

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP**

Victor Amadeu Soler

Otto Dix e a cultura de Weimar: arte, modernidade e guerra

Mestrado em História Social

**São Paulo
2020**

Victor Amadeu Soler

Otto Dix e a cultura de Weimar: arte, modernidade e guerra

Mestrado em História Social

Dissertação apresentada à Banca Examinadora
da Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo, como exigência parcial para obtenção do
título de MESTRE em História Social, sob a
orientação do Prof. Dr. Antônio Rago Filho e
coorientação do Prof. Dr. Claudinei Cássio de
Rezende.

São Paulo
2020

Banca Examinadora

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Nº do Processo: 88887.163147/2018-00. CAPES PROSUC MODALIDADE II.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001. Nº do Processo: 88887.163147/2018-00. CAPES PROSUC MODALIDADE II.

AGRADECIMENTOS

A conclusão desta Dissertação de Mestrado representa, para mim, não apenas a superação de uma etapa acadêmica, mas de um importante amadurecimento intelectual.

Durante esse período de estudos, pesquisas e produção acadêmica, passei por momentos de grande angústia, melancolia e pessimismo social – esbarrando diretamente com meu objeto de pesquisa, Otto Dix –, fazendo duvidar de minha própria capacidade. Porém, há pessoas, *seres sociais* que amo e admiro demasiadamente, que me deram todo apoio material e espiritual que, naquele momento “sombrio”, necessitava. Tenho certeza de que, sem a presença dessas pessoas, eu não chegaria até aqui.

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, *Rubens Soler Torres* e *Cleonice Pestilla*, que me deram uma excelente base educacional e todo incentivo para continuar seguindo em frente.

Agradeço ao meu querido orientador, Prof. Dr. *Antônio Rago Filho*, pelo humanismo, pela generosidade e pela oportunidade de contribuir em suas aulas na Graduação com um tema e objeto bastante apaixonante.

Em especial, agradeço ao meu coorientador, Prof. Dr. *Claudinei Cássio de Rezende*, um intelectual maravilhoso, um exímio profissional, o qual minhas palavras não são capazes de descrever. Muito obrigado por suas leituras rigorosas, que me possibilitaram potencializar mais e mais esta Dissertação.

Ao admirável Prof. Dr. *Antônio Pedro Tota*, meus agradecimentos às valorosas observações e críticas realizadas na Banca de Qualificação, bem como suas aulas ministradas durante o curso, que muito contribuíram para minha formação intelectual. Em memória, agradeço à brilhante e incansável professora *Lívia Cotrim*, cujos ensinamentos e conhecimentos transmitidos a mim e a todos os seus alunos são dádivas dessa inesquecível intelectual.

Aos meus amigos mestrandos, com quem dividi anseios e angústias, principalmente, com: *Eduardo Luiz Fortti* e *Daniel Francisco da Silva*.

À minha querida prima-irmã, futura mestranda em Arte, com quem compartilho ideias, desabafos e utopias, *Maria Luísa Pestilla Tippi*, a Malu.

E, por último, a todos os meus alunos de ensino básico, pois foi pensando neles que comecei a escrever essa Dissertação.

Não será a distância do passado mais marcante,
mais lendária, quanto mais imediata for em
relação ao presente?

(Thomas Mann, *A Montanha Mágica*)

RESUMO

SOLER, Victor Amadeu. **Otto Dix e a cultura de Weimar:** arte, modernidade e guerra. 2020. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2020. 207 f.

O objetivo desta Dissertação de Mestrado é lançar um olhar analítico sobre alguns dos quadros de Otto Dix (1891-1961), evidenciando sua conjuntura na República de Weimar (1919-1933), a ideia de uma crítica à sociedade alemã pós-guerra. Ademais, este trabalho acadêmico procura apresentar quais as formas que se revelam, nas pinturas de Dix, os conflitos, os valores culturais, as ambiguidades de uma Alemanha que, por vez, dialogava com uma noção de *Kultur*, ligada à ideia de comunidade, de unidade cultural que parecia ausente e, por vez, uma noção de *Zivilisation*, que foi se tornando dominante naquela temporalidade. Por meio das pinturas de Otto Dix, ao serem exibidas, procuro estabelecer ligações possíveis entre a arte e a conjuntura conflitiva vividas pela sociedade alemã do período, considerando que o mundo afeta a arte, assim como a arte afeta o mundo. O trabalho artístico de Dix não é apenas uma “imagem” de Weimar, mas produto crítico de um universo sociocultural – a modernidade burguesa. Foi na Alemanha de Weimar que Otto Dix e suas pinturas protagonizaram-se, que se evidenciam os influxos, as convulsões desta sociedade sobre o seu trabalho, embora não se pretenda assumir uma visão sociológica da arte, pois o foco deste trabalho não é a sociedade em si, mas a representação desta através das obras de Dix.

Palavras-chaves: Otto Dix. Alemanha. República de Weimar. Arte.

ABSTRACT

SOLER, Victor Amadeu. **Otto Dix e a cultura de Weimar:** arte, modernidade e guerra. 2020. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2020. 207 f.

The objective of this master's essay is to take an analytical look at some of Otto Dix's paintings (1891-1961), making evident its conjuncture in the Weimar Republic (1919-1933) and the idea of a critique of a postwar German society. Furthermore, this academic work aims to present, what forms reveal themselves in Dix's paintings, the conflicts, the cultural values, the ambiguities of a Germany that, at a time, used to dialogue with a notion of *Kultur* linked to the idea of community, of cultural unity that seemed absent and, at another one, a notion of *Zivilisation*, which was becoming dominant in that temporality. Through the paintings of Otto Dix, as they are exhibited, I seek to establish possible connections between art and the conflictive conjuncture experienced by the period's German society, considering that the world affects art as much as art affects the world. Dix's artistic work is not just an "image" of Weimar, but a critical product of a sociocultural universe - the bourgeois modernity. It was in Weimar's Germany that Otto Dix and his paintings took the main stage, that became evident the influxes and the convulsions of this society on his work, although it is not intended to assume a sociological view of art, since the focus of this work is not the society itself, but its representation through Dix's works.

Keywords: Otto Dix. Germany. Weimar Republic. Art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 DER KRIEG: OTTO DIX ENTRE A GRAVURA E O TRÍPTICO	24
1.1 Otto Dix e a experiência da guerra	24
1.2 Der Krieg: o ciclo de gravuras de 1924	52
1.3 Der Krieg: o tríptico do último ano de Weimar	75
2 TEMPOS SOMBRIOS E A CULTURA DE WEIMAR	97
2.1 Contrarrevolução, ódio e o nascimento do homem novo	97
2.2 Hiperinflação e a mudança de valores	110
2.3 As prostitutas de Otto Dix	120
3 OTTO DIX E A MODERNIDADE DE WEIMAR	143
3.1 Metrópolis: hedonismo e melancolia	143
3.2 Mutilados de guerra: de defensores a indefesos	161
3.3 Otto Dix: retratos e as faces de seu tempo	178
CONSIDERAÇÕES FINAIS	200
REFERÊNCIAS	201

INTRODUÇÃO

Figura 1 - Lasar Segall. *Retrato de Dix*, 1919. Água-forte, 27,5 x 22 cm



Fonte:
http://www.mls.gov.br/exposicoes/temporarias/mls_226/.
 Acesso em: 19/10/2017.

O objeto desta pesquisa está diretamente ligado ao soldado alemão da Primeira Guerra Mundial e artista crítico da Alemanha de Weimar, Wilhelm Heinrich Otto Dix (1891-1969). Otto Dix, pintor expressionista¹ e de maior nome da *Neue Sachlichkeit* (Nova

¹ Para compreendermos o expressionismo, é necessário sabermos que o início do século XX na Alemanha foi um período bastante fecundo e ativo, nos mais diversos meios. Apenas três décadas após sua difícil unificação por Otto von Bismarck, este novo estado passou primeiramente por uma grande ascensão econômica, principalmente no campo industrial. Com a consolidação do país e um crescimento nacionalista cada vez mais perceptivo, a Alemanha entrou na Primeira Guerra Mundial como potência com objetivos imperialistas e, ao término desta, estava completamente arrasada. Partindo deste ambiente, a arte na Alemanha se desenvolve durante algum tempo de maneira dispersa. Esta situação reflete o estado de espírito da nação em si. Se, em um primeiro momento, os artistas buscam uma corrente para se guiar, é revisitando e modernizando o Romantismo, importante movimento com gênese na Alemanha, que os artistas do início do século XX irão se pautar. O expressionismo surge, então, como reflexão do inconsciente alemão, revelando a miséria e destruição que tanto os afligiam. Este tipo de manifestação psicológica pós-Primeira Guerra se desenvolve primeiramente na pintura e, aos poucos, dilui perante outras manifestações artísticas. O historiador da arte Wolf-Dieter Dube diz sobre os primórdios do movimento: “Atribui-se uma grande variedade de fontes à origem da palavra ‘Expressionismo’, o que não surpreende, dada a tentação jornalística de a utilizar como oposto da palavra ‘Impressionismo’. Segundo alguns, o termo seria surgido quando o pintor Julien-Auguste Hervé expôs alguns estudos da natureza, em estilo acadêmico-realista” (DUBE, Wolf-Dieter. *O Expressionismo*. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976, p. 19). É importante ressaltar que o Expressionismo é bastante diversificado. Esta heterogeneidade se deve ao contexto em que ele surgiu. O início do século XX foi um período propenso ao surgimento e legitimação das mais distintas correntes artísticas, isto em toda a Europa. Algumas das importantes vanguardas culturais do continente são: Fauvismo, Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo e claro, Expressionismo. Em suma, o expressionismo trabalha fenômenos interiores através de representações exteriores. Essa dualidade reforça o caráter psicológico tanto dos personagens, como do espectador. A dupla identificação com o público recorre a uma das principais características deste movimento: os temas macabros e insólitos. Isto permite uma relação do argumento com a narrativa, estabelecendo uma estética paradoxal. A carnificina da Primeira Guerra Mundial ofereceu material necessário para os artistas expressionistas fundamentarem suas criações. As atrocidades praticadas causaram um impacto na mente alemã, relegando um viés pessimista em grande parte destas manifestações artísticas.

Objetividade)² dos anos 1920; influenciado pelas técnicas modernistas da primeira década do século XX, sem, contudo, ter grande destaque na Alemanha dentro do movimento expressionista àquela altura, deixando-se pouco motivar pelo utopismo dos grupos *Die Brucke* (A Ponte)³ e *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul).⁴ Seu estilo realista literal, que abordaremos neste trabalho, levou sua obra a passar por uma curta duração na fase dadaísta; inspirado nos mestres alemães e flamengos da Renascença e, principalmente, do maneirismo do século XVI, o trabalho artístico de Dix – pinturas, gravuras, desenhos – nos traz uma incrível reflexão da representação social e cultural da convulsiva República de Weimar. Testemunha concreta da guerra, Dix nos transmite em seu trabalho a sua experiência em batalha, uma representação do seu cotidiano diante do horror das trincheiras e as consequências do maior conflito industrial bélico até então. A representação da temática, da forma e da expressão das pinturas de Otto Dix, nos anos 1920, abordando a realidade social alemã e seu antibelicismo, é de fundamental importância para identificarmos sinais da emergência do nazismo na Alemanha.

Neste trabalho acadêmico veremos que a vida de Otto Dix cruza de modo inextrincável o conteúdo de sua arte. Cada quadro é uma fonte histórica, um objeto, um produto que será abordado, contendo uma historicidade pouco apresentada ao público acadêmico brasileiro em seu aspecto conjuntural. Uma obra de arte, produzida em um mundo onde impera a relação capitalista, torna-se mercadoria. Analisando profundamente o caráter desta última, Marx ressalta: “Uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Mas,

² A Nova Objetividade alemã foi um movimento artístico surgido na Alemanha no início dos anos 1920 como uma reação ao expressionismo, tendo seu fim em 1933, com a chegada do nazismo ao poder. Suas características representam uma superação do expressionismo, adotando tons políticos, um realismo literal, recusa completa do abstrato, denúncia e sátira social, ridicularização da guerra e crítica mordaz à sociedade burguesa. Os principais nomes desse movimento nas artes visuais são Otto Dix e George Grosz. A Nova Objetividade foi a responsável pela perda de espaço artístico de Lasar Segall nos anos 1920 na Alemanha, devido seu sentimentalismo e utopismo.

³ Primeiro grupo do Expressionismo Alemão surgido em 1905, o qual Ernst Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl e Erich Heckel exibiram suas obras na Berlinstrasse, em Dresden, declarando em trabalhos uma “ponte para o futuro”. Entre 1906 e 1910, o movimento ganha mais membros como Emil Nolde, Cuno Amiet, Max Pechstein, Axel Gallén e Otto Muller. *Die Brücke* extraíram seus temas da natureza e se opuseram à abstração, além de terem feito uma opção por cores puras e ácidas – vermelho e verde. Os trabalhos desses artistas tinham um acentuado tom expressionista, de crítica social e da angústia da condição humana, sendo atormentados por obsessões políticas, religiosas e sexuais. Em 1913, já transferido para Berlim, o grupo se dissolve, mas o fermento expressionista espalhara-se por toda a Alemanha.

⁴ Enquanto que A Ponte é núcleo de jovens que tem a apresentação em torno de seus trabalhos de uma ideia, O Cavaleiro Azul é mais intelectual. Formado em 1911 na cidade de Munique, composto por Paul Klee, Alfred Kubin, Wassily Kandinsky, entre outros. O nome desse grupo é uma referência à cor dos cavalos pintados por Franz Marc, o azul. Caracterizado pelo internacionalismo, não se preocupando em fundar um programa artístico específico. O denominador comum foi a expressão subjetiva, ou seja, onde o artista esboça seu interior. Kandinsky comenta, na primeira exposição do grupo: “Nesta pequena exibição, nós não tentamos propagar um preciso e particular estilo pictórico; nós melhor do que isso, tentamos mostrar, pela variedade de formas representadas, a multiplicidade de caminhos nos quais os artistas manifestam seu desejo interior”. A utopia de ambos os grupos foi totalmente abalada pela Primeira Guerra Mundial.

sua análise revela como uma coisa muito intricada, plena de sutilezas metafísicas e caprichos teológicos”.⁵

Sabemos que todo objeto, toda fonte histórica, tem historicidade, cabendo, portanto, ao historiador, através da sua pesquisa, materializar em forma de narrativa. Sendo assim, é importante destacarmos o raciocínio de Marx, de que, quando um produto é apresentado (mostrado), seu processo de formação, de materialização, é apagado, ou seja, o processo de constituição do produto não é visto. O processo produtivo no qual está inserido o produto do trabalho se mascara na forma mercadoria a ponto de este processo desaparecer na forma materializada, à primeira vista, aparentando ser uma relação entre mercadorias, isto é, o fetichismo do trabalho morto que subsume o trabalho vivo.

Esta Dissertação propõe-se a investigar o processo que levou Otto Dix a realizar algumas de suas pinturas artísticas. Porém, para que isso seja feito, o historiador precisa buscar superar o que Peter Burke classifica de “analfabetismo visual”, pois ainda estamos muito pautados na importância da documentação escrita como fonte histórica. A documentação visual de imagens como evidência histórica ainda é um tabu.⁶

Analizar uma obra de arte – em nosso caso –, uma pintura, uma gravura, um simples desenho, além da conjuntura histórica a que a obra está subsumida, não é uma tarefa fácil. Toda obra de arte é uma “esfinge” que aclama aos seus observadores: “decifra-me!”.

Para tanto, não basta apenas enxergar a imagem, é preciso lê-la, ver o que está por trás dela, decifrá-la. No entanto, é o nosso dever como historiadores (da arte ou não) treinar nosso olhar, buscando a cultura visual.⁷

Proveniente da pequena cidade de Gera, na Turíngia, Otto Dix nasce de uma família da classe trabalhadora. Durante a sua adolescência, apaixona-se pela pintura, influenciado por um tio e seu ateliê. Elogiado por seus desenhos e seguindo seu desejo em tornar-se artista, ao completar 18 anos, em 1910, Dix entra para a Escola de Artes e Ofícios de Dresden, onde estudará até 1914 e retornará para completar os estudos, em 1919, após a guerra.

Por mais que Otto Dix tenha estudado em Dresden – cidade de grande referência no mundo artístico na Alemanha, berço do grupo expressionista *Die Brücke* (A Ponte), em 1905,

⁵ MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*: livro 1. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 146.

⁶ BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 18.

⁷ A cultura visual depende demasiadamente da capacidade analítica e comparativa das obras. Na medida do possível, as obras de Otto Dix serão comparadas com diversos outros pintores, pois: “Nada permite melhor entender uma obra do que outra obra. Associá-las mentalmente, ou visualmente, com reproduções sobre uma mesa, ou numa sala de museu, por semelhança, oposição ou indiferença entre elas, é encontrar a ‘terceira margem do rio’ (...)” (COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 14).

tendo como sede a tradicional Galeria Arnold, que exibia no início do século exposições modernistas (impressionistas, expressionistas, futuristas e cubistas) –, teve pouco ou, até mesmo, nenhum contato com seus representantes mais importantes do Expressionismo de A Ponte e, até mesmo, do grupo formado em 1911, em Munique, *Die Bleue Riter* (O Cavaleiro Azul).⁸

Por isso é necessário destacarmos nesta introdução quão difícil e complexo é integrar Otto Dix na imagem característica da pintura expressionista. Assim como Dix, outros artistas, por mais que se deixem influenciar pelo tempo em que vivem, por outros artistas, movimentos e técnicas, acabam adquirindo um estilo próprio.

Antes da eclosão da Grande Guerra, cabe genericamente destacarmos o clima que regia na Alemanha, o chamado *Zeitgeist* (espírito da época).⁹ A insatisfação com o paradigma do estilo de vida burguês consolidado,¹⁰ resultado do esmagamento das revoluções operárias de maior importância ocorridas no século XIX,¹¹ gerava na nação germânica um mal-estar corrente.

A indústria crescia em todo país, levando à desconfiança e ao medo da máquina e do seu ritmo produtivo e, simultaneamente, as cidades aumentavam sua população, a urbanidade ganhava corpo, descaracterizando a essência bucólica alemã e usurpando o seu espírito. A distinção apaixonada que os alemães começaram a fazer, no final do século XIX, entre *Kultur* e *Civilisation* era certamente não só a resposta à observação de um mundo exterior, mas também uma reação à própria imagem vista no espelho. Era uma autocrítica que os alemães faziam diante dessa distinção.

Um fenômeno peculiar: palavras como civilização em francês ou inglês, ou o alemão *Kultur*, são inteiramente claras no emprego interno da sociedade a que pertencem. Mas a forma pela qual uma parte do mundo está ligada a elas, a maneira pela qual

⁸ ELGER, Dietmar. *Expressionismo*. São Paulo: Taschen, 2003, p. 215.

⁹ Em suma, podemos dizer que o *Zeitgeist* é a conjuntura do clima cultural e intelectual do mundo, numa determinada época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo. Esse termo é cunhado pelos românticos alemães, mas foi Hegel quem mais enfatizou em sua obra *Filosofia da História*, na qual acreditava que a cultura e a arte são conceitos inseparáveis, pois um determinado artista é um produto da sua época e essa cultura é refletida em qualquer trabalho que o faça.

¹⁰ Resultado máximo da Revolução Francesa (1789) e da progressiva Revolução Industrial (1750-1850).

¹¹Trata-se das Revoluções de 1848, da Guerra Franco-Prussiana e da Comuna de Paris em 1871. O desenvolvimento artístico do desfecho do romantismo alemão e o novo classicismo, cuja representação pode ser vislumbrada no último Goethe, mostram a entificação capitalista alemã pela chamada via prussiana: o fluxo produtivo alemão embarca a nação num capitalismo sem a necessidade de uma revolução burguesa política *stricto sensu*, ou seja, um *tertium datur* da revolução burguesa. Isso implica um processo que torne desnecessária a revolução democrática na edificação econômica alemã do capitalismo, ao mesmo tempo em que promove uma modernização conservadora. Cf.: HERFF (1993). Para este autor, o paradoxo do modernismo reacionário está no fato de a Alemanha se tornar o centro produtivo da Europa sem manter um equivalente político burguês, isto é, a república – que vai surgir no processo da Revolução Alemã de 1918 e 1919, como nos mostra Isabel Loureiro (2005).

incluem certas áreas e excluem outras, como coisa mais natural, as avaliações ocultas que implicitamente fazem com elas, tudo isso torna difícil defini-las para um estranho. (...) O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a fatos políticos, ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais. O conceito alemão de Kultur alude basicamente a fatos intelectuais, artísticos e religiosos e apresenta a tendência de traçar uma nítida linha divisória entre fatos deste tipo, por um lado, e fatos políticos, econômicos e sociais, por outro. O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a realizações, mas também a atitudes ou ‘comportamento’ de pessoas, pouco importando se realizaram alguma coisa. No conceito alemão de Kultur, em contraste, a referência a ‘comportamento’, o valor que a pessoa tem em virtude de uma mera existência e conduta, sem absolutamente qualquer realização, é muito secundário. O sentido especificamente alemão do conceito de Kultur encontra sua experiência mais clara em seu derivado, o adjetivo kultrell, que descreve o caráter e o valor de determinados produtos humanos, e não o valor intrínseco da pessoa. Esta palavra, o conceito inherent a kulturell, porém não pode ser traduzido exatamente para o francês e o inglês. (...) a palavra Kultiviert (cultivado) aproxima-se muito do conceito ocidental de civilização. Até certo ponto, representa a forma mais alta de ser civilizado. Até mesmo pessoas e famílias que nada realizaram de kulturell podem ser kultivier que se refere primariamente à forma de conduta ou comportamento da pessoa. Descreve a qualidade social das pessoas, suas habitações, suas maneiras, sua fala, suas roupas, ao contrário de kulturrell, que não alude diretamente as próprias pessoas, mas exclusivamente as realizações humanas peculiares (...). Há outra diferença entre os dois conceitos estreitamente vinculada a isto. *Civilização* descreve um processo ou, pelo menos, seu resultado. Diz respeito a algo que está em movimento constante, movendo-se incessantemente para a frente. O conceito alemão de Kultur, no emprego corrente, implica uma relação diferente, com movimento. Reporta-se a produtos humanos que são semelhantes a flores do campo, a obra de arte, livros, sistemas religiosos ou filosóficos, nos quais se expressa a individualidade de um povo. O conceito de Kultur delimita.¹²

A monotonia cotidiana da vida burguesa em sua artificialidade da dinâmica industrial, o trabalho incessante, o intenso urbanismo, a crença na ciência e no progresso faziam a nação alemã cair em um clima de indisposição, de angústia, desvinculando o homem da natureza.¹³

Muitos artistas – pintores e escritores, sobretudo – dessa época anterior à Grande Guerra utilizavam temas sexuais em suas expressões artísticas para exprimir sua desilusão com os valores e prioridades contemporâneos e, mais ainda, sua crença numa energia vital, indescritível e irreprimível. Essa característica ajudará a compor o movimento expressionista, brevemente enfatizado neste trabalho.

De acordo com Modris Eksteins:

Os temas sexuais na literatura e na arte implicavam uma dose de violência que era mais impressionante e permanente na Alemanha do que em qualquer outra parte. Aqui

¹² ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Volume 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2018, p. 24-25.

¹³ Não foi sem motivos que a tônica do pensamento alemão do século XIX esteve em torno da concepção de *Weltschmerz*, isto é, o cansaço do mundo, que faz o romântico elaborar um plano estético de fuga para um passadismo idílico ou um futuro utópico igualmente idealizado. Cf.: LÖWY; WOLF.

novamente a fascinação pela violência representava um interesse pela vida, pela destruição como ato de criação pela doença como parte da existência.¹⁴

Assim como nos primórdios do Expressionismo alemão havia uma presença da violência – no tema, na cor, na forma –, mais intensa do que a encontrada no futurismo ou no cubismo, nesse ponto Otto Dix e seu trabalho artístico adquirem uma identificação não apenas com as técnicas de pintura das vanguardas modernistas já citadas, mas com uma temática que irá acompanhá-lo durante o processo de transformação política e social que a Alemanha atravessa após sua derrota no conflito: a erotização e a morte, tendo como pano de fundo a guerra.

Mais tarde, durante a década de 1960, Dix explicou a sua obsessão pela temática da morte – macabra –, inspirado pela guerra:

As coisas são assim - nem nos damos conta, não nos damos conta mesmo, quando jovens, de que no íntimo ainda estamos carregando um peso. Durante anos a fio, no mínimo durante dez anos, eu sempre tive esses sonhos, nos quais me via obrigado a engatinhar por casas em ruínas, corredores pelos quais eu quase não conseguia passar. As ruínas apareciam constantemente em meus sonhos... Não posso dizer que a pintura tenha sido um ato de libertação para mim.¹⁵

A libertação desses sonhos macabros não ocorreu somente nas pinturas a óleo de Dix, mas também – como veremos adiante, nesta introdução e no primeiro capítulo – em suas gravuras em água-forte, nas quais encontra a possibilidade de um dimensionamento e tratamento amplos do tema guerra, sob a forma cíclica. Nos breves intervalos dos bombardeios no *front*, Dix trazia à tona – de sua experiência cotidiana – a guerra, representada em desenhos. Sendo assim, ao final do conflito, Dix transformou esses desenhos a partir de sua memória atormentada, tendo como resultado de seu esforço um ciclo de um trabalho forte, que transmitia de forma rara a ideia de guerra como sinônimo de horror.

A arte de pintar suas experiências agia como uma terapia, pois os efeitos de vivências traumáticas podem ser aliviados por meio da compulsão de criar arte baseada em suas experiências. Dix utilizará a arte como uma espécie de “exorcismo” após a guerra.

A despeito de qual lado da guerra estão seus personagens, Dix os demonstra em sua amplitude miserável: não passam de pobres soldados, escorchados, feridos, morrendo enlouquecidos, pelo gás tóxico, pela fome e balas adversárias. E, como personagens secundários e não menos importantes, civis desabrigados e famintos, esfarrapados.

¹⁴EKSTEINS, Modris. *A Sagração da Primavera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 116.

¹⁵KARCHER, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 36.

Há também uma temática relevante nos quadros de Otto Dix: a erotização. Ainda como crítica da moral burguesa, Dix torna-se um exemplar pintor de prostitutas. A prostituta é uma personagem social muito marcante na vida cotidiana noturna da Alemanha weimariana.

A fascinação pela prostituta, pelo ambiente na qual se encontrava na Alemanha – bordéis, cabarés, o noturno das ruas –, acompanhou as pinturas de Dix antes, durante e, principalmente, depois da guerra. Ao analisarmos neste trabalho as prostitutas de Otto Dix, observaremos que sua estética é o reflexo e a representação de uma Alemanha mergulhada numa crise existencial.

Para diversos expressionistas alemães, a sexualidade e a violência se mesclavam. Sendo assim, pintores de destaque que lutariam e morreriam nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, como August Macke (1887-1914) e Franz Marc (1880-1916), notavam que a violência era menos uma manifestação superficial e mais a expressão de uma profunda excitação espiritual, que a aparência assumida, beirando a inocência e o encanto de um colegial, não fornecia nenhum indício.

