

**Nietzsche: crítico extemporâneo do
Expressionismo**
Priscila Rossinetti Rufinoni

Professora do Departamento de Filosofia,
- UnB

Resumo: Partindo da análise inovadora da filosofia de Nietzsche proposta por Jörg Salaquarda e Wolfgang Müller-Lauter, este ensaio procura examinar as possíveis relações entre o pensamento nietzschiano e a poética expressionista. Pretendemos, assim, apenas sugerir a importância de tal perspectiva psicofisiológica para se compreender as vanguardas.

Palavras-chave: Expressionismo, Romantismo, Dionísio, Modernidade.

**Nietzsche: is a critical extemporaneous
of Expressionism**

Abstract: Starting from the innovating interpretation of Nietzsche's philosophy proposed by Jörg Salaquarda and Wolfgang Müller-Lauter, this article examines the relationships between Nietzsche's thought and the poetical of the German Expressionism. The article to show the importance of the Nietzsche's perspective for the study of the modern avant-garde.

Keywords: Expressionism, Romanticism, Dionysus, Modernity

Uma arte do porvir: fragmentos de Dionísio¹.

Se levarmos em conta a posição de Foucault, os três caminhos para a crítica da modernidade foram abertos por Marx, Freud e Nietzsche. Ao aceitar essa encruzilhada tripartida, se essas filosofias são perspectivas para o mundo moderno, são, portanto, pontos de vista para analisar também a arte de vanguarda. Quanto a Marx, sabemos como foram profícuas as vertentes de viés sociológico dialético nas análises da história da arte, caminho cuja importância tornou quase obrigatória a passagem pelos pensadores da teoria crítica para qualquer estudioso dos fenômenos culturais. A perspectiva de Freud, até por ter sido base teórica do Surrealismo, esse “último instantâneo de inteligência européia” e ponto de crise das vanguardas, também possibilitou outras maneiras de abordagem da arte. O mesmo não se pode dizer de Nietzsche, apesar de sua última filosofia ser movida por um impulso heraclítico lúdico e artístico. Citado entre os “precursores” do *pathos* expressionista,

com Dostoiévski e Strindberg², sua perspectiva filosófica, entretanto, parece não ser vista como um recurso de análise dos influxos artísticos da modernidade³. Essa característica da historiografia não se baseia apenas em escolhas, ela, na verdade, decorre de um problema de matriz metodológico. Que Nietzsche tenha sido reivindicado pelo Expressionismo não soluciona uma questão básica de método: quase seus contemporâneos, não podemos esperar dos artistas alemães tal percepção “filosófica” capaz de compreender um pensador tão extemporâneo, e só com cuidado podemos usar juízos de comentadores atuais retrospectivamente. Resta, então, uma discrepância entre o Nietzsche ao qual Foucault credita uma das perspectivas de crítica da modernidade e o “Nietzsche” forjado *post-mortem* pela tradição, aquele profeta-poeta-rebelde cujos desígnios atendiam ao gosto dos jovens vanguardistas.

Os estudos sobre artes geralmente tratam com cuidado as formulações filosóficas, atentos ao desvão que irremediavelmente marca a passagem do plano teórico para o empírico. Tratar de artes visuais, talvez mais do que de qualquer outra modalidade artística, é tratar de objetos-de-arte (obras-de-arte) e não de Arte, objeção enraizada na gênese desta disciplina “História da arte”, pois ela remonta à Arqueologia. Em um de seus aforismos, Nietzsche marca a distinção entre as obras e a arte: depois da grande, da gigantesca tarefa da arte para a

¹Este texto é uma revisão da comunicação apresentada no eixo ‘Nietzsche e a linguagem’ do II Congresso Internacional Spinoza & Nietzsche, daí seu caráter mais prospectivo que propriamente analítico. Obras de Nietzsche citadas: *Humano, demasiado humano* (MAI/HHI); *Humano demasiado humano II* (VM/OS); *Gaia Ciência* (FW/GC); *O Andarilho e sua sombra* (WS/AS); *Crepúsculo dos Ídolos* (GD/CI). As traduções usadas são as de Rubens Rodrigues Torres Filho para *Os Pensadores* e Paulo Cesar de Souza para Cia das letras.

² Entre outros, por Jean-Michel Palmier, em sua história do Expressionismo, publicada em três volumes.

