

A REPRESENTAÇÃO DO CRISTO NO EXPRESSIONISMO ALEMÃO

Etienne Alfred Higuét

Doutor em Ciências Teológicas – Universidade Católica de Louvain.
Professor do PPGCR UEPA

RESUMO

O presente estudo pretende apresentar brevemente o movimento expressionista alemão do início do século XX, especialmente na pintura. Em seguida, a partir de alguns exemplos, introduziremos ao modo expressionista de representar a figura de Cristo. Daremos destaque ao quadro *Crucifixão* de Emil Nolde, que será objeto de uma análise mais detalhada. Enfim, retomaremos algumas reflexões de Paul Tillich, que podem constituir o esboço de uma interpretação filosófico-teológica.

Palavras-Chave: Expressionismo Alemão, Tillich, Pintura, Filosofia, Teologia

ABSTRACT

The present study intends to briefly present the German Expressionist movement of the early twentieth century, especially in the paint. And then, from a few examples, to introduce means of Expressionist to represent the figure of Christ. The research focuses on the painting "Crucifixion" by Emil Nolde. Finally, will resume some reflections of Paul Tillich which may be the outline of a philosophical-theological interpretation.

Keywords: German Expressionism, Tillich, Picture, Philosophy, Theology

Introdução

O presente estudo pretende apresentar brevemente o movimento expressionista alemão do início do século XX, especialmente na pintura. Em seguida, a partir de alguns exemplos, introduziremos ao modo expressionista de representar a figura de Cristo. Daremos destaque ao quadro *Crucifixão* de Emil Nolde, que será objeto de uma análise mais detalhada. Enfim, retomaremos algumas reflexões de Paul Tillich, que podem constituir o esboço de uma interpretação filosófico-teológica.

O movimento expressionista

O expressionismo foi um movimento artístico, abrangendo em particular a literatura e as artes plásticas na Alemanha do início do século XX. Podemos falar numa “explosão expressionista”, por volta de 1907, que atravessa a primeira guerra mundial até 1918.

Nunca houve escola nem movimento realmente estruturado. Depois disso, o movimento apenas sobrevive durante algum tempo. O expressionismo nasceu da angústia provocada pelo fim de um mundo e pela aparição de uma nova era. O seu lugar de origem é uma sociedade insolentemente capitalista, cínica e conquistadora, simbolizada pela figura do Kaiser Guilherme II. O movimento é uma insurreição, uma revolta, cuja busca formal expressa com toda a força o tormento interior dos artistas. Os poetas e pintores expressionistas inventaram o estilo da angústia e a técnica do mal-estar na civilização. Precursor declarado do expressionismo foi o quadro do norueguês Edvard Munch, *O Grito*, pintado em 1893. O quadro expressa o grito trágico de horror existencial lançado numa sociedade escandinava conformista, puritana e burguesa. O expressionismo vai usar a culpabilidade e a agonia (*o suor frio*) como suportes da expressão, ampliados sem medida pela ênfase dramática do estilo: o corpo nasceu para ser desarticulado.

Na luta entre energias espirituais antagônicas, surgiu “um imenso campo de tensão, contendo, ao mesmo tempo, a representação apavorante da grande cidade que gera depravação, do poder de destruição da guerra e do sonho eufórico de um homem *novo* com uma visão paradisíaca de reaproximação entre o homem e a natureza” (Thomas *apud* Brill, 2002, p. 401).

O expressionismo leva até a caricatura a ideia romântica de uma modernidade que cava o próprio túmulo e organiza o próprio suicídio. Fascinados e apavorados pelos ritmos da cidade e da técnica, os expressionistas sonham com apocalipse e regeneração, e querem destruir a marteladas o conforto burguês, sua dignidade e seus artifícios. Simbolicamente, uma das principais revistas do movimento adota o nome *Der Sturm* (a tempestade, o ataque). O principal alvo da crítica é o impressionismo (Renoir, Debussy, Maeterlinck), que privilegia o instante receptivo da impressão provocada pela natureza. A imitação da natureza – a *mimesis* aristotélica – já pertence ao passado; a abstração pode se manifestar, como em Kandinsky.

O expressionismo germânico é essencialmente uma arte de escândalo e de dinamismo, centrado nos temas da sexualidade, da religião e da morte. Predominam a intuição, a imaginação, a visão, a disposição individual – projetadas sobre a natureza, o homem ou o objeto representado. Ao dissolver o sujeito e o conteúdo das suas produções, o expressionismo inaugurou uma nova era, a época da abstração e de uma arte transgressora dos seus limites. Transparecem o caráter autobiográfico, a antipatia pela sociedade

burguesa e a simpatia pela humanidade, a preocupação pelos problemas morais, religiosos e eróticos (Cfr. Bindé, Eisner, Richard, 2012).