Referente ao tema da sexualidade, que observamos o quanto cativava muitos pintores expressionistas e, sobretudo, Otto Dix, notaremos no caminhar desta pesquisa que no seu objeto de trabalho artístico há uma presença irresistível de violência, de excitação, de perversão e de morte na figura da prostituta.¹⁶

Dix enfatiza demasiadamente o corpo da prostituta; ele foi e continua a ser um dos poucos pintores da modernidade que demonstrou coragem ao pintar a decadência corporal como reflexo de crise social. Havia, na Alemanha, em fim de século, um clima de liberação sexual, onde a ênfase dava-se na *Leibeskultur* (cultura do corpo), uma valorização do corpo humano livre de tabus e restrições sociais. Apropriando-se disso através do movimento da juventude alemã, no campo das artes, no processo de rebelião contra os costumes da classe burguesa, a

¹⁶ Na narrativa do desenvolvimento do capital na era de ouro holandesa, conta-nos Simon Schama, a casa de correção feminina Spinhus desempenhou um importante papel. Marginalmente a esta história, Schama nos atenta para a representação da mulher prostituta e da alcoviteira tanto nas formas literárias como nas pictóricas do mundo daquela altura do século XVII. A hesitação moral é representada com um caráter bastante pejorativo, de modo que, ao que nos interessa nesta Dissertação, as formas plásticas representam a degradação da moral destas mulheres através de uma deformação física. Também era usual a representação jocosa da prostituta, profissão garantida pela alcoviteira e pela casa de prostituição, bebidas, tabaco e jogos, nas quais a prostituta também exercia a ocupação secundária de exímia batedora de carteiras. Boa parte das situações cômicas, contudo, provinham da turbulenta farsa *kluchtspiel* tradicional no teatro de Amsterdã, na qual prostitutas e alcoviteiras eram figuras centrais da velhacaria e da ganância. A arte setentrional tratou de representar as alcoviteiras como megeras enrugadas para melhor expressar a baixeza moral por meio de uma aparência vil; e essa era uma maneira característica de representação estética que não condizia com a realidade: as alcoviteiras teriam, no geral, um perfil de mulheres holandesas por volta dos seus trinta anos de idade, com destacada beleza física (SCHAMA, Simon. *O desconforto da riqueza. A cultura holandesa na época de ouro*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 455-471).

prostituta passou a ser exaltada como uma heroína, uma rebelde contra a representação da moral, dos costumes e da hipocrisia da burguesia. Porém, como uma forma de sobrevivência à crise inflacionária do início dos anos 1920. Como veremos no segundo capítulo, um dos alvos dos expressionistas e, sobretudo, de Otto Dix é o comportamento hipócrita da modernidade burguesa representada em seus quadros.

O ano de 1914 marca o fim de uma era. A última guerra travada em solo europeu deu-se com a vitória da Alemanha na Guerra Franco-Prussiana em 1871, uma vitória que atravessou gerações de jovens alemães, estimulando o já existente mito característico germânico de *Kampfkultur* (cultura de guerra), no qual o exército – desde a expulsão das tropas napoleônicas do reino da Prússia, na Batalha de Leipzig (1812-1814) e das guerras de unificação promovidas por Otto von Bismarck – tornou-se a instituição mais importante para diversas gerações, marcante para o resto de suas vidas.¹⁷

Muitos jovens, durante a *belle époque*, cresciam ouvindo de seus pais, de seus professores, as histórias heroicas de combate, do “lugar ao sol” que a Alemanha necessitava na corrida imperialista apresentada na Conferência de Berlim em 1885.

Muitos artistas – expressionistas e, principalmente, futuristas –, no início do século, tinham a crença de que a guerra seria um fator de ruptura com aquela trágica realidade burguesa e, com a névoa dos campos de batalha, surgiria um novo mundo, de espírito renovado.

Otto Dix não é um desses artistas. Jamais acreditou que a guerra poderia renovar ou purificar uma sociedade envelhecida, quanto menos o espírito. Porém, curiosamente, Dix alista-se voluntariamente à infantaria do exército Guilhermino, e seus quadros naquele momento – exibidos no primeiro capítulo – não deixam dúvidas da sua motivação diante da

¹⁷ A respeito do processo de formação do Estado-nação alemão, devemos ressaltar primeiramente que as revoluções burguesas que ocorreram na Inglaterra – Revolução Puritana (1642-1648) e Revolução Gloriosa (1689) –, nos Estados Unidos – Revolução Americana (1776) – e na França – Revolução Francesa (1789) – inauguraram a modernidade burguesa caracterizada pelo liberalismo econômico, “direito” à propriedade privada, igualdade jurídica e Estado laico. Porém, foram vistas de forma pejorativa em território alemão pré-unificado, principalmente em 1807, quando as tropas napoleônicas invadem a Prússia (marcando o fim do Sacro Império Romano Germânico) trazendo consigo os ideais iluministas e despertando o nacionalismo romântico-germânico – sobre esse nacionalismo germânico ligado à pureza da raça, ao território originário, à língua e à *Kultur*, basta ler a obra do filósofo da época Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) *Discursos à nação alemã*, publicado em 1808 (está aí a origem do germanismo moderno). Nos anos que se seguiram no século XIX após a expulsão do exército de Napoleão, estados dos territórios que formarão a Alemanha combateram com todas as suas forças todo e qualquer movimento revolucionário vindo das classes burguesas e/ou proletárias, impulsionados por ideais democráticos, liberais ou socialistas, por exemplo, a revolta de tecelões na Silésia (província da Prússia) em 1844 e as Revoluções de 1848. A modernização na Alemanha ocorrerá pelo Estado prussiano na medida de seu processo de unificação. A chamada modernização conservadora (ou até mesmo modernização reacionária) partirá da nobreza proprietária de terras e membros da elite do exército da Prússia (os *Junkers*), principalmente na representação de Otto von Bismarck, com sua face carrancuda, seus bigodes ferozes, suas imensas botas altas, seu capacete pontiagudo e espada. A “via prussiana” impediria a democracia, o republicanismo, o parlamentarismo até a queda da dinastia *Hohenzollern* e o fim do II Reich.

guerra que viria a ocorrer. Mais tarde justificará esse ato, afirmindo, diante da análise de sua maior obra antibelicista – *Der Krieg* (A Guerra), 1932 –, que o que o levou à guerra foi a sua curiosidade e o desejo de vivenciar a experiência do combate:

Eu tenho muita experiência em relação a quem, ao meu lado, repentinamente cai morto abatido por uma bala certeira. Eu tenho experiência direta disso. E eu quis experimentar isso. Naquela época eu não era um pacifista – ou era? Talvez eu fosse uma pessoa inquisitiva, curiosa. Eu tinha que ver tudo aquilo pessoalmente. Sou uma espécie de realista, você sabe, que viu tudo ao redor com meus próprios olhos e posso confirmar que isto (a tela com uma cena de guerra) é exatamente assim. Tenho muita experiência de toda essa palidez, o abismo profundo da vida para mim mesmo...¹⁸

Portanto, segundo o próprio Otto Dix, às portas da Primeira Guerra Mundial não se considerava nem pacifista, nem belicista, mas um curioso.

Diferentemente de diversos artistas de sua geração que tiveram suas vidas ceifadas pelas rajadas de metralhadoras e dos bombardeiros – como Franz Marc, August Macke – ou não aguentaram a tensão vivida do cotidiano daquele novo conflito industrializado, precisando se retirar devido aos distúrbios psicológicos adquiridos – é o caso de Ernst Ludwig Kirchner e George Grosz –, Otto Dix pôde aguentar o horror das trincheiras e aquele fardo físico e psicológico até o encerramento em 1918, o que o faz tornar-se mais do que um artista-soldado: Dix é um sobrevivente.

No primeiro capítulo desta Dissertação – com o posicionamento de Walter Benjamin de que a guerra contribuiu para a crise da experiência narrativa:

(...) está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história universal. (...) Na época já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário dez anos depois continham tudo menos experiências transmissíveis de boca em boca.¹⁹

A experiência de Otto Dix sobre a guerra é impressionante, mas não como narrador oral. Aos poucos, vai constituindo sua experiência narrativa *de boca em boca*, mas a linguagem narrativa que Dix traz de sua experiência cotidiana no *front* é a imagem pintada.

¹⁸ KARCHER, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 30.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas*. Volume 1: Magia e técnica. Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2014, p. 123-124.

Sua autorrepresentação como um pintor verista,²⁰ que parte da experiência vivida para, em seguida, desenvolver uma obra, faz de Dix um cronista, um correspondente de um momento desigual na história não só da Alemanha, mas de todo mundo. Sua representação da Grande Guerra – nas pinturas, desenhos e gravuras – partindo da experiência vivida, da realidade trágica da destruição que a guerra total proporcionou, faz de Otto Dix o maior pintor da guerra contemporânea.

Toda obra de arte de Dix causa um efeito de atração visual, inscrevendo-se na grande tradição da gravura herdada dos mestres alemães, partindo da gravura como denúncia, na série de gravuras em água forte de Jacques Callot – *As misérias e as tristezas da guerra dos Trinta Anos* (1633) – e da série Francisco de Goya produzida em águas-tintas, *Os desastres da guerra* (1810-1815). Nas comemorações dos dez anos do início da guerra em 1924, Dix publica para a convulsiva Alemanha de Weimar sua série *Der Krieg* (A guerra).

Uma das principais obras do barroco alemão é a *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, publicada em 1668 por Hans von Grimmelshausen. Este romance é composto em cinco volumes e uma continuação que fora publicada no ano seguinte por um pseudônimo ou anagrama do autor, o qual, àquela altura, estava determinado como German Schleifheim von Sulsfort, razão pela dificuldade de determinação da identidade do autor, que ocorre quase dois séculos depois de publicada a obra original, em 1837. Mazzari,²¹ ao vincular a literatura comparada do pacto fáustico entre Guimarães Rosa e Grimmelshausen, afirma se tratar de um vigoroso painel da Guerra dos Trinta Anos, narrada com precisão verista e combinada com uma cosmovisão bastante rasteira da sociabilidade. O que não pode ser outra coisa senão fruto do conflito avassalador desta guerra no território alemão, gerando, inclusive, uma expressão para a definição catastrófica à qual estava submetida a vida social dos sobreviventes: *Raubritter*. Etimologicamente, significa algo como rapinante ou cavaleiro rapinante, um fenômeno bastante comum da Alemanha daquela altura, na qual um grupo de sobreviventes atacava outros grupos com o propósito de saltear e, na maior parte das vezes, executar as vítimas durante o roubo.²²

Veremos, nos dois primeiros capítulos, a importância dos trabalhos de Goya para Dix, não apenas expresso em água-forte, mas também em outras pinturas, por exemplo, o quadro do pintor espanhol *A maja nua*, realizado entre 1797 e 1800, no qual Dix externa uma

²⁰ Teoria segundo a qual a rígida representação da verdade e da realidade é essencial à arte, nas quais deve, portanto, incluir também o vulgar, o feio e o antiestético. Sua origem etimológica é proveniente do italiano *vero* e é de uso recorrente na língua portuguesa pelo menos desde 1892, segundo Antônio Houaiss.

²¹ MAZZARI, Marcus Vinícius. *Labirintos da Aprendizagem*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 50 e seguintes.

²² Cf.: GRIMMELSHAUSEN, Hans J. C. von. *O aventuroso Simplicissimus*. Tradução de Mauro Luiz Frungillo. Curitiba: UFPR, 2008.

crítica à jovem nua de Goya, trazendo-a para a atmosfera social da Alemanha weimariana, tornando-a bizarra, grotesca, totalmente desencantadora aos olhos do público. Trata-se de *Nu*, tendo como subtítulo *por Francisco de Goya*. Como veremos no primeiro capítulo, o interesse de Otto Dix pelo trabalho de Goya deu-se logo após a guerra, ao retomar os estudos de arte em Dresden, ao aprender realizar gravuras.

As feridas das trincheiras ainda estavam abertas, dez anos depois do início do conflito, não cicatrizariam. A publicação dessas gravuras – trazendo à tona todo o horror, a humilhação, a destruição, a fome e a miséria causados por aquele conflito industrializado – naquele momento em que se voltava o mito heroico da guerra, que nunca havia desaparecido do imaginário de uma nação que teve por formação um nacionalismo pautado na beligerância, no culto à perfeição física, na bravura do soldado viril.

Em *Os fuzis da Senhora Carrar*, o personagem de Berthold Brecht nos diz: “*Abaixo a guerra! Temos que combater com a pena ou com o fuzil?*”.

Otto Dix não mais utilizará o fuzil. Este, ao seu ver, tornou-se dispensável após o maior conflito mundial há pouco ocorrido. Sua arma passa a ser outra: o pincel. A única maneira de os artistas expressarem suas revoltas, suas consternações, que os atingiam, era utilizar os instrumentos artísticos como arma. Armas que não ferem e não matam, mas que mantêm vivo o pensamento cru e a face descarada e sombria de uma época, ou seja, a sua arte é a *mímesis*, a expressão artística reveladora da essência do seu tempo. Sendo assim, Otto Dix responde facilmente à proposição do pintor francês, Bernard Rancillac (1931 -): “*duvido que um pincel possa ser uma arma*”.²³ Durante este trabalho, ao analisarmos algumas obras de Dix, veremos que o pincel era e é uma arma eficaz e ativa composição ideológica antibeligerante.

A série de gravuras de Otto Dix causa até hoje um intenso impacto. Na mesma direção, encontra-se uma chocante pintura, sua obra máxima antibelicista, seu repúdio total à guerra, carregando o mesmo nome de suas gravuras – *Der Krieg* (A guerra), 1932 –, um tríptico com base, baseado na também obra máxima renascentista/maneirista do mestre alemão Matthias Grünewald (1470-1528), finalizada em 1516, *O Retábulo de Issenheim*, exibida e analisada no primeiro capítulo desta tese.

²³ Jacques Louis David, imediatamente após sua prisão, pinta um autorretrato de peito aberto e camisa branca, uma espécie de *ex-voto* para o perdão diante do definhamento do partido jacobino. A impressão imediata após essa pintura é a de que ele, com pincel na mão, dissesse “não sou um terrorista, sou um pintor”. Essa interpretação fica bem exposta em Simon Schama, que, de alguma maneira, apresenta a obra de David como apologia do terror revolucionário de Robespierre. Cf.: GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

O tríptico de Otto Dix, *Der Krieg*, 1932, causa o mesmo impacto que a obra de Picasso – *Guernica*, 1937. A relevância artística e histórica de ambas as obras são essenciais para a compreensão do que é a Guerra Total – abordada no primeiro capítulo – e das consequências das guerras imperialistas do capital. Porém, ao público comum, leigo em arte, o tríptico antibelicista de Dix é de mais fácil compreensão do que a famosa tela cubista de Picasso.

A importância dos trabalhos de Otto Dix representados em sua crítica ao belicismo e à modernidade é ainda pouco conhecida do público acadêmico brasileiro. Contudo, esta complexa e sofrível pesquisa tem como objetivo recompor uma ausência na historiografia brasileira, simultaneamente apresentando à academia e, principalmente, ao público comum a vida de um dos maiores pintores alemães, lançando um olhar analítico sobre seus quadros, evidenciando e dialogando com a conjuntura social, cultural, política e econômica da República de Weimar. O tríptico *Der Krieg* será uma das obras que analisaremos minuciosamente.

Há quem considere que Dix, através do seu trabalho, estetizou a guerra, fazendo-a por meio de suas pinturas e gravuras, assim como o movimento futurista faz um relato sobre a beleza da guerra ou como o realismo mágico de Ernst Jünger²⁴ (1895-1998), em sua obra *Tempestades de aço*, publicada em 1920, na qual o ex-capitão de infantaria suaviza o conflito e apresenta sua fascinação pelas trincheiras. Na realidade, Otto Dix fez um relato da estupidez da guerra, do desperdício de vidas, da incoerência da política bélica que, em nome de vitórias, coleciona derrotas não apenas para as nações, mas para a humanidade. As pessoas que ele retrata – na série de 1924 e na pintura de 1932 – são uma parte da humanidade, e a putrefação de corpos e órgãos em meio à lama representa o impasse e a selvageria a que se chega a civilização de tempos em tempos. No caso de Dix, as cenas são do começo do século XX. Porém, na realidade, podem servir de comentário para o horror de todas as guerras e, neste sentido, ser um libelo humanista. Afinal, depois da Primeira Guerra Mundial, vieram muitas outras guerras, com uma série interminável de horrores, que não cessam.

Como já afirmado nesta introdução, as experiências diretas do *front* e as crueldades da guerra forneceram a Dix o combustível necessário para expressar em sua arte as suas angústias, a sua melancolia e a sua preocupação com a realidade social alemã.

²⁴ Nascido em Heidelberg, Alemanha, em 1895, quando o jovem Jünger abandonou a escola para se unir à Legião Estrangeira, onde pode conhecer a Argélia. Ao iniciar a Primeira Guerra Mundial, ele, assim como Otto Dix, alista-se voluntariamente na campanha militar, pela qual recebeu a *Ordre pour le Mérite*. Participou também da investida alemã na Segunda Guerra Mundial, mesmo divergindo da ideologia nazista. Sua obra pró-belicista, *Tempestades de aço*, é baseada em seu diário de combate no *front* e mesclada com ficção de heroísmo. A obra literária de Jünger será confrontada com a obra literária de Erich Maria Remarque, escrita em 1929 – *Nada de novo no front* –, com as pinturas e gravuras de Dix.

Uma nova Alemanha²⁵ emergiu após o cessar dos bombardeiros da guerra em 1918 e da Revolução Alemã. Essa nova Alemanha é estranha a ela mesma, obscura, sombria, incerta. Nunca passou por experiência republicano-democrática. Nas palavras do pintor alemão George Grosz (1893-1959),²⁶ a República de Weimar:

Era um mundo completamente negativo, enfeitado com espuma colorida por cima, que muitos consideram ser a verdadeira e feliz Alemanha anterior à chegada da nova barbárie. Os estrangeiros que nos visitavam deixavam-se enganar por tanta felicidade, pela aparentemente despreocupada, engracada e agitada vida superficial das casas noturnas e pela pretensa liberdade e pela arte em floração. Tudo isso era apenas espuma colorida e mais nada. Debaixo dessa animada superfície que parecia um esfuziante pântano, fervilhavam o ódio ao irmão, a desunião e a preparação das partes para o confronto definitivo. Era como se a Alemanha tivesse dividida em dois partidos e ambos se odiasssem como na lenda dos nibelungos.²⁷

Toda questão-problema já indica uma resposta de antemão. Porém, ao observarmos as obras artísticas de Otto Dix, parece que elas próprias sugerem esse princípio, geram um ponto de partida para a interpretação, buscando compreensão de um cenário histórico extremamente conturbado, nos quais – Dix e seus trabalhos – estão inseridos.

Apresentaremos neste trabalho Otto Dix e suas obras como um testemunho de uma época e uma sociedade que também o produziram. Elas são uma fonte documental de extrema importância para a apreensão das especificidades históricas do período, já que nenhuma produção artística está livre das conformações sociais de sua época. O valor documental de cada pintura, de cada gravura, está relacionado diretamente com o olhar, com a perspectiva que é dada pelo historiador, pois infinitas são as possibilidades de leitura de cada imagem.

No primeiro capítulo desta Dissertação, intitulado *Otto Dix e Der Krieg: entre a gravura e a pintura*, pretendemos interpretar as obras antibelicistas comentadas acima: A Guerra (*Der Krieg*) – série de gravuras publicadas em 1924 –, levando em conta que Otto Dix é herdeiro dos tradicionais gravuristas alemães e de outros da era moderna e contemporânea; e A Guerra (*Der Krieg*) – o tríptico com base, pintado de 1928 a 1932 baseando-se no retábulo de Isenheim de cunho religioso e maneirista de Grünewald. Sendo assim, abordaremos a

²⁵ Republicana, social-democrática, liberal, de forças armadas reduzidas e aniquiladas, taxada de derrotada e exposta à humilhação do Tratado de Versalhes (1919), reduzida territorialmente, endividada, hiperinflacionada e de cultura aberta ao cosmopolitismo.

²⁶ Pintor e desenhista alemão expoente do movimento dadaísta e o maior nome da Nova Objetividade ao lado de Otto Dix, empolgado em analisar criticamente a situação política e social da Alemanha durante a República de Weimar. Grosz e Dix se conhecem em 1920, durante a Primeira Feira Internacional Dadá, em Berlim. Após a guerra, Grosz torna-se militante do Partido Comunista Alemão e seu criticismo político e social o levou a antever a ascensão ao poder do nazismo e, assim, migrar para os Estados Unidos. Assim como Dix, o nome de Grosz está associado ao expressionismo e suas obras artísticas seriam censuradas pelo nazismo a partir de 1933.

²⁷ GROSZ, George. *Um pequeno sim e um grande não*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 174.

contextualização da Alemanha durante a Grande Guerra e a Alemanha pós-guerra, ou seja, será analisado o ambiente social que levou Dix a elaborar os dois trabalhos aqui propostos.

Partindo sempre do objeto – Otto Dix –, abordaremos, no primeiro capítulo, a motivação que levou jovens alemães irem a guerra, a desilusão e a memória do conflito após o seu término em 1918. Pretendemos colocar Dix entre a gravura de 1924 e a pintura (tríptico) de 1932 na batalha pela memória. Seu estilo experimental, influenciado pelos mestres do passado, influenciado pelo seu tempo e como dizia, realista, faz de Dix um pintor à sua própria *maneira*.

No segundo capítulo, pretendemos, primeiramente, periodizar a República de Weimar e, em seguida, esboçar, de acordo com Jeffrey Herf, o movimento do modernismo reacionário – um fator potencializador da glorificação da guerra como objeto de identidade nacional – e a cultura dessa Alemanha weimariana – que se afastava cada vez mais da *Kultur*. Nesse mesmo capítulo, apresentaremos e analisaremos representações da personagem dessa Alemanha weimariana muito retratado por Otto Dix: a prostituta. O que ela representava para aquela sociedade alemã do pós-guerra? O que as conjunturas sociais, políticas e econômicas no caótico cenário hiperinflacionário de 1923 contribuíram para seus aumentos? Como eram vistos pela sociedade burguesa de uma Alemanha confusa, “sem identidade” e enfraquecida em diversos sentidos? Qual é a crítica que Otto Dix nos transmite ao representar a prostituta esteticamente depreciada? Como o espírito de Weimar proporcionou de forma escancarada a prostituição pelas ruas das grandes cidades alemãs? Analisaremos nesse capítulo as duas características que motivaram Dix a elaborar suas obras: Eros e Tânatos.

No terceiro capítulo, indo nessa mesma direção, analisaremos a representação dos soldados mutilados nos quadros de nosso pintor e seu significado na sociedade alemã, observando também a representação do tríptico *Metrópolis* no mundo urbano moderno e a conjuntura social de alguns personagens da República de Weimar retratados por Dix. São eles: o *marchand* de arte Alfred Flechtheim, o fotógrafo Hugo Erfurth, o advogado Hugo Simon, a dançarina Anita Berber e a jornalista Sylvia von Harden. As pinturas de Dix não são apenas uma “imagem” da Alemanha nos anos 1920, mas um produto crítico de um universo sociocultural. Foi durante a Alemanha de Weimar – alavancado por este espírito – que Otto Dix e suas pinturas se fundem numa arte biográfica.

Analisaremos, no terceiro capítulo, um dos quadros mais conhecido de Dix: o tríptico *Metrópolis*, 1927-1928. Essa obra marca um dos ápices críticos do pintor ao espírito alienante e ao desprezo das elites alemãs para com a sociedade – representada no quadro central

– e nos dois quadros laterais, os desprezados por essa própria elite: o soldado²⁸ veterano mutilado diante de diversas prostitutas. Esta é a representação da Berlim da República de Weimar, de Otto Dix.

Na década de 1920, a conjuntura social da República de Weimar leva Dix a se afastar do expressionismo, principalmente no que diz respeita aos temas das suas pinturas. Dix somente é comparável a George Grosz em suas pinturas críticas, na fase da Nova Objetividade. Dix é, algumas vezes, ao pesquisarmos essa temática, igualado a Grosz. Ainda que suas obras se assemelhem na temática social alemã do pós-guerra, elas se diferem quanto à iconografia. As pinturas de Grosz são uma denúncia da sociedade, apontando culpados – militares, indústria, imprensa, representante de partidos nacionais. As pinturas de Grosz são acusações políticas. As pinturas de Dix, não. Suas pinturas mostram as vítimas, o sofrimento, o desespero, a alienação e o desprezo da sociedade burguesa.

O ideal artístico de Otto Dix não é um ideal político – ele se distanciava da política, porém o contexto que Dix encontrava-se era impossível não tomar uma decisão política –, mas, sim, humanístico. Porém, podemos aqui afirmar que uma obra de arte criada com uma determinada intenção por seu criador foge do seu controle e de suas intenções. Por isso, as pinturas de Dix passam a ter sentido político.

Durante toda sua carreira como pintor, as prostitutas foram um dos seus temas centrais. O fascínio de Otto Dix por elas o acompanhou antes, durante e, principalmente, depois da guerra.

Todo esse desenvolvimento da arte de Dix acompanha, de modo inextrincável, o clima da *Kulturpessimismus* (pessimismo cultural). De acordo com Michael Löwy:

O termo aparece por volta do fim do século XIX e designa uma atitude, um estado de espírito, uma *Stimmung* de desconfiança em relação à modernidade e à crítica do capitalismo, do liberalismo e do industrialismo, compartilhada por toda uma corrente da cultura alemã dos anos 1890-1933.²⁹

O seu trabalho, porém, não se limita apenas a um libelo contra a guerra, mas também à normalização de uma sociedade desigual, ou seja, uma sociedade que tem como

²⁸ Por ser um soldado, um veterano da Primeira Guerra Mundial, Dix é solidário àqueles que lutaram e sobreviveram aos horrores da guerra industrializada. Sendo assim, ele pinta a representação da realidade desses soldados, que sobreviveram, porém em condições físicas deploráveis – mutilações nas pernas, nos braços, na face. A representação da perda da libido no soldado mutilado pintado por Dix é uma constante em seus quadros, seus corpos deformados e abandonados pelas políticas liberais da social-democracia. Esse contexto de humilhação do soldado e das pinturas publicadas por Dix, a respeito do ex-combatentes mutilados, nos permite identificar sinais da emergência do nazismo como um movimento que defendia um padrão estético de beleza.

²⁹ LÖWY, Michael. *A jaula de aço: Max Weber e o marxismo weberiano*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 41.

paradigma a aceitação da pobreza, o desprezo àqueles que trabalham cotidianamente e à alienação das classes médias em sua busca frenética pela felicidade.

A sociedade alemã weimariana irá desaparecer sobre o dilúvio da chegada do nazismo em 1933 e Otto Dix será forçado a romper com a sua temática crítica ao militarismo e com a sociedade burguesa e será destituído de seu cargo de professor na Academia de Arte de Dresden, que teve início em 1927. Suas pinturas realizadas durante o Terceiro Reich (1933-1945) são apenas sobre paisagens – florestas, montanhas –, mas suas obras realizadas sob o espírito de Weimar serão confiscadas, censuradas, destruídas ou exibidas nas exposições de Arte Degenerada realizadas em diversas cidades da Alemanha a partir de 1937.

Dix sobreviveria ao nazismo por ter lutado bravamente na Primeira Guerra Mundial, chegando até a ser preso ao final da Segunda Guerra Mundial, acusado de participar de uma conspiração contra a vida de Adolf Hitler.

Otto Dix morreu em 25 de julho de 1969, em Singen am Hohentwiel. O seu trabalho faz parte da história da cultura não apenas da Alemanha, mas de toda humanidade. O tema que Dix perseguiu continua presente entre nós. E ver as cenas que retratou nas frentes de batalha serve também para nos lembrar de que o “*horror*” ao qual se referiu Joseph Conrad, em sua obra literária máxima, *Heart of Darkness* (Coração das Trevas), e serviu de epígrafe para T. S. Eliot, em seu célebre poema *The Hollow Man* (Os Homens Ocos) continua presente. A civilização deixa, todos os dias, um rastro que insiste em não se apagar, de vítimas putrefatas que insistimos em ignorar. Assim como Otto Dix diante do esquecimento causado pela modernidade, não as ignorou e este trabalho fará o mesmo.