³ Uma pesquisa sobre a relação Nietzsche/ Expressionismo só recupera elos muito conteudísticos/ temáticos ou históricos (as pretensas leituras feitas pelos artistas, o retrato do filósofo por Munch etc), no *Handbuch NIETZSCHE*, organizado para a editora Metzler por Henning Ottmann nos anos 2000, não há um verbete neste sentido, e a relação é muito esporádica.



vida, “a assim chamada arte propriamente dita, *a das obras de arte*, é somente um *apêndice*” (VM/OS, § 174). Entender a arte pela obra de arte é entendê-la pelo fim, pendurar-se a sua cauda, a seu apêndice, pois o processo, o movimento que impele à embriaguez, ao impulso lúdico de conceber as obras é “uma arte superior à arte das obras de arte: a invenção de *festas*”. Uma história da arte de matiz nietzschiano seria, então, um contra-senso, um “verme que morde o rabo”, já que ruminaria sobre os apêndices da manifestação artística, disciplina esvaziada e doentia como *l’art pour l’art*.

Entretanto, se tratamos de uma filosofia que se pretende crítica aos discursos abstratos, aos falsos fundamentos; de um pensamento que não teme usar as armas da Filologia (e atentemos para o parentesco dessa ciência com a Arqueologia) para desmascarar todos os fundos erigidos sobre o abismo, o descompasso entre empírico e teórico é um dos cerne do próprio empreendimento de Nietzsche. Todo o pensamento acerca das artes modernas que se quer não-idealista ou dogmático pode valer-se da crítica nietzschiana da “modernidade” romântica. A perspectiva filosófica de Nietzsche, longe de ser um “sistema” fechado, é um instrumento de diagnóstico para os desdobramentos da modernidade, portanto, perspectiva justificável também para a compreensão dos processos artísticos que sucederam as poéticas fim-de-século.

Se não podemos investigar uma estética nietzschiana como perspectiva para a história da arte “universal”, podemos, entretanto, olhar a partir de Nietzsche os momentos artísticos posteriores ao Romantismo (pensado como aquela poética demarcada pelo próprio filósofo em FW/GC, § 370),

principalmente o Expressionismo. Mesmo que este texto não tome o pensamento do filósofo propriamente como objeto de estudo, sem dúvida as novas abordagens de seus escritos foram muito importantes. Este ensaio estruturou-se a partir de uma terceira margem interpretativa do trabalho de Nietzsche, em contraponto às já clássicas interpretações de Heidegger e Foucault, empreendida pelo comentador contemporâneo Wolfgang Müller-Lauter e seu discípulo Jörg Salaquarda e também por Scarlett Marton. Este outro caminho dá um caráter de suma importância aos fragmentos finais da obra do filósofo, desfazendo os equívocos criados pela falsa obra póstuma *A Vontade de Potência* forjada por Elizabeth Foster-Nietzsche. O conceito central de “vontade de potência”, como o jogo lúdico do artista ou da criança em seu construir e destruir, como força psicofisiológica em oposição a uma razão abstrata, possibilita uma leitura construtiva do filósofo, não mais meramente nihilista.

Dessa outra margem, também as relações entre Nietzsche e o Expressionismo alemão da primeira metade do século são iluminadas por uma outra luz. O nihilismo que Nietzsche encontra nos homens superiores em *Assim Falou Zaratustra* não é o fim último de sua filosofia, é preciso atravessar o deserto para encontrar a luz de antes do meio-dia. Ao pessimismo romântico, que cria a partir da fome, de uma vontade schopenhaueriana de ascetismo, Nietzsche proclama o pessimismo do supérfluo, que ultrapassa o Romantismo.

Uma análise das gravuras e pinturas do grupo *Die Brücke*, de sua necessidade de comunicação primordial, anterior a qualquer instituição lingüística ou simbólica, aproxima-as do mundo do “pessimismo dionisíaco”, aquele que diz sim até a seus

abismos, que cria a partir do querer-mais-vida e não do ascetismo. Essa reflexão dá novos componentes formais e teóricos para compreender o Expressionismo não apenas como poética da angústia exacerbada, mas também como experiência, como arte de um corpo que sente e pensa. Corpo não apenas como oposição ao intelectual, já que a dualidade reporia a mesma questão, mas como experiência que se quer efetiva e não apenas subjetivo-formal. Se não faz sentido pensar nas transposições da filosofia nietzschiana para o campo das artes, pois cairíamos em aproximações “históricas” ou “temáticas”, externas tanto às criações artísticas quanto às formulações filosóficas, podemos perguntar em que sentido uma arte que não recusa o informe, o monstruoso, a aparência do tosco artifício possui um pacto com uma filosofia crítica cujos movimentos desnudam as ilusões da forma (ou seja, da linguagem), da moral (do Belo), e desmascaram, no artifício metafísico, outras máscaras, representações, perspectivas.

