

O EXPRESSIONISMO E A ESTÉTICA DO FEIO

Fernando Rosa Dias

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

«É a ausência do sentido histórico que permite a edificação de algo justo, grande e humano, ou seja, a criação artística»

(FRIEDRICH W. NIETZSCHE, *Intempestivas II: Das Vantagens e Inconvenientes da História para a Vida*, 1874)

O expressionismo é uma das linhas marcantes para entender muitas das questões da arte do século XX. Consideramos que o expressionismo se propôs dar uma resposta artística às filosofias anti-idealistas sendo culturalmente marcado por noções como a *vontade* de Schopenhauer, o espírito *dionisíaco* de Nietzsche e a *empatia* (*Einfühlung*) de Worringer, ao que podemos chamar uma *estética existencialista ou da participação* por oposição a uma *estética da contemplação e separação*¹.

Esta linha existencialista assiste a uma mudança do paradigma ontológico que altera a relação entre o sujeito e o objecto (obra). A ontologia tradicional privilegiava o objecto, que se apresentava com uma exterioridade total sobre o qual se lançava a pergunta da verdade em função de uma objectividade assertiva. O objecto é o que se quer conhecer e requer uma verdade a que o sujeito tem que aceder. A verdade apresentava-se assim como algo já instalado e definido que cabe ao sujeito discernir. A ontologia existencialista centra-se no sujeito. Este passa a sofrer da incognoscibilidade e transcendência do mundo exterior, preparada por filósofos anteriores como Descartes ou, mais determinadamente, Hume e Kant, para se desenvolverem num *pathos* interno em Arthur Schopenhauer, Soren Kierkegaard ou Friedrich Nietzsche. A filosofia contemporânea passa a fazer a *verdade* depender do sujeito e das contingências existenciais deste. Não há uma verdade, mas várias, uma

¹ Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, «Introdução ao Expressionismo», in *Actas das Conferências «Ciências das Artes», nº1: As Artes Visuais e as Outras Artes*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2007, pp.11-28. Para a questão da estética da participação, cf. Idem, «Da estética da presença à estética da desapareição, in *Circunvoluções Digitais, formas de alteridade, prazer e suspeita*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Universidade de Granada, 2009, pp.129-171. Com proximidades relativamente ao lugar do espectador e respectiva crítica, cf. Jacques Rancière, *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010, pp.7-36.

para cada sujeito (o «perspectivismo» *nietzschiano*²) ou mesmo para cada momento deste e para cada *leitura* sua (a «*différence*» *derridiana*³).

O expressionismo é o movimento de arte do século XX, embora com raízes várias resgatáveis em toda a história da arte, que melhor consagra a subjectividade do sujeito. Tal sujeito assenta numa afirmação de vitalismo, em geral desesperado e angustiado, movido pela *vontade* (Schopenhauer) ou pelo *espírito dionisíaco* (Nietzsche). Mais que o inconsciente profundo psicanalítico, sobretudo na sua fase inicial, o expressionismo explorou a inconsciência rude e bárbara, num encontro com um sujeito animal e sem história. Este sujeito agita-se num arrebatamento, num excesso vitalista que o leva a desequilibrar a convergência objectivada do objecto. A representação do mundo filtra essa alma vitalista do sujeito. Já não se trata da *forma do mundo*, mas da *deformação deste pela travessia na subjectividade*.

Para o entendimento da tensão do expressionismo no acto de representação, nesse desequilíbrio que estabelece entre o referente e o seu signo, interessa-nos a proposta *nietzscheana* da quebra do *princípio de individuação* como característica do espírito apolíneo e que se anula no *espírito dionisíaco*. Afirma Nietzsche:

«Contrariamente aos que se aplicam a fazer derivar as artes de um princípio único, que seria a fonte de vida necessária a toda a obra de arte, contemplo eu fixamente as duas divindades artísticas dos Gregos, Apolo e Dionísios, e nelas reconheço os representantes vivos e flagrantes de dois mundos de arte tão diferentes quanto à sua essência mais profunda e aos seus mais elevados fins. Apolo paira à minha frente como o génio transfigurador do *princípio da individuação*, o deus que pode realmente suscitar a alegria libertadora, pelo manto da aparência estética; enquanto que pelos gritos de júbilo místico de Dionísios se quebra o jugo da individuação e se abrem os caminhos para as Mães do ser, em direcção à própria essência das coisas»⁴.