A pintura expressionista alemã

O expressionismo insiste no caráter profundamente primitivo de todo ser humano, especialmente na sua relação com o mundo e a natureza. Surge a partir daí uma verdadeira revolta estética com conotação social. Esta componente artística e social está na base do expressionismo, apesar do mesmo se dividir em vários movimentos, todos marcados pela mesma coragem de denunciar o absurdo. Vamos mencionar os dois principais.

O movimento da *Ponte (Die Brücke)* nasce em Dresden em 1905 e reúne artistas como Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluf e Nolde, entre outros. Reivindica um estilo primitivo na linha de Gauguin. Tudo está na sensibilidade, na emoção e na ideia, numa espécie de ebriedade visionária e criadora. “A ponte significa a passagem de uma beira à outra. Permite a transgressão coletiva para outro território, até um alhures que é o da ruptura com todas as imposições” (Cottin, 1993, p. 87). Trata-se de atrair todos os elementos revolucionários e fermentá-los. O movimento prolonga assim a crítica niilista e inscreve-se na perspectiva nietzschiana da passagem, da ponte entre o humano e além do homem. Aliás, a palavra *Brücke* procede do Zaratustra. Os pintores do grupo *die Brücke* queriam fazer uma arte para o povo, permitindo que ele se pense de modo diferente da massa obrigada a obedecer aos detentores dos meios de produção. A redução das formas a sua mais simples expressão, especialmente na xilogravura, reforça e ressalta uma estranha presença do numinoso na obra. O caráter primitivo da expressão remete à essência de toda coisa e a si mesma (Cfr. Toniutti, 2005, p. 21-24).

O movimento do *Cavaleiro azul (Der blaue Reiter)* desenvolve-se em Munique em 1909, com artistas como Kandinsky, Marc, Münter e Jawlensky. A pintura deles tende à abstração, mas fundamenta-se em bases espirituais e filosóficas que anunciam uma força estética revolucionária internacional. Em Kandinsky, o sentimento interior da expressão permite uma tendência abstrativa sempre mais forte. O ponto de partida está no quadro do mesmo pintor, que representa São Jorge destruindo o dragão. O cavaleiro simboliza a figura espiritual que liberta o mundo do materialismo e do positivismo. A cor azul, na linha do romantismo, simboliza, para Franz Marc, verdades ou realidades tão essenciais como o

dia, Deus, a vontade humana ou o conhecimento do espírito. O Cavaleiro azul tende para o cósmico e o divino, expressando uma vida espiritual que une misticismo e intuição humana. Reivindica-se uma volta à autenticidade. Juntando cores agressivas e formas sensuais, o grupo ressalta a primitividade do ser humano e a sua precariedade, a sua angústia da vida e do destino. O grupo apreende *a realidade como ela é*, com seu pessimismo e seu sofrimento, e está à procura de um sentido novo e de perspectivas melhores, contestando assim a ordem moral burguesa autônoma. Acredita num mundo repleto do belo, do estranho, do misterioso, do terrível e do divino. A nova arte seria o símbolo e a expressão de um novo tipo de ser humano. Pela dimensão espiritual, o ser humano está sendo reconduzido à sua essência (Cfr. Toniutti, 2005, p. 24-26).

De modo geral, as obras expressionistas “possuem uma expressividade pictórica simples e direta, cujo vocabulário é formado de cores puras e fortes, superfícies grandes, pinceladas expressivas de forte tensão, e de uma deformação formal extremamente expressiva que, às vezes, chega perto da caricatura. (...) Os expressionistas recusam a arte sensual do impressionismo, mas dele aproveitam os efeitos sensuais da luz e da cor, que permitem um conteúdo de forte expressividade e emotividade das cores” (Thomas *apud* Brill, 2002, p. 401). Como em Gauguin, o uso da cor é expressivo e simbólico. Os efeitos expressivos correspondem à *angústia metafísica* característica da cultura alemã. Eles “visam atuar sobre o sentimento, causar tensões psíquicas e visuais, dar um efeito místico e criar um espaço simbólico” (Brill, 2002, p. 393).