Em que sentido esses artistas leitores de Nietzsche puderam responder à busca de uma arte trágica, de uma arte da coragem – nos excessos e nas simplicidades – de ser o “luxo de uma civilização, como seu mais precioso, mais nobre, mais perigoso modo de esbanjamento”, sem forjar uma nova religião, um novo fundamento? Mesmo que em apenas alguns momentos, o Expressionismo equilibrou-se sob os antagonismos; desconfiou, representando, das representações fechadas; assumiu como perspectiva o belo e o feio, o sadio e o doentio, o sublime e o monstruoso. Mas também – e nisso se confirma para além de seu tempo a lucidez deste filósofo extemporâneo – a tentação da metafísica, do excesso virtuosístico e romântico, encontra-se na base de algumas das

características da arte expressionista. Entretanto, mesmo essas novas ilusões, esses outros devaneios dogmáticos que o medo romântico reeditou não são produtos malogrados de experimentos com a arte, de experimentos nietzschianos? É claro que o Expressionismo, por investir em uma crítica do estilo da grandiloquência, por vezes acabou mimetizando seu oponente, mascarando-se de romântico. “O grande estilo surge quando o belo vence o monstruoso” (WS/AS, § 96). Mas o grande estilo não vence exatamente por uma nova beleza que traz em si os abismos do monstro, do informe?

Não foi aceitando como um dos abismos do homem a ilusão grandiloquente que Nietzsche ultrapassou-a para seu “estilo grande”? Schopenhauer, Wagner e Kant não estão entretecidos na trama das perspectivas do filósofo? Dito de modo filológico, não são demasiado “românticas” algumas das metáforas de Nietzsche? O trabalho da desconfiança não é aquele que destrói as demais perspectivas, a ilusão do antagonismo foi também desmascarada por Nietzsche como um reverso especular: “é um auto-engano dos filósofos e moralistas pensar que já saem da *décadence* ao fazerem guerra contra ela”(GD/CI, §11).

Pelos diagnósticos de Nietzsche, o Expressionismo nasce da tendência à desconfiança, nasce do ir-além, artes dos excessos de um mundo sem fundamento e sem medo cujo término será marcado por um fundamentalismo nacionalista extremado. Final de um momento de estranha lucidez, final também dos grupos de jovens artistas expressionistas, reagrupados agora em torno de ideários políticos e de novas perspectivas estéticas já comprometidas com outras posições. Como arte do porvir, como



elemento estético inovador, o Expressionismo pode ser visto como um experimento nietzschiano, uma arte que se quis ‘trágica’, que se quis ‘dionisíaca’, e o foi em pequenas conquistas, em fragmentos.

Deslocamento pendular: a Arte na modernidade

O Expressionismo alemão e o Romantismo se assemelham em vários pontos, tanto temática como formalmente. Alguns autores pensam a vaga expressionista como um último florescimento – exacerbado e dissoluto – do movimento romântico (PALMIER, 1979: 8); uma reminiscência nostálgica do século XIX frente à urbanização e à industrialização desenfreadas, frente à crise do sujeito abstrato, ponto central de uma modernidade reflexiva que vê então esgotar-se suas reservas utópicas de energia racional – uma antevisão torturada da catástrofe, do mergulho da civilização no terror sempre latente de seu avesso. O Cristo de Schmidt-Rottluff, com a data 1918 tatuada na testa, a data do final da guerra e da crise dos movimentos revolucionários, torna-se o sudário roto desse messianismo frustrado, no qual o messias “não apareceu”.

Georg Lukács relaciona o Expressionismo aos movimentos políticos dos anos 1910:

por um lado, o expressionismo desmoronou-se com o fim da primeira vaga da revolução, de cujo insucesso a ideologia do USPD foi enormemente culpada; por outro lado, desmorona-se em consequência do esclarecimento das massas, que começa ultrapassar, cada vez mais energicamente, a fraseologia revolucionária dos primeiros tempos de imaturidade. (Apud MACHADO, 1998: 223, grifos do autor).