Enquanto o *apolíneo* impõe uma distância necessária à sua dimensão onírica e contemplativa, e é nessa distância que determina o princípio de individuação, porque sujeito e mundo se afastam, ou porque o signo se separa do sujeito, no *dionisíaco* há um romper de limites que corrompe a mediação do *signo separado*. Diríamos que o apolíneo transporta a marca da consciência do signo, dessa sua materialidade formal que desfaz a vivência anímica que liga o homem ao mundo. A contemplação implica *quem vê* e o *que é visto* (o *signo*), supondo dois pólos como sustentação da sua relação na distância: o *sujeito* e o *mundo exterior*, assinalando o destino de uma separação fatal. Para Nietzsche é a separação

² António Marques, *Perspectivismo e modernidade, o valor construtivo e crítico do perspectivismo de Nietzsche*, Lisboa: Editorial Vega, 1993.

³ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

⁴ Friedrich W. Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, Lisboa Editora, 2002, parte 16.

e autonomia da bela aparência, a ilusão do *vêu de Maya*⁵ que cobre o caos e enigma das coisas, enquanto medida e fantasia que apaga a dor do mundo. O próprio Nietzsche diria mais tarde que a doença da cultura ocidental é já não acreditar «que a verdade continue a ser verdade sem os seus véus», um medo de a pôr a nu, quando o certo é que «a natureza se empenha em se esconder atrás dos enigmas e das incertezas»⁶. Dionísios vive a afirmação do enigma da natureza vivendo-a como *aparência* (e porque a reconhece como *aparência* como faz o artista), sendo, segundo Nietzsche, «*superficial por profundidade*». Dionísios está nos antípodas do uso da *aparência* como modo de esconder o enigma da natureza, essa «capa da objectividade do ideal» racionalista que transforma a «vida num argumento» – levando Nietzsche a considerar a filosofia ocidental como um «erro do corpo»⁷. Contudo, em *A Origem da tragédia*, Nietzsche apresentava uma noção de aparência diferente da que exploraria em *A Gaia Ciência*. Na primeira, o esforço de Dionísios quer ir para além das aparências, apresentando esta como mera película de uma natureza mais intensa e profunda:

«Também a arte dionísia nos quer persuadir da eterna alegria que está ligada à existência; e que não devemos buscar essa alegria nas aparências, mas sim na fruição estética do que está por detrás das aparências»⁸.

Na *Gaia Ciência*, a *aparência* (certamente aqui mais perto de uma noção de *aparição*) é a cena de Dionísios, sendo apresentada como essência vivida, como algo em bruto que antecede a qualquer representação enquanto construção de objectividade e verdade do mundo:

«A aparência é para mim a própria vida e a própria acção, a vida que troça bastante de si para me fazer sentir que há nela apenas aparência, fogo-fátuo, dança dos elfos e nada mais (...)»⁹.

Sobrelevando esta diferença, poderíamos afirmar que, se Dionísios rasga o *vêu de Maya* e dissolve a consciência de si, para *viver a aparência*, Apolo concebe o signo que se faz símbolo e forma, fazendo a cultura nesse erguer da consciência de si que efectiva a separação com o signo e afasta o sujeito da sua matriz animal, passando a *contemplar a aparência*. Este processo seria o erigir da história civilizacional.

Dionísios quer quebrar esta distância, fundindo o sujeito ao todo, recuperando essa vivência intensa das coisas, em que não há signo, nem forma nem simbolização, mas intensificação da vida até esta já não se separar do mundo. Já não há separação como também não há princípio de individuação, perdendo fundamento os princípios e razões

⁵ De origem hindu e de influência *schopenhaueriana*, o *Vêu de Maya* representa as aparências ilusórias e sedutoras com que a realidade se apresenta. Cf., *Ibidem*, pp.63-72, parte 1.