O expressionismo e a religião

O misticismo e a busca do sobrenatural tiveram muito importância desde os primórdios da arte alemã. Depois do eclipse iluminista, a religião voltou na arte do século XX. Ela simboliza o sofrimento humano, de modo apocalíptico ou místico. Para Kasimir Edschmidt, “todo espaço da arte expressionista torna-se visão e tudo se relaciona com a eternidade” (Edschmidt *apud* Brill, 2002, p. 390). Segundo Giulio Carlo Argan, “a ascensão e sublimação do princípio materialista, para unir-se com o espiritual, determina o dinamismo, a essência dionisíaca, orgiástica e trágica da imagem, e seu duplo significado: do sagrado e do demoníaco” (Argan *apud* Brill, 2002, p. 402).

A desconstrução da forma não está apenas a serviço de uma contestação dos valores sociais e burgueses do mundo ocidental, mas é também e, sobretudo, a ocasião de uma

busca espiritual e mística. A forma e as cores expressam a presença imaterial de Deus no mundo. É o caso, em particular, dos pintores do *Der blaue Reiter*, fortemente influenciados ao mesmo tempo pela sensibilidade russa ortodoxa de Kandinsky e Jawlensky, e por relações com os meios antroposóficos e teosóficos (Cf. Kandinski, 1911). Em Marc, os imensos cavalos azuis e amarelos, fundamentados num uso simbólico e sofisticado da cor, exprimem o divino, esse alhures que emana do puro sentimento. Por outro lado, surge uma interioridade espiritualizada, na forma de um anti-naturalismo transcendental. Em Kandinsky, a busca espiritual está vinculada a uma desmaterialização do objeto. A desmaterialização da realidade visa a tornar o transcendente visível pelas formas e os símbolos visuais. Trata-se de chegar a uma sensação da essência das coisas, a uma abstração. O que se apreende não é necessariamente o próprio Deus, mas, antes, o traço da sua fugidia assinatura. Para estes pintores, pode-se falar em “escatologia visual”: eles manifestam a esperança de presenciar o advento cósmico de uma era espiritual (COTTIN).

A representação do Cristo

De um modo geral, pode-se falar em *desfigurações* de Cristo na arte do século XX. A figura do Cristo sobrevive ao desaparecimento da arte cristã (pelo menos na Europa) e mesmo ao fim do cristianismo enquanto religião oficial ou majoritária, inspiradora de grandes correntes filosóficas e culturais. Mas as representações de Cristo estão, na sua imensa maioria, em tensão ou defasagem em relação tanto com o dogma cristão quanto com a iconografia cristã. Em muitos casos, a iconografia cristã está sendo subvertida em vista de uma crítica violenta do cristianismo.

Segundo Jérôme Cottin, o conceito de *desfiguração* pode evocar três fenômenos: a emancipação destas imagens de Cristo em relação com as imagens herdadas da iconografia cristã, especialmente o modelo do ícone; no sentido próprio do termo, o Cristo da modernidade estética é muitas vezes feio, com o rosto repugnante e vulgar, muito longe do *belo Deus* das catedrais góticas; enfim o rosto de Cristo desfigura-se à medida que sai de si mesmo, torna-se outra coisa que um rosto,

dissolvendo-se ou ampliando-se num espaço aberto, não visível, sem imagens e sem rosto (é o caso das imagens abstratas, não figurativas do Cristo) (Cottin, 2008, p. 27).¹

Durante e depois da *Grande Guerra* (1914-18), as novas imagens do Cristo aparecem num contexto de revolta contra o absurdo do mal e o escândalo do sofrimento. Trata-se do mal e sofrimento causado pelos próprios humanos uns aos outros, mais do que o mal como enigma filosófico e existencial. Revoltados contra a sociedade guerreira e burguesa, os artistas alemães criticam as instituições e, entre elas, uma igreja instalada no mundo, de modo demasiado confortável, e que não fez nada para impedir a morte atroz de milhões de homens jovens. O Cristo representado torna-se vítima ou acusador, carregando as marcas da tragédia histórica ocorrida. A nova representação contrasta com a mentira da imagem tradicional de um Cristo tão manso e sábio, tão covarde quanto a igreja que não fez nada para opor-se à guerra e abençoava os canhões.