Excetuando-se o fundo político evidentemente comprometido com uma causa revolucionária na ordem do dia em 1938, quando este texto foi originalmente publicado, a crítica de Lukács aprisiona a revolta do Expressionismo em um âmbito burguês, nostálgico, abstrato, que só poderia desmoronar-se com a derrocada de uma ideologia, a do Partido Social-democrata Independente Alemão [*Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands – USPD*], cujo fundo também era, em suma, profundamente dependente da sociedade “moderna” alemã dos anos 10, sem contato *real* com as massas, ou com a realidade que tencionava aparentemente criticar. Nas palavras de Lukács em 1938, tal movimento artístico é apenas uma abstração imediata que mimetiza a catástrofe e a própria abstração da mercadoria, sem lhes opor qualquer força crítica (LUKÁCS, 1998: 223).

Assim, Expressionismo em fins dos anos 30 é sinônimo de uma subjetividade morbidamente solipsista que se projeta no mundo, de um medo do desconhecido, caminho que toma a modernidade, a enamorar-se, entretanto, perigosamente deste outro: o irracionalismo, fixado naquela imediatez fragmentária das vanguardas.

Podemos, refazendo a pergunta de Nietzsche em relação ao Romantismo, perguntar “O que é Expressionismo?” e, com o pensador, vê-lo como uma estética da fome, do medo, um excesso virtuosístico e doentio de subjetivismo, enraizado demais no “mundo moderno” e na abstração imediata das fachadas da modernidade, da “mercadoria” como escreverá Lukács em 1938, para poder fazer-lhes frente. Estética que mimetiza, portanto, a crise de um Iluminismo que já não pode dar conta de suas próprias sombras. Do mesmo modo pensa Adorno nos anos 50, revendo outra

“vanguarda” originada da montagem de fragmentos imediatos⁴, a surrealista. Em suas imagens: “o *Weltschmerz* europeu se petrifica como Niobe, quando perdeu seus filhos; nelas, a sociedade burguesa abandona a esperança de sobreviver a si mesma” (ADORNO, 2003: 139). Ambos, Surrealismo e Expressionismo, são as *naturezas-mortas*, petrificadas, desta razão iluminista que se supera a si mesmo, ao preço de sua instrumentalização.



Karl Schmidt-Rottluff, Cristo, xilogravura, (1918).

Mas, ouvindo novamente Nietzsche, podemos perguntar: “aqui foi a fome ou o supérfluo que se tornou criativo?”. Podemos perguntar quais os impulsos deste *Weltschmerz*. A resposta tem de levar em conta não só os abismos da alma moderna, frente aos quais o expressionista nunca recua, mas também as visões da natureza transformadas por uma perspectiva experimental, vivencial; as pinceladas vivas

que explicitam o ato corporal, convidando-nos a uma experiência tanto intelectual quanto corpórea. A obra nos afronta como um organismo, mas não por sua completude representativa, não por ser representação conceitual, não por simbolismos herméticos, mas por ser linguagem que se reinventa ao explicitar uma polissemia originária em todas as convenções tradicionais e na própria convenção da beleza ocidental (não à toa também o Expressionismo, mais próximo do Cubismo do que querem alguns teóricos, bebeu da arte primitiva). Neste outro sentido, o Expressionismo não é expressão do niilismo, natureza-morta petrificada, Niobe sem descendência, mas uma poética de antagonismos em tensão, que “diz sim a seus abismos”, isto é, uma poética grávida, dionisíaca.

Nietzsche talvez, mais que Lukács e Adorno, nos permita pensar a origem histórica imante dessa arte. Pela perspectiva de Nietzsche, podemos refazer o percurso formador do pensamento estético que alimentou a arte expressionista. Estou pensando nas teorias sobre a história da arte que se desenvolveram em fins do oitocentos e início do século XX, geralmente em resposta à sociologia positiva das técnicas artísticas como origem da forma. Para escapar a uma evolução meramente mecânica das artes, tais teorias se baseiam, sobretudo, na idéia de uma pulsão volitiva para o desenvolvimento das formas, marcadas pela tensão pendular entre extremos – o barroco/clássico, cuja primeira formulação data de 1888, de Henrich Wölfflin, *A Arte tardorromana* de Alois Riegl, de 1901, ou *Abstraktion und*

⁴ Para autores como Ernst Bloch, Lukács e Theodor Adorno, Surrealismo e Expressionismo se aproximam, pois são ambas artes da “montagem”. Uma análise da polêmica em torno desse aspecto de vanguarda, a montagem, podemos ler em MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debates sobre o expressionismo. Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács e Bertolt Brecht*. São Paulo: Unesp, 1998.