1 DER KRIEG: OTTO DIX ENTRE A GRAVURA E O TRÍPTICO

1.1 Otto Dix e a experiência da guerra

A história mostra-nos a vida dos povos, e ali encontra apenas guerras e rebeliões para nos narrar; os anos de paz nos parecem tão somente breves pausas, entre atos, aqui e ali. Igualmente a vida do indivíduo é uma luta contínua com a necessidade e o tédio, e não apenas no sentido metafórico. Por toda parte o homem encontra oposição, vive continuamente e luta, e morre segurando suas armas.

(Arthur Schopenhauer)

A cultura ocidental reservou o lugar mais alto para a celebração e exaltação dos feitos guerreiros em todos os períodos históricos. A guerra foi abordada na história e na historiografia em estilo esplendoroso, exaltando os memoráveis combates e os combatentes como verdadeiros heróis. Na antiguidade clássica, os poemas épicos de Homero em suas obras *Odisseia* e *Ilíada* não cessaram de narrar a fúria violenta dos combates da Guerra de Tróia, assim como em diversas partes na obra magistral de Tucídides, *A Guerra do Peloponeso*.

A guerra tida como grandiosa, bela, de causa nobre teve também seu lugar de honra na pintura de artistas combatentes e não combatentes nos conflitos. Presenciamos um número grande de painéis, telas, quadros que foram recobertas com cavalos, mortos, lanças, espadas, feridas e sangue. Recordamos *O triunfo de Mário*, de Giovanni Tiepolo (1696-1770), ao celebrar a vitória do general romano sobre o rei africano, fazendo este caminhar à sua frente – de forma humilhante –, acorrentado, esboçando uma perspectiva vitoriosa. No Brasil, a tradição das artes plásticas demonstra, em sua ampla maioria, a celebração de batalhas, ligadas ao sistema de encomendas, importantes quadros do século XIX: *A batalha de Guararapes*, de Victor Meirelles (1832-1903), quadro que traz em si a representação das vitoriosas batalhas na guerra de expulsão dos holandeses do território brasileiro e suas outras duas pinturas referentes à Guerra do Paraguai, *O combate naval de Riachuelo* e a *Passagem de Humaitá*.

Figura 2 - Victor Meirelles. *A batalha de Guararapes*, 1875-1879. Pintura a óleo, 500 x 925 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/victor-meirelles>. Acesso em: 28/11/2017.

Ainda reverenciando as batalhas vitoriosas do Brasil contra as forças invasoras do ditador paraguaio Marechal Francisco Solano Lopez, Pedro Américo (1843-1905) exalta na tela, de forma gloriosa, a *Batalha do Avaí*, o heroísmo do exército brasileiro.

Figura 3 - Pedro Américo. *A Batalha do Avaí*, 1874-1877. Pintura a óleo, 600 x 1100 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/pedro-americoo>. Acesso em 28/11/2017.

Em todas as obras citadas, sejam as literárias, sejam as pictóricas, dificilmente desvendamos alguma marca de criticidade. Nas imagens acima, o cadáver doloroso, a família em fuga, a destruição causada pelos bombardeios navais são representados, são quase sempre representadas como acessório pitoresco, que acrescenta à emoção da cena.

A centralidade gloriosa – das imagens representadas nos quadros –, seguida de grandeza, de ostentação triunfante, imortalizando os feitos históricos máximos, podemos afirmar que a representação da guerra foi, e muitas vezes ainda é, tida como espetáculo que se desdobra e se expõe para um público amplo.

Por mais que observamos diversas mudanças no campo das artes, principalmente na era contemporânea, podemos notar que a tradição tem um peso relevante na produção artística. Sem que se possa assinalar a continuidade de tradições entre os artistas que o praticam, “a forma de seu trabalho é a mesma: arte do traço sobre o papel, em folhas que constituem uma série de episódios”.³⁰

Otto Dix está entre eles. Na história ocidental moderna, são muito poucos artistas que fazem uma imagem crítica negativa dos conflitos armados, dos quais podemos listar as figuras mais destacáveis: Jacques Callot, Francisco de Goya, Otto Dix e Lasar Segall. Porém, a história da arte está ligada à história da guerra. Foram muitos artistas que no campo da história fizeram obras representativas e relativas à guerra manifestando seu ponto de vista.

O século passado, *o breve século XX*, como afirma Hobsbawm, foi o século em que se concentraram os efeitos mais devastadores causados pelas guerras na história da humanidade, especialmente se levarmos em conta o número de vítimas e de seus sofrimentos. O poder armamentista de destruição gerado pela indústria, ciência e técnica moderna, que ocorreu com o início a Primeira Guerra Mundial, chegando ao seu ponto culminante com o uso das bombas atômicas em território japonês ao final da Segunda Guerra Mundial.

Com o surgimento de novas formas de matar e morrer na Primeira Guerra Mundial, alguns artistas buscaram novas maneiras de representação para mostrar o que então parecia impossível de ocorrer, pois nada podia imaginar as matanças e o extermínio científico de etnias que ocorreu na Europa nos anos 1940.

A partir da grande hecatombe da Primeira Guerra Mundial, tanto o expressionismo quanto o realismo foram os modos de representação mais usados pelos pintores para mostrar a guerra. No campo da narrativa sobre a Grande Guerra, o realismo se transformou em expressionismo mais pelas descrições nuas do que pela forma literária, foi o estilo literário mais

³⁰ COLI, Jorge. Guerras. In: *Visões de guerra. Lasar Segall*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Lasar Segall: Centro da Cultura Judaica, 2012, p. 135.

utilizado pelos romancistas ex-combatentes como o alemão Erich Maria Remarque (1897-1970) e o francês Henri Barbusse (1873-1935), bem como memorialistas, entre os quais o então jovem Ernst Jünger (1895-1998).

O desencadeamento da Primeira Guerra Mundial significou, para uma parte dos intelectuais, a esperança de acabar com os anos de monotonia tediosa vividos. Fruto da Revolução Industrial, o trabalho mecanizado incessante, o ritmo de produção fabril, a explosão demográfica urbanística e uma sociedade nivelada pelo mercado era interpretado como declínio espiritual e corrosão da *Kultur*. Por esta razão, eram numerosos os intelectuais que vislumbravam que um conflito armado entre nações pudesse revigorar a modernidade, purificando o *Zeitgeist*. Entre os que apoiavam a guerra, ou deixaram se entusiasmar por ela, estavam diversos artistas.

É importante destacarmos a quantidade de artistas – pintores, escultores, poetas, escritores, músicos – que se alistaram como voluntários em 1914, deixando relevantes fontes testemunhais em seus quadros, diários, poemas, cartas sobre a Grande Guerra. Suas visões sobre esta eram diversas: desde as formas mais depreciativas como mais apologéticas. Alguns dos pintores expressionistas do século passado, que viam a guerra como uma ponte para a utopia de um mundo renovado, como Franz Marc (1880-1916) – morto durante o massacre da Batalha de Verdun (fevereiro-julho de 1916) – e August Macke (morto em 1915) morreram em combate, não chegaram a ver o morticínio industrializado, nem o resultado final do conflito e o “novo mundo” que se estabeleceu. Porém, aqueles que conseguiram sobreviver com combatentes de linha de frente ou viviam longe dela na retaguarda, como o pintor e artista de xilogravuras belgo Frans Masereel (1889-1972), a guerra deixou uma marca indelével em sua vida e em seu trabalho artístico. Assim, entre estes, encontramos artistas expressionistas de nacionalidades diversas, que nos deixaram testemunhos gráficos dos combates e da tropa na frente, como: Max Beckmann (1884-1950), George Grosz (1893-1959), Otto Dix (1891-1969), Paul Nash (1889-1946), Heinrich Ehmsen (1886-1964) e Magnus Zeller (1888-1972), entre outros; e, na retaguarda: Ossip Zadkine (1890-1967), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Wilhelm Lehmbruck (1881-1919); bem como a vida dos civis, não devemos esquecer do trabalho de Marc Chagall (1887-1985).

O pintor alemão Otto Dix foi o artista que representou com mais intensidade a brutalidade desta guerra, que inaugurou a longa série de guerras do século XX e novas formas de matar uns aos outros entre homens e mulheres. Soldado que atuou na frente ocidental e oriental, Dix experimentou pessoalmente os horrores do conflito, magistralmente representado em pinturas, desenhos e gravuras, muitos dos quais são representações diretas da realidade em

que ele estava imerso. Ainda que de acordo com depoimentos os escritos do artista, sua intenção, quando ele começou a desenhar a guerra e seu efeito, não foi promover qualquer julgamento moral, mas apenas representá-lo; obras são, por força de representação, denúncias dessa guerra e, por extensão, de todas as guerras.

Assim como a maioria de seus contemporâneos, Otto Dix alistou-se como voluntário em 1914. Para a ampla juventude de jovens da geração europeia, a guerra era símbolo de renovação e inauguraría uma nova era. Via-se, como no quadro do ano inicial do conflito, *Despedida*, de August Macke, um humor sombrio de pessoas despossuídas de conteúdo espiritual, amordaçadas por uma época de ideias limitadas, estreitas, vazias, as quais foram afetadas pelo estilo de vida burguesa.

A notícia de que a Alemanha entraria na guerra foi dada sob demasiada euforia populacional em diversas cidades. O nacionalismo extremado, a crença na obtenção de novos espaços vitais, a apostila na vitória da *Kultur* sobre a *Zivilization* e a extinção do mundo burguês eram o combustível que moviam motivadoramente a juventude de todos os países europeus, principalmente a Alemanha.

A energia contagiosa da declaração de guerra colocou abaixo todos os pacifistas. De acordo com Eric Hobsbawm:

As massas seguiram as bandeiras de seus respectivos Estados e abandonaram os líderes que se opuseram à guerra. Na verdade deles restavam poucos, ao menos em público. Em 1914, os povos da Europa foram alegremente massacrados.³¹

Artistas, poetas, músicos, professores universitários compartilhavam a euforia bélica aclamando a população “à luta”, chamavam a guerra de “milagre” – que finalizaria a monotonia cotidiana burguesa – e de algo “grande”, concebido pela “graça divina”.

Acadêmicos cultos ficaram inebriados com visões de uma luta apocalíptica entre o valoroso militarismo alemão e o sórdido capitalismo britânico. O eminentíssimo economista Werner Sombart proclamou que a guerra era uma batalha entre “comerciantes e soldados”, na qual o militarismo alemão foi inspirado a lutar pela Sinfonia “Eroica” e pela Overture to Egmont de Beethoven, pela obra Fausto de Goethe e Assim Falou Zarathustra de Nietzsche contra uma não cultura esquálida e gananciosa. Ele acolheu favoravelmente a guerra como um antídoto contra o pessimismo cultural e uma forma de regenerar a raça. O filósofo católico Max Scheler apelou para que todos os sociais-democratas se envolvessem na luta contra a pátria do capitalismo moderno. Ele também chamou a atenção para os efeitos terapêuticos da guerra sobre o povo alemão. Thomas Mann ficou imensamente aliviado quando o Tratado de Brest-Litovsk pôs fim à guerra da Alemanha contra o país que produzira Dostoevsky. Nas suas *Reflexões de um Homem Não Político* ele

³¹ HOBSBAWM, Eric J. *A Era dos Impérios*. 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006, p. 499.

exigiu uma luta completa contra “les trois pays libres” que defendiam a “civilização” em vez de a “cultura”. Havia uma audiência entusiástica para essas bobagens, e “Deus castigue a Inglaterra!” substituiu as formas mais convencionais de saudação.³²

Em sua autobiografia, o notável escritor austríaco Stephan Zweig critica esse entusiasmo patriótico-belicista, que, em primeiro momento, levou jovens como Otto Dix, de todos os países envolvidos, a sorrir, cantar e dançar nas estações de trem partindo para a frente de batalha:

Em 1914, o que eles sabiam da guerra? Após meio século de paz ela havia se tornado uma lenda heroica e romântica. As pessoas a viam através da perspectiva de seus livros escolares e da pintura em museus. A cavalaria brilhante ataca em seus uniformes reluzentes. Uma massa retumbante de vitória sem nem sombra de vítima. Uma aventura selvagem e máscula como uma experiência maravilhosa e excitante. (...) Era por isso que gritavam e cantavam nos trens que os levam para o massacre.³³

Sobre a guerra, apropriando-se das palavras do filósofo francês Voltaire (1694-1778) – um visionário da guerra futura na Europa – diz em seu magnífico *Dicionário Filosófico* de 1764:

Então essas multidões se atiram umas contra as outras, não só sem ter interesse algum no processo, mas sem mesmo saber do que se trata. São seis potências beligerantes ao mesmo tempo, ora três contra três, ora duas contra quatro, ora uma contra cinco, detestando-se todas igualmente entre si, unindo-se e atacando turno a turno; todas de acordo num único ponto, o de fazer o maior mal possível.

O maravilhoso dessa empresa infernal é que cada chefe dos matadores faz benzer suas bandeiras e invoca solememente a Deus antes de ir exterminar o próximo.³⁴

O proletariado alemão deixou-se levar pelo entusiasmo do nacionalismo – quase religioso³⁵ –, abandonando os princípios da social-democracia alemã e da Segunda Internacional, movimento este que condenava veementemente o nacionalismo, ressaltando que este “desviava, através das classes dominantes, a atenção das massas proletárias”. O militarismo também era firmemente combatido pela Segunda Internacional, onde em 1907 o congresso lembrou aos seus membros de todas as nações da Europa em que atuava do:

Dever da classe operária e, particularmente de seus representantes nos parlamentos, de combater os processos de acumulação de armamento naval e militar com todas as

³² KITCHEN, Martin. *História da Alemanha Moderna*. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 263-264.

³³ ZWEIG, Stephan. *Autobiografia: o mundo de ontem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 119.

³⁴ VOLTAIRE. *Dicionário Filosófico*. São Paulo: Martin Claret, 2006, p. 264.

³⁵ De acordo com Margaret Macmillan: “Quase sempre o nacionalismo se aproveita de um magnetismo de ordem religiosa. Pense nos memoriais de guerra que relembram os mártires ou em Cristo na cruz ou nos rituais elaborados para certas ocasiões como no dia 11 de novembro” (MACMILLAN, Margaret. *Usos e abusos da História*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 109).

suas forças [...] e de se recusar a fornecer os recursos para esses processos bem como de “envidar todos os esforços a fim de evitar a eclosão da guerra”.³⁶

Em um manifesto da Internacional Socialista elaborado no dia 25 de julho de 1914 dizia como tamanha segurança:

O proletariado consciente da Alemanha em nome da humanidade e da civilização, protesta veementemente contra os que promovem a guerra ... Nem uma gota de sangue de um soldado alemão pode ser sacrificada à sede de poder do grupo dirigente austríaco, aos apetites imperialistas do lucro.³⁷

Porém, seus planos não saíram como planejado quando ficou claro, em questão de dias, que o nacionalismo superara o socialismo nos corações e nas mentes dos trabalhadores europeus, e também na maioria de seus líderes socialistas.

Todos os partidos – socialistas, inclusive – votam a favor dos créditos de guerra: 4 de agosto de 1914. (...) Todos votam em bloco, inclusive o jovem Karl Liebknecht que, sozinho na primeira dessas votações, adere à disciplina partidária e vota ele também a favor. Apenas num segundo momento, diante da evolução da situação, diante da transformação da guerra-relâmpago em guerra de trincheira, em guerra de posição, em que se luta até o esgotamento total do adversário, é que começará a mudar de comportamento, que suas certezas começarão a ser postas em xeque.³⁸

O entusiasmo mais crescente deu-se na Alemanha.

Em um país onde as pessoas sempre foram espectadoras em demonstrações coreografadas de patriotismo, o governo mal sabia como reagir à expressão espontânea do sentimento nacional; em Berlim, as autoridades chegaram a impor uma proibição temporária de manifestações no centro da cidade. A ansiedade claramente andava de mãos dadas com a bravata patriótica, (...).³⁹

Otto Dix, em um desenho feito a lápis, consegue esboçar uma multidão, que com olhares de agressividade pede assiduamente: *Krieg!*

³⁶ SONDHAUS, Laurence. *A Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 204.

³⁷ LOUREIRO, Isabel. *A Revolução Alemã, 1918-1923*. São Paulo: Unesp, 2005, p. 42.

³⁸ CANFORA, Luciano. *1914*. São Paulo: Edusp, 2014, p. 143-144.

³⁹ SONDHAUS, *op. cit.*, p. 198.

Figura 4 - Otto Dix. *Declaração de guerra*, 1914. Porta retrato feito a lápis



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em: 29/01/2018.

A princípio, Dix se empolga com a positividade das massas sobre o conflito que viria ocorrer, mas não acredita que a guerra possa trazer renovação do mundo ou do suposto espírito, não crê que a guerra “não limita-se a aniquilação, mas também na criação de novos valores”, assim como relatava o renomado professor de direito em Berlim, Otto von Gierke (1841-1921).⁴⁰

Não estamos falando aqui de exércitos profissionais, mas de exércitos de massa, de voluntários e conscritos, como o mundo nunca tinha visto até então.

A guerra oferecia “purificação, libertação e uma enorme esperança”; “inflamava o coração dos poetas” com uma sensação de alívio que o “mundo de paz havia feito desmoronar”, um mundo do qual “estava-se cansado, tão tremendamente cansado”. “Somente a vitória a qualquer preço poderia dar um significado à vida; os alemães haviam finalmente se reunido com um Volk, unicamente os alemães eram “verdadeiros, autênticos, machos e objetivos, uma terra de heróis enfrentando adversários carregados de “covardia, baixeza e falsidade”, palavras bombásticas como Volk, Reich, Geist ganhavam agora novo significado nessa grande cruzada pela Kultur. (...) são essas as expressões de Thomas Mann e Friedrich Gandolf.⁴¹

A guerra iniciada em 1914 representava o fim de uma época. O fim da *belle époque* (1871-1914), um período de relativa paz no continente europeu, desde a Guerra Franco-

⁴⁰ Para Gierke, a guerra: “o mais poderoso meio de destruição cultural é ao mesmo tempo o mais poderoso portador de cultura” (KARCHER, EVA. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 29).

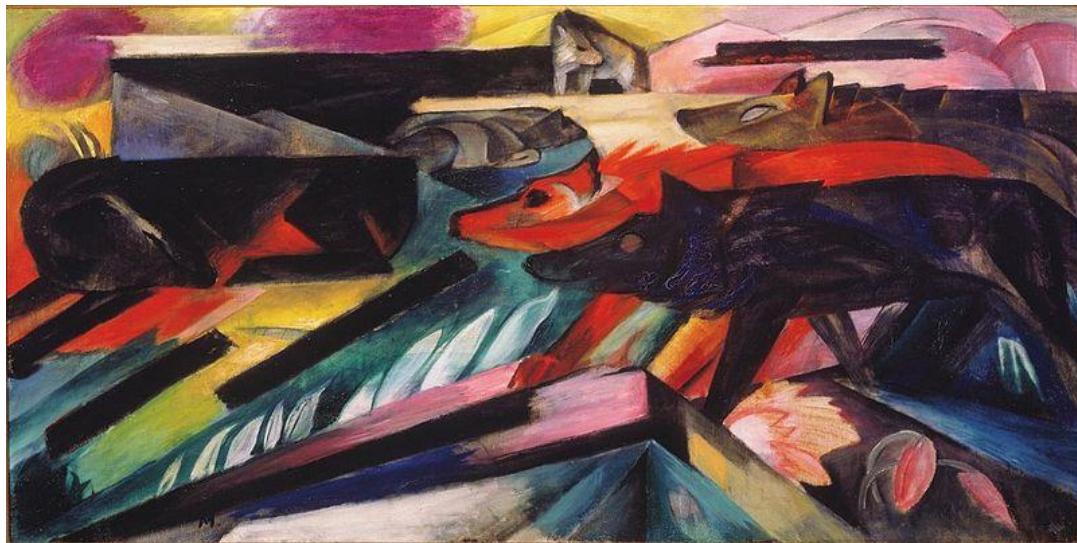
⁴¹ GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. São Paulo: Paz e Terra, 1978, p. 25.

Prussiana (1870-1871).⁴² Durante esse período, a corrida armamentista, o nacionalismo exacerbado, o sentimento de revanchismo francês, o mal esclarecimento de possessões imperialistas e as políticas de alianças militares e a crise da guerra civil nos Balcãs, geravam um clima de “paz armada” entre as potências europeias. O cheiro de pólvora estava no ar. No meio artístico já se pressentia um futuro devastador. Uma das pinturas de Franz Marc articula uma sombria antevisão da guerra e prevê suas origens no sudeste da Europa: trata-se do quadro *A desafortunada terra de Tirol*, de 1913. É notável que nesse mesmo ano, Marc pinta uma matilha de lobos e deu à obra o subtítulo *Guerra dos Balcãs*.⁴³

⁴² A *Belle Époque* foi um período cosmopolita que ocorreu nos países da Europa central, entre o fim da Guerra Franco-Prussiana (1871) e o início da Primeira Guerra Mundial (1914). Foi uma época marcada pelo avanço do progresso material de cunho tecnológico (telefone, telégrafo sem fio, cinema, automóvel e avião), pela representação de uma cultura urbana de divertimento baseada nos cafés dos bulevares, nas danças de cabarés (cancans), estimulando a cultura da boemia, pelo desenvolvimento da arte impressionista e modernista e pela crença paradigmática no progresso. Foi um conceito dado pela burguesia francesa de uma relativa “paz”, onde não houve guerra em solo europeu e, após a repressão da Comuna de Paris, a classe trabalhadora encontrava-se mais “mansa” devido à redução da jornada de trabalho, ao descanso semanal, ao pequeno aumento salarial – podendo gozar de seus momentos de lazer e diversão –, levando-a ao conformismo. Hobsbawm enfatiza que: “Os quinze anos entre 1899 e 1914 foram a belle époque não só por terem sido prósperos – e a vida incrivelmente atraente para os que tinham dinheiro e dourada para os ricos –, mas também porque os dirigentes da maioria dos países ocidentais, embora preocupados talvez com o futuro, não estavam com medo do presente. Suas sociedades e regimes pareciam, de maneira geral, administráveis” (HOBSBAWM, Eric J. *A Era dos Impérios. 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006, p. 426). O termo, além de ser classista, é extremamente eurocêntrico, fazendo-o desprezar durante essa época os genocídios realizados pelo colonialismo na África (como o Genocídio no Congo praticado pelo rei Leopoldo II da Bélgica e o Genocídio Namíbio praticado pelo imperialismo alemão de Guillherme II em 1904), na Ásia (com a ocupação da Índia pelos britânicos, espalhando fome e miséria na população local devido à imposição do sistema liberal e à desarticulação da sociedade da Indochina acarretada pelo imperialismo francês). O termo é até mesmo egocêntrico das potências centrais europeias, pois despreza a situação de guerra civil nos Balcãs entre 1912 e 1913, deixando um rastro de 108.000 mortos e feridos.

⁴³ O cenário mais caótico dava-se na região dos Balcãs (tida como Europa oriental), que se encontrava em guerra civil por parte do fervor nacionalista sérvio e sua ambição imperialista em “reconstruir” na região a chamada “Grande Sérvia”, enfatizando o movimento étnico-patriótico Pan-eslavismo. Os interesses da Sérvia chocavam-se com a vizinha Bósnia-Herzegovina, com o Império Austro-Húngaro e com o Império Turco-Otomano. “Há uma frase famosa de Bismarck que diz que uma grande guerra seria deflagrada por ‘alguma coisa idiota nos Balcãs’, e assim aconteceu” (MARSHALL, Tim. *Prisioneiros da Geografia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018, p. 108).

Figura 5 - Franz Marc. *Os lobos (guerra dos Balcãs)*, 1913. Óleo sobre tela, 70,8 x 139,7 cm. Museu Albright-Knox, Buffalo



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/franz-marc>. Acesso em: 30/01/2018.

Ernst Barlach (1870-1938) esculpiu um anjo de semblante furioso, pedindo vingança, justo no momento em que as hostilidades tinham início. No entanto, apesar de uma onda de profecias apocalípticas, poucos podiam imaginar a dura realidade da guerra moderna, tecnológica, daquela que ao final acreditou-se: “a guerra que acabaria com todas as guerras”.

Os futuristas italianos equipararam a guerra a um novo começo, esperavam dela um efeito purificador, uma “higiene” para o mundo embelezar-se. O Futurismo, vanguarda do início do século XX, que contribuiria com a estetização das massas sob a guerra e sob o fascismo nas décadas de 1920 e 1930, se dá como grande impulso à valorização da guerra. Se na Alemanha de antes da guerra existia um abismo substancial entre os ideais culturais e a realidade social, econômica e política:

A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de propriedade existentes. Eis um fenômeno pode ser formulado do ponto de vista político. Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de propriedade.⁴⁴

Fundador do movimento futurista, o poeta Filippo Marinetti (1876-1944) enfatiza com grande eloquência o manifesto sobre a guerra colonial da Etiópia:

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Volume 1: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 210.

Há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética ... Por isso, dizemos: ... a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga uma sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras ... Poetas e artistas do futurismo ... lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura.⁴⁵

Essa obsessão pela guerra como um dos grandes agentes libertadores da humanidade somente pode ser compreendido com o surgimento da tecnologia, fruto da indústria moderna. Em vista da corroída estrutura social burguesa, do asco causado pela dubiedade moral do guilhermismo, a guerra oferecia dinamismo social, força e progresso. Porém, essa crença, esse ideal não se sustentou por muito tempo, já que as experiências bélicas, com sua impressionante capacidade de destruição, deixaram aqueles jovens soldados desiludidos condenados à dor, ao sofrimento físico e psíquico e, por fim, à morte, causada pelos intensos bombardeios e infundáveis tiros de artilharia, simultaneamente vivenciados no horror das trincheiras.

Otto Dix, como já dissemos, não esconde sua empolgação pela guerra que estava por vir. De forma voluntária, ele serve ao pelotão de artilharia em 1914, mas é transferido para a infantaria de Bautzen em 1915, e mais tarde durante o conflito para sessões de metralhadoras pesadas.

Suas pinturas – principalmente seus autorretratos – antes de pisar no *front* comprovam a postura empolgante de um Dix militarista, influenciado não apenas pela técnica expressionista, mas também pelo cubismo e o futurismo.

Seu estilo artístico variado é explícito no quadro *O canhão*, pintado em janeiro de 1914, que Dix mescla à centralidade armamentista do quadro com estilo cubista, apresentando variáveis formas, com o estilo futurista, onde o artista destaca a robustez da máquina e a face tacanha de pessoas bitoladas na técnica do armamento.

⁴⁵ MARINETTI, Filippo apud BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Volume 1: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 211.

Figura 6 - Otto Dix. *O canhão*, 1914. Óleo sobre papelão, 98,5 x 69,5 cm. Museu de Arte de Dusseldorf, Dusseldorf



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em: 05/02/2018.