Apresentamos, a seguir, três exemplos: o Cristo *tremendum et fascinans* de Karl Schmidt-Rottluff ; a pintura minimalista do rosto, de Alexei Jawlenski ; o Cristo visionário de Emil Nolde.²

Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) realizou, em 1918, uma série de nove xilografuras intitulada *Christusmappe*. Os nove temas remetem aos relatos dos Evangelhos, mas também ao desastre da guerra, como se dissesse: “Onde estavas, Cristo, quando cada um caía debaixo das balas?”. Cristo situa-se deliberadamente do lado das vítimas, aquelas que pedem contas das responsabilidades por quatro anos de massacres. Marca da recusa da estética tradicional, uma gravura representa o Cristo de frente, com o rosto totalmente desfigurado, como se tivesse recebido estilhaços de bombas. A cabeça parece uma máscara; nariz cubista, olhos assimétricos. Do tradicional, sobram apenas a barba e os cabelos longos, os raios luminosos que saem da cabeça de Cristo. Referência à transcendência, os raios podem representar também a trajetória das bombas e das armas dirigidas contra os soldados nas trincheiras. O estilo expressionista, feito de traços grosseiros e de linhas quebradas, corresponde à mensagem do artista: este sobrevivente das trincheiras, cuja vida foi quebrada para sempre, é a verdadeira imagem de Cristo. Para tornar a mensagem mais explícita ainda, o artista acrescentou duas palavras dentro da gravura: no meio da testa de Cristo, como uma ferida sangrenta, a data *1918*; e, em baixo

¹ Assinalamos a influência marcante nos artistas do século XX do retábulo de Issenheim de Matthias Grünewald (que analisamos num estudo anterior, publicado na revista *Correlatio*). Ver: Higuier, 2009.

² O leitor não encontrará dificuldades para acessar as imagens na Internet.

da gravura, a pergunta *Ist euch nicht Kristus erschienen?* (Cristo não apareceu para vocês?) (o *K* significaria que o pintor não queria ser identificado como um pintor cristão). O esfacelamento das formas harmônicas permite construir um rosto de Cristo duro e cheio de força. No nível do conteúdo, a cabeça do Cristo expressa a experiência de que, quando tudo fica quebrado, há, ao mesmo tempo, perda de sentido, triunfo do caos, mas também possibilidade de abertura à transcendência, revelação de uma esperança oculta (Cottin, 2008, p. 38).



Cabeça de Cristo - <http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/8YDT23>

Pintor russo naturalizado alemão, Alexei von Jawlensky (1864-1941), participou do grupo *Der blaue Reiter*, sendo fiel companheiro de Kandinsky. Concentra-se essencialmente no rosto humano, que se torna vetor de um sentimento religioso profundo. Reduz ao extremo os meios de expressão pictórica, até chegar a pinturas seriais minimalistas. Os rostos são sempre representados de frente, primeiro, com olhos abertos, e depois fechados. O nosso olhar encontra uma ausência de olhar, como para indicar que a

verdadeira imagem só pode ser interior. Com o tempo, as figuras, formadas por linhas e volumes geométricos, encarnam cada vez mais princípios abstratos: emoção e jubilação, sensualidade e abstração.

A partir de 1917, reduz o rosto humano a uma *Ur-form*, uma forma primitiva. O nariz forma o eixo central, vertical, e os olhos o eixo horizontal. Desenha-se assim uma cruz, sublinhada pelo semicírculo ou triângulo do contorno da cabeça. A forma originária representa um rosto único atrás da multiplicidade dos traços humanos. Espiritualmente, a simplificação estética manifesta a busca espiritual do verdadeiro rosto, da imagem de Deus que Cristo realiza em nós. Nas últimas obras, as *Meditações*, Jawlensky reencontra a antiga tradição dos ícones, que ele conheceu na Rússia, meditando sobre o mistério de Cristo. Enquanto estas imagens humanas tornam-se imagens divinas, o rosto de Jesus, não mais marcado pela angústia existencial, torna-se o rosto de Cristo, glorificado e ressuscitado. Além da modernidade da forma e da expressão colorida, as *Meditações* constituem uma oração pintada, combinando numa infinita variação de cores, tons, matéria e movimento os dois temas privilegiados que são para ele o rosto e a cruz. Pode-se falar em *crucifixão do rosto*: o rosto se reduz a duas linhas que se cruzam e formam uma cruz: a linha horizontal dos olhos e das sobrancelhas e a linha vertical do nariz. A boca e o queixo formam, às vezes, uma terceira linha, menor, que lembra a segunda barra transversal da cruz ortodoxa. Jawlensky nunca deixou de procurar vínculos entre a linguagem da fé e a linguagem da arte. Ele tinha a convicção que a grande pintura só era possível junto com um sentimento religioso, que só poderia ser transmitido pelo rosto humano. Precisava restituir pela forma e pela cor o que tinha de sagrado nele. Para ele, uma obra de arte é Deus visível e a arte é nostalgia de Deus (Cottin, 2008, p. 50-53).