Einführung, publicado em 1907, por Wilhelm Worringer.

Sob a mesma perspectiva da crítica de Nietzsche à vontade niilista de Schopenhauer, podemos perguntar qual o móvel dessas teorias? Ou seja, qual a emergência histórica, tanto da Escola de Viena, chamada de puro-visibilista, da qual faz parte Wölfflin, quanto dos estudiosos da “Empatia” e da “Abstração”? Dos esquemas constituídos por Wölfflin resulta a possibilidade de uma história da arte vazia de acontecimentos empíricos, especificamente formal, posição pendular oposta à perspectiva positivista que surge no mesmo período com Hippolyte Taine (*Philosophie de l'art* de 1881). Em contraste ao determinismo histórico de Taine, a empatia e a abstração de Worringer ou o estilo em Wölfflin, podem ser criticados por serem anistóricos, pois expandem um ponto de vista (romântico?) para outras épocas; mas, tanto na história positivista e “objetiva”, quanto nesta subjetiva e romântica de Worringer e Wölfflin, reconhecemos as perspectivas modernas desenvolvidas de forma crítica por Nietzsche. Ou seja, para ambas nos valem as análises de uma modernidade cientificista que esconde sua faceta antropomórfica em análises que se pretendem “neutras”.

As vertentes conflitantes buscam escapar à história da arte ingênua intimamente relacionada à biografia do artista, intencionando, ambas, a uma cientificidade moderna capaz de dar lastro à crítica iniciada pelo kantismo. Se não se busca mais qualquer padrão de beleza, busca-se mesmo assim fundar perspectivas de análise das obras que as enquadrem – como nas pesquisas antropométricas – a esquemas peritos e positivos de leitura, com o aparecimento de técnicas até hoje largamente cultuadas para datação e

atribuição, tais como as fotografias, as avaliações pormenorizadas do “objeto”, em suas pinceladas, usos de pigmentos etc. Se os esquemas deterministas de relações sociais de Taine funcionam como essa armadura conceitual capaz de explicar, de fora, o objeto artístico cientificamente, a partir do modelo empirista da física moderna, por outro lado, se parecemos estar em outro espaço quando pensamos nos esquemas de visibilidade avançados por autores como Wölfflin, entre outros, também eles buscam compreensão perita do vir-a-ser das formas e da vontade-de-arte [*Kunstwollen*], termo cunhado por Alois Riegl, outro historiador da arte do mesmo período. Discípulo de Riegl, Worringer produz a mais acabada filosofia da vontade de arte expressionista, espírito de um povo (ou de uma época) que plasma abstratamente sua relação não empática com o mundo. Escreve Worringer:

Como contraponto, consideramos uma estética que, em vez de assumir o ímpeto humano para a empatia, parte do ímpeto para a abstração. Como o ímpeto pela empatia, premissa da vivência estética que leva sua satisfação para a beleza do orgânico, o ímpeto no sentido de abstração, em seu negar a vida, leva à beleza inorgânica, na cristalina, ou, falando de modo geral, na completa regularidade e necessidade abstratas (WORRINGER, 1921: 3-4)

Claro que estamos falando mais de uma generalização de pontos de vista que da acuidade analítica desses autores, fundamentais para compreender a visibilidade não retórica da imagem. Não se trata, evidentemente, de antagonizar com as posições históricas aqui brevemente esboçadas, mas de compreendê-las como condições de possibilidade teórica para a arte de vanguarda. Desse rápido esboço, delineiam-se as filiações às filosofias

da época: Schopenhauer, o Romantismo, o historicismo esquemático e teleológico, o positivismo “científico”. Nesse sentido, sugiro que os textos de Nietzsche percorrem criticamente este panorama “moderno” como experiência de vida intelectual mesma: de discípulo da vontade schopenhauriana, Nietzsche se tornará desmascarador de um fundo moral neste querer niilista; de entusiasta da perspectiva científica, chegará à suma desconfiança de descobrir até mesmo na mais acirrada vontade de pesquisa positivista uma busca por um “fundamento” moral, uma perspectiva teleológica que visa um *além*.

