a pintura. <sup>(16)</sup>

O que, realmente, mais singulariza Cândido Portinari é essa permanência popular, por assim dizer conservadora, da personalidade artística, dentro de uma volubilidade estética que o deixa sem limitações. Em seus negros e suas cenas de trabalho industrial, em suas evocação do passado ou do presente americano, assim como em seus retratos, vai da mais exata verdade visual (ainda que nunca naturalista e acadêmica) até às mais violentas deformações. <sup>(17)</sup>

Na deformação, ou melhor, na interpretação da natureza através de um temperamento sensível é que está o verdadeiro sentido da criação artística.

Charles Blanc, com uma fábula de Fedro, resume bem a exata definição da arte. Narra Fedro que um célebre histrião conseguia divertir o povo romano imitando o grasnido do ganso. Um homem, no meio da multidão, querendo superar o histrião, fêz grasnar realmente um ganso que trazia escondido debaixo do manto. Mas, para surpresa sua, foi vaiado pelo público.

O que interessava ao povo romano não era o grasnido da ave, mas sim o esforço do histrião em imitar êsse grito. Para ouvir a voz de um animal tão vulgar e familiar não era necessário ir ao teatro. Mas, quando o fenómeno natural passava pela vontade do histrião ganhava interêsse e entretinha o público, porque alí, o homem se somava à natureza.

Em que reside a imitação? É simplesmente uma cópia fiel. Se as artes do desenho se limitassem a copiar a natureza, suas intenções a maioria das vezes resultariam imitáveis. Seriam um pleonasma. Por que pintar em uma tela, com tanto esmero, a flor que podemos contemplar no jardim? Porque esforçar-se em reeditar as criaturas, quando a edição original é inesgotável? A imitação é por acaso possível?

A imitação marca o comêço da arte, mas não constitue seu princípio. "O talento de imitar os objetos reais — diz Reynolds — é, indubitavelmente, o primeiro que o artista deve adquirir; mas está longe de ser o último ou o mais próximo da perfeição". O escultor e o pintor deverão estudar religiosamente a vida, desenhar, modelar e pintar sempre do natural, porque seriam inclapazes de traduzir a natureza sem conhecê-la a fundo. Porém o que não saiba logo livrar-se da imitação servil, manter a realidade à distância, riscar suas misérias e transformá-la segundo seu espírito, nunca será um verdadeiro mestre. <sup>(18)</sup>

Assim sendo, nada mais necessário do que o estudo disciplinado e criterioso do desenho. E nada melhor do que a natureza para proporcionar êsses meios. E, dentro da natureza, a figura humana.

Para terminar, faço minhas as palavras de Charles Blanc: "Que objeto, fora do ser humano, — em quem parecem resumir-se tôdas as criações anteriores, em quem se fundem tôdas as harmonias, e variedade e a norma, a disparidade e a simetria, — poderíamos eleger em toda a natureza, como mais digno objeto de estudos"?

## BIBLIOGRAFIA

- 1 — GRAMÁTICA DE LAS ARTES DEL DIBUJO —  
Charles Blanc — Editorial Victor Lerú — Buenos Aires  
1951 — pag. 22
- 2 — COMO ENTENDER A PINTURA MODERNA —  
Carlos Cavalcanti — Editôra Civilização Brasileira
- 3 — EXPRESIONISMO —  
Sebastián Gasch — Ediciones Omega — Barcelona — pag. 13
- 4-5 — COMO ENTENDER A PINTURA MODERNA —  
Carlos Cavalcanti — Editôra Civilização Brasileira
- 6 — COMO ENTENDER EL ARTE MODERNO —  
Georg A. Flanagan — Editorial Nova — pag. 280
- 7 — HISTÓRIA DE LA CRÍTICA DE ARTE —  
Lionello Venturi — Editora Poseindon — pag. 9 — Hegel  
citado por L. Venturi
- 8 — EXPRESIONISMO —  
Sebastián Gasch — Ediciones Omega — Barcelona  
— pag. 13
- 9 — EXPRESIONISMO —  
Sebastián Gasch — pag. 7
- 10 — DICIONÁRIO DA PINTURA MODERNA —  
Jean Leymarie
- 11 — EXPRESIONISMO —  
Sebastián Gasch — pags. 8 e 9
- 12 — COMO ENTENDER EL ARTE MODERNO —  
Georg A. Flanagan — pag. 278
- 13 — COMO ENTENDER A PINTURA MODERNA —  
Carlos Cavalcanti
- 14 — PARA SABER VER (como se mira una obra de arte) —  
Matteo Marangoni — Espasa-Calpe, S. A. — Madrid —  
1951 — pag. 112
- 15 — GEORGES ROUAULT —  
Lionello Venturi — Alberto Skira — Editeur — Paris pag. 41
- 16 — PORTINARI —  
1943 — Imprensa Nacional — pags. 20-26
- 17 — O PINTOR PORTINARI —  
Por Mário de Andrade — publicado na Revista Saber Viver  
— setembro 1942
- 18 — GRAMÁTICA DE LAS ARTES DEL DIBUJO —  
Charles Blanc — tradução de Manuel A. Dominguez — Edi-  
torial Victor Lerú — Buenos Aires — 1951 — pag. 22.