⁶ Idem, *A Gaia Ciência*, Lisboa: Guimarães Editores, 1987, «Introdução», p.14.

⁷ *Ibidem*, pp.10-15. Sobre esta questão, cf. Pierre Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris: Éditions Gallimard, 2004, capítulo «La Nature Sphinx», pp.365-384.

⁸ Friedrich W. Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, Lisboa Editora, 2002, parte 17.

⁹ Idem, *A Gaia Ciência*, Lisboa: Guimarães Editores, 1987, p.82, § 54.

da harmonia e do belo. A harmonia é substituída por uma intensificação da vida que tem um fundo trágico. A bela medida substitui-se pelo delírio. Não há protecção da distância contemplativa, mas uma convulsão que quebra os pólos e oposições. O ego anula-se para viver a intensidade de um presente anímico e arrebatado. Não há consciência, mas êxtase. Não há signo nem símbolo a contemplar, mas participação. Não há sujeito nem pontos de vista, mas vivência. *Não há qualidades relacionáveis, mas intensidades vividas.*

Nesta fusão o belo e a harmonia perdem lugar. Já não há extensão de espaço e tempo para a presença das belas formas e as suas relações de proporção, harmonia e composição, mas intensidades. Se o apolíneo era instinto figurativo e onírico, funcionando na *extensão sensorial* do mundo, plano da distância e da contemplação, o dionísio mergulhava na *intensificação*. Daí que o apolíneo se sustenha numa dimensão *sensorial* enquanto o dionísio esteja lançado numa dimensão *emocional*. Um refere o *mundo exterior* a partir do qual o sujeito se demarca como ego; o *outro* prefere mergulhar em êxtase num mundo interior *rompendo os limites com o exterior*. Na arte expressionista não há lugar para a regra e o *canon*, porque se privilegia a tensão, o fluxo e a instabilidade em que passa a funcionar a acção criativa – como diria Nietzsche, nesse lugar volúvel em que a vida encontra o erro:

«A vida não é um argumento; porque o erro poderia encontrar-se entre as condições de vida»¹⁰.

No âmbito do expressionismo germânico esta questão serviu uma estratégia de separação por diferenciação com o impressionismo como situação francesa¹¹. Em 1911, Kurt Hiller (1885-1973) afirmava que os impressionistas «não são mais do que receptáculo da natureza, uma espécie de moldes de cera onde se lançam umas impressões. (...) Nós somos expressionistas. O que nos interessa é a afirmação do conteúdo do querer da ética»¹². Em 1912, o pintor Paul Klee do grupo *Der Blaue Reiter*; considerava mais restrita, directa e instantânea a atitude óptica do impressionismo, sem memória, enquanto o expressionismo podia restituir «fragmentos de impressões diversas». Enquanto o impressionismo ignora a construção, o expressionismo animava uma «insistência operatória»¹³. Em 1917, Kasimir Edschmid (1890-1966) afirmava em conferência que o impressionismo «foi a arte do golpe de vista. Não captou a essência das coisas nem o seu significado último porque o relâmpago da criação só os tinha iluminado por um instante. (...) [o expressionismo] não olha, vê; não relata, vive; não reproduz, recria; não encontra, busca»¹⁴.

¹⁰ Idem, *A Gaia Ciência*, Lisboa: Guimarães Editores, 1987, p.142, § 121.

¹¹ Contudo, o termo expressionismo foi primeiro utilizado, embora no espaço alemão, relativamente a artistas plásticos franceses. Cf. Wolf-Dieter Dube, *O expressionismo*, Lisboa: Editorial Verbo, 1974, pp.19-23.

¹² Kurt Hiller, *Die Heidelberg Zeitung*, 1911. Cit. In Josep Casals, "Expresionismo versus Impresionismo", in *El Expresionismo. orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*, Barcelona: Montesinos Editor, 1982, p.27.

¹³ Paul Klee, «Approches de l'Art Moderne » [1912], in *Théorie de l'art moderne*, Paris: Éditions Denoël, 1985, pp.9-14.