Atravessando as críticas de Nietzsche ao Romantismo, ao idealismo e ao positivismo, à vontade metafísica de Schopenhauer, podemos derivar uma nova perspectiva para o entendimento das teorias que estão no cerne do pensamento expressionista. Nesse espaço ora dualista/romântico, ora histórico/positivista, o “estilo expressionista” também pode ser entendido como uma “ponte” que cruza extremos, indo da materialidade da tinta, da madeira, da palavra-metáfora, do mundo das coisas e do corpo, aos excessos subjetivistas, ao virtuosismo, ao solipsismo.

Estilo e crítica

Se Nietzsche pode ajudar a pensar as dualidades e fraturas do pensamento estético (e ‘científico’) do século XIX e início do XX, há, em sua filosofia, uma perspectiva para estudarmos a arte formalmente falando? Como filósofo da experiência, não podemos pedir-lhe um sistema fechado, um arcabouço estruturado como os de Wölfflin e Worringer que nos permita estudar a arte sob uma visão “nietzschiana”. Assim, se queremos percorrer a perspectiva do filósofo para a arte do

porvir, aquela que ele chamará de dionisíaca, precisamos necessariamente passar por dentro do próprio estilo de Nietzsche. Entender como o próprio filósofo “torna-se o que se é”, como Nietzsche cria a perspectiva “trágica”, “dionisíaca” para a filosofia, atravessando os desertos do niilismo moderno, do positivismo científico, do Romantismo, sem destruí-los. Ou seja, sem precisar esquemas visuais, ou desenhar o vir-a-ser da forma em movimentos pendulares tais como clássico/barroco, empatia/abstração, sem, portanto, apreender o devir das pulsões artísticas aprisionado em um *método*, Nietzsche pode manter a vida das formas em suspensão, como estilo que desconfia do estilo, caracter que não tem fundo, estilema solto, em plena formação.

A desconfiança para com a linguagem, com a forma, essa metafísica gramatical, não se resolve no simples desmascarar do “conteúdo”: não há um fundamento por trás da máscara, algo a ser desvelado, uma “essência” a ser desnudada dos invólucros retóricos. Ao contrário, a cisão forma/conteúdo é só outra ilusão, outro dualismo “platônico” (ou romântico). As palavras são como “bolsas nas quais é colocado ora isso, ora aquilo, ora algo mais” (WS/AS, § 33); Cada palavra é uma máscara, pronunciada sobre o “sem fundo” escondido em “cada fundo”. Mas, se Nietzsche desconfia das palavras, se sabe que “em todo falar há um grão de desprezo”, por que não assume apenas a medida de Crátilo? Por que se traveste, mascara-se de crítico panfletário, de Zaratustra, de “inventor do Ditirambo”, de sadio e de doente, de “polonês”?

As artes da visão são, segundo Nietzsche, artes apolíneas, sempre opostas às artes do movimento, à dança e à música dionisíaca. Para Leon Kossovitch:



Introduzir o movimento na obra de arte: tal é o princípio do Futurismo. Boccioni, Marinetti, Carrá – em tempo algum se ficou mais longe da arte nietzschiana [...] a pintura destrói o movimento no próprio instante em que pretende reproduzi-lo (KOSSOVITCH, 1979: 122).

a superfície texturizada de uma pintura expressionista constitui a assinatura de uma performance que, embora há muito concluída, no seu sentido literal, pode ser ainda recriada pelo expectador, que é preparado para entregar-se à atividade de 'ler' ou representar mentalmente os movimentos da mão do pintor (CARDINAL, 1988: 12).

Se até mesmo a poesia expressionista tem muito de imagética, esse pôr em imagens só levaria às artes da forma, ao sonho apolíneo. A pintura expressionista, como a futurista citada por Kossovitch, ao fixar imagens já se distanciaria de uma arte nietzschiana. E as distinções de Nietzsche para as manifestações artísticas polarizam visão e embriaguez, estático e dinâmico, Apolo e Dionísio. Mas essa crítica não valeria também para toda a arte? Mesmo que a escrita pressuponha o movimento de leitura e sua ruminação, ainda assim escrever não é pôr em “máscaras”, em pequenas “bolsas”, em “palavras” sempre provisórias, o movimento do pensar? Não é pôr em *formas*, com tudo que há de desprezo nesta paralisia momentânea?