Rosto do Salvador – renúncia, 1921. <http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/8YDT23>

Emil Nolde (1867-1856) pinta um Cristo visionário e explora, a partir daí, uma pintura extática, feita de oposições sobrenaturais entre cores violentas e contrastadas. A intensidade das cores e da luz torna-se expressão da intensidade da emoção do pintor, num encontro com o Deus vivo, o Cristo dos Evangelhos. A força simbólica das cores é acompanhada pela deformação das formas naturais, aumentando a expressividade. Sua emoção se manifesta em distorções fortes que provocam deformações, desfigurando modelos e paisagens, com cores de uma intensidade estridente (Brill, 2002, p. 412). Animado por uma fé profunda, Nolde dizia sentir Deus no próprio sentimento, ardente e santo como o amor de Cristo. Nele, a expressão torna-se confissão. É o que lhe permite unir Deus e a criação em sua obra. Reconhece-se em permanência, na sua pintura, a vontade de ressaltar, antes de tudo, as forças vitais em ação no universo, tanto na natureza

quanto em todo o ser vivo. O uso de cores vivas em contraste violento tenta traduzir este vitalismo que era toda sua filosofia.

Em 1912, Nolde resolve realizar a *Vida de Cristo*, representada em nove episódios. O pintor conta que estava passando por uma profunda crise mística: “Estava guiado por um desejo irresistível de representar a profunda espiritualidade, religião e interioridade, mas sem muita vontade, saber ou reflexão” (Nolde *apud* Centre d’enseignement). O pintor concebeu este quadro à imagem de um retábulo medieval. O painel central da crucifixão, assim como o painel da ressurreição, são certamente inspirados no quadro tão expressivo do retábulo de Issenheim, de Matthias Grünewald. Na crucifixão, o corpo emaciado do Christ, com as costelas extraordinariamente aparentes, exsuda lágrimas verdes. O sangue, que corre na sua testa, aparece em eco no lençol vermelho que envolve os seus quadris. Os traços das personagens são rudes, grosseiros, vigorosos e angulosos, beirando o grotesco ou o carnavalesco. O rosto de Cristo, embora participe da humanidade das outras personagens, apresenta algo irreal e místico, por causa da interpenetração do amarelo no vermelho, do verde no vermelho (Cottin, 2008, p. 58-59; Richard, 2012).