¹⁴ K. Edschmid, "Ueber den Expressionismus in der Literatur und die Dichtung", Berlim: Erich Reiss, 1921; cf. Mário de Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1979, pp.86-90.

Tais perspectivas concordam que, no *impressionismo*, o sujeito era *passivo*, um receptor do instante sensorial da natureza, sendo esta vista como princípio activo. A natureza exterior «impressiona» o sujeito que se apresenta como receptor passivo da sensação exterior. A arte seria manifestação sensível recebida pela realidade exterior. No expressionismo, valoriza-se uma atitude passional do sujeito perante a realidade, que a absorve entusiasmadamente (não passivamente, portanto) para a devolver afectada pelo seu interior. A arte, enquanto manifestação emocional do sujeito, protagoniza uma mediação entre a *captação* e a *devoção* de real, pelo que o sujeito (interior) projecta-se e actua na realidade através de uma representação que já não é aparência e película do mundo, mas emoção e acção vivida pelo sujeito. Se num o gesto está ao serviço da concepção certa de uma boa forma, no outro o gesto torna-se signo próprio expresso pelas formas.

Este processo rompe a segurança contemplativa da tradicional janela *albertiana* e da perspectiva que marcou o tradicional sistema de representação. Neste vincam-se os limites do observador, que se coloca à distância, não se incluindo, um *voyeur* não comprometido, protegido nessa «tranquilidade soberana» da ausência de pontos de vista¹⁵. Na contemplação da obra de arte plástica tradicional (ligado ao espírito apolíneo) o mundo surge uno, estável e seguro. A visão trágica dionisíaca transporta a insegurança do êxtase, onde o sujeito perde a estabilidade do seu lugar para se lançar numa situação plural e em devir. Além de quebrar os limites da individuação, o espírito dionisíaco coloca o sujeito em devir, numa instabilidade activa em que o *ego* perde o seu lugar, consciência e controle.

Por isso a *deformação* surge como marca expressionista em desacerto da forma clássica. Ela não acomoda e protege o observador, fornecendo-lhe antes um espaço de insegurança. A dimensão trágica não pode ser acomodada numa forma, tendo que a romper para se fundar num *pathos* emocional. Também a deformação e a desarmonia típicas do expressionismo são essa dimensão onde a ordem e a beleza já não iludem a profundidade das coisas.

Operando com os paradigmas de Peirce¹⁶, do funcionamento do signo como relação entre o significante e o referente, diríamos que o registo do *ícone* que guiou o tradicional sistema tradicional de representação da arte ocidental, é substituído no expressionismo pelo *índice*, onde a gestualidade, enquanto acção e *anima*, assume relevo significativo. Um dominou o sistema tradicional de representação e o princípio de *mimesis* ou de *graus de iconicidade*, gerindo o modo certo das formas que se estabilizam na obra. A outra prefere o vitalismo do sujeito e o tempo real da acção *poiética* do fazer. Uma é o resultado de uma metamorfose criativa que se acerta e confirma nas formas em obra como lugar perene; a outra instala-se na metamorfose para habitar e viver o próprio devir criativo.

¹⁵ Cf. Maurice Merleau-Ponty, «Exploração do Mundo percebido», in *Palestras*, Lisboa: Edições 70, 2003, p.29. É uma questão que também pode ser apreendida através de Hans Blumenberg que, através da metáfora da navegação e do naufrágio, reflectiu sobre a segurança ou não do sujeito num campo de observação. Hans Blumenberg, *Naufrágio com Espectador*, Lisboa: Vega Editora, 1990.

¹⁶ Cf. Umberto Eco, *O Signo*, Lisboa: Editorial Presença, 1978, pp.52-58.