A arte não pode, sob pena de sua própria desapareição, negar-se enquanto obra, configuração formal, mas tal configuração [*Gestaltung*] não precisa ser nada mais que um arranjo provisório. Quanto desse estilo da “desconfiança”, dessa palavra provisória e polimórfica está na raiz da tônica expressionista na materialidade aparente das obras, nas metáforas evidentes, cruas? Quanto de “desconfiar” da representação, não mais em busca do que está atrás do quadro ou de uma essência do visível, configura-se nas pinceladas aparentes, nos gestos marcados das obras plásticas expressionistas? Se, como pensa Cardinal,

– algumas obras expressionistas foram criadas e vivem no âmbito movediço da experiência, sem fundamento, sem formas pré-concebidas como “linguagem”, como “gramática”, ou mesmo como imagem pronta.

O corte seco na madeira, a materialidade da palavra tornada metáfora, a pincelada rústica, tosca e aparente, são o avesso da “Arte”, desnudando a sua artesanaria menor, a sua manufatura. De uma perspectiva psicofisiológica – aquela que a crítica recente desvela na obra póstuma de Nietzsche –, essa artesanaria faz do “estilo expressionista” um experimento de um corpo que se expressa, para além do produto acabado “obra-de-arte”. Para além daquilo que pode ser dissecado por métodos empíricos, mas sem recorrer necessariamente a alguma “espiritualização” nostálgica. Se lembrarmos que Adorno circunscreve o cerne kantiano da modernidade à noção de sublime, cujo movimento separa a arte daquilo que, depois, chamou-se artesanato, o Expressionismo, nesta visada, desconfia da sublimidade da Arte e a reenvia à experiência corporal, à manufatura, à técnica; mas, em seus momentos mais abertos, móveis, o reenvio não significa tratar-se de coisa, de técnica; ao contrário, a própria técnica se mostra como máscara, expondo-se em sua característica de convenção historicamente constituída, não

como figura fixa, mas como configuração volátil, experiencial.

Aurora e o ocaso de Dionísio

Um histórico delimitador do Expressionismo seria importante aqui, mas quase impossível não só pela natureza deste texto, mas também por um problema de teoria do conhecimento na filosofia da arte, aquele tratado por Walter Benjamin em sua apresentação à *Origem do Drama Barroco Alemão*: obras são fenômenos isolados e ideias tais como a de “Expressionismo” podem se tornar ou formas hipostasiadas e realistas, ou média tomada a partir das produções artísticas que, entretanto, sempre lhe escapam em suas manifestações mais extremas⁵. Para não incorrer em nenhuma das duas aporias, o que seria impossível de contornar em tão curto espaço, Expressionismo é, aqui, apenas a arte jovem na Alemanha e na Áustria durante os anos 1910-30.

Nesses anos, a herança de Nietzsche pode ser uma perspectiva interpretativa em duas frentes. Uma que iluminaria a origem do Expressionismo, como vimos brevemente, e a outra seu ocaso. De um lado, sua arte dionisíaca diagnosticava as manifestações artísticas que poderiam surgir do Romantismo, quando desmascarada sua faceta de entorpecimento, de fuga; os artistas do início do século reivindicavam para si a voz deste filósofo extemporâneo como a de um

profeta deste novo mundo “expressionista”. Mas, quanto realmente de “dionisíaco” houve nas obras desses artistas? Quanto de radicalidade crítica em relação aos meios, às linguagens artísticas, foi possível conceber num breve período de efervescência juvenil? Por outro lado, se as palavras são como bolsas, como máscaras vazias, podemos também pensar a partir de Nietzsche de que modo o discurso expressionista pôde transformar-se em “degenerado”, por um outro discurso que se movimentava no mesmo campo semântico; um discurso que se utilizava do mesmo léxico “juvenil” a exaltar Dionísio: a luta contra a decadência, o louvor fisiológico à saúde, ao ar das montanhas, ao heroísmo. Vocabulário e imaginário ressignificados em uma outra perspectiva, em uma convicção nacionalista. A Aurora de Dionísio, arte das passagens, do vir-a-ser marcado nas pinceladas aparentes, petrifica-se, então, em alegoria do que é “alemão”, “sadio”; esse processo de coisificação da vanguarda, que a transforma em naturezas-mortas do movimento originário que a impulsionou, foi flagrado, em outros termos e em outra perspectiva, pela crítica de Lukács e de Adorno. Não deixa de ser uma iluminação dos campos internos da pesquisa expressionista a “comparação” de seus produtos a fotos de doentes empreendida pelos detratores desta arte como “degenerada”. Quando Paul Schultze-Naumburg, arquiteto da grandiloquência ariana, escreve *Arte e ruína*, em 1928, ilustra seu opúsculo com os slides de suas palestras: fotos médicas de registros de