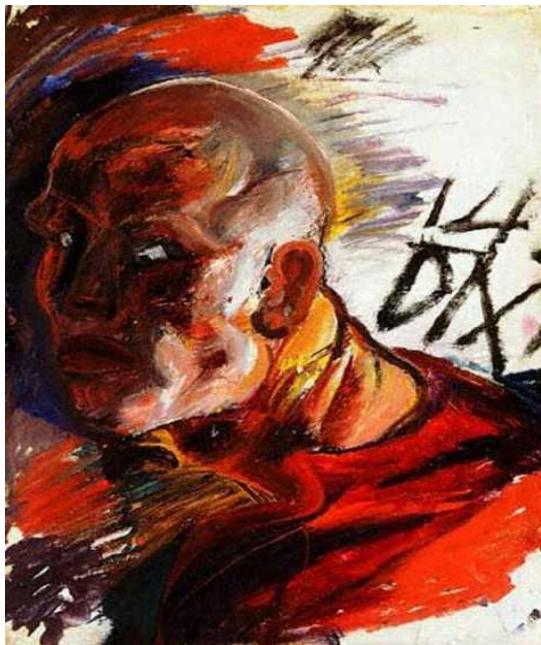
O fascínio de Dix com a temática da morte o acompanha durante toda sua carreira. De forma alegórica e simbólica representada numa caveira, ele pinta um quadro demasiadamente lúgubre a partir de março de 1913, mas virá a público um ano depois, *Autorretratos*.⁴⁶

O quadro é escuro, negro, e Dix se representa com três faces robustas tenebrosas, que almejam posição de ataque, acompanhado no canto inferior direito por uma caveira. Dix está com a cabeça coberta pelo capacete de artilharia. Ele vislumbra que a guerra se aproxima e sua face é a demonstração de um soldado com total disposição ao servi-la. Assim como na mistura de cores fortes e agressivas, o jovem Dix se retrata de cabeça raspada, em um quadro de abril de 1914, *Autorretrato como soldado*.

⁴⁶ A caveira como símbolo e alegoria da morte está demasiadamente presente na arte alemã renascentista e maneirista, como Hans Baldung e Hans Holbein. Otto Dix dará continuidade a essa tradição na era contemporânea.

Figura 7 - Otto Dix. *Autorretrato como soldado*, 1914. Óleo sobre papel, 68 x 53,5 cm.

Galeria da cidade de Stuttgart, Stuttgart



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 09/02/2018.

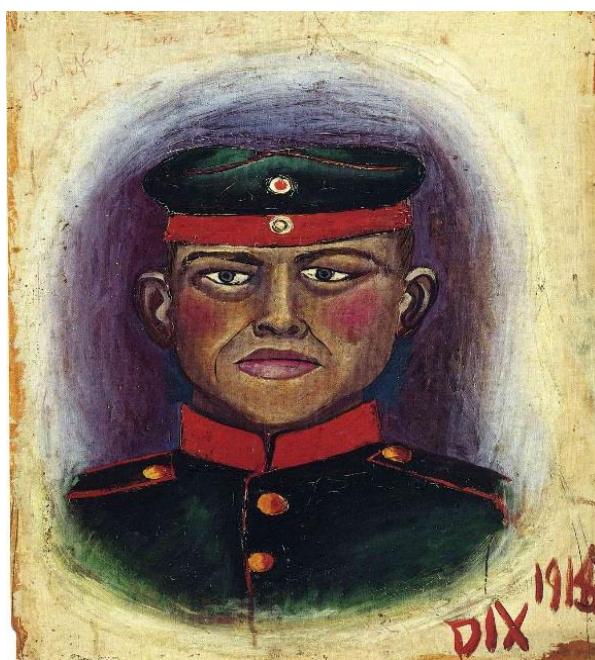
Sua postura militarista faz Dix se retratar de forma elegante, com seriedade e uma postura disciplinadora típica do exército alemão do Kaiser, como nos quadros: *Autorretrato com capacete de artilharia* e *Autorretrato com toque militar*, respectivamente pintados em maio de 1914 e fevereiro de 1915.

Figura 8 - Otto Dix. *Autorretrato com capacete de artilharia*, 1914. Óleo sobre papel, 68 x 53,5 cm. Galeria da cidade de Stuttgart, Stuttgart



Fonte: <https://pt.wahooart.com/@@/8LT3C5-Otto-Dix-Auto-Retrato-Vestindo-um-capacete-de-Gunner>
Acesso em 12/02/2018.

Figura 9 - Otto Dix. *Autorretrato com toque militar*, 1915. Óleo sobre papel, 69,5 x 49,4 cm.
Fundação Otto Dix, Vaduz



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 12/02/2018.

O que chama a atenção em Otto Dix é a sua capacidade de reproduzir detalhadamente as formas, e sua perspicácia para a plasticidade e materialidade da linha. As percepções sensoriais se convertem em pinceladas acertadas diante de seus movimentos, onde há uma clara intenção pictórica. As pinceladas das mais variáveis cores são mais ou menos acentuadas, as quais se convertem em um meio próprio da expressão de Dix.

Figura 10 - Otto Dix. *Autorretratos*, 1914. Óleo sobre tela, 75,5 x 54,5 cm. Museu de Arte Spencer, Lawrence (Kansas City)



Fonte: <http://portavoz.tv/otto-dix-dualidades-juego/>.
Acesso em 15/02/2018.

Em setembro de 1915, quando Dix marcha para a frente ocidental, já havia evocado antecipadamente o mito da guerra em algumas situações em quadros, que constituem visões apocalípticas, capturando estilos expressionistas e futuristas da época.

Em seu quadro de atração pelo militarismo – sua ostentação pela postura bélica – *Autorretrato como Marte*, pintado em janeiro de 1915, Dix decompõe e fragmenta com muita audácia o espaço em estruturas formais e cromáticas, assim como também o faz em *O canhão*. Em *Autorretrato como Marte*, ele se representa em grande estado de tensão e, ao mesmo tempo, ânimo – é um quadro que esboça no artista-soldado um clima de euforia e cinismo. A dominação marcial nos movimentos mortais que a pintura aborda.

Sem renunciar a um conteúdo específico e preciso, Dix converte a superfície do quadro em um lugar de fatos simultâneos, mutuamente relacionados, que vão ampliando de forma dramática na intenção de uma velocidade frenética.⁴⁷

Figura 11 - Otto Dix. *Autorretrato como Marte*, 1915. Óleo sobre tela, 81 x 66 cm. Casa da Pátria, Freital



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em: 18/02/2018.

A “grande ilusão” daqueles que a guerra traria renovação e purificação, como já dito, se rompe quando o novo *front lhes* é apresentado. O *front* do século XX, o *front* da era industrial e o *front* da guerra de desgaste. Ao final de agosto de 1914, as tropas de todos os países envolvidos no conflito puderam experimentar o que, a cada ano, ficaria pior. No mesmo ano, o proeminente poeta e soldado austríaco Georg Trakl (1887-1914) escreve talvez seu último poema, *Grodek*,⁴⁸ retratando a destruição da Grande Guerra:

Ao entardecer ressoam nas florestas outonais
Armas mortíferas, nas planícies douradas

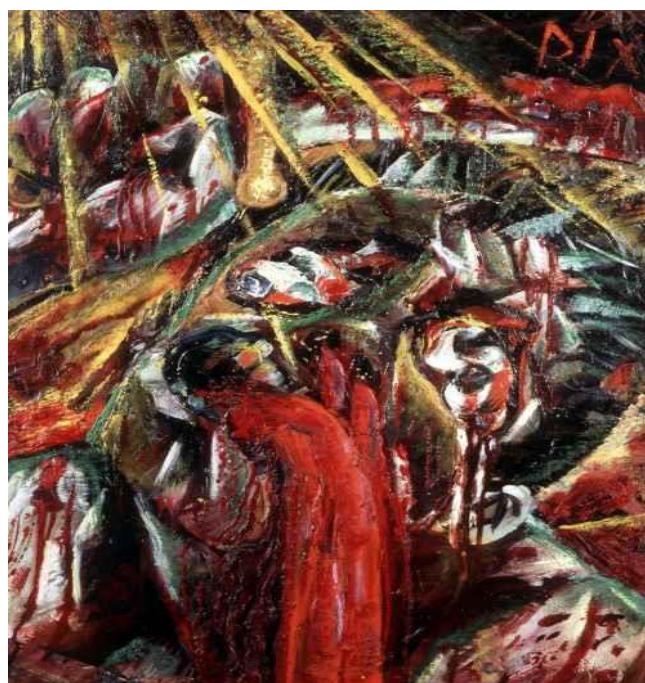
⁴⁷ As formas cubistas e futuristas que Dix utiliza em algumas de suas pinturas dão-se apenas em parte antes da guerra, pois ele é definido por sua vivência no conflito.

⁴⁸ A Batalha de Grodek, ocorrida em 1914, é notável por ser considerada uma das primeiras carnificinas ocorridas na Primeira Guerra Mundial, onde o exército austro-húngaro é derrotado pelo exército russo. Testemunho dessa batalha, Trakl escreve seu mais famoso poema, “Grodek”. Morreu em Cracóvia, aos 27 anos, por overdose no tratamento de distúrbios psicológicos causados pelo choque de guerra.

E lagos azuis, por cima o sol
 Mais sombrio rola; a noite envolve
 Guerreiros em agonia, o lamento selvagem
 De suas bocas dilaceradas.
 Mas, quietas no fundo dos prados, se avultam
 Nuvens vermelhas, onde mora um deus enfurecido,
 O sangue vertido, frieza lunar;
 Todas as vias desembocam em negra putrefação.
 Sob ramagens douradas da noite e estrelas
 Oscila a sombra da irmã pelo mudo bosque.
 Para saudar os espíritos dos heróis, as cabeças que [sangram;
 E baixinho soam nos juncos as flautas escuras do [outono].
 Oh, orgulhoso luto! Vós, altares de bronze,
 Uma dor violenta alimenta hoje a chama ardente [do espírito,
 Os netos não nascidos.⁴⁹

O poema de Trakl parece a representação escrita do primeiro quadro que Otto Dix pinta ao perder o encanto com a guerra, *Soldado moribundo*. Nesse quadro, Dix pinta os sofrimentos causados pela morte violenta; ele antecipa na pintura a queda do mito da guerra, pelas “tempestades de fogo” que o aguarda. Notamos, também, o cinismo de Dix com relação a esse mito. É notado na pintura os traços em cores e em formas. Os combates e a experiência de Dix o trazem para a realidade do sofrimento.

Figura 12 - Otto Dix. *Soldado moribundo*, 1915. Óleo sobre papel, 68,5 x 54,5 cm. Museu Dia de Todos os Santos, Schaffhausen



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 23/02/2018.

⁴⁹ BURGER, Laura. Georg Trakl: um romântico em tempo de guerra. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 18, n. 25, Jun./2015, p. 18-36. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pg/v18n25/1982-8837-pg-18-25-00018.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2019.

Diferentemente de outros artistas aqui citados – que foram afastados do *front* por incapacidade psíquica ou física, ou por morrer em combate –, Otto Dix permaneceu na guerra durante longos três anos (1915-1918). Esses anos marcarão para sempre sua vida e sua temática artística.

Dix participa de batalhas memoráveis durante a guerra, como a grande Batalha do Somme. Esteve em Champagne, Artois, Bruxelas. Conheceu a realidade, o cotidiano das trincheiras. Não apenas a realidade das trincheiras moldava a natureza do homem, mas a guerra em si. Erich Maria Remarque, com precisão, relatou essa transformação que o ambiente altamente caótico da batalha faz com o ser humano: “Partimos como simples soldados cismurros ou bem-humorados ... chegamos na zona onde começa a frente de batalha, e já nos tornamos homens-animais”.⁵⁰ É interessante aqui destacarmos que Dix enviou diversos cartões postais relatando suas experiências em campanha, em especial a Helene Jakob.⁵¹

Os cartões postais e as anotações em seu “diário” de guerra não são somente documentos históricos, mas também autobiográficos de primeira ordem, e contribuem a compreender a personalidade do artista de que o que a guerra era realmente “a mãe de todas as coisas” (...).⁵²

Se levarmos em consideração que todo artista é um obsessivo por seu trabalho – desenhar, pintar –, não foi a Grande Guerra, em seu momento, que removeu a obsessão de Dix pela arte. Mais tarde, após o conflito, ele diria o quanto “foi divertido poder desenhar em meio àquela penosa rotina de atividade”.⁵³ Seu pensamento era de descontração quando as bombas e tiroteios cessavam provisoriamente. Em meio ao horror cotidiano das trincheiras na frente ocidental, desenhar significava (sobre)viver.

O que sabemos é que, mesmo diante daquela terrível situação, o fascínio de Dix o leva a desenhar muitos desenhos cotidianamente, durante os quatro anos de combate. Fato que o torna um artista muito especial.

Otto Dix é simultaneamente sensível e aventureiro, céptico e racional. Em sua personalidade, há uma convivência entre a sua entrega por suas obrigações e, ao mesmo tempo, um distanciamento. Entendemos que, somente assim, podia observar os fatos em sua volta e pintá-los.

⁵⁰ REMARQUE, Erich Maria. *Nada de novo no front*. São Paulo: Editora Abril, 1981, p. 51.

⁵¹ Jakob era filha do administrador da Escola de Artes e Ofícios de Dresden. A ela Dix envia em média 300 cartas relatando seu cotidiano no *front*. Durante a guerra, ela se encarrega de enviar ao artista-soldado material de desenhos, como lápis e papel.

⁵² KARCHER, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 30.

⁵³ *Idem, Ibidem, loc. cit.*

Fiel à filosofia prática de Nietzsche, Dix percebe que essa guerra que luta nada mais é que um fatal “fenômeno da natureza”. Em uma conversa sobre arte, religião, guerra, em 1963, Dix fala de sempre ter sido um pintor “da realidade” e sua recordação sobre a guerra baseia-se na seguinte descrição:

Por isso tive que ir à guerra. E como era jovem, você sabe, não se dá a mínima a você. Não tive medo no início. Claro que quando avança a diante, na primeira fileira, encontras um bombardeio de granadas infernal, bem ... agora um dá risada ..., mas então passa a se cagar nas calças. Porém, na medida que se avançava menos medo se tinha. Quando estava na primeira fileira o medo desaparecia. Por fim, tudo isso são acontecimentos que eu precisava viver a todo custo. Eu também precisava viver para saber, como alguém cai ao meu lado ... e morre: por uma bala certeira. Eu precisava passar por tudo isso com exatidão. Eu desejava isso. Então, eu não sou um pacifista. Talvez eu tenha sido uma pessoa curiosa. Precisava presenciar tudo aquilo com meus próprios olhos. Eu sou um realista, você sabe, que precisa ver com seus próprios olhos para constatar que é assim ... Desse maneira, sou um realista. Tenho que ver tudo. Preciso presenciar pessoalmente, todos os abismos profundos da vida. Por isso fui a guerra.⁵⁴

A pintura de Dix parte de uma concepção de arte pela qual sistematiza sua estética pela vida cotidiana. Ao observar tal assertiva, chegamos ao quanto era terrível o universo cotidiano de um combatente nas trincheiras, que precisava refugiar-se em galerias subterrâneas, nas quais Dix continuaria a desenhar.

Como foi dito na Introdução, todas as pinturas e gravuras de Otto Dix são simultaneamente fonte histórica e objeto de pesquisa, que apontam para a compreensão de sua biografia, de seus sentimentos que o perturbaram nos anos posteriores ao conflito, da sua personalidade e o entendimento do espírito de uma época com relação à guerra.

Ao falarmos da guerra e, consequentemente, de suas pinturas relacionadas a ela, é necessário destacar aqui o autor pelo qual Dix e muitos de seus contemporâneos foram influenciados: Friedrich Nietzsche.

O interesse por Nietzsche se dá a partir de 1911. Sua grande obra *Assim falou Zarathustra* acompanhou na bagagem de Dix nas trincheiras, ao lado da Bíblia.⁵⁵ A filosofia desse autor desperta e potencializa no pintor novas forças na colaboração de sua arte. Dix se entusiasma com o pensamento radical mediante as contradições da vida e do mundo.

Dix, que nunca foi um irracionalista, é influenciado pela ideia do filósofo niilista de que a guerra é o “acontecer da natureza” e que a vida é um “movimento circular entre o nascimento e a morte” e a “eternidade” em sua forma mais bela deve ser descartada.

⁵⁴ LORENZE, Ulrike. *Otto Dix. El destino de um artista en la Alemania*. Madrid: Fundacion Juan March, 2006, p. 160.

⁵⁵ Otto Dix era de religião protestante, porém não praticante.

A força irracionalista e expressiva de Nietzsche impacta boa parte dos expressionistas alemães e suas pinturas. Já em Dix, em seus desenhos e pinturas de combatentes de guerras – vivos ou mortos –, de prostitutas e de mulheres sádicas, inventa seus próprios mitos no sentido puramente nietzschiano.

Figura 13 – Otto Dix. *Friedrich Nietzsche*, 1914



Fonte:

<http://www.actingooutpolitics.com/otto-dixs-the-bust-of-friedrich-nietzsche-1912-metaphoric-intensity-the-clash-of-natural-elements-within-a-person-the-oceanic-power-of-the-mind-vs-wis/>. Acesso em 08/04/2018.

Em uma entrevista realizada em 1965, Dix diz a Maria Wetzel:

Eu li Nietzsche em 1911 e estudei a fundo suas opiniões. Por isso, me enfureceu tanto que os nazistas se apropriarem dele, que com sua teoria totalitária do poder o entenderam ... quiseram entendê-lo de forma totalmente errônea.⁵⁶

Grande parte dos quadros de Dix pintados durante a guerra sofrerão alterações na medida em que ele observa que aquele conflito em escala industrial não tornava ninguém herói.

A peculiaridade do enfrentamento de Dix com a guerra, a morte e a destruição pode ser comparada, além de Nietzsche, com o escritor-soldado Ernst Jünger. Este era igual a Dix,

⁵⁶ LORENZE, Ulrike. *Otto Dix. El destino de um artista en la Alemania*. Madrid: Fundacion Juan March, 2006, p. 154.

um homem de percepção visual, cuja perspectiva era uma linguagem nítida e figurativa. Porém, sua visão apaixonada da guerra abordada em suas obras literárias – escritas em sua maioria durante a República de Weimar – era totalmente divergente da de Dix. Foi durante a Alemanha de Weimar que se travou uma disputa pró e contra o conflito de 1914 a 1918, sobretudo na literatura.

Para Jünger, o mais representativo autor da literatura pró-guerra, a guerra se delineia como destino. Sua visão é romantizada, exaltando a violência enquanto heroísmo. O horror dos cadáveres e da agonia nos relatos dos soldados, a coragem dos oficiais, a lealdade dos homens. Matar sem hesitação é uma segunda natureza e, em Jünger, é fonte de imenso prazer. Em sua maior obra publicada na Alemanha, em 1922, *Tempestades de aço*,⁵⁷ o horror do combate é glorificado, tendo como referência as origens míticas da guerra. Para Jünger, a guerra é uma droga que vicia, fazendo-a uma paixão política. Como o medo faz parte do cotidiano do soldado, o autor defende o consumo de álcool pelos combatentes, um meio típico das modernas sociedades-Estado industrializadas promoverem uma fuga e um estímulo de coragem. Jünger nos dá ideia disso, mostrando, através do encorajamento mútuo, do consumo de bebida alcoólica e da autoestimulação para gerar um estado de ânimo de extrema fúria e brutalidade no combatente:

Três minutos antes do ataque, o fiel Vincke acenou para mim com um cantil cheio (de aguardente). Eu tomei um grande gole. Era como se estivesse engolindo água. Agora só faltava o charuto da ofensiva. Por três vezes, a pressão do ar apagou o palito de fósforo.

O grande momento havia chegado. O rolo compressor do fogo se adiantou às primeiras valas. Nós avançamos.

A ira se ergueu feito tempestade. Milhares já deviam ter tombado. Isso estava no ar; ainda que o fogo continuasse, tudo parecia ficar tranquilo, como se perdesse a força imponente.

(...) Ao avançar, uma fúria ancestral tomou conta de nós. Um desejo supremo de aniquilar que pesava sobre o campo de batalha adensava-se nos cérebros e os mergulhava em uma neblina vermelha. Nós gritávamos, soluçando e balbuciando, fragmentos de frases uns aos outros, e um espectador desavisado poderia acreditar que estávamos tomados por excesso de ventura.⁵⁸

Escrevendo de maneira geral, sob a perspectiva de oficiais de carreira, seu romance é um protótipo. Em *Tempestades de aço* é na realidade, de acordo com Norbert Elias:

⁵⁷ Para esse romance, Jünger baseou-se nas notas de seu diário que manteve durante a guerra. A obra citada é uma versão do pós-guerra. Visando à propaganda belicista, seu romance pode ser caracterizado como realismo mágico, de acordo com o sociólogo weberiano Jeffrey Herf, que denota na escrita de Jünger um dos expoentes culturais do modernismo reacionário durante a República de Weimar e no Terceiro Reich.

⁵⁸ JÜNGER, Ernst. *Tempestades de aço*. São Paulo, Cosac Naify, 2013, p. 278-279.

(...) uma glorificação do jovem oficial alemão de classe média, um membro da geração nascida na década de 1890. (...) Jünger era um excelente exemplo disso, estava sob múltiplos aspectos radicadas na tradição antimoral, anti-humanista e anticivilizadora de grandes grupos da classe média guilhermina. Isso significa que eles viram a guerra não do mesmo que a nobreza guerreira a viu, simplesmente como um fato social, como parte do destino humano especialmente para soldados, mas, pelo contrário, consideravam-na como algo imperativo e desejável, um ideal do comportamento viril, pelo que sua violência e brutalidade eram vistas com grandeza e significação.⁵⁹

Esteta da guerra e da morte, o entusiasmo de Jünger pelo belicismo teve início na declaração da guerra em 1914:

Havíamos deixado salas de aula, bancos de escola e mesas de trabalho e, em curta semanas de treinamento, estávamos fundidos em um grande e entusiasmado corpo. Criados em uma época de segurança, todos sentíamos a nostalgia do incomum, do grande perigo. E então a guerra tomou conta nossas vidas como um desvario. Em uma chuva de flores, saímos de casa, inebriados com a atmosfera de rosas e sangue. A guerra, por certo, nos proporcionaria o imenso, o forte, o solene. Ela nos parecia uma ação máscula, uma divertida peleja de atiradores em prados floridos e orvalhados de sangue. “Não há no mundo mais bela morte ...” Ah, só não queríamos ficar em casa, queríamos poder participar!

“Formar colunas!” A fantasia aquecida se acalmava durante a marcha pelo solo argiloso e pesado da Champagne.⁶⁰

O sentimento nacional, o nacionalismo germânico promovido pelo Estado do Kaiser foi apenas um pretexto, uma ocasião para a paixão homicida. O comentário de Walter Benjamin é relevante, em *Teorias do Fascismo Alemão*, sobre a coletânea Guerras e Guerreiros, editada por Ernst Jünger: “esses pioneiros da Wehrmacht quase levam a crer que o uniforme é para eles um objetivo supremo, almejado com todas as fibras de seus corações”.⁶¹

E Annie Dymetman enfatiza que, no paradoxo da modernidade, tendo como base o sentido benjaniniano de:

“desauratização”, produzida pela alta reprodutibilidade da “morte da experiência” e do “sentimento de inautenticidade”, Jünger aponta para o próprio núcleo da cultura técnica, a desumanização e a despersonalização, pois a guerra que vive Jünger, e à qual dedica as suas odes, é a guerra na qual o mesmo combate o mesmo, um e outro soldados desconhecidos, sem nome e sem rosto. Trata-se da atrofia da aura pela banalização aguda de captar “o semelhante no mundo [...] mesmo no fenômeno único”.⁶²

⁵⁹ ELIAS, Norbert. *Os Alemães*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 193.

⁶⁰ JÜNGER, Ernst. *Tempestades de aço*. São Paulo, Cosac Naify, 2013, p. 7.

⁶¹ BENJAMIN, Walter. Teorias do Fascismo Alemão. In: *Obras escolhidas*. Volume 1: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2014, p. 64.

⁶² DYMETMAN, Annie. *Uma arquitetura da indiferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 89.

A experiência de vida entra em declínio com a anulação desta aura. Dymetman, finaliza ressaltando que “quando o inimigo adquire um rosto e possui uma história, torna-se impossível matá-lo”.

Para Jünger, somente na batalha era possível liberar a selvageria e o primitivismo da natureza instintiva humana. Ao analisarmos essa concepção, que está associada a uma moral de conservação do combate, podendo resultar possivelmente em uma derrota, a guerra para Jünger apresenta-se como um grande professor. Já para Otto Dix o pensamento sobre a guerra era o contrário: ele pensava e atuava sem predisposição alguma de valores ou moral. Investigar a guerra, participando dela, era algo que Dix buscava ao investigar o emocionante primitivismo da natureza humana, que era alterado pela evolução sociocultural.

O entusiasmo sentido por Otto Dix na declaração de guerra da Alemanha compartilha moderadamente o de Ernst Jünger, como foi esboçado em suas pinturas acima. Porém, no decorrer da guerra, quando o desgaste toma conta dos combatentes, Dix não suporta o que vê, o que sente, o que faz, o que vivencia de uma forma geral naquele pavoroso morticínio. Não tem paixão nenhuma pelo campo de batalha ou pela ação do combate. A curiosidade e a pouca empolgação daquele jovem artista desapareceu em meio às “tempestades de aço”. Tampouco acreditava que a guerra tinha o poder de revigorar a alma dos homens e criar um novo espírito de mundo divergente do paradigma burguês. Em uma entrevista realizada em 1961, Dix relata que:

A guerra tem algo embrutecedor: fome, piolhos, lama, esses ruídos enlouquecedores. Tudo é diferente. Olhando quadros mais antigos, tive a impressão de que falta para expor uma parte da realidade: o repulsivo. A guerra foi uma coisa repulsiva, e apesar de tudo algo imponente. Não podia perdê-la. Eu tinha que ver os homens naquele estado de total voracidade e saber algo sobre eles.⁶³

A empatia é um dos aspectos que define Otto Dix. Ele precisa ver, presenciar, vivenciar o momento para que, assim, possa representar em sua arte. Ao citarmos algumas pinturas realizadas por Dix nos anos de 1917 e 1918, podemos notar uma mudança do formato de suas obras, exprimindo demasiada violência na expressão das cores. Os quadros: *Chamas*, *Cratera de granada*, *A posição (Campo de batalha com árvore)*, *Cratera de granada em funil com chama*, *Crepúsculo*, *Trincheira*, todos realizados nos momentos de folga do soldado, baseados em seus desenhos feitos diretamente da realidade do *front*. Ao pintar, Dix os compõem de listras claras e principalmente escuras, e barras cúbicas, onde também elabora um

⁶³ KARCHER, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 33-34.

desmembramento à base de linhas “quebradas” em sua forma e em sua cor. Podemos observar nessas imagens que seus contornos não estão claramente limitados, porém sombreados, com pouca plasticidade, mas de efeitos claro-escuro especiais.

Figura 14 - Otto Dix. *Cratera de granada*, 1917. Guache, 29 x 28,3 cm. Museu de Belas Artes, Leipzig



Fonte: <https://www.pinterest.ca/pin/398076054535729023/>. Acesso em 23/04/2018.

Figura 15 - Otto Dix. *Cratera de granada em funil com chamas*, 1917. Técnica mista, 16,9 x 25,3 cm. Galeria da Cidade de Stuttgart, Stuttgart



Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/8LT3AA-Otto-Dix-Hunter-cratera> Acesso em 20/04/2018.