A linha expressionista quer colocar o inscrito perto do acto de inscrição, na cumplicidade significativa (ou expressiva) de uma sequência imediata, em que um se apresentava como consequência do outro e o significa por estratégia *indiciática*, convocando-o deste modo como *anterior presença sua causadora*. Se a inscrição é ainda consequência do acto criativo, a simultaneidade de ambas no gesto criativo já não quer esconder tal acção como algo anterior e prévio à forma, passando a pedir à forma para ser a sua expressão. O objecto artístico já não é signo auto-suficiente porque é *índice* desse acto, fazendo dessa designação uma das suas principais vias de sentido. Alguns artistas irão fazer do gesto o seu principal signo (sublinhamos Mathieu e Hartung), explorando a obra como *sismografia* do gesto criador. O acto já não se esconde com a *presença* e estabilidade do que fica inscrito porque este convoca-o na afectação expressa na *forma-signo* instável.

Esta é a diferença entre o que chamamos uma estética da *presença* e uma da *expressão*. Uma assenta na presença do signo, na objectivação da forma delimitada como caracterização e suporte material autónomo da sua faculdade simbólica. A forma em obra encontra o seu próprio lugar com que se separa e oferece ao sujeito para se disponibilizar à contemplação deste como *medium* (enquanto mediação) e modo de simbolização. A *linha da expressão* alimenta o acto da inscrição, privilegiando mais uma dimensão de pré-signo do que a de signo acabado. O seu limite é a sua zona de actuação, não da presença mas da temporalidade da sua *dinamografia de inscrição*. À objectividade da obra acabada e separada do sujeito prefere-se uma espécie de *subjectividade sem ego* em acção.

Nas artes plásticas o expressionismo explora zonas de passagem, de perturbação e oscilação entre figura e figura, figura e fundo ou figura e espaço, como um lugar instável, um signo ainda não definido e estabilizado, uma espécie de pré-signo à maneira do *figural* de Deleuze¹⁷. O *figural* impede a noção estática e universal da *figura* suportada na *forma gestaltica e estruturalista* e lança-lhe essa espécie de «reposição permanente de enigmas»¹⁸, uma expansão que corrompe a sua estabilidade e lhe desloca a função *mimética*. Trata-se de uma espécie de encontro com a carne e nervo da *figura*, ainda em devir e constitutiva, num movimento ainda à procura da sua estabilidade formal, portanto, onde a figura carrega uma afectação que é a sua *gênese*. Retomemos uma síntese nossa sobre esta questão:

«O *figural* não é só um regresso a uma forma primária, mas também ao seu processo de formação, onde actuam as forças da sua *gênese*, onde não está ainda essa estabilidade que permita perguntar o que a figura quer dizer, mas apenas como se gera, num esforço para se *tornar figura*, que não tem ainda lugar definido, mas que é acontecimento e transitoriedade, em que o tempo não é ainda da história do sujeito (da percepção como sua pertença) mas do *significante* e do seu esforço de constituição, de um *advir figura* que é a sua tensão e

¹⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris: Seuil, 2002.

¹⁸ José Augusto Mourão, "O trabalho da figura: metamorfose/anamorfose", in *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Edições Cosmos, nº20, 1994, p.128.

esforço. O *figural* será uma *arqueologia da figura* e o *lugar de mudança* onde ela se pode constituir mas também dissipar, onde ela tende para os seus limites e estrutura, onde se faz ou se desfaz como figura»¹⁹.

O que por agora nos interessa é que este modo do *figural*, do pré-signo, da não estabilidade e da transitoriedade da forma, é o do signo enquanto aparição e não aparência, um *signo-forma* ainda sem reminiscência porque num estado orgânico que carrega o excesso do seu *fazer* – um *signo-forma* ainda a partir-se e, portanto, sem história. Esta questão interessa-nos porque não só justifica a *deformação* que é, diríamos, o temperamento que justifica uma estética do feio no expressionismo, enquanto rasura com qualquer estratégia de harmonia ou beleza, como justifica o estado primitivo e sem história implícito no princípio expressionista de uma *estética do feio enquanto destetização do belo*.