⁵ Walter BENJAMIN. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. Tomamos aqui a discussão de Benjamin quanto às ideias de Barroco, Expressionismo etc em relação aos fenômenos (às obras), mas evidentemente não comparamos – pelo menos não aqui – essa perspectiva, cujo cerne tem algo de um platonismo bastante peculiar, com a de Nietzsche. Há ainda o problema do uso do termo *Origem* por Benjamin, aparentemente oposto à noção de genealogia, mas, se atentarmos à descontinuidade marcada pelo “salto” benjaminiano, ambas as análises podem se complementar no sentido em que abandonam uma relação cronológica entre os fatos que levariam a uma história linear, cf Regina ZILBERMAN, Nietzsche e a história da literatura. In *Cadernos Nietzsche*, 2, 67-82, 2007.



hospitais comparadas à arte expressionista. Mesmo que pela leitura absolutamente enviesada desse positivismo requeitado para usos políticos, mostra-se, assim, como o feio e o informe não são “perspectivas” a serem destruídas pela “grande saúde”; no ápice do Expressionismo, as visões, as máscaras, as perspectivas foram encaradas como partes da experiência. A estratégia nazista de detração das obras de vanguardas é equivocada – não só do ponto de vista político, o que é evidente, mas também do ponto de vista histórico-estético. Mas, por uma via contrária, contraditória, a “estratégia” movimenta-se em um campo semântico do corpo, corporal, próprio à estética expressionista. Palmier cita, ao comentar a relação expressionista com o doentio, a imagem síntese do idiota de Dostoievski, experiência profunda de uma perspectiva outra da realidade⁶. Distinção radical da “saúde” unilateral transformada em ideologia: novamente Nietzsche nos fornece instrumentos para diagnosticar as transformações estéticas e históricas do mundo moderno. Não é negando o informe em uma arte de radiosa nostalgia que se vislumbra a grande saúde; é experienciando as perspectivas, como vemos em algumas das melhores obras ditas expressionistas, é experienciando em seus abismo a fratura moderna que essa arte de vanguarda pôde ser trágica.

Hoje, quando a história nos dá uma leitura distanciada, a nostalgia requeitada das obras arianas é que soa ideológica, paralisada, e, nessa sua beleza postiça de *memento mori*, irremediavelmente doentia.

Referências Bibliográficas:

- ADORNO, Theodor. “Revendo o Surrealismo”, In: *Notas sobre Literatura I*. Traduzido por Jorge de Almeida. São Paulo: 34/Duas Cidades, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Traduzido por Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. São Paulo: Ática, 1988.
- FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, Freud, Marx" In: *Nietzsche*. Cahiers de Rayaumont, Philosophie n° VI. Paris: Minuit, 1967.
- KOSSOVITCH, Leon. *Signos e Poderes em Nietzsche*, São Paulo: Ática, 1979.
- LUKÁCS, Georg. “Trata-se do realismo!”. Traduzido por Carlos Eduardo Machado, In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debates sobre o expressionismo. Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács e Bertolt Brecht*. São Paulo: Unesp, 1998.
- MÜLER-LAUTER, W. “*Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica. A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner”, In *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, 1999, n° 6
- PALMIER, Jean Michel. *L' Expressionnisme et les arts, vol 1 Potrait d'une génération*, Paris: Éditions Payot, 1979.

⁶ Sem esse movimento problematizador, a análise se vê paralisada por uma noção de arte como mera “crítica” social, visão que não dá conta, por exemplo, da familiaridade sinistra das cenas de *Lustmord* de Otto Dix, também elas baseadas em fotografias de livros médicos, sem as simplificar em um mero antagonismo moralizador ou mesmo em uma negação do Expressionismo. A confortável posição de ver nas imagens apenas “crítica social” nos salva de experienciar a blasfêmia abissal do que se nos mostra. A “crítica” estampada na superfície temática também é unilateral.

SALAGUARDA, Jörg. “A Concepção básica de Zaratustra”. In: *Caderno Nietzsche*, São Paulo, 1977, nº 2.

WEINSTEIN, Joan. *The End of Expressionism - art and the november revolution in Germany, 1918-1919*. Chicago/Londres: The University of Chicago press, 1990.

WÖLFFLIN, Heirinch. *Conceitos Fundamentais de História da Arte*. Traduzido por João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*. Traduit par Emmanuel Martineau. Paris: Klincksieck, 1986.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung*. München: Piper, 1921.