Figura 16 - Otto Dix. *Crepúsculo (Ypres)*, 1918. Guache, 39,2 x 41,3 cm. Fundação Walter Groz. Galeria de Albstadt, Albstadt



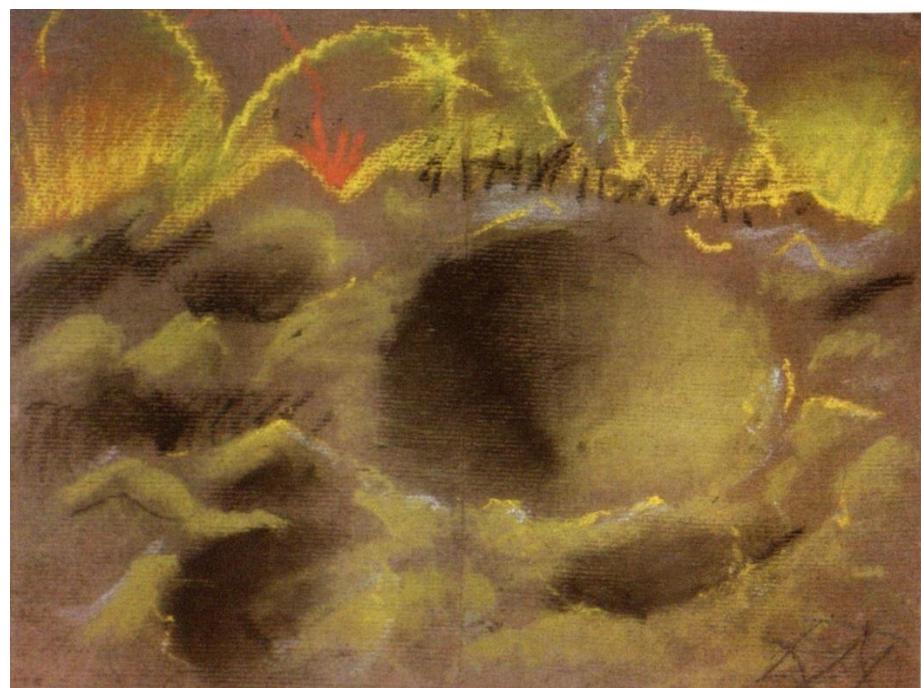
Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/233342824416727277/>. Acesso em 28/04/2018.

Figura 17 - Otto Dix. *A posição (Campo de batalha com árvore)*, 1917. Guache, 41 x 38,7 cm. Museu Augustiner, Friburgo (Alemanha)



Fonte: https://german-expressionists.tumblr.com/post/49405025236/otto-dix-die-stellung-schlachtfeld-mitbaum#_=_. Acesso em 28/04/2018.

Figura 18 - Otto Dix. *Chamas*, 1917. Guache, 40,8 x 39,4 cm. Fundação Walter Groz. Galeria Albstadt, Albstadt



Fonte: KARCHER, Eva. Otto Dix (1891-1969). Madrid: Taschen, 2010.

Figura 19 - Otto Dix. *Trincheira*, 1918. Guache, 39 x 41 cm. Coleção privada



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 28/04/2018.

É interessante notarmos a linguagem da obra de arte de Otto Dix com relação à guerra. A brutalidade das explosões de granadas e bombas, os ataques noturnos dos projéteis, as investidas da infantaria se manifestam diretamente na técnica de Dix. As figuras humanas – nas pinturas – implicadas no combate estão penetradas em uma rede de linhas geométricas que fazem parte de uma natureza destroçada, abalada pelas técnicas industriais bélicas. Os abrigos escondidos na terra, os túneis e as valas de trincheiras aparecem em sua maioria na escuridão noturna e subterrânea.

Dix, ao pintar por meio de superfícies difusas ou sombreadas, de giz de cera, de tinta ou a carvão (grafite) em tons variados, expressa um crepúsculo, uma escuridão amedrontadora. Os quadros de Dix nos apresentam uma estrutura própria de seus objetos, mas também uma variável composição das escolas – vanguardas – artistas modernistas. Ruínas, explosões de bombas e granadas, escombros, choque difundido por projéteis abrindo enormes crateras têm por definição em Dix uma natureza quebrada, danificada pela guerra, tornando a imagem um espetáculo de desmembramento, de horrores. É um processo causado por uma extrema e caótica velocidade, representando, assim, uma violência técnico-industrial – típica do movimento futurista, porém denunciada pelo expressionismo –, simultaneamente

apresentando a dinamização de linhas. Não obstante a temática específica, a obra de Dix abre a posição estética para a posteridade.

Fragmentos de superfície e aglomerações de formas, estruturas pontiagudas e circulares nos ajudam a imaginar uma dinâmica de guerra que rejeita cada vez mais uma representação realista, que Dix tanto afirmava que se intitulava.

É interessante aqui notarmos que, mesmo pintando em épocas de guerra, Otto Dix não é um artista pautado apenas nas características do Expressionismo, mas está aberto a todas as possibilidades que as vanguardas modernistas em 1917 e 1918, sobretudo o cubismo, como vemos no quadro *Soldado com cachimbo*. Porém, o cubismo e o futurismo em Dix não foram a diante em nenhuma outra obra após a guerra.

Figura 20 - Otto Dix. *Soldado com cachimbo*, 1918. Guache, 39,5 x 39 cm. Coleção privada



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em: 03/05/2018.

O subjetivismo está muito representado nas pinturas de Otto Dix, que nos transmite uma visão de que a guerra não emite noção de bravura, muito menos a noção de emancipação do espírito, mas leva à permanente decadência da unidade orgânica social e da unidade corporal, ou seja, mesmo com o final do conflito, a sociedade e o indivíduo encontram-se em total decrepitude física e psíquica. Basta observarmos a estética dos personagens que Dix pinta, representando o sofrimento, a dor, o trauma e a decadência humana e social.

Dix nos alega, divergentemente de Ernst Jünger, uma anatomia da guerra como uma cadeia de atos destrutivos, que podem ser percebidos no marco de cada processo dinâmico de

suas pinturas, somente de forma abstrata, pois não há como compreender a guerra em sua totalidade.

Nenhum outro artista alemão viveu, desenhou e verificou de maneira tão intensa a guerra de trincheiras na linha de frente quanto Otto Dix.

1.2 *Der Krieg*: o ciclo de gravuras de 1924

A derrota sofrida durante a Primeira Guerra Mundial forçou a Alemanha a uma década de incerteza: a conversão para a democracia, as reparações de guerra incapacitantes e a inflação desenfreada mergulharam o país em terrível conflito sócio-político. Apesar dessa devastação, o exército e o governo perpetuaram imagens militares através da imprensa popular e outros meios de comunicação. Eram imagens altamente fabricadas e idealizadas dos soldados alemães que proliferaram durante a década de 1920.

Simultaneamente, os efeitos traumáticos do combate contra os veteranos da nação foram jogados abaixo, exemplificado pela relutância em aceitar o trauma de guerra como uma doença legítima.

É muito interessante sabermos como, o agora veterano de guerra Otto Dix, representa o soldado sobrevivente do maior conflito já existido. Durante toda a República de Weimar, Dix negou o chamado “mito da experiência de guerra” e aproveitando aquela convulsiva democracia-liberal dos anos 20 para pintar de maneira crítica sua visão daqueles que retornaram do *front*, mas também de uma sociedade decadente, individualista e hedonista. Ele irá expor os efeitos da guerra industrializada no corpo humano durante uma época em que o governo (monarquista e republicano) e o exército procuraram censurar esses efeitos.

Foram diversos quadros em que Dix representou os efeitos da guerra industrializada no corpo humano, como as monumentais imagens do campo de batalha em *Trincheira*, quadro realizado entre 1920 e 1923. Porém, neste tópico, analisaremos sua série de gravuras publicadas em 1924 – *Der Krieg* – e, no tópico seguinte, seu maior quadro antibelicista, o tríptico com base pintado em 1928, terminado e publicado em 1932, *Der Krieg*.

Mesmo longe de ser um pacifista, Otto Dix mostra-se inconformado com as imagens exibidas da guerra moderna pela República de Weimar, sobretudo por aqueles que acreditaram que a Alemanha vencia a guerra diretamente nos campos de batalha e em um determinado momento foi traída por integrantes internos: judeus, comunistas, pacifistas, socialdemocratas, dissidentes. Isso viria a ser conhecido durante todo período republicano como a lenda da “punhalada pelas costas” [*Dolchstosslegende*]. Tal lenda reforça os grupos de

extrema-direita que viriam a ser formados durante o fracasso da Revolução Alemã, imediatamente após as mortes de seus principais revolucionários, como Rosa Luxemburgo, Karl Liebknecht e Leo Jogiches. A extrema-direita alemã eleva a uma lenda ficcional de que a vitória durante a guerra estaria certa, se não fosse por estas figuras, que traíram o movimento como se dessem uma punhalada em suas costas. Canfora apresenta uma dimensão bastante clara desta lenda:

(...) o exército que estava em campo de batalha tinha condições de aguentar e até mesmo de inverter a sorte do conflito, mas a punhalada dada às costas pelos socialistas extremistas, filo-bolcheviques, imitadores daquilo que estava acontecendo na Rússia revolucionária depois de outubro de 1917, causou a derrota.

Essa “lenda do apunhalamento” envenenou a história da República alemã depois da derrota, enquanto durou a República. As forças de esquerda foram sempre acusadas de serem as responsáveis pela catástrofe nacional. (...) A “lenda do apunhalamento” teve depois nome e sobrenome, no sentido de que seus veiculadores principais foram aqueles personagens, aqueles Ludendorff, aqueles Hindenburg, e, principalmente toda a maré de jornalistas da direita alemã que recrudesceu a campanha.⁶⁴

Essa expressão, cunhada pelo Marechal Paul von Hindenburg – o herói de Tannenberg e eleito futuramente presidente da Alemanha weimariana em 1925 –, fez com que setores mais conservadores do governo e do exército continuassem a promover uma marca de patriotismo excessivamente militante, acompanhada de relatos literários (Jünger, por exemplo) e visuais idealizados do soldado alemão.

Otto Dix desafiará essa visão institucional, popular, que romantizava imagens do homem heroico e militarizado. Suas obras também podem ser vistas como tentativas de anular a mito da experiência de guerra que permeou a mídia popular, simultaneamente contradizendo a lenda da “punhalada pelas costas”. Com referência à proveniência das obras, ao clima sociopolítico e econômico que passaria a Alemanha pós-guerra, e às lembranças do horror das trincheiras, a origem das imagens de batalhas de Dix são reavaliadas dentro dos contextos, para o qual as pinturas e gravuras foram originalmente destinadas.

Crítico não apenas das artes, mas também do seu tempo, Otto Dix é um artista moderno. Ele não realiza pintura diante de uma comitênciia, mas o faz como expressão subjetiva do mundo que se objetiva aos seus olhos. Como vemos e veremos, há muito sentimentalismo melancólico, lúgubre, pessimista, visceral nas obras de Dix, expresso de maneira pitoresca e subjetiva.

Em 1924, comemorava-se na Alemanha o décimo aniversário do início da Grande Guerra, vista por muitos como orgulho patriótico e nostálgico. Inflamados discursos

⁶⁴ CANFORA, Luciano. *1914*. São Paulo: Edusp, 2014, p. 180-181.

nacionalistas soavam em diversos locais públicos, exaltando o “espírito de 1914”, a camaradagem – ausente diante do então liberalismo-democrático de Weimar –, o ódio direcionado a “bodes expiatórios” e ao Tratado de Versalhes. Simultaneamente, circulavam por todo país imagens de soldados-guerreiros, em cartazes e revistas.

É nesse contexto que surgiu o ciclo de gravuras de Otto Dix intitulado como: A Guerra (*Der Krieg*).

Ao compreendermos que, ao final de 1918, quando a guerra cessa, meses depois, em janeiro de 1919, o soldado Dix retorna a Dresden, onde ingressa os estudos na Academia de Arte e os concluirá em 1922. Sua paixão pela arte é descomedida. É nesse período que Dix começa a aprender desenvolver técnicas de gravuras. Esta técnica terá para ele uma demasiada significância de experiência, pois foi nas possibilidades expressivas da gravura que Dix pode encontrar uma ligação para comunicar o que ele chamava de “escuridão da vida”.

Ao se destacar como aluno de Otto Güssmann, como pintor de quadros chamativos e polêmicos, Otto Dix, ao ingressar no Grupo da Secession de Dresden (1919) – onde Lasar Segall ingressaria também –, é apresentado a Conrad Felixmüller (1897-1977),⁶⁵ um artista expressionista, que inseriu Dix no mercado das artes aos mecenatas de Düsseldorf. Entre eles, aquele que viria a ser seu principal *marchand* e o responsável por publicar e expor a série de gravuras, *Der Krieg* (A Guerra): Karl Nierendorf (1889-1947).⁶⁶

A parceria entre Dix e Nierendorf ajudou a prover financeiramente o artista e promover seus trabalhos.

⁶⁵ Conrad Felixmüller, nascido na cidade de Dresden, foi pintor expressionista muito ligado a Lasar Segall. Dedicou-se ao movimento Nova Objetividade nos anos 1920, onde suas pinturas passaram a ressaltar críticas à sociedade da República de Weimar, fora Membro do Partido Comunista Alemão.

⁶⁶ Karl Nierendorf, galerista e *marchand* de arte, era um entusiasta da pintura expressionista na Alemanha, promovendo muitas obras de diversos artistas, como: Otto Dix, Emil Nolde, Erich Heckel, além de outros mais jovens. Nierendorf era visto também como um patrono e publicitário do trabalho artístico de diversos pintores, em especial, de Dix. Com a chegada do nazismo ao poder, Nierendorf, dos anos 1934 a 1936, realiza campanhas para artistas perseguidos pelo regime, promovendo exposições sobre a arte alemã contemporânea. Em 1936, foge para os Estados Unidos.

Figura 21 - Otto Dix. *O negociante de arte Karl Nierendorf*, 1923. Óleo sobre tela. Paradeiro desconhecido



Fonte: <https://www.guggenheim.org/history/karl-nierendorf>. Acesso em 10/05/2018.

Como marchand de arte com direitos e privilégios exclusivos, Nierendorf dedicou-se ao máximo a obra de Dix. (...) Em 1924, por iniciativa de Nierendorf, apareceu o ciclo de gravuras “A Guerra”, em um rolo de setenta exemplares (cinco pastas de dez folhas cada uma). Apesar do enorme esforço publicitário levado a cabo pelo galerista, tiveram escassa ressonância.⁶⁷

Além da sua contraposição às imagens heroicas e gloriosas da guerra difundidas durante a Alemanha weimariana, as memórias e os pesadelos foram o combustível que potencializou a realização do ciclo antiguerra de gravuras. Foram dez anos do início do maior conflito mundial já realizado, seis anos passados desde o armistício e os pesadelos eram constantes, maximizando de acordo com a amarga recordação.

Otto Dix, após a trégua da “guerra real”, entrava em outro tipo de guerra, a guerra das lembranças cotidianas. Ainda sonhava com corpos despedaçados pelas granadas, camaradas caídos e enterrados ao meio de muitos outros cadáveres, pois quando a linha de frente passava por algum cemitério, esses corpos voltavam à superfície, devido às explosões das minas e da artilharia, ocorrendo novos despedaçamentos. Sonhava com corpos mutilados, esfarrapados rastejando na lama das trincheiras. Dix, assim como todos que vivenciaram e sobreviveram, ainda passaram por esses terríveis pesadelos. O próprio Dix afirmou, anos depois, a maneira selvagem e desumana que os anos de guerra propiciam ao indivíduo: “Quando se é muito jovem,

⁶⁷ KARCHER, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 93.

não se nota o sofrimento interior. Durante anos, ao menos durante dez anos, eu sonhava sempre a mesma coisa, me via rastejando entre as ruínas, por passagens em que mal podia se mover. A presença das ruínas aumentou em meus sonhos, não que a pintura fornecesse qualquer tipo de libertação”.⁶⁸

Otto Dix reconhece o potencial libertador que a arte tem, ainda que, a princípio, não tivesse admitido. Sua arte é apresentada aos expectadores como um tremendo rechaço ao belicismo, um repulso ao fato de pessoas que acreditam que a guerra é uma solução aos problemas sociais ou de espírito, como acreditou-se na Alemanha antes de 1914 e após 1918.

Ao ser questionado sobre a motivação de pintar o mais radical de seus temas, o horror de guerra, ele responde que: “Queria tirá-los do meu interior”.⁶⁹

Todas as pinturas relacionadas à guerra de Otto Dix e, sobretudo, suas gravuras – *Der Krieg* – são um esforço para exorcizar os “demônios” que ocuparam sua mente, após ter testemunhado o horror das trincheiras. Diante disso, podemos afirmar que a arte desenvolvida por Dix é antes de tudo um exorcismo. Exorcismo dos “demônios visuais” contidos em si.

Trabalhando desde o outono de 1923 no empreendimento artístico de sua série de cinquenta gravuras, Otto Dix representou todos os possíveis aspectos da guerra, fixando com máxima concentração as etapas do conflito e suas consequências manifestadas de forma plástica-corporal – ignorando todo aspecto de discriminação moral da sociedade alemã.

É relevante aqui enfatizarmos que Otto Dix é apenas um dos artistas gravuristas, que a tradicional escola de gravadores da Alemanha⁷⁰ – e da Europa – produziu. Da tradicional escola alemã de gravura, podemos mencionar: Albrecht Dürer, Mathias Grünewald, Hans Holbein e Lucas Cranach. Dix, diante das realizações de suas gravuras – e, principalmente, das suas pinturas –, manteve-se sempre leal à influência e às técnicas expressivas dos clássicos mestres alemães. Mas, ao se referir à temática trágica da guerra, as gravuras de Otto Dix são

⁶⁸ *Idem, Ibidem*, p. 36.

⁶⁹ *Idem, Ibidem, loc. cit.*

⁷⁰ A gravura surge na Alemanha como uma possibilidade de expressão plástica a partir do século XV. Tendo como o precursor dessa atividade Martin Schongauer (1435-1491) – influenciado pela pintura flamenga –, é também um dos introdutores dos princípios da estética renascentista na Alemanha. Ainda dominado pela forte influência religiosa medieval, onde o gótico tardio manifesta-se de maneira relevante, sobretudo em sua gravura *Cristo Levando a Cruz* (1478). Nessa obra há ficções grotescas, movimentos angulosos e violentos, subjetividade. As convenções góticas – como o grotesco, o cruel, o dramático, o melancólico, o contraste violento –, além de fazerem parte de diversos pintores alemães contemporâneos com ênfase em gravuras como Otto Dix e Käte Kollwitz (SIMONE, Eliana de Sá Porto. *Käthe Kollwitz*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 58-67). Porém, Otto Dix se baseará por diversas vezes – tanto em gravuras como pinturas – em Albrecht Dürer (1471-1528). Dürer é considerado o maior pintor e gravurista alemão, sua obra é produto da tradição tardio medieval alemã e flamenga e da renascença italiana, com a qual teve contato direto.

baseados em dois artistas não alemães: o francês Jacques Callot (1592-1635) e o espanhol Francisco de Goya (1746-1828).

Ambos artistas são de tempos diferentes, espaços diferentes, de gêneros artísticos divergentes, porém, em suas representações de gravuras, são simultaneamente unidas ao repudiar a guerra.

Callot, ao desenvolver uma série de dezoito gravuras, intitulada *As Misérias da Guerra*, publicada em 1633, o francês representa as consequências da invasão das tropas e a ocupação francesa ao Ducado de Lorraine abarcando com extrema repulsa o cotidiano da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648).

Mas foi em Goya que Dix mais teve referência. Entre os anos de 1810 e 1820, o pintor espanhol representou em uma série de oitenta e duas gravuras a invasão do exército napoleônico a seu país, intitulada *Os Desastres da Guerra*.⁷¹ Com relação a Callot, podemos afirmar que as representações de Goya são mais reais, com o cenário em menor destaque e, em maior evidência, as pessoas, as crueldades e o sofrimento proporcionado pela guerra.

Assim como Francisco de Goya nunca participou de uma guerra como soldado, mas por muito estar próximo do *front* entre os soldados e guerrilheiros peninsulares e os soldados napoleônicos, testemunhou muitos fatos, mesmo não sendo um correspondente de guerra, mas sim um pintor de corte com idade avançada na época (62 anos) e com sua saúde debilitada, manteve-se, simultaneamente, perto e distante do conflito. Além de que o pintor espanhol trazia consigo a terrível experiência de ter sido torturado pela Inquisição católica. Por mais que a temática de Goya não tenha sido a guerra, suas representações artísticas sobre as desgraças do conflito foram um dos combustíveis motivacional para que Otto Dix realizasse suas gravuras e pinturas, como repúdio à guerra, à violência e a modernidade nos anos 1920.

Na referida série, Goya desenhou e esboçou diversas cenas de conflito, assassinato, tortura, violação, as quais serão posteriormente transferidos para as gravuras. É interessante como *Os Desastres da Guerra* abordam um registro através de imagens que tratam de igual modo os franceses e os ideais iluministas-revolucionários burgueses, e os espanhóis, defendendo-se com seu orgulho nacionalista. O massacre é mostrado por Goya de ambos os lados.

⁷¹ É relevante destacarmos que Goya, num primeiro momento, teve uma visão positiva da invasão e da guerra napoleônica, tanto que seu quadro *Fuzilamentos de 3 de maio de 1808* foi pintado em 1814, quando ele precisava rever sua posição, pois a nação da Inquisição (a Espanha) venceu a guerra. O pavor de Goya pela Inquisição Espanhola era enorme, pois fora já torturado por ela. A série foi publicada pela primeira vez em 1863, por iniciativa da Real Academia de Belas Artes de Madri.

Mesmo estando em épocas diferentes (um século de diferença) e em localidades diferentes (Espanha e Alemanha), o que realmente interessava tanto para Goya quanto para Dix era a forma como o ser humano, o cidadão pacífico trata o seu semelhante e como o caos cotidiano da guerra os transforma em seres selvagens plenos de atrocidades.

Figura 22 - Francisco de Goya. *Estragos da guerra*. 1810; Otto Dix. *Casa bombardeada por aviões*, 1924.



Fonte:https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-63265.html;
https://pt.wikipedia.org/wiki/Los_Desastres_de_la_Guerra. Acesso em: 16/05/2018.

Nas gravuras de Goya e de Dix, o cenário é mais próximo do espectador e aparece numa total calamidade, fora do lugar e despropositado. E, mesmo colocando legenda em suas imagens – “eu assisti a essa cena” –, o pintor espanhol, como afirmamos acima, nunca presenciou uma cena de guerra. Além de nunca ter posto legendas em suas obras, a experiência de combate do pintor alemão é demasiadamente ampla.

Figura 23 - Francisco de Goya. *Tanto e mais*, 1810; Otto Dix. *Noite na planície de Wijtschaete (novembro de 1917)*, 1924



Fonte:https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-63265.html;
https://pt.wikipedia.org/wiki/Los_Desastres_de_la_Guerra. Acesso em 17/05/2018.

Otto Dix, que compartilhava sempre da visão de Goya – da individualidade dos destinos afetados pela guerra –, deu um passo adiante em suas gravuras, representando-as como a aniquilação do ser humano. Em seu trabalho artístico – tanto em suas pinturas como em suas gravuras como pinturas –, Dix concentrou-se também na manifestação das consequências que a guerra traz ao corpo do indivíduo e da sociedade. São manifestações, que se propagam de forma externa na natureza civilizacional. Dix apresenta-nos uma dinâmica de destruição. Uma destruição não apenas física, mas uma destruição subjetiva, que assolará a Alemanha após o conflito.

A técnica de realização de gravuras utilizada por Otto Dix desde 1920 ajudou a proporcionar e reproduzir as deformações do corpo daqueles que lutaram. Ele buscava meios técnicos que se adequavam às suas intenções artísticas. Sobre esses meios, Dix afirma que:

Depois de ter provado com Herberholz todas as técnicas possíveis, a de água-forte foi a que me cativou. Eu tinha muito que dizer, tinha um tema. Lavar os ácidos, colocar água com tintura... uma técnica maravilhosa, com a qual se pode trabalhar os tons com capricho. A aparição repentinamente se torna algo de interesse colossal, quando é registrada torna-se um autêntico alquimista.⁷²

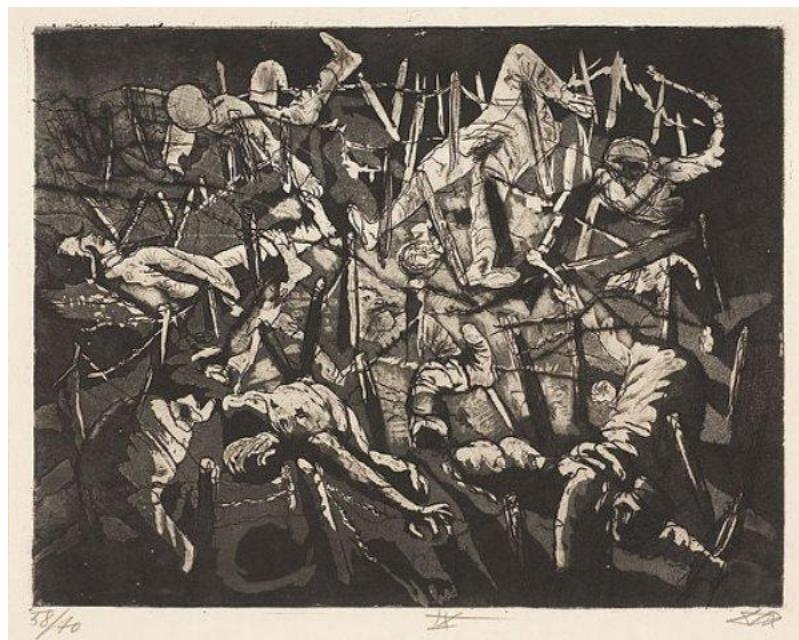
⁷² KARCHER, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 41.

A maior parte da série de gravuras abarca figuras de corpos feridos, mortos estendidos no chão em estado de decomposição e corpos horrivelmente deformados. A característica expressionista em Otto Dix é relevante, ao mostrar o sentimento de dor, a expressão de sofrimento diretamente nos rostos e nas mãos das pessoas. É uma expressão de sua ruína individual – e, posteriormente, social – ocasionada pela guerra. Dix enfoca a face dos indivíduos deformada por buracos negros ocasionados por estilhaços de explosões. Essas deformações são grandes e suas bordas laterais, corroídas pelo ácido.

É interessante sua técnica das listras em diversas gravuras, as quais dão enfoque ao sombreado objeto. Um dos melhores exemplos que podemos citar é o quadro *Dança da Morte, ano 17(Colina do homem morto)*, sendo um dos desenhos experimentais que Dix realizou quando estava nas trincheiras – entre os anos 1915 e 1916 –, mostrando suas habilidades entre os tons claro e escuro.

Figura 24 - Otto Dix. *Dança da morte do ano 17(Colina do homem morto)*, 1924. Água-forte,

24,5 x 30 cm



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 04/06/2018.

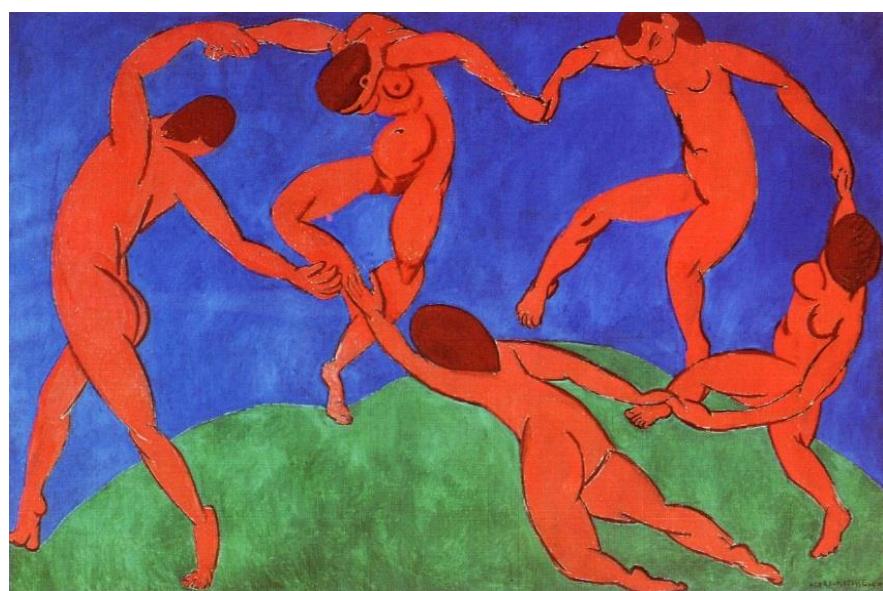
É notado que, na escuridão noturna, a pilha de cadáveres de soldados é iluminada por uma luz central, cintilante. Os membros contorcidos dos corpos também estão deslocados em meio aos escombros e pelo arame farpado, que nos dá impressão de que ocorre uma dança macabra. Interessante podermos destacar que Dix não hesitou em promover esse título à

imagem, que é simultaneamente horrorosa, grotesca e ridícula. O ato da aniquilação pela guerra industrial se comete sem a menor reflexão.