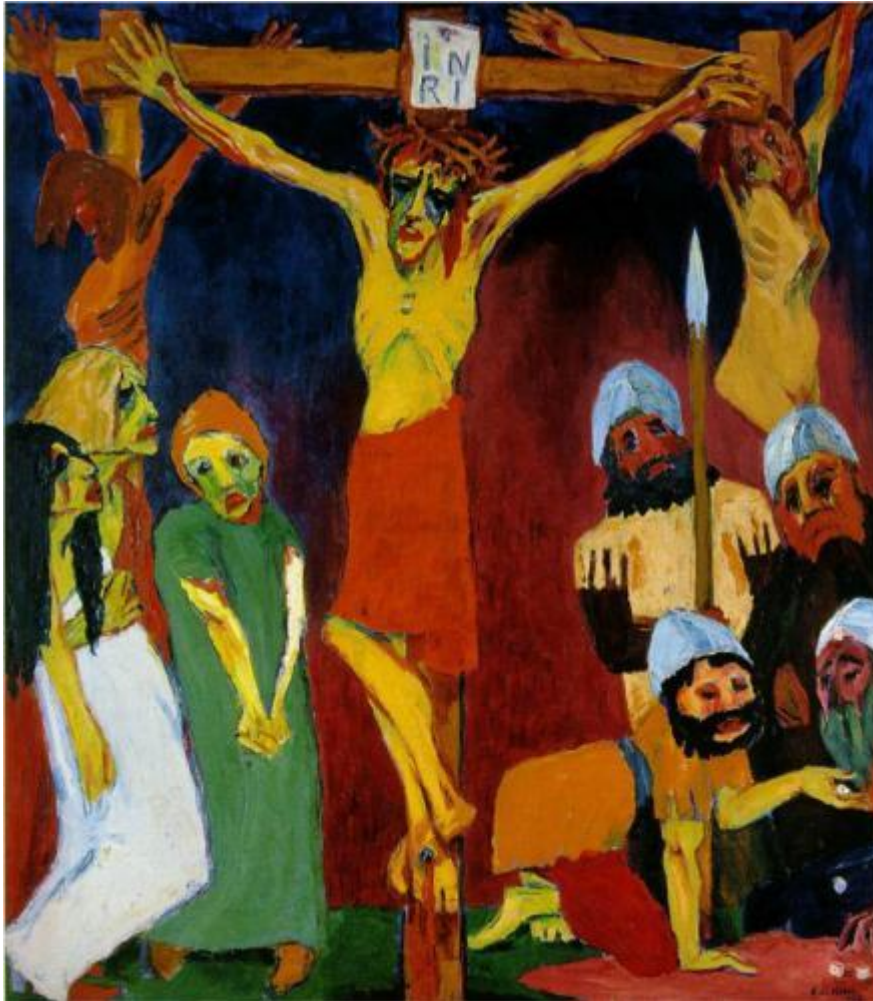
Uma breve análise semiótica fará aparecer algumas características do quadro. A composição e os motivos figurativos são tradicionais: Jesus, os dois ladrões, as três Marias, a inscrição INRI, os soldados. Nota-se a ausência de João Evangelista e, por conseguinte, da relação afetiva entre Jesus, João e Maria. Ninguém parece realmente envolvido, nem mesmo Jesus, a não ser a primeira mulher, que apresenta um ar de desolação, com os braços e as mãos retorcidos. A impressão geral é de abandono, de indiferença, de solidão, de falta de esperança, por exemplo, na figuração dos soldados, absorvidos pelo sorteio das vestes de Jesus nos dados. Todos os personagens são deformados, conotando uma ausência de realismo. As figuras são simplificadas, centradas no sofrimento. O acento está nas cores que provocam a emoção. O fundo poderia lembrar, de um lado, um céu azul escuro, soturno, como no quadro de Grünewald, do outro lado, um vermelho escuro que manifesta uma ausência de saída, de futuro. O fundo obstrui qualquer profundidade. Não há fonte de luz exterior à cena. As cores das mulheres e do bom ladrão são as mesmas de Jesus, realçando a identidade entre eles. A atenção se volta para uma mulher de cabelos negros e vestido branco, talvez Maria Madalena. O corpo do bom ladrão está em amarelo, como o corpo de Jesus, talvez uma conotação de glória e santidade. A ausência de signos religiosos tradicionais, como o cálice recolhendo o sangue de Jesus e a árvore da vida, manifestam uma profanação da representação e um distanciamento em relação à tradição cristã. A

ausência de João Batista, presente no quadro de Grünewald, tira da representação qualquer caráter profético ou didático.

A figura de Jesus se destaca no primeiro plano. Ele é proporcionalmente maior que as outras personagens. Seus braços e suas mãos desmesurados reforçam a impressão de sofrimento e parecem se abrir sobre o mundo. O seu olhar é mais interior, mostrando a solidão de Jesus frente ao próprio destino. Vê-se que o pintor rejeita as leis da representação e do olhar único, herdadas do Renascimento, assim como as leis de submissão da representação visual à representação do espaço. As personagens parecem flutuar no espaço, o que traz uma nota onírica e imaginária. As cores, diferentes das cores “naturais”, quebram a expectativa dos espectadores.

As cores vivas contrastadas encarregam-se de produzir no espectador uma emoção semelhante à emoção muito pessoal, ressentida pelo pintor frente à sua obra. Aqui, frente à história de Jesus, corajoso e perseguido. O cabelo e os lábios vermelhos do Cristo pretendem provocar esta violenta emoção. Além da tempestade de cores, vale notar a opção deliberada de não representar as personagens bíblicas de modo conforme aos cânones da beleza clássica. Voluntariamente, o artista dá a suas personagens “o tipo judeu, conforme à verdade” (Nolde *apud* Bethmont-Gallerand, 2008), segundo os próprios termos de Nolde. Nisso, o pintor segue Rembrandt, que usava um jovem rabino como modelo do Cristo. A análise de fotografias que representam o pintor revela a proximidade entre o rosto de Nolde e o rosto de Cristo, que ele pinta ruivo, inundado pelo ouro amarelo vivo, característico de suas personagens religiosas. Neste quadro melancólico, sente-se o esforço do artista de reencontrar as raízes de uma religião primitiva, próxima do ser humano. Apaixonado pelo humano, Nolde manifesta a vontade real de sondar as profundidades místicas daquele que continua sendo um “ser ao mesmo tempo divino e humano”.