Não havendo tanto signo nem símbolo codificado, mas intensidade e participação, como que nos situamos num grau zero da civilização, num estado primitivo e animal. O sujeito é selvagem e a obra é pré-signo e pré-figuração. Se a beleza resulta de um *fazer* com habilidade (*teknè*) e da bela forma (*kalon*), requerendo um certo grau refinado e consciente de cultura, a intensidade dionisíaca, porque é um *tornar-se natureza* do sujeito, manifesta um ego desfeito tanto na sua história individual como social. O *poder da imediaticidade* desejado pelo expressionismo, actuava em função de um «primitivismo emocional»²⁰, no ensejo de um novo paraíso ou utopia de um *grau zero da história* – um *tornar-se natureza* por oposição a um *ser cultura*.

O interesse do expressionismo pelo primitivismo sinaliza esse esforço. Se o expressionismo começou a valorizar o gesto sobre a forma, é porque esse momento vivido da inscrição, lugar da emergência da obra, onde esta ainda não se separou do sujeito, permitia acreditar num estado selvagem genuíno – a utopia de um primitivismo autêntico. A deformação expressionista é, neste sentido, mais que a caricatura. Ela resulta de um sujeito que perdeu o sentido da bela medida e da boa proporção para privilegiar o momento criativo. A obra é sobretudo o rasto desse fazer, da energia e emoção aí movida que trespassou o mundo representado no esforço de anular as separações no acto. Não é o desejo da obra feita, mas da sua acção que se quer viver com intensidade.

A obra é um momento presente que explora mais a vivência temporal da execução que a posteridade da sua história cultural, parecendo poder romper com as noções historicistas de tradição. Agitando violentamente na sua imediata constituição, as formas significantes

¹⁹ Fernando Paulo Rosa Dias, *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)*, (3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008, p.34. «Ce n'est plus la structure matérielle qui s'enroule autour du contour pour envelopper la Figure, c'est la Figure qui prétend passer par un point de fuite dans le contour pour se dissiper dans la structure matérielle». Gilles Deleuze, *Op.cit.*, p.24. Sobre o dissipar da «Figure» na «estrutura material», cf. o capítulo «Athlétisme», *Ibidem*, pp.21-27.

²⁰ Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, New Yorker and London: Harper and Brother, 1938, capítulo IV, cit. in Donald Gordon, «L'Expressionnisme Allemand», in *Le Primitivisme dans l'Art du 20 Siècle - Les artistes modernes devant l'art tribal. Volume II* (sous la direction de William Rubin), Paris: Flammarion, 1991, p. 369.

surtem esquivando qualquer *apriorismo* que coagisse a sinceridade profunda da *praxis* artística. A vivência intensa das coisas não se podia encontrar nas artificiais representações estilizadas e depuradas da civilização, mas num primitivista rasgo de instinto lançado com ímpeto sobre as coisas, de modo a alcançar o seu sentido genuíno e originário por meio de uma espécie de «comunicação orgânica intersubjectiva»²¹.

Encontramos em muitos pintores do expressionismo alemão essa vontade de estar perto das forças da natureza de modo a que estas fossem as condutoras do seu acto criativo justificando-o, como se aí o ego individual se anulasse numa *condição primitiva*. Numa relação entre a natureza e o primitivismo, o pintor Emil Nolde, do grupo *Die Brücke (A Ponte)* afirmou:

«Gostaria muito que a minha obra brotasse do material, onde não há regras fixas (...). Pintando, quis sempre que as cores, através de mim como pintor, se propagassem na tela com a mesma naturalidade com que a natureza cria as suas próprias formas (...). O imenso mar, rugindo, ainda se encontra num estado primitivo; o vento, o sol e até o céu estrelado continuam também quase na mesma como há cinco mil anos. (...). Estes quadros são um apelo directo e sugestivo, porque são criados com sangue e nervos e não através da razão fria (...). Os homens primitivos vivem no meio da Natureza, formam um todo com ela, são parte do todo (...). Eu pinto e desenho e procuro fixar algo do ser primitivo»; «Tudo o que é primitivo e original na sua essência sempre cativou os meus sentidos»²².