Sobre a *Dança da morte do ano 17 (Colina do homem morto)*, de Otto Dix, podemos questionar se é uma versão moderna, potencializadora da morte, da temática alegórica medieval, mais especificamente do pintor e gravurista alemão Hans Holbein, que realizou em 1538 a sua *Dança da morte*.⁷³ Holbein representa esqueletos dançando e “sorrindo” sobre outros esqueletos, que levantam dos seus túmulos. Porém, sabemos que a temática da dança da morte é uma constante desde a Tarantela, passando outros artistas.

Dix era muito fiel à escola clássica alemã e aos seus mestres. Porém, nessa mesma gravura que analisamos, ele nos mostra que também sofre influência de pintores modernistas de sua época, como no caso o francês Henri Matisse (1869-1954). Para o historiador da arte Giulio Carlo Argan, a pintura de Matisse era feita para decorar a vida dos homens com suas múltiplas cores vivas. Em tons escuros – preto, branco e cinza –, com os braços e pernas deslocados e estendidos, os soldados parecem formar a figura de um polígono, porém, macabro. Dix elabora a antítese da roda de pessoas que giram exaltando a vida, através dos movimentos suaves e diante na natureza azul e verde, que é a *Dança (II)* pintada por Matisse em 1910.

Figura 25 - Henri Matisse. *Dança II*, 1910. Óleo sobre tela, 260 x 391 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/henri-matisse>. Acesso em 04/06/2018.

⁷³ Essa alegoria artístico-literária era muito abordada no fim da Idade Média, tendo como representação a universalidade da morte, a qual distingue de qualquer camada social e como referência à grande matança da pandemia da Peste Negra por toda Europa.

Cem anos após as gravuras de Goya, o ciclo de gravuras de Otto Dix surge em um momento onde o nacionalismo é desafiado, sobretudo por aqueles veteranos que perderam a ilusão romântica que a guerra representava em 1914. Para muitas famílias que perderam familiares nos anos anteriores, puderam ver em *Der Krieg* – já que imagens das trincheiras, dos bombardeiros, dos corpos eram censuradas pela monarquia Hohenzollern – uma realidade cruel, brutal, na qual, em momento algum, houve “punhalada nas costas”, apenas destruição pela destruição.

Figura 26 - Otto Dix. *Refeição na trincheira (Colina de Loretto)*, 1924. Água-forte, 19,6 x 29 cm



Fonte: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-87731.html. Acesso em 04/08/2018.

Der Krieg ilustra o que muitos soldados memorialistas representaram em escritos – diários, romances –, como Erich Maria Remarque, George Grosz, Ernst Toller (1893-1939), Henri Barbusse.

Toller, teatrólogo-dramaturgo, em sua autobiografia *Uma juventude na Alemanha*, nos diz que: “Não é apenas minha juventude que está aqui registrada, mas a juventude de uma geração e, além disso, parte da história de uma época. Essa juventude trilhou muitos caminhos, seguiu falsos ídolos e falsos líderes, mas nunca deixou de buscar o esclarecimento e de seguir os preceitos do espírito”.

A realidade cotidiana nas trincheiras representada por Dix em suas gravuras e pinturas são narradas por Toller:

Dormimos agachados e encostados uns aos outros em abrigos lamacentos. Das paredes, escorre água; nosso pão os ratos mordiscam; e a guerra e o lar atormentam nosso sono. Hoje somos dez homens, amanhã seremos oito, dois foram desmembrados por granadas. Não enterramos nossos mortos. Nós os colocamos em pequenos vãos perfurados na parede da trincheira que usamos para descansar. Quando estou agachado, esgueirando-me pelas trincheiras, não sei se vou passar por um morto ou por um vivo. Aqui, cadáveres e vivos têm o mesmo rosto amarelo acinzentado. Nem sempre temos que procurar por um lugar para os mortos. Muitas vezes seus corpos ficam tão despedaçados que apenas um pedaço de carne preso a um toco de árvore de lembrança a deles. Ou eles morrem agonizando no arame farpado entre as trincheiras. Ou, se as minas lançam uma seção da trincheira pelos ares, a própria terra é o coveiro. Trezentos metros à nossa direita, em meio ao pandemônio, em uma cabana de madeira que já foi tomada vinte vezes pelos alemães e mais vinte vezes pelos franceses, jaz uma pilha de cadáveres. Os corpos estão entrelaçados uns aos outros como um grande abraço. Dalí parte um fedor terrível, agora todos estão cobertos por uma fina camada uniforme de cal branca.⁷⁴

Essa foi a experiência, a vivência de uma geração, na qual poucos conseguirão retomar a normalidade da vida em sociedade.

Figura 27 - Otto Dix. *Sentinela morto na trincheira*, 1924. Água-forte, 19,8 x 14,7 cm



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 12/08/2018.

Escritor e visionário, o socialista fabiano H. G. Wells (1866-1946), em uma carta enviada ao jornal britânico *Times*, em junho de 1915, escrevia em tom de grande preocupação

⁷⁴ TOLLER, Ernst. *Uma juventude na Alemanha*. São Paulo: Editora Madalena, 2015, p. 83-84.

que: “A guerra moderna é, essencialmente, uma luta de máquinas e inventos”.⁷⁵ A Primeira Guerra Mundial estimulou uma variedade de inventos de cientistas e engenheiros e também de escritores e cidadãos comuns.

Wells estava certo. A indústria, a criatividade científico-tecnológica, juntamente com a ideologia burguesa do progresso, estava agora a serviço do patriotismo armamentista, produzindo, portanto: submarinos, aviões, tanques, canhões de longo alcance, bombas, granadas, torpedos, metralhadoras... – porém, nenhum desses produtos bélicos foi tão amedrontador aos soldados no campo de batalha e aos civis no campo e na cidade quanto o gás.

Figura 28 - Otto Dix. *Vítimas de gás*, 1924. Água-forte, 19,6 x 29 cm



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 08/08/2018.

O pavor que todo soldado sentia na guerra ofensiva era desse produto fabricado nos laboratórios químicos da Alemanha,⁷⁶ tendo como propósito ser uma “superarma”, a qual penetraria com facilidade nas trincheiras inimigas, levando à morte em massa do oponente e alcançando de uma vez por todas a vitória final da nação germânica.

A preocupação com essa arma humanamente desenvolvida – o gás mostarda; o gás a base de arsênico (“lewisita”) – sob supervisão industrial-científica, foi uma das maiores

⁷⁵ SMITH, P. D. *Os Homens do Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 144.

⁷⁶ Conhecido como “pai da guerra química”, o cientista Fritz Haber (1868-1934), proveniente de uma família judaica em Breslávia (atual Polônia), converteu ao protestantismo, demonstrando sua lealdade ao Kaiser e a nação alemã ao fazer experimentos físico-químicos em armamentos durante a guerra.

preocupações durante o pós-guerra em toda a Europa, levando a imaginar: como será a próxima guerra?

Em artigo escrito em 1925, o temor melancólico de Walter Benjamin era pertinente com relação à guerra e ao gás: “Não há defesa eficiente contra os ataques com gás pelo ar. Até mesmo as medidas privadas de proteção, as máscaras anti-gás, falham na maioria dos casos. Por conseguinte, o ritmo do conflito bélico vindouro será ditado pela tentativa não só de defender-se, mas também de suplantar os terrores provocados pelo inimigo por terrores dez vezes maiores”.⁷⁷

Dix preocupava-se da mesma forma que Benjamin. A melancolia do pintor expressionista durante os anos 20 era perene sob diversos aspectos, os quais comentaremos mais adiante. Porém, nesse caso, ao querer mostrar o que a guerra representa, Dix vai na mesma direção que Benjamin, ao criticar aqueles que elogiam a guerra: “Em consequência, é irrelevante quando teóricos mais bem intencionados acenam com a perspectiva ‘humana’ do gás lacrimogêneo, e até procuram criar simpatia pela guerra com materiais explosivos”.⁷⁸

Figura 29 - Otto Dix. *Soldados avançando após ataque de gás*, 1924. Água-forte, 19,3 x 28,8 cm



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 13/08/2018.

O gás que mataria centenas de milhares nos campos da Primeira Guerra Mundial, espalhando terror – “este deve ser algo similar à psicose” – a todos, voltaria de maneira mais

⁷⁷ BENJAMIN, Walter. As armas do futuro. In: *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 69.

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. As armas do futuro. In: *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 69-70.

aperfeiçoada, com o nome de Zyklon B, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), sob o regime do Terceiro Reich, onde, em 1942, na Conferência de Wanssee, era planejada a chamada Solução Final. Fato terrível que Dix viverá para testemunhar, enquanto Benjamin já havia cometido suicídio em 1940.

Como vemos no ciclo de gravuras, *Der Krieg*, Otto Dix representa os soldados no tom da escuridão – das trevas –, estão sempre famintos, curvados sob o capacete de aço, em mãos o rifle e a mochila nas costas. Nesses combatentes, o sentido de continuidade de uma vida normal foi extinto.

Em seu romance antibelicista *Nada de novo no front*, Erich Maria Remarque recorda como viu seus camaradas caírem um por um durante os combates. Já Dix os desenhou de forma brutal: como corpos despedaçados, ao meio do lamaçal, em fase de decomposição – abatidos pelo fogo de metralhadoras, pelo gás, pelas bombas e minas.

Dix presenciou o terror bélico e psicológico da Batalha do Somme, de 1916; esta experiência de combate nunca desapareceu de sua mente. Ele mesmo se autorretrata em uma gravura representando um sobrevivente das batalhas mais devastadoras da Primeira Guerra Mundial, o que, na verdade, Dix os representa como “farrapos humanos”.

Figura 30 - Otto Dix. *Tropa exaurida nos combates se retira (batalha de Somme)*, 1924.

Água-forte, 19,8 x 28,9 cm



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 15/08/2018.

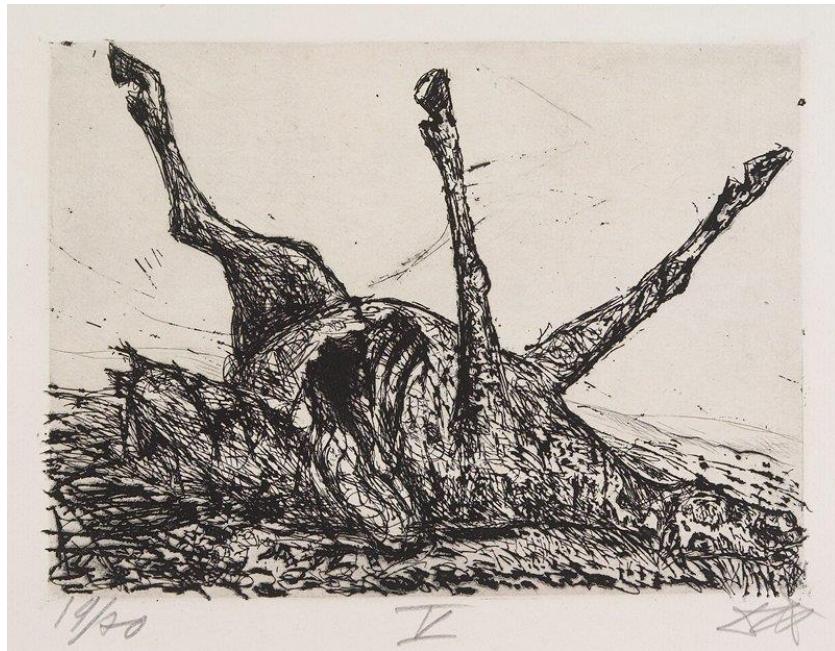
O cansaço, o exaurimento físico e psíquico da batalha, as mutilações visíveis, braços e pernas enfaixados, seus pés dilacerados pelo “pé-de-trincheira”, doentes... Dix consegue de maneira simples que o observador impressione-se, que senta empatia com o sofrimento do soldado. Ninguém é representado como “herói” ou como “guerreiro germânico”. Não há “personagem principal” nessa “aventura” coletiva lamentável que é a guerra. Não há nada além de um grito gigantesco – *o Grito*, de Edward Münch é uma incrível reverência – de agonia interna e externa.

Até o transporte mais utilizado na guerra, o cavalo, Dix não o representa com bravura, mas sim como abatido por bomba em seu peito, onde seu corpo está em decomposição comido pelos vermes de patas para cima – como se esboçasse por completo a “queda do guerreiro” –, em enorme estado de sofrimento.⁷⁹ O cavalo, o que sempre teve um significado épico na história da arte como o “fiel companheiro do homem”, “herói coadjuvante das batalhas”, estando representado em imagens mitológicas de civilizações.⁸⁰

⁷⁹ O hipomóvel era o meio de transporte mais utilizado na guerra – cuja proporção era de um para três homens, deram sua contribuição à morte e ao sofrimento. Estima-se que, durante a Batalha de Verdun, cerca de 7.000 cavalos tenham sido mortos durante o conflito. “Dez milhões de cavalos, até da Austrália e Nova Zelândia, servirão nas forças imperiais britânicas para sofrer e morrer como soldados. (...) Guilherme II se dirige aos seus súditos: ‘Nós nos defenderemos até o último suspiro de nossos homens e cavalos. E nós vamos sobreviver a luta contra um mundo inimigos. A Alemanha nunca foi derrotada quando foi unida’” (BRASIL Acadêmico. *Os Segredos da Primeira Guerra - Fúria*. Disponível em: <<http://blog.brasilacademic.com/2016/12/os-segredos-da-primeira-guerra-furia.html>>. Acesso em: 28 abr. 2019).

⁸⁰ Dix vai na contramão num dos maiores símbolos pictóricos da arte alemã, a gravura de 1513 *Cavaleiro, morte e o diabo*, de Albrecht Dürer, onde o cavaleiro de Dürer é representado por um filósofo e, no entanto, passa ser representado pelas forças propagandísticas de direita durante a República de Weimar como um soldado que combate as forças malignas da *Zivilizasen*.

Figura 31 - Otto Dix. *Cadáver de cavalo*. Água-forte, 14,7 x 20 cm



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 01/09/2018.

É impressionante quando observamos as representações de cavalos na história da arte. Tomamos como exemplo o pintor flamengo Peter Rubens (1577-1640), com sua característica barroca, exibindo pinturas de cavalos em grande estilo estético, ornamentados, pomposos, partindo de contextos mitológicos como na tela de 1621, *Perseu e Andrômeda* – onde um Pégaso é representado – *São Jorge e um Dragão* de 1610 –, onde vemos o cavalo como o grande companheiro e coadjuvante na mítica batalha contra o mal –; em uma conjuntura social onde o cavalo, em grande estilo, faz parte da nobreza guerreira flamenga e europeia como nos quadros: *Retrato equestre do Duque de Lerma* (1603) e *Retrato equestre de Giancarlo Doria* (1606) e a curiosidade em conhecer a biologia desse animal no quadro de 1620, *Estudo do cavalo*.

Figura 32 - Peter Rubens. *Perseu e Andrômeda*, 1621. Óleo sobre tela, 99,5 x 139 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/peter-paul-rubens>. Acesso em 02/09/2018.

Além de Anton van Dyck (1599-1641), na Holanda, e Diego Velázquez (1599-1660), na Espanha, na Alemanha temos como destaque o exímio pintor de cavalos e guerras heroicizados Abrecht Adam (1786-1862). As pinturas de Adam esboçam o cavalo como um grande aliado e parte de seu dono em situações diversas, como na vida cotidiana do trabalho campestre, quanto no campo de batalha (durante as Guerras Napoleônicas).

Figura 33 - Albrecht Adam. *General ferido*, 1802. Óleo sobre tela, 35 x 44,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:General_herido_-_Albrecht_Adam.jpg. Acesso em 13/09/2018.

Figura 34 - Albrecht Adam. *Camponezes descansando no campo*, 1818. Óleo sobre tela, 34,5 x 45 cm. Coleção privada, leiloado recentemente



Fonte: <https://fineartamerica.com/featured/albrecht-adam-peasants-resting-in-the-field-1818-albrecht-adam.html>. Acesso em 16/09/2018.

Imagens patrióticas e nacionalistas estiveram presentes antes, durante e depois da guerra, exaltando a bravura do soldado com seu cavalo, um “fiel camarada”, que vemos nos dois cartões postais abaixo. Essas imagens potencializaram a criação de mitos. Por exemplo, na imagem *O camarada caído*, de 1918, o soldado morto está com sua cabeça descansadamente sobre uma pedra e é mostrado sem ferimentos, sem sangue acompanhado por seu fiel cavalo. São esses tipos de imagens apologéticas ao “mito do guerreiro” que serão difundidas durante todo período da República de Weimar e que Otto Dix irá se contrapor com seus *Der Krieg*.

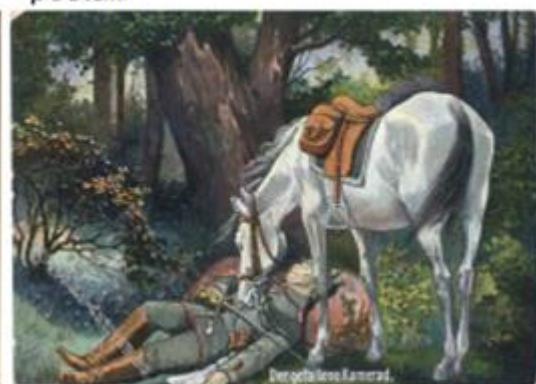
Figura 35 - Autor desconhecido. *Sepultura do soldado (cavalo, o fiel camarada)*, 1914.

Cartão postal; Autor desconhecido. *O camarada caído*, 1918. Cartão postal

Autor desconhecido. Sepultura do soldado (cavalo, o fiel camarada), 1914. Cartão postal.



Autor desconhecido. O camarada caído, 1918. Cartão postal.



Fonte: <https://veja.abril.com.br/ciencia/cavalos-as-vitimas-esquecidas-da-i-guerra-mundial/>. Acesso em 03/03/2019.

As gravuras de Otto Dix são como um pesadelo – o sonho da morte – com a carnificina que nunca termina. Os mortos são anônimos e impessoais – a matança em massa –, proporcionada pelo racionalismo científico-industrial militar.

Vejamos a figura acima, *Sentinela morto na trincheira*. O soldado em seu posto é mantido encostado na parede da vala, mal coberto por trapos do abrigo, seu corpo entra em fase de decomposição, ao observarmos os vermes devorando sua carne. O cinismo de Dix é explícito nessa gravura: “O sentinel que mesmo depois de morto nunca abandonou seu rifle Gewehr 98 e seu posto”.

Outros, alguma vez, foram um grupo de combate e, agora, somente são crânios em fase de decomposição, irreconhecíveis, onde podemos observar com muito esforço na placa de identificação de um deles o nome “Müller”, como vemos a seguir na gravura *Mortos diante da posição de defesa perto de Tahure*.

Figura 36 - Otto Dix. *Mortos diante da posição de defesa perto de Tahure*, 1924. Água-forte,
19,7 x 25,8 cm



Fonte: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-87761.html. Acesso em 04/03/2019.

O horror pela guerra e a sua ridicularização são esboçados em cada gravura de *Der Krieg*. A arte que Otto Dix transmite diante da temática da guerra tem como objetivo causar repulsa no observador, fazer este refletir a verdadeira estética da guerra: a dor, a deformação, a agonia, a angústia, a desgraça, a desumanização.

As cenas dos feridos são horripilantes, pois a dor deforma a face e o corpo como um todo, como é representado na gravura a seguir, *Ferido (batalha do outono de 1916, Bapaume)*. O paroxismo do sofrimento faz com que se perca todo vestígio de humanidade, ficando apenas a expressão atroz do selvagem. Corpos esmagados, carbonizados – de homens e cavalos⁸¹ – estremecem de cabeça para baixo. Uma experiência trágica de vida em meio a ratos, piolhos, lama, arame farpado, a comida racionada e o acostumável cheiro cotidiano de carne queimada nas trincheiras, que os soldados passavam, assim como Dix representou na gravura a cima, *Refeição na trincheira (Colina de Loretto)*.

Figura 37 - Otto Dix. *Ferido (batalha do outono de 1916, Bapaume)*, 1924. Água-forte, 19,7 x 29 cm.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 03/02/2019.

Diante do ciclo de gravuras *Der Krieg*, como vemos, são, simultaneamente, fontes e objetos de pesquisa, que mostram Otto Dix trazendo para o campo da arte expressionista e da Nova Objetividade a crítica. Esta é uma das características principais da arte moderna, o que levava a incomodar o patriotismo e os valores tradicionais nacionais.

Pelas imagens escuras de *Der Krieg*, é difícil afirmar que Otto Dix não era um pacifista, como ele próprio dizia. Nem se sentia um denunciante do belicismo, muito menos um exaltador do conflito, como muitos críticos de arte o criticaram de fetichizar a guerra. Como dito na Introdução desta Dissertação, não é simples definir Dix e sua arte. Como não se dizer um pacifista depois de tudo o que passou na frente ocidental e oriental? Após ser ferido em combate e afastado por cinco vezes⁸² Se, para ele, a arte é ou tornou-se um exorcismo? Queria ele apenas escrachar de sua consternação?

Os olhos, o pincel, o lápis de Otto Dix foram as ferramentas de um implacável cronista da guerra de trincheiras. Além disso, tentava complementar, verificar, ampliar, filtrar suas percepções mediante outros tipos de documentos, como visitações a necrotérios de hospitais e a fotografia. Dix se valeu provavelmente das fotografias de seu amigo Hugo Erfurth (1874-1948) – sobre o qual falaremos no próximo capítulo – e do álbum-livro também

⁸² Ao ser ferido na perna e afastado *front*, Dix aproveitava esses momentos de “repouso” para pintar, como notamos em seus quadros realizados entre 1914 e 1918.

publicado em 1924, *Krieg dem Krieger* (Guerra à guerra) do escritor anarco-pacifista Ernst Friedrich (1894-1967).⁸³

Sobre a exposição de *Der Krieg*, promovida pelo editor de Dix, Karl Nierendorf, ocorreram em dois locais: na Exposição de Arte de Outono da Academia Prussiana das Artes – organizada pelo empresário de artes e pintor Max Liebermann (1847-1935); e na exposição no 23º Congresso Mundial da Paz, em 1924, o qual foi organizado pela Liga Internacional das Mulheres pela Paz e Liberdade com apoio pelo Partido Social-Democrata Alemão (SPD) – realizado no *Künstlerhaus* (Casa do Artista) de Berlim.

A preocupação com Dix era uma questão de responsabilidade de Nierendorf. O editor, ao conseguir publicar a série de cinquenta gravuras, persuadiu seu pintor a retirar apenas uma imagem, a qual desconhecemos: a de uma freira sendo estuprada por um soldado.

Essa imagem, se publicada, levaria à intervenção das autoridades governamentais, à censura e ao confisco de toda série – como ocorreu semelhantemente em 1921, com a exposição do quadro *Garota diante do espelho*.

Ao publicar a série em livro em portfólio, Nierendorf conseguiu vender apenas um exemplar. Dix sabia que seu trabalho não seria um sucesso de vendas e muito menos ter algum impacto nas guerras futuras. Porém, o que Dix ganhou com *Der Krieg* foi muita popularidade – para o elogio e para a crítica –, não apenas na Alemanha de Weimar, mas na Europa. Henri Barbusse, ao oferecer-se para escrever o prefácio (para duas edições baratas), afirma que: “Não se pode dizer que ele exagerou. A guerra não pode ser considerada exagero”.⁸⁴ Barbusse conclui rotulando as gravuras de Dix: “O inferno apocalíptico da realidade”.

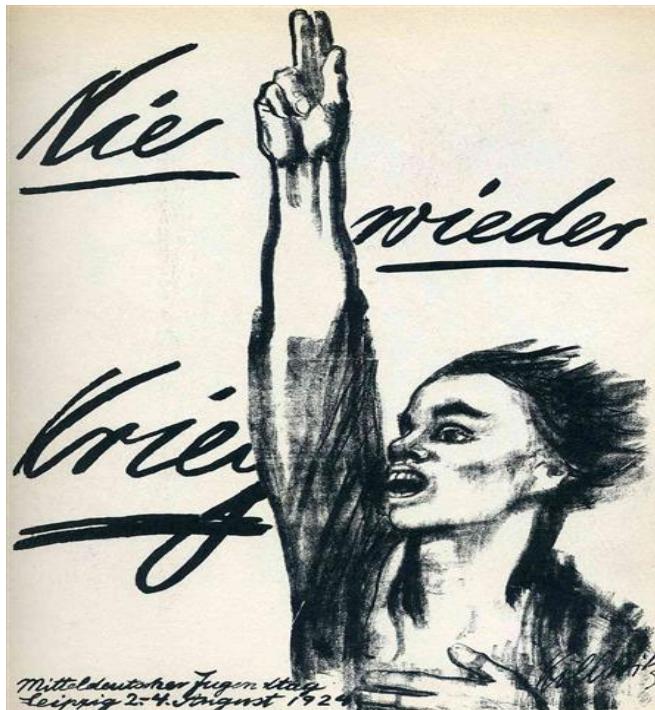
O ano de 1924 foi marcado por uma “guerra de imagens” pró e contra a Grande Guerra. Devemos aqui lembrar que Otto Dix foi muito diferente dos artistas pacifistas, pois não se reconhecia um. Já sua contemporânea, Käthe Kollwitz,⁸⁵ era mais idealista ao humanismo pacifista, ao produzir imagens antibélicas, como *Os Sobreviventes: Lute Contra a Guerra* e a famosa litogravura *Guerra Nunca Mais*.

⁸³ Ernst Friedrich, ao publicar seu primeiro livro no décimo aniversário da Primeira Guerra Mundial, *Guerra à guerra*, um clássico antimilitarista, traduzido em cerca de 50 idiomas. Friedrich, durante a guerra, recusou-se a vestir o uniforme do exército Guilhermino, sendo preso e acusado de sabotagem. Nos anos 1920, ingressa no movimento anarco-sindicalista em Berlim e é preso pelo regime nazista em 1933. Quando solto, em dezembro do mesmo ano, foge pela Europa, onde fará parte da resistência ao Terceiro Reich na Segunda Guerra Mundial.

⁸⁴ Dix recebeu diversas críticas de seus contemporâneos sobre a publicação da série *Der Krieg* como exagerado com relação à guerra, apologista da morte, até em alguns casos de belicista.

⁸⁵ Käthe Kollwitz, pintora, gravurista, escultora e desenhista alemã, assim como Otto Dix, é considerada uma artista do Expressionismo sem ter proximidade com os artistas de A Ponte ou de O Cavaleiro Azul. Kollwitz dedica-se à temática da luta da classe operária, da fome, da pobreza e guerra. Profundamente abalada com a morte de seu filho Peter no conflito de 1914, ela passa a desenvolver obras plástico-visuais pacifistas com a temática *Guerra nunca mais*.