O políptico foi rejeitado por todos, primeiro pelas autoridades civis e políticas, depois pelas igrejas luterana e católica alemãs. A estética era excessivamente inovadora, as cores demasiadamente vivas, a expressão radical demais. Foi finalmente recusado pelos nazistas, que denunciaram a obra como arte degenerada (*entartete Kunst*).



A vida do Cristo 1911 , Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Neukirchen, Alemanha, © Nolde Stiftung-Seebüll

<http://www.wikipaintings.org/en/emil-nolde>

Paul Tillich e o expressionismo

Para o filósofo e teólogo Paul Tillich, as criações artísticas expressam algo além delas, elas remetem ao fundamento incondicionado do ser, elas revelam algo do fundamento divino de todas as coisas. Através de uma experiência do sagrado, que vai além da experiência de qualquer realidade cotidiana, as formas artísticas, tanto seculares quanto religiosas, fornecem as chaves da interpretação da existência humana. Quando

contempla uma obra pictural, o ser humano é capaz de romper a superfície das formas e penetrar, ainda que fragmentariamente, em seu conteúdo substancial, no poder espiritual que pulsa nelas (Cf. Calvani, 1998, 75-77).

Tillich deu particular importância ao expressionismo como arte profundamente religiosa. Na conferência *Art and Ultimate Reality*, proferida no Museu de Arte Moderna de New York em 1959, Tillich mostra como a religião de tipo extático-espiritual tem seu correlato no expressionismo. Ela é de caráter dinâmico, que vai além da aparência das coisas e pessoas, sendo, ao mesmo tempo, realista, mística e de cunho profético. Ou seja, ela simultaneamente critica o mundo, expressando suas contradições, submerge no poder da Realidade Última, rompendo a prisão das formas, e antecipa possibilidades de ser (Cf. Tillich, 1987, p. 139-157). Ele entendia o expressionismo, não apenas como corrente situada na Europa do Norte, especialmente na Alemanha, mas também como tipo, que pode ser encontrado em qualquer período da história da arte (Toniutti, 2005, pp. 17-30). É o caso do quadro *Guernica* de Picasso e da crucifixão de Grünewald (século XV). A respeito da última, Tillich escreveu: “As horríveis chagas no corpo (do Cristo) são uma antecipação do expressionismo moderno. Não é uma cópia naturalista nem uma distorção, mas uma expressão artística da verdade a respeito do que tinha acontecido no Gólgota” (Tillich, 1987, p. 222).

Tillich não interpretava o expressionismo apenas como um movimento subjetivo, mas como um estilo que, pela dissolução das formas individuais, buscava uma expressão metafísica objetiva, evocando o abismo do ser, em novas linhas, cores e formas. Nessa nova forma de pintura, ele via uma *transparência mística* que questionava as formas autossuficientes próprias do idealismo em sua vertente impressionista. O expressionismo vinha criticar a própria arte religiosa da sociedade capitalista, que reduz os símbolos religiosos tradicionais ao nível da moralidade da classe média e os esvazia de seu caráter transcendente e sacramental (Calvani, 1998, p. 91).

Na arte expressionista, o incondicionado se deixa apreender na ordem da experiência mística. A atmosfera mística, onde se experimentou o fundamento e o abismo do ser nas coisas e através delas, pode ser sentida no expressionismo como vontade artística de renunciar à forma das coisas para poder expressar o seu sentido profundo (Toniutti, 2005, p. 161). As formas extáticas subjetivas do expressionismo mantêm uma

estreita relação com a profundidade abissal e o poder das origens que constituem o ser humano.

Até o que se manifesta na forma do terrível ou do horror tem sentido. Mais ainda, até o que parece não ter nenhum sentido revela-se portador do vazio pelo qual toda coisa sente-se carregada.