Por seu lado, Franz Marc do Grupo *Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul)* explorou a relação entre a natureza e o carácter animal como pulsão artística, num esforço de ir para além das aparências da Natureza:

«Haverá para o artista ideia mais misteriosa do que a representação de como a Natureza se reflecte nos olhos de um animal? Como é mesquinha e fria a maneira convencional de pôr animais numa paisagem, que pertence aos nossos olhos, em vez de nos mergulhar na alma do animal para adivinharmos a sua visão do mundo! (...). Que tem o animal a ver com a imagem do mundo que nós vemos? Tem algum sentido lógico ou artístico pintar a corça como ela aparece à nossa retina? (...). «O mundo é profundo, mais profundo do que o homem pensou». (...) Pintaremos, não já a floresta ou o cavalo, como nos agradam ou nos aparecem, *mas* como realmente são, como a floresta ou cavalo se sentem a si próprios, a sua essência absoluta que vive por detrás da aparência que vemos (...). A aspiração ao ser indivisível, o desejo de libertar a nossa vida efémera da ilusão dos sentidos é a tendência de toda a arte...»²³.

²¹ Renato de Fusco, *História da arte contemporânea*, Lisboa: Editorial Presença, 1988, p.14.

²² Emil Nolde, «Cartas dos anos 1894-1926, Berlim, 1927; Anos de Luta, Berlim, 1934» cit. in Walter Hess, *Documentos para a compreensão da Arte Moderna*, Lisboa: Edição «Livros do Brasil», s.d., pp. 84-88.

²³ Franz Marc, «Cartas, notas e sentenças, Berlim, 1920», cit. in Walter Hess, *Documentos para a compreensão da Arte Moderna*, pp.148-154.

O desejo de um estado primordial, à semelhança da pesquisa de Paul Gauguin, numa perspectiva mais ética (no sujeito) do que apenas estética (justificado na obra), não era contudo melancólico. À maneira do *futurismo* o seu gesto de recusa era arrebatado, mas invertia a direcção da vanguarda futurista: não era um tempo vindouro que se procurava acelerar, mas um acto regressivo a um «estado de inocência ou de animalidade pré-humana»²⁴, até esse grau zero em que o homem é animal e natureza criativa. Por isso, em muito do primeiro expressionismo alemão, o primitivismo não foi tanto uma pesquisa formal, nem se explorou por via de uma estilização, mas foi um modo de vida e de criação que tinha consequências formais.

Se o *belo* é histórico e civilizacional, o *feio* pode ser expressão de uma dimensão selvagem, marca de um primitivismo rude que perturba a ordem histórica²⁵. Tratava-se de privilegiar uma *praxis* esvaziada da experiência do sujeito e da tradição da história cultural. Se a beleza significava o resultado de um progresso e sofisticação da história, a obra mais pura e sincera requeria não a sua manifestação, mas a brutalidade e energia que só uma dimensão do feio (enquanto *destetização do belo* e não tanto o grotesco que se pode associar à sofisticação cultural ou *estetização do feio*) e uma *praxis* tosca poderiam sustentar e legitimar. O expressionismo não quis figurar o feio. Mais que uma estética, há uma ética e uma *praxis* do feio que emerge por *destetização*, por esvaziamento da *teknè* (que inclui a habilidade) no seio da *poiesis* (prática).

«Não quero fazer a guerra ao feio. Não quero acusar, nem mesmo os acusadores. *Desviarei o meu olhar*, será essa, de ora em diante, a minha única negação! E, numa palavra em grosso, não quero, a partir de hoje, ser outra coisa senão um afirmador»

(FRIEDRICH W. NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, 1882)²⁶

²⁴ L. D. Ettliger, «German Expressionism and Primitive Art», in *The Burlington Magazine*, Abril 1986, p.195, cit. in Donald Gordon, «L'Expressionnisme Allemand», in *Le Primitivisme dans l'Art du 20 Siècle - Les artistes modernes devant l'art tribal. Volume II* (sous la direction de William Rubin), Paris: Flammarion, 1991, p.369.

²⁵ Cf. Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1991, pp.224-225.

²⁶ Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*, Lisboa: Guimarães Editores, 1987, p.180, § 276.