Figura 38 - Käthe Kollwitz. *Guerra nunca mais*, 1924. Litogravura, 97,5 x 74,1 cm. Coleção Rosenwald. Galeria Nacional de Arte, Washington



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/kathe-kollwitz>. Acesso em 05/02/2019.

O ciclo de gravuras *Der Krieg*, resultado da experiência vivida diretamente no inferno das trincheiras e do “descarreço” interno de Otto Dix, nos leva em absoluto refletir: que são os seres humanos que fazem a guerra, já a guerra refaz os seres humanos.

Porém, esse espetáculo de horrores de *Der Krieg* em Dix, não para por aqui.

1.3 *Der Krieg*: o tríptico do último ano de Weimar

Antes de abordarmos sobre a maior obra antibélica de Otto Dix, é interessante abarcarmos que, de acordo com o historiador Eric Hobsbawm, a Primeira Guerra Mundial, inaugura o “breve século XX”, mas também algo – não novo – bastante relevante na história das guerras, a chamada Guerra Total.

Esse conceito, que diz ser moderno, de um conflito de alcance ilimitado, no qual as nações beligerantes entram em uma fase de mobilização total de todos os seus recursos, não somente militares, mas, também, humanos, industriais, agrícolas, naturais, tecnológicos, médicos, científicos para o esforço de guerra, ou seja, a guerra deixa de servir a política e esta

passa a servir a guerra. Quando se é alimentada por todos os recursos de uma nação, a guerra passa a ter “vida própria”.

Outro fator que caracteriza a Guerra Total é a não diferenciação entre combatentes e não combatentes, já que cada cidadão de um país em particular pode ser considerado como parte de seu esforço de guerra e, no entanto, não há diferenciação entre recursos militares e civis.

Já havia ocorrido outras guerras totais antes de 1914, como a Campanha Napoleônica na Rússia, em 1812, e a Guerra Civil Americana, de 1861 a 1865, porém, o que diferencia a Primeira Guerra Mundial das guerras anteriores é o belicismo científico-tecnológico-industrial – resultado da evolução industrial –, potencializando a destruição em larga escala. A guerra tornou-se total, devido à industrialização técnico-científica do belicismo.

O conflito de 1914 a 1918 foi tão traumático e marcante quanto a Segunda Guerra Mundial. Para aqueles que nasceram antes de 1914, “a paz” somente existia antes desse ano.

A guerra de 1914 entrou na memória dos europeus, sobretudo das populações da Inglaterra, França e Alemanha. Diferenciando-se das demais guerras anteriores, a Primeira Guerra Mundial, destaca-se pela sua durabilidade, intensidade de combates, mortandade em massa, invasão de territórios e a quantidade de países envolvidos – choque de potências imperiais.

Diferentemente de como imaginaram políticos e militares, as batalhas foram longas e fatigantes, fazendo com que cada Estado alterasse não apenas seu sistema econômico, mas a sociedade como um todo, assim como instituições públicas – como escolas e hospitais⁸⁶ – em prol da guerra.

Toda a produção agrícola, o alimento produzido era utilizado para abastecer o *front*. Foi devido à guerra que a mulher foi cooptada no mercado de trabalho, ao suprir o braço de trabalho masculino nas indústrias de armamentos mobilizando recursos para o Estado. O esforço de guerra levou o Estado a mobilizar força de trabalho feminina para a produção da munição, rifles, bombas, os quais seus maridos e seus filhos usariam na linha de frente. Médicos e enfermeiras eram treinadas não mais para receber pacientes com doenças, mas preparavam-se para receber pacientes feridos de guerra: queimaduras, mutilações, ferimentos a bala, etc. “Pela primeira vez se tornou comum, por exemplo, ver mulheres ao volante dos ônibus nas ruas de Londres”.⁸⁷

⁸⁶ Escolas passariam a incentivar seus alunos a proteger e expandir o território da nação.

⁸⁷ SHEFFIELD, Gary. Coleção Folha. As Grandes Guerras Mundiais. A *Guerra Total*. Volume 5. São Paulo: Empresa Folha de São Paulo, 2014, p. 17.

Atender as necessidades da guerra era um desafio, fazendo muitas vezes a população civil sentir o efeito dos racionamentos de artigos essenciais, sobretudo de alimentos. Sendo assim, diversas vezes o alvo passa a ser a população civil, pois essa, por mais que não esteja presente no campo de batalha, tornou-se “um soldado na batalha da produção”.

Faz parte da Guerra Total a chamada propaganda sistematizada, a qual, para diversos generais, foi uma excelente base emocional à conduta das tropas, como destacou o historiador americano John Truslow: “Nas modernas condições de guerra, o ódio tornou-se tão essencial como a munição, e o ódio é manufaturado”.⁸⁸

Uma das perguntas é se Dix foi influenciado por esse ódio institucionalizado – tanto nas salas de aula como nos treinamentos militares nos quartéis. O ódio na guerra moderna passou a ser um combustível que elevava a moral do soldado. “A Grande Guerra começou e desenvolveu-se com cada lado seguro de defender a boa causa e de que o inimigo era a encarnação do demônio. A propaganda encarregou-se de fortalecer e difundir esse pensamento. Assim, não há de se estranhar que tenha sido uma guerra total, com o emprego de todos os recursos para alcançar a vitória”.⁸⁹

Nas escolas, locais de disciplina e aprendizagem tornavam-se antes e durante a guerra instituições voltadas à disseminação do ódio à nação inimiga por diversos países da Europa. Vejamos alguns exemplos de discursos praticados por crianças – futuros soldados de seus países – de suporte cinematográfico do filme do diretor francês Christian Carion, *Feliz Natal*, lançado em 2005.

Em uma escola na França, um aluno recita um texto:

Criança, vê no mapa esse ponto negro que é preciso apagar
 Afasta-o com seus dedinhos.
 É melhor traça-lo em vermelho.
 Mais tarde, seja qual for o seu destino, promete que irá até lá.
 Buscar os filhos da Alsácia. A nos estender seus bracinhos.
 Que em nossa querida França, os verdes ramos da esperança.
 Floresçam por ti, querida criança.
 Cresça, cresça, a França está esperando.

Numa escola da Inglaterra, um aluno recita diante de um mapa da ilha da Grã-Bretanha e de um mapa-múndi, cujo título é *Império Britânico*:

Para definitivamente apagar do mapa a Alemanha e os hunos.

⁸⁸ ARARIPE, Luís Alencar de. Primeira Guerra Mundial. In: *História das Guerras*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 333.

⁸⁹ *Idem, Ibidem*, p. 248.

Devemos exterminar essa raça.
 Não deixemos um só sequer.
 Não ouvi os gritos de seus filhos.
 Matai-os agora, as mulheres também
 Ou novamente levantar-se-ão
 O que não poderão se mortos estiverem.

Numa escola da Alemanha, uma criança apresenta uma fala, a qual, ao seu lado, está um retrato do Kaiser Guilherme II, de capacete com ponta e um globo terrestre adiante:

Temos um único inimigo
 Que cava a sepultura da Alemanha
 O coração cheio de ódio, fel e inveja
 Temos um único inimigo
 O canalha levanta as mãos sanguinárias
 Seu nome, o sabes, é Inglaterra.

A “paz armada” durante a *Belle Époque* e a política de alianças militares eram observadas por civis, políticos e militares, o ódio pairava nos ares da Europa antes mesmo da guerra se iniciar. O historiador Patrick Buchanan nos dá uma breve contribuição do fim de uma era:

Em 1914, havia partidários da guerra em todos os países. No mês de maio daquele ano, o coronel Edward Mandell House, eminência parda da Casa Branca, (...) visitou as grandes capitais da Europa para tirar a temperatura do continente. E voltou para a casa com uma avaliação assustadora:

“A situação é extraordinária. Trata-se de chauvinismo enlouquecido. A menos que alguém agindo em seu nome [Wilson] possa promover um novo entendimento, um terrível cataclismo está prestes a acontecer. Ninguém na Europa tem condições de fazer isso. Estão todos cheios de ódio, de inveja” (...).⁹⁰

A perplexidade é tamanha ao observarmos que esse ódio transcendeu as classes sociais, pois quem matou e morreu nessa guerra foram os jovens da classe trabalhadora de todos os países envolvidos. Jovens artistas, estudantes, operários, comerciantes, agricultores “seguiram as colunas imensas de infantaria nas suas cores cinzentas; em sua maior parte, jovens e belos alemães de olhos redondos – moços educados, respeitadores da lei e que jamais haviam visto, até então um tiro dado com raiva. ‘É a guerra’, diziam-lhes”.⁹¹

Exatamente. A guerra e sua doutrinação transformam o ser humano em um animal selvagem, fazendo dele um matador, um saqueador, um assassino de civis inocentes em nome

⁹⁰ BUCHANAN, Patrick J. *Churchill, Hitler e a “Guerra Desnecessária”*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 19-20.

⁹¹ WELLS, H. G.. *História Universal*. Volume 6. São Paulo: Edigraf, 1972, p. 1719-1720.

da “pátria”, esses crimes cometidos no campo de batalha, em vilarejos, nunca saíram do inconsciente de uma geração, que dificilmente teve futuro após o conflito.

Muitos desses crimes foram resultados da brutalidade embriagada de homens que, pela primeira vez, se viam livres de usar armas mortais, ou da violência histérica de soldados alarmados ante a sua própria conduta e mortalmente temerosos da vingança do povo cujo país estavam depredando e ultrajando; e outros, muitos outros, foram cometidos por dureza, em obediência à teoria de que os homens devem ser terríveis na guerra e que as populações são melhor subjugadas pelo terror. O povo comum da Alemanha fora arrancado de uma disciplinada obediência e mandado para a guerra em tal estado de espírito que as atrocidades eram inevitáveis. Qualquer povo, trabalhado para a guerra da maneira por que o foi o povo alemão e levado afinal à guerra, procederia do mesmo modo.⁹²

No caso de Otto Dix, por mais que tenha ido voluntariamente formar as colunas de infantaria, podemos observar a mudança de sua personalidade através dos seus quadros, onde começa com uma empolgação em uniforme militar, fazendo uma espécie de apologia ao Deus Marte e às armas (*O Canhão*), destacando as formas e estética futurista e, mais tarde, ao entrar para o mundo das trincheiras, ao som incessante de bombas e ao cheiro de corpos em decomposição, essa empolgação romantizada é desmoronada.

O único momento onde esse ódio incrivelmente abaixou sua temperatura foi no dia 25 de dezembro de 1914 – o Natal de 1914. Essa data nunca poderá ser esquecida, foi talvez um momento único na história das guerras ou, até mesmo, na história da humanidade. Uma trégua, um armistício partiu ali mesmo dos soldados entre as trincheiras – na terra de ninguém –, sem interferência de seus generais, para que inimigos pudessem comemorar o Natal. Em diversas frentes onde isso ocorreu, não houve morte nesse dia, porém, essa “trégua de Natal” durou pouco. Seus superiores tomaram medidas enérgicas como: prisões e espalhamento de soldados para outras frentes.

A maior oportunidade de paz da história do século XX havia desmoronado e nunca no *front* ocorreria um Natal semelhante ao de 1914.

Enfim, a Guerra Total se apresentou com todas as suas forças na maior batalha da Primeira Guerra Mundial, a Batalha do Somme, de 1916, a qual jamais saiu do inconsciente de Otto Dix.

Como mencionamos acima que a cada data de aniversário da guerra – do seu início e do seu término – uma ebulação social tomava conta da Alemanha, que se recusava em aceitar

⁹² *Idem, Ibidem*, p. 1720-1721.

a derrota e o *diktat*⁹³ de Versalhes. O artigo 231⁹⁴ – afirmava que a Alemanha era exclusivamente pelo início do maior conflito já ocorrido até o momento – nunca iria ser absorvido pela ampla maioria da população. A guerra continuava a habitar a psique de grupos pró e contra ela.

Os anos de 1928 e 1929 foram de grande relevância na memória social alemã, onde se rememorava, respectivamente: o décimo aniversário do fim da guerra, proposto pelo armistício de 11 de novembro de 1918 por políticos social-democratas e a assinatura do Tratado de Versalhes, juntamente com as mudanças institucionais dentro da Alemanha.⁹⁵

As forças reacionárias cresciam dentro da Alemanha Weimariana, colocando paradoxalmente a república democrática, pouco a pouco, em cheque. Uma dessas forças políticas era representada pelo Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP), o Partido Nazista, o qual explorava ao máximo as lembranças – a memória – romantizada da Grande Guerra, ou seja, o mito da experiência de 1914 (o “Espírito de 1914”) em prol de uma união nacional⁹⁶ e, consequentemente, maximizava sua representação no parlamento a cada eleição.

A radical e belicosa mensagem nazista – apoiada em imagens virtuosas de guerreiros, ditas anteriormente – exercia uma atração especial, diante de um público variado.

De acordo com o historiador inglês Richard Bessel:

Sem dúvida o discurso de recriar o “Espírito de 1914”, ou a camaradagem e o sacrifício das trincheiras, em que alemães de todas as classes e orientações supostamente se uniram como nunca em nome da causa nacional, reverberava num país dilacerado por encarniçadas divisões políticas e sociais. A imagem mítica da “espírito do front” durante a guerra fazia contraste intenso e atraente com a política divisiva e sujeita a crises do ‘sistema’ de Weimar. (...) O movimento nazista cresceu quando a Alemanha passou por uma “remilitarização da opinião pública a partir de 1929” e quando a literatura de guerra encontrou público em massa, e isso destaca a ressonância da experiência do próprio Hitler como soldado comum que serviu na frente de batalha de 1914 a 1918.⁹⁷

A experiência da Primeira Guerra Mundial e a derrota de 1918 lançaram uma sombra sobre a Alemanha durante mais de um quarto de século.

⁹³ Compreendido na Alemanha como uma imposição, uma penalidade.

⁹⁴ Tratado de Versalhes: “Artigo 231 – Os Governos aliados e associados declaram e a Alemanha reconhece que a Alemanha e seus aliados são responsáveis por havê-los causados, por todas as perdas e prejuízos sofridos pelos Governos aliados e associados e seus cidadãos em consequência da guerra, que lhes foi imposta pela agressão da Alemanha e de seus aliados” (KLEIN, Claude. *Weimar*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 89-90).

⁹⁵ De monarquia para república, democracia-liberal, parlamentarismo, cosmopolitismo cultural.

⁹⁶ Essa união nacional proposta pelos nazistas era a superação das divisões sociais de classes, o fim do marxismo e a elaboração de um patriotismo racial.

⁹⁷ BESSEL, Richard. *Nazismo e Guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 40.

É muito interessante observarmos a disputa pela memória da guerra durante os anos 1920 em imagens e em grande quantidade de autores e livros pró-belicistas que apareciam nas livrarias da Alemanha no final dessa década. Autores como: Ernst Jünger, Walther Flex, Ernst Glaser, Georg von der Vring, Ludwig Renn, Franz Schaunecker, Werner Beumelburg e Ernst Rohm. Esses autores, tendo ou não a experiência de guerra, contribuíram demasiadamente para a formação de opinião crítica da população, além de impulsionar a nomeação de Adolf Hitler ao cargo de chanceler, em janeiro de 1933.

Mas, também, além desses autores, o país pode encontrar em suas vitrines literárias aqueles que descreveram a guerra como uma tragédia, um horror sem fim, abominando essa a qualquer custo. Destacamos como exemplo: Henry Barbusse, com sua obra *O Fogo*; Ernest Hemingway, com *Adeus às armas*, publicado em 1929; e aquele que viria ser o maior escritor antibélico do século, Erich Maria Remarque, com o romance *Nada de novo no front*, publicado pela primeira vez em Berlim, em janeiro de 1929. A obra de Remarque ecoaria não somente na Alemanha, mas por todo o mundo. Esse pequeno livro autobiográfico, considerado “fenômeno de vendas no pós-guerra”, despertaria a fúria do regime totalitário mais notório do século XX – o Terceiro Reich (1933-1945).

O historiador Modris Eksteins, em sua colossal obra – a respeito da Primeira Guerra Mundial e do nascimento da era moderna –, *A Sagração da Primavera*, ressalta que:

O sucesso espetacular de Remarque provocou uma enchente de livros de guerra e de outros textos que tratavam da guerra, introduzindo o que veio a ser conhecido como a “valorização da guerra” de 1929-1930. Romances e memórias de guerra, dominaram de repente as listas das editoras. Robert Graves, Edmund Blunden, Siegfried Sassoon, Ludwig Renn, Arnold Zweig e Ernest Hemingway, entre outros, tornaram-se nomes familiares. Eram tão requisitados, para falar em público e no rádio, que não conseguiam atender o excesso de convites. O repentino interesse público pela guerra fez com que manuscritos mofados, antes rejeitados por editores por editores cautelosos que achavam que a guerra não venderia, fossem impressos às carreiras. Novos livros também eram rapidamente encomendados e redigidos em ritmo veloz. (...) O palco logo abriu espaço para o drama de guerra. (...) o cinema veio então se juntar à nova voga com uma série de filmes de guerra. As galerias expunham pinturas e fotografias da guerra. Os jornais e periódicos davam muito espaço a discussões sobre a guerra, passada e futura. Rompia-se vingativamente o que alguns sentiam ter sido um silêncio deliberado sobre a guerra.⁹⁸

O próprio Walter Benjamin queixava-se, em 1933, de que muitos dos soldados que voltaram “não abriam a boca”, ou seja, não compartilhavam experiências orais, narrativas sobre

⁹⁸ EKSTEINS, Modris. *A Sagração da Primavera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 352-353.

o conflito: “Os livros de guerra que inundaram o mercado literário dez anos depois continham tudo menos experiências transmissíveis de boca em boca”.⁹⁹

Por mais que as experiências não fossem transmitidas oralmente – como desejava Benjamin –, a representação da linguagem de Otto Dix e de Erich Maria Remarque forma uma narrativa esplendorosa. Uma narrativa que se preocupava com a memória sobre a guerra.

Não sabemos, ao certo, o quanto Dix foi influenciado pelo romance de Remarque, mal sabemos se ele o leu. Também não sabemos se Remarque chegou a ser influenciado ou até mesmo, a ver a série de gravuras de Dix, *Der Krieg*. Mas, o que podemos afirmar é que ambos têm a vivência dos horrores que o *front* proporciona, sentiram motivação ao se alistarem voluntariamente,¹⁰⁰ ridicularizavam o combate em suas representações, porém, enquanto Remarque representa a guerra escrevendo-a, Dix representa-a pintando. Argan aborda objetivamente que: “Dix foi para a pintura o que Remarque, o autor de *Nada de novo no front*, foi para a literatura: o expositor lúcido, impiedoso, quase fotográfico das misérias, das infâmias, da macroscópica estupidez da guerra”.¹⁰¹

Assim como Dix, Remarque não se sentia um pacifista, sentia um mal-estar que pairava sobre a Alemanha nos anos 1920, era a guerra. Ao enunciar o objetivo do seu romance num breve e enérgico comentário preliminar: “Este livro não pretende ser um libelo nem uma confissão, e menos ainda uma aventura, pois a morte não é uma aventura para aqueles que se depararam face a face com ela. Apenas procura mostrar o que foi uma geração de homens que, mesmo tendo escapado às granadas, foram destruídos pela guerra”.¹⁰²

A sociedade alemã na década de 1920 parecia cair num esquecimento sobre a tragédia que a guerra permanentemente proporcionava e esse esquecimento era moldado pelo mito da “experiência de guerra” e da “punhalada nas costas”.¹⁰³ As obras de Dix e Remarque batem de frente com essa retórica reacionária, elas nos dão a entender que não querem perder a batalha pela memória coletiva. Em 1921, Stefan Zweig, na recém-criada Tchecoslováquia, faz um inexpressivo apelo contra a perda de memória e apatia social, duas características típicas dos anos de Weimar:

⁹⁹ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In. *Obras escolhidas*. Volume 1: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012, p. 124.

¹⁰⁰ Remarque recebe com mais incentivo de seus professores na escola o dever de servir a nação não só do Kaiser, mas de Schiller, Goethe e Beethoven.

¹⁰¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 246.

¹⁰² REMARQUE, Erich Maria. *Nada de novo no front*. São Paulo: Abril, 1981, p. 5.

¹⁰³ Das nações beligerantes que participaram da guerra, o mito de 1914 ganhou uma base muito mais forte em países derrotados como a Alemanha e Itália. Na Alemanha, a retórica saudosista-belicosa dos grupos paramilitares *Freikorps* e do partido nazista eram constantes durante a década de 1920 e 1930.

Todo acontecimento torna-se uma lição para o indivíduo, todo sofrimento ajuda-o a progredir em sabedoria, e assim sua vida se eleva das confusões da juventude a uma clareza e amplitude cada vez maiores. A partir de uma perspectiva histórica universal, essa ideia traz em si um consolo imenso, (...). Certamente é inato nos homens e na humanidade esse impulso rumo à verdade, essa paixão por compreender, mas da mesma forma é inato um estranho instinto que age na direção oposta e que, com sua força gravitacional, barra a ascensão para o infinito. Trata-se do desejo inconsciente – e muitas vezes consciente – de indivíduos, povos e gerações inteiras de esquecer de novo à força uma verdade à qual chegaram a duras penas, de abrir mão voluntariamente dos avanços da compreensão e de voltar a se refugiar na insensatez mais selvagem, porém também mais quente. Contra nossa vontade, age dentro de cada um de nós esse instinto de evitar a verdade – pois a verdade tem um rosto de Medusa, belo e terrível ao mesmo tempo – e de selecionar de cada vivência, em nossa memória, apenas aquilo que é agradável, conservando os traços simpáticos.¹⁰⁴

Sabemos que a memória não é uma cópia do passado, isto porque os acontecimentos, os seres e imagens não se apresentam à memória como formas acabadas (fatos concluídos) ou impecavelmente delineadas. No momento em que são evocadas, durante o ato de recordar, as lembranças ligam-se sempre a outros elementos, estes que, por sua vez, as tornam diferentes. A memória, tanto coletiva quanto individual, está sempre em mudança, sempre sofrendo diversas alterações, nunca se representa como certeza ou exatidão. A sociedade da Alemanha weimariana passava por isso, e o historiador francês Pierre Nora, nascido nessa mesma época, ressalta:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vívido no eterno presente. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensíveis a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. A memória instala a lembrança no sagrado. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A memória se enraíza no concreto, no gesto, na imagem, no objeto.¹⁰⁵

Aqui, neste trabalho, observamos que o esquecimento – a ausência de memória histórica – sempre leva a tragédias futuras.

É esse contexto – de preocupação com a memória e do combate ao “mito da experiência de guerra” – que nasce da alma sofrida e apaixonada de Otto Dix, a sua maior obra antibelicista, o tríptico com base, *Der Krieg* (A Guerra).

¹⁰⁴ ZWEIG, Stefan. *O mundo insone e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 206.

¹⁰⁵ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 9, dez. 1993.

Figura 39 - Otto Dix. *Der Krieg*, 1929-1932. Tríptico com painel inferior. Técnica mista com óleo sobre tela, painéis laterais: 204 x 102 cm cada um; painel central: 204 x 204 cm; painel inferior: 60 x 204 cm. Coleções de Arte do Estado, Galeria de Pinturas Novos Mestres, Dresden



(C) WikiArt.com

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 15/02/2019.

Após abandonar a farda devido ao final da guerra, Otto Dix buscava ingressar na vida artística em seu país. Como mencionamos, logo após o término do conflito, ele retomou os estudos de arte em Dresden. Em seguida, Dix passou por outras cidades – Dusseldorf, Berlim – em busca de estabilidade financeira, até que retomou, em 1927, a Dresden, onde conseguiu um cargo como professor na Academia de Arte, ocupando o lugar de seu antigo mestre, Otto Gussman.

O tríptico *Der Krieg* nasce em Dresden. Ao ser perguntado em uma entrevista em 1964 sobre esse grande quadro, Dix observa:

O quadro começou dez anos depois da Primeira Guerra Mundial. Durante aqueles anos eu tinha realizado muitos estudos para processar em arte minha experiência da guerra. Em 1928, me senti preparado para enfrentar o grande tema, depois de longos anos de resolução. Naquele tempo, muitos livros circulavam pela República de Weimar promovendo novamente, noções de herói e heroísmo, reduzindo o absurdo da guerra de trincheiras. As pessoas começaram a esquecer o terrível sofrimento que a guerra trouxe a elas. Dessa situação surgiu o tríptico (...). Eu não queria causar medo

e pânico, mas transmitir conhecimento sobre a terrível guerra e assim despertar poderes de resistências das pessoas.¹⁰⁶

Esse quadro pintado a óleo foi a convergência do que havia de pior em suas memórias, sonhos e lembranças da sua vivência nos quatro anos de guerra. Porém, sua origem prática/técnica se remete – ao nosso entender – a uma pintura realizada entre 1920 e 1923, chamada *A Trincheira*, e a outras três gravuras do ciclo de 1924, *Der Krieg: Perto de Lagenmark (fevereiro de 1918)*, *Trincheira destruída* e *Trincheira abandonada perto de Neuville*.

Como observamos, a gravura de *Lagenmark*¹⁰⁷ é um mundo completamente destruído, morto: uma faixa de terra sem vida, a qual se estende até o horizonte, avassalada pela bateria industrial bélica. Restos de troncos, de galhos – onde Dix nos quer dizer que antes tinha uma floresta –, mesclados com pedaços armas e arame farpado.

Em *Trincheira destruída*, os mortos estão no fundo da vala, caídos em defesa de suas miseráveis posições – esta é a história cotidiana do soldado na linha de frente de 1914 a 1918, “ganhar posição”, “ganhar terreno” diante da guerra de desgaste. Esses corpos, representados na trincheira por Dix, apodrecerão e a posição será ocupada novamente. Para ganhar e perder repetidas vezes, na Grande Guerra, em que os avanços foram medidos em metros e os mortos em dezenas de milhares.

A *Trincheira abandonada perto de Neuville* é outra versão do mesmo inferno, uma posição nas proximidades de Neuville. Entre a lama e os destroços, representados na gravura, corpos foram despedaçados pelas explosões e ficaram fincados no arame farpado e nas estacas do abrigo, assim como braços, uniformes e pernas estão espalhados. Podemos destacar que essa lama da Flandres belga foi a mesma que há cem anos imobilizou fatalmente a artilharia de setenta e dois mil homens de Napoleão Bonaparte, levando-o à derrota na Batalha de Waterloo (1815). A imagem do cadáver pendurado de forma macabra no arame seria repetida no painel central do tríptico *Der Krieg* – além de que, neste, Dix representaria com um simbolismo mais acentuado no esqueleto suspenso por uma estaca, a qual aponta para a terra de ninguém, descrevendo um arco macabro com a mão descarnada, como se estivesse ainda incitando a demência, a loucura da morte a saltar da trincheira com o objetivo de se lançar contra as linhas

¹⁰⁶ KARCHER, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 44.

¹⁰⁷ Lagenmark era uma posição alemã em Flandres, na qual houve combates extremamente duros na Batalha de Ypres, em 1917. Somente no mês de agosto daquele ano, essa batalha ceifou a vida de setenta e quatro mil soldados anglo-franceses e cinquenta mil alemães.

inimigas. É a morte ceifadora de vidas e destruidora de tudo ao redor, chamando o soldado para matar e morrer.

Porém, o quadro *A Trincheira* – de relevante importância para compreensão do tríptico anti-guerra – foi a pintura que mais causou polêmica/controvérsia na época por onde passou, devido ao poder do mito da experiência de 1914. Primeiramente, vimos e vemos que Otto Dix é um pintor verista que a todo momento pretende materializar seus sentimentos mais lúgubres e aterrorizantes.