No artigo *Existentialist Aspects of Modern Art*, Tillich distingue quatro categorias de obras de arte, em relação com a religião. O pintor Emil Nolde aparece na quarta categoria: *estilo religioso, conteúdo religioso*. “Nolde, um expressionista da escola alemã, como outros expressionistas alemães, tentou renovar, por meio de formas expressionistas que eles haviam criado, os símbolos religiosos do passado. Algumas vezes, eu me impressiono com eles – mas, em muitos casos, sinto que não são bem sucedidos” (Tillich, 1987, p. 99). Esta última forma é geralmente chamada de expressionista, porque se trata da forma na qual a superfície é rompida para expressar algo mais profundo. O elemento expressivo representa o absoluto diretamente, porque implica na transformação radical da realidade cotidiana. O estilo expressionista privilegia símbolos que expressam a negatividade da situação humana, como o símbolo da cruz. Trata-se do elemento protestante na situação presente. Não se tenta encontrar soluções prematuras. Ao contrário, a situação humana com seus conflitos tem sido representada artisticamente com coragem. Ao ser expressa, já é transcendida. Experimenta-se o sentido no deserto da falta de sentido (Cf. Tillich, 2009, p. 120-121). O princípio protestante sublinha a distância infinita entre Deus e o ser humano, com a separação do nosso ser verdadeiro e a escravidão às forças demoníacas de autodestruição. Só podemos superar essa situação aceitando com coragem a reunião com Deus, na qual somente Deus toma a iniciativa (Tillich, 2009, p. 114).

Conclusão

Tillich se referiu várias vezes a Nolde durante o período alemão: “Gosto muito de Nolde e o conheci pessoalmente. Mas eu diria que, quando tentou pintar temas religiosos, só podia fazê-lo de um modo que deve ser chamado de *maneirista-extático*” (Tillich, 1987, p. 39). Num outro texto, Tillich chama o estilo expressionista de *pré-religioso* e menciona Nolde como um dos principais representantes: “Paixão e êxtase são os meios internos de acessar a tradição cristã: a dupla experiência do ser humano atual, da humanidade atual,

isto é, uma espiritualidade fortemente intensificada, mas sem o sentimento da liberdade que é reconciliada com o mundo” (Tillich, 1987, p. 49). Já no período americano, em *Art and Ultimate Reality*, Tillich diz, a respeito do quadro *Pentecostes*, de Nolde: “Tenho que confessar que alguns dos meus escritos derivam precisamente deste quadro, e sempre aprendi mais das pinturas que dos livros de teologia” (Tillich, 1987, p. 151). Em *Religious Dimensions of Contemporary Art*, Tillich escreve: “É o expressionismo alemão que me introduziu pessoalmente no mundo das artes visuais. Esta escola possui um caráter extático e espiritual, como no quadro de Emil Nolde *Cristo no meio das crianças*. O seu uso poderoso da cor expressa uma espiritualidade extática. Além disso, este quadro exemplifica a ruptura do encontro habitual com a realidade e a falta de uma perspectiva tridimensional, tão característica do estilo expressionista” (Tillich, 1987, p. 178) Essas observações valem também para a *Crucifixão* analisada acima.

Bibliografia

BETHMONT-GALLERAND, Sylvie. Emil Nolde, une tempête de couleurs. In: Art, culture et foi. Paris: Archidiocèse de Paris, 2008. In: www.artculturefoi-paris.fr. Acesso em 22/10/2012.

BINDÉ, Jérôme, EISNER, Lotte & RICHARD, Lionel. Expressionnisme. In: Encyclopaedia Universalis. Paris, 2012, DVD-Rom.

BRILL, Alice. O expressionismo na pintura. In: GUINSBURG, Jacó (org.). O expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 389-448.

CALVANI, Carlos Eduardo. Teologia e MPB. São Bernardo do Campo, SP: UMESP/Loyola, 1998.

CENTRE D'ENSEIGNEMENT DE THÉOLOGIE À DISTANCE. Exposition Nolde – oeuvres religieuses. Paris: Institut catholique de Paris, 2009. In: www.cetad.cef.fr/cetadnet.htm. Acesso em: 22/10/2012.

COTTIN, Jérôme. La mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours. Paris: Cerf, 2008.

COTTIN, Jérôme. Tillich et l'expressionnisme allemand. In: Paul Tillich: Art et Religion. Montpellier: Faculté de Théologie protestante, 1993, p. 84-96.

HIGUET, Etienne. A crucifixão de Matthias Grünewald à luz de uma teologia protestante da imagem. Correlatio, vol. 8, n.16, São Bernardo do Campo – SP, 2009, p. 74-94.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas, SP: Papirus, 1996.

KANDINSKI, Wassili. Do espiritual na arte e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1990 (original 1911).

RICHARD, Lionel. Emil Nolde (Paris – 2008). In: Encyclopaedia Universalis. Paris, 2012, DVD-Rom.

TILLICH, Paul. On Art and Architecture. Editado por John e Jane Dillenberger. New York: Crossroad, 1987.

TILLICH, Paul. Teologia da cultura. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

TONIUTTI, Emmanuel. Paul Tillich et l'art expressionniste. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2005.