Figura 40 - Otto Dix. *A Trincheira*, 1920-1923. Óleo sobre tela, 227 x 250 cm. Paradeiro desconhecido



Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Trench-Warfare-Otto-Dix-1920-1923-250-x-250-Oil-on-Wood-storage-place-unknown-Source_fig2_320395352. Acesso em 20/02/2019.

Dix, ao retornar a Dresden, em 1919, para retomar seus estudos, começa a trabalhar em *A Trincheira* em 1920 e a concluiu depois de mudar-se para Düsseldorf, em 1923. Pintado em óleos em uma grande tela, essa representação transcende o horror que Dix vivenciou em realidade e em sonhos, como ele disse: “por uns dez anos”.

A Trincheira é claramente uma revisitação às trincheiras em sua descrição das consequências de um ataque de artilharia em uma trincheira alemã na Frente Ocidental. O quadro retrata a representação das consequências sangrentas de um bombardeio, exibindo detritos de guerra: construções arruinadas, parafernália militar como máscaras de gás e partes do corpo fragmentadas de soldados mortos. A multiplicidade de partes do corpo torna

impossível identificar qualquer figura em sua totalidade, com exceção do cadáver “crucificado” em fase de decomposição, suspenso sobre a trincheira.

Em 7 de dezembro de 1923, o Jornal de Colônia (*Kolnische Zeitung*) publica um artigo do historiador da arte, Walter Schmits, que melhor descreve o quadro de Otto Dix:

Na fria, pálida e fantasmagórica luz do amanhecer ... aparece uma trincheira na qual um bombardeiro devastador acaba de descer. Uma poça venenosa de enxofre amarelo brilha nas profundezas como um sorriso do inferno. Caso contrário, a trincheira é preenchida com corpos horrivelmente mutilados e de crânios abertos, cérebros esguicham como grossos grumos vermelhos, membros rasgados, intestinos, fardos de uniformes, granadas de artilharia formam uma pilha desprezível ... Restos meio decaídos dos caídos, que provavelmente estavam enterrados nas paredes do corpo, trincheira por necessidade e fomos expostos pelas conchas explosivas, misturadas com os cadáveres frescos e cobertos de sangue. Um soldado foi arremessado para fora da trincheira e jaz sobre ele, empalado em estacas.¹⁰⁸

Walter Schmits elogia, no fim da matéria jornalística, o propósito pacifista de Otto Dix. Logo após a conclusão de *A Trincheira*, em 1923, esta foi adquirida pelo Museu Wallrat-Richartz, em Colônia, e, em sua primeira mostra ao público, causou protestos de ex-soldados e militares, chocando a população da cidade. O quadro foi descrito como “sabotagem de guerra” e “imagem de escândalo”. Quanto mais polêmica a obra de Dix, mais as visitações aumentavam. Mas não houve apenas hostilidades críticas ao quadro, houve elogio às múltiplas mesclas de cores,¹⁰⁹ e historiadores da arte que viram na imagem de Dix uma representação paralela à obra de Matthias Grünewald realizada em 1515: *Visita de Santo Antônio a São Paulo e Tentação de Santo Antônio*.

No ano “anti-guerra” na Alemanha – 1924 – *A Trincheira* foi exibida por Max Liebermann na Academia Prussiana de Artes em Berlim, onde recebeu poucos protestos. Porém, excelente o conhecedor de artes Julius Meier-Graefe, em um artigo publicado em 2 de julho de 1924, no *Deutsche Allgemeine Zeitung* (DAZ):

Esta trincheira não é apenas horrenda, mas sua composição é infame, com sua penetração traiçoeira nos detalhes ... o sangue do cérebro, das vísceras podem ser pintadas de tal maneira que a boca fica molhada ... A segunda *Anatomia* de Rembrandt, com a barriga aberta, é um tratamento comparado a isso. Este Dix é –

¹⁰⁸ SCHUBERT, Dietrich. Die Verfolgung des Gemäldes Schützengraben (1923) von Otto Dix. In: KLOEPFER, Rolf; DÜCKER, Burckhard (Hrsgg.): *Kritik und Geschichte der Intoleranz*: [Dietrich Harth zum 65. Geburtstag], Heidelberg 2000, S. 351-370. Disponível em: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdotk/3164/1/Schubert_Die_Verfolgung_des_Gemaeldes_Schuetzengraben_von_Otto_Dix_2000.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2019.

¹⁰⁹ Infelizmente, só temos imagens de fotografias tiradas em preto e branco do quadro. E somente conhecemos sua composição de cores através de relatos de seus críticos e admiradores.

desculpa a palavra – nauseante. Os cérebros, o sangue, as vísceras não se pinta, causam uma excitação animal.¹¹⁰

A Liga dos Direitos Humanos também incluiu *A Trincheira* em sua exposição, Guerra Nunca Mais, que percorreu o país em 1925 e, no ano seguinte, foi exibida em Zurique, na Suíça, na Exposição de Arte Internacional. Por fim, a pintura foi adquirida pelo Museu da Cidade de Dresden, em 1928, onde Dix se encontrava.

Como observamos, essa obra causou polêmica por onde passou, sobretudo entre grupos nacionalistas e reacionários a qualquer crítica sobre a guerra, ao exército, à experiência de 1914. *A Trincheira*, assim como outras obras de Otto Dix já apresentadas neste trabalho e outras que serão apresentadas, nos dá um entendimento maximizado do que ocorrerá posteriormente ao período weimariano na história da Alemanha – a chegada do nacional-socialismo ao poder. Dix nos faz compreender a emergência do nazismo na Alemanha durante os anos trinta, devido à sua retórica de uma arte anti-modernista de influência “judaico-bolchevique”, sabotadora do exército (e da certeza da vitória), de estética “degenerada”, decadente e anti-bela.

Confiscada e classificada pelo ministro da Propaganda do Terceiro Reich, Joseph Goebbels, como uma arte “não genuinamente alemã”, foi selecionada para ser exibida na Exposição de Arte Degenerada (*Entartete Kunst*), em 1937, em Munique, no Instituto Arqueológico. A historiadora Vanessa Beatriz Bortulucce ressalta que “Era necessário ao regime transmitir estas ideias ao público” e, desta forma, no dia 19 de julho de 1937, o Partido Nazista inaugurou em Munique uma grande exposição de arte moderna, com o nome “Arte Degenerada”. A mostra abarcava cerca de 650 obras, entre pinturas, esculturas e gravuras, retiradas dos principais museus do país, feitas por cerca de 112 artistas: Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, George Grosz, Otto Dix, Max Ernst, Jean Metzinger, Piet Mondrian, Laslo Moholy-Nagy, Karl Schmidt-Rottluff, entre outros.

A exposição foi apenas parte de um grande número de cerca de 20 mil obras de arte moderna confiscadas dos museus alemães por ordem de Joseph Goebbels, com a orientação de um pintor acadêmico de nus, Adolf Ziegler. Parte do acervo foi vendida no exterior dois anos depois para financiar os preparativos de guerra; as obras restantes foram queimadas.

(...) O principal objetivo da Exposição de Arte Degenerada era mostrar ao público que a arte daqueles tempos sofria de uma enfermidade que, por sua vez, estaria conduzindo a vida cultural da humanidade ao colapso. A “degeneração cultural” associada à arte moderna era vista como uma ameaça – e desta forma, com as suas perspectivas

¹¹⁰ KARCHER, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 44.

limitadas, a arte de vanguarda para os nazistas era um presságio do destino; o caos que estas obras mostravam era de uma evidente depravação espiritual e intelectual.¹¹¹

Como observamos, a arte moderna – sua crítica, eloquência, abstração, intelecto, expressão, subjetividade – causava grande incômodo ao nazismo.

Pintura sensualista, *A Trincheira*, sua composição constitui o painel central do tríptico *Der Krieg*, que possivelmente a supera em sua aparência e em sua essência, trazendo ao público alemão mais uma representação da obra colossal maneirista do mestre Grünewald, o *Retábulo de Isenheim*.¹¹²

¹¹¹ BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. *A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 65-66.

¹¹² O pintor maneirista Mathis Gothart Nithart, nascido em Wurzburg (Baviera), estava em alta nos estudos e pesquisas artísticas nos anos de 1920 devido ao expressionismo e à descoberta de seu real nome. Foi o pintor e historiador da arte Joachim von Sadrart que o designou como Matthias Grunewald, no século XVII. Em 1516, pinta o retábulo de Isenheim na igreja dos Antoninos da Alsácia, sua obra mais famosa. Essa obra foi encomendada para substituir um retábulo mais antigo no convento dos Antoninos, é uma ilustração das atividades dos religiosos, que se dedicavam ao cuidado dos doentes, em particular dos pestíferos. O padroeiro Santo Antônio ocupa lugar de destaque no terceiro painel, São Sebastião no primeiro e a crucifixão no painel central acima da base, que representa o sepultamento de Cristo. “Esta crucifixão é como um grito que fica gravado na memória. (...) Numa paisagem desolada, sobre um fundo de céu mais negro que tinta, a cruz está erguida, imensa. Nenhuma ínfima parte do corpo gigantesco foi poupada da violência. (...) Nem a morte conseguiu apaziguar este corpo retorcido pela dor. A tensão do cadáver é tão forte que parece dobrar o braço na cruz” (LA crucifixión de Grünewald. *Neorbe*, 2007. Anônimo. <http://www.namurois.org/castelluna/?post/2007/04/10/La-Crucifixion-de-Grunewald>. Acesso em: 19 mar. 2019). Sobre o painel central – o mais atrativo –, o olhar é atraído concentradamente no corpo de Jesus pendurado na cruz, quebrantado, lívido, coberto de feridas purulentas (em forma de pelotas). Parece que os doentes, ao verem essas chagas, se identificavam com elas, pois eles carregavam o mesmo tipo de pústulas, que os matavam rapidamente. A imagem do crucificado devia aterrorizá-los, mas também confortá-los, pois as feridas do Cristo e seu sofrimento eram compartilhados em comunhão. O realismo da imagem é trágico, doloroso e ainda é reforçado pela crispação e convulsão dos pés e das mãos, e pelas gotas de sangue esparramadas pelo corpo, dando a impressão de lepra. Maria, mãe de Jesus, vestida com uma peça de tecido branco, é amparada por João o Evangelista, e Maria Madalena está voltada a Cristo, num gesto de imploração. Ao lado direito, anacronicamente, está João Batista, segurando a Bíblia, com a mão direita e apontando para Cristo. Ao lado de Batista está o cordeiro, que simboliza o Cristo crucificado, pagando o preço exorbitante da salvação dos pecadores do mundo (como a ex-prostituta Maria Madalena), derramando seu sangue imaculado (“Eis o cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo”. João 1:29). Maria Madalena representa os pecadores salvos pela morte salvífica de Jesus. Arrependida, ela implora com veemência, aos prantos. Os dedos das mãos afastados um do outro, assim como os dedos da mão de Cristo – expressando dor e sofrimento –, influenciarão diversas pinturas e personagens representados por Otto Dix durante a República de Weimar, inclusive em seu tríptico *Der Krieg*, o qual estamos analisando. A paisagem noturna reforça o sofrimento dos personagens, aliando-se à força expressiva das atitudes e gestos, e a força penetrante da cor. “Na véspera da reforma protestante, a crucifixão de Grünewald ilustra a angústia de uma sociedade germânica desestabilizada pelas fomes, as epidemias, as guerras, as errâncias da igreja. A sensibilidade de artista de Grünewald percebe que a tempestade que está se formando” (*Idem*). É importante ressaltarmos que as obras, em geral de Grünewald, principalmente a Crucifixão do retábulo de Isenheim, estão relacionadas ao expressionismo alemão, à forma na qual se dizem as rupturas de existência e às formas de transcendência. Como basicamente destacamos na Introdução deste trabalho, o Expressionismo nasceu da angústia provocada pelo fim de um mundo e a aparição de uma nova era – a era da modernidade burguesa. Seu tempo e lugar de origem é uma sociedade insolentemente capitalista, cínica, hipócrita e imperialista, simbolizada pela figura do Kaiser Guilherme II e pela casa de Hohenzollern. De vanguarda modernista, o expressionismo é uma revolta, uma insurreição cuja a busca formal expressa com toda força o tormento interior de seus representantes. Herdeiros do Romantismo, os artistas expressionistas – pintores e poetas – materializavam o estilo (a estética) da angústia e a técnica do mal-estar da civilização. Precursor declarado do expressionismo, foi o quadro do artista norueguês Edward Munch, *O Grito*, pintado em 1893, expressando o grito trágico de horror existencial lançado numa sociedade burguesa, monótona e conformista. É um grito interno, o qual vem de uma alma transtornada. O Expressionismo vai usar a

Figura 41 - Otto Dix. *Projeto para o tríptico Der Krieg* (1932), 1929



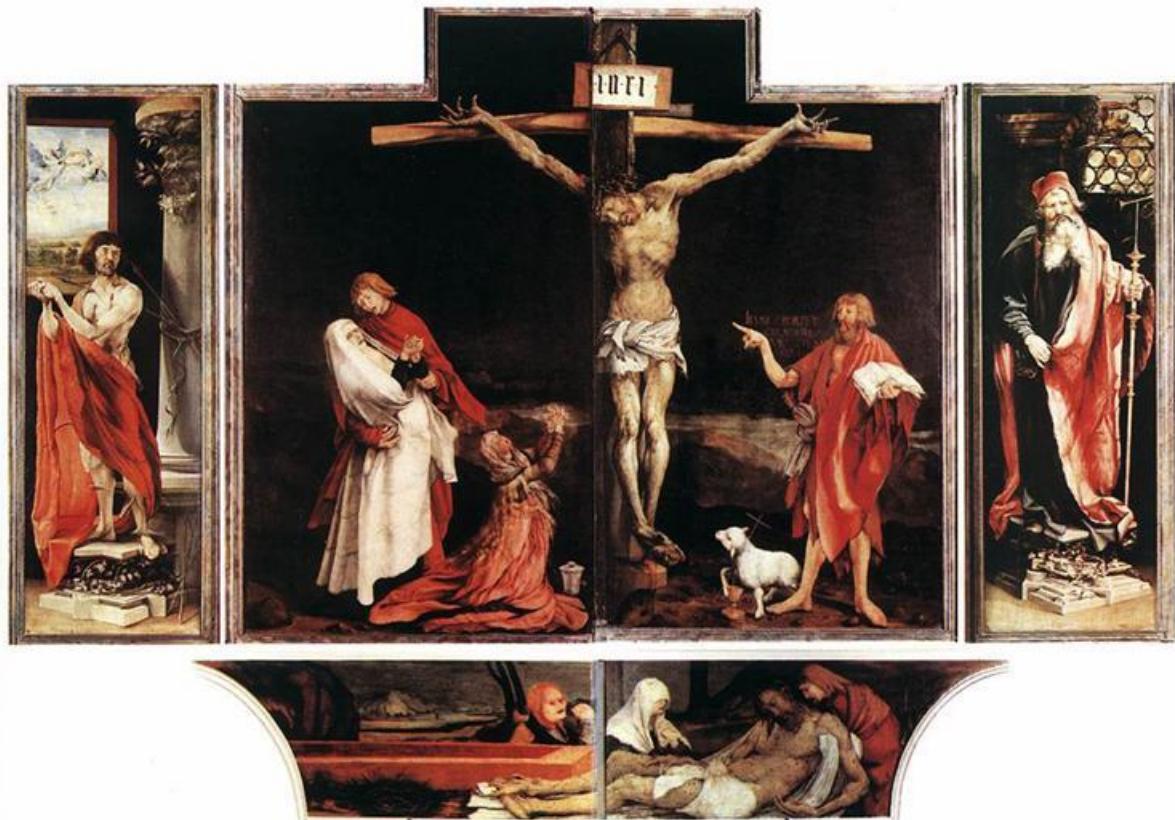
Fonte: <https://www.dnn.de/Nachrichten/Kultur/Regional/Riskante-Entscheidungen-in-Dresden-500000-Valutamark-fuer-den-Ankauf-des-Dix-Triptychons>. Acesso em 21/09/2019.

Otto Dix, utilizando características expressionistas de mistura de cores fortes – a dilaceração da alma causada pelos horrores da guerra, o lúgubre, a visceralidade – e sua essência sensualista em seu tríptico *Der Krieg*. Dix nos descreve quatro painéis que constituem um formato de um retábulo, o qual antes era somente utilizado para motivos religiosos, uma narração de suas experiências no *front*. Dessa maneira, analisamos que o primeiro painel (à esquerda), representa a partida de um batalhão de infantaria rumo ao campo de batalha. No lugar de São Sebastião, esses jovens soldados, agora pintados por Dix – talvez –, confiaram ingenuamente no sentido romântico como era apresentada a guerra, que existia antes da conflagração de 1914. Os soldados avançam de forma intacta, onde acima há uma névoa cinza, que poderia anunciar os horrores do gás utilizado durante os conflitos nas trincheiras. No canto inferior esquerdo do painel, uma roda de madeira é representada – dividindo o quadro – anunciando o fim de um ciclo e o início de outro. Dois soldados que ocultam a maior parte do quadro se olham de maneira confusa – estão confundidos, como se estivessem perguntando, impressionados com o que viram: “o que é isso?” –, no caso, com medo. Podemos ver à distância que o batalhão caminha para um lugar sem destino, mal sabem o que os esperam. As

culpabilidade e a agonia (o “suor frio”, o alimento do sofrimento) como suportes da expressão, atingindo diretamente o corpo humano, o qual é desarticulado pela modernidade. A linguagem crítica da arte expressionista acompanhará Dix em todo seu trabalho.

armas levantadas pelos soldados em marcha nos recordam a pintura – de temática belicista – do espanhol Diego Velázquez, *A rendição de Breda*, de 1634. O movimento do batalhão enfileirado é mecânico e tosco (até no sentido futurista).

Figura 42 - Matthias Grünewald. *Retábulo de Isenheim*, 1512-1516 Têmpera e óleo sobre madeira. 269 x 307 cm. Museu de Unterlinden de Colmar, Alsácia (FRA)



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/matthias-grunewald>. Acesso em 02/04/2019.

No segundo painel (o do centro), cuja violência é marcada e retratada em homenagem à enfermidade, ao sofrimento do Cristo crucificado, pintado por Grünewald, Dix representa uma visão apocalíptica do campo de batalha. Não foi e não seria necessário representar o conflito. O resto é muito mais desolador e significativo à linguagem de Dix. No local da cruz, o cadáver de um combatente travado num metal acima do quadro, cujo uniforme está totalmente em farrapos, foi lançado numa estrutura que poderia simbolizar a supremacia o mecânico sobre a carne – esta que se encontra em fase de putrefação. A face inexistente desse cadáver poderia expressar total agonia, mas não está. A caveira está sorrindo.¹¹³

¹¹³ Como sabemos, é da característica das obras de Otto Dix a representação da morte. Porém, em diversos trabalhos, Dix a representa de maneira sarcástica. Temos como exemplo as gravuras de 1924: *Mortos diante da posição de defesa perto de Tahure* e *Caveira*. O sarcasmo foi muito utilizado em pinturas da década de 20 como

Simbolicamente, o esqueleto desse soldado – como já mencionamos acima, em *A Trincheira* – representa a morte. A morte, que mesmo após um bombardeiro apocalíptico de artilharia, com seu braço esquerdo continua “chamando” aqueles que sobreviveram. Ela dá a direção onde “avançar” – no caso, à terra de ninguém –, matando e morrendo, buscando a vitória a qualquer custo. Uma tremenda ironia!

Assim como o Cristo de Grünewald era mostrado com suas mãos e seus pés perfurados por pregos metálicos, sua cabeça cravada pela “coroa de espinhos” metálicos, Dix representa o seu cadáver cravados em destroços metálicos. Também estão presentes na lateral superior do quadro, as pernas do redentor. As duas pernas apresentam ferimentos similares às do Cristo de Grünewald – furos negros cujo sangue escorre –, porém as feridas dessas pernas são buracos de balas de rifles e metralhadoras. Essas pernas revelam que o corpo, ou o que restou dele, encontra-se pregado em meio a uma pilha de cadáveres que ameaça sepultar até mesmo aquele que observa o quadro. Os personagens presentes na obra de Matthias Grünewald foram transmutados pela guerra. Ao invés da Virgem Maria, do apóstolo João, de Maria Madalena e de João Batista, Otto Dix representa uma massa de corpos e carne derretida combinando com munição e restos de rifles, cartuchos, pólvora em meio à lama e a espinhos, mesclando a cadáveres e seus restos. A mão da angustiada mãe de Jesus encontra um eco em um braço, que pode estar separado do resto do corpo. Em meio aos escombros de lama e sangue, a mão se levanta e suplica por uma ajuda que jamais chegará. Somente um personagem permanece de pé, estático e que não poderemos afirmar que é humano ou, pelo menos, completamente humano, é um soldado envolvido por uma tosca capa, que poderia ser (pela posição) João Batista; esse homem encontra-se imóvel. Seu capacete está imundo e sua máscara de gás o auxilia a respirar o ar ambiente. Poderia ser, talvez, o efeito da versão religiosa de João Batista, que anuncia a “chegada do homem”. Porém, nesse caso, o “João Batista” de Dix anuncia a morte, a desesperança, o desencanto. Ao fundo, podemos compreender um cemitério de paisagem, onde somente as chaminés prevalecem. Encontramos, no painel central, um precedente sinistro das imagens, das fotografias dos bombardeios entre Inglaterra e Alemanha,¹¹⁴ Otto Dix – visionário – representou em 1932, o que aconteceria em abril de 1937, na cidade basca de Guernica, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939); a destruição por bombardeios em cidades e vilarejos por toda Europa e Rússia durante a Segunda Guerra

crítica à modernidade, à nostalgia da guerra, à sociedade burguesa e ao liberalismo político-social-econômico por artistas como Otto Dix e George Grosz.

¹¹⁴ Tudo indica que o Tríptico *Der Krieg* deu forma à experiência de Otto Dix na Batalha do Somme (considerada por diversos historiadores militares a batalha mais feroz da Primeira Guerra Mundial).

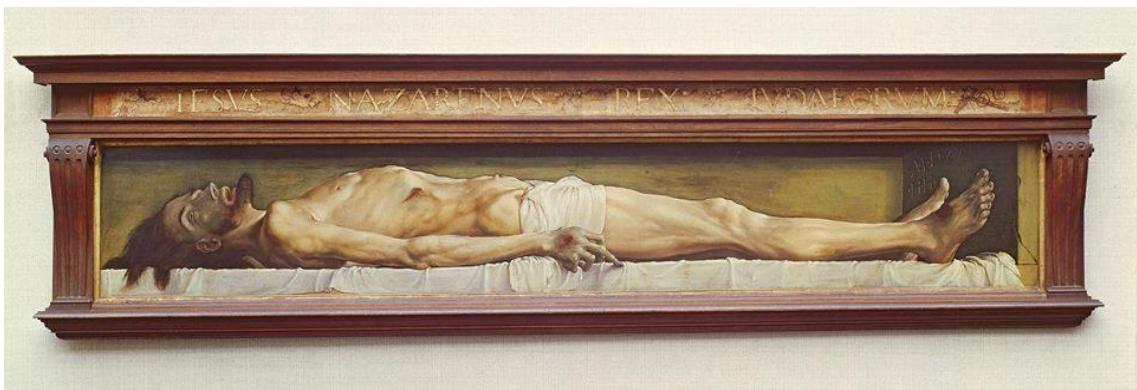
Mundial; em aldeias na Guerra da Coréia (1950-1953) e na Guerra do Vietnã (1955-1975); guerras estas ocorrida durante o século XX, exemplos perfeitos de Guerra Total.

O terceiro painel do tríptico (da direita) não apresenta nada de esperançoso. A imagem de Santo Antônio, o Eremita, é substituída por um personagem em vida, porém é uma vida sem essência, sem encanto, descolorida, desvanecida, por mais que demonstre valentia e solidariedade com o companheiro. Quisera Dix assemelhar sua pintura à destruição bíblica das cidades de Sodoma e Gomorra pelo fogo avassalador de Deus? Ao fundo, notamos a imensa chama de fogo que perseguem dois homens, sendo um gravemente ferido, aparentemente inconsciente, carregado por seu camarada. Seria o fogo da ira divina mais “pálido” do que o fogo artificial/industrial bélico representado por Dix? Ambos os personagens se parecem com estátuas, sua pele branca é a mesma cor de suas botas e camisa, as quais aparecem mais escuras devido à sujeira. Devemos ver que ambos estão sobre corpos de seus companheiros caídos, enegrecidos e queimados como troncos. Provavelmente, o camarada gravemente ferido, com a cabeça ensanguentada, não sobreviverá. É realmente impressionante como essa imagem ecoa no século XXI – basta notarmos a atual guerra na Síria. O personagem principal desse painel é o que mais chama a atenção e nos faz questionar: seria uma auto-representação de Dix?

Podemos afirmar que não importa que o soldado representado no terceiro painel seja ou não Otto Dix. Representa qualquer soldado. Tanto Dix como Remarque reconhecem e sabem muito bem disso: eles são qualquer soldado.

Por último, no quarto painel (o inferior), assim como a obra de Grünewald, a predela está dedicada aos mortos e não mais ao descanso. O Cristo morto diante da sua mãe e Maria Madalena é um comovente alívio depois de demasiado sofrimento. Dix representa uma trincheira abandonada com cadáveres dentro, onde uma pesada lona pressiona um pequeno espaço com três soldados deitados, sem nenhum consolo, como no Cristo de Grünewald, mas é possível que tenha se baseado – assim como Käte Kollwitz – no solitário *Cristo Morto* de Hans Holbein, o jovem (1497-1543), de 1522. Como sempre devemos esquecer a possibilidade qualquer esperança em *Der Krieg*, pois, ao vermos os soldados deitados com seus olhos fechados, não devemos nos confundir, pois não estão dormindo, estão mortos!

Figura 43 - Hans Holbein. *Cristo morto*, 1522. Óleo e têmpera sobre madeira, 30,5 x 200 cm.
Coleção Pública de Arte, Basel.



Fonte: <http://kennerterra.blogspot.com/2018/04/o-cristo-morto.html>. Acesso em 17/04/2019.

De um pequeno poema extraído dos *Diários* do desenhista surrealista Paul Klee¹¹⁵ (1879-1940), ao experimentar a guerra em 1914, relatando subjetivamente o tríptico de Dix:

Miséria.
Terra sem vínculo, nova terra,
Sem sopro de lembrança,
Com fumaça de lareira estranha.
Desenfreada!
Onde nenhum colo materno me carrega.¹¹⁶

Der Krieg é a obra que capitalizou de uma forma total as experiências de Otto Dix no *front*. Com uma estética melancólica e antibelicista, contrapondo a visão nacional-socialista da estética da violência como “atrativamente bela”, Dix, em 1932 – com a exposição de seu tríptico –, novamente tenta atingir as emoções do povo alemão para o perigo que a guerra representou e representa. Como vimos, Dix, ao se preocupar com a memória, tenta assim tocar as emoções – políticas, sociais, individuais – com a sua maior obra anti-guerra.

Tocar as emoções através da arte não é apenas uma ação de artistas contemporâneos. Porém, Otto Dix – sabendo ou não – utilizou o conceito do historiador judeu-alemão da arte Aby Warburg (1866-1929), *Pathosformeln* (“fórmulas de emoções”).¹¹⁷ Como

¹¹⁵ Paul Klee também participou da Primeira Guerra Mundial. Como soldado, foi responsável pelo transporte de materiais em geral do exército, até ser promovido a cabo. Klee, no início, foi mais um artista que serviu a Alemanha como voluntário, mas não chegou a conhecer a linha de frente.

¹¹⁶ KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 344.

¹¹⁷ O historiador italiano Carlo Ginzburg afirma que “uma das mais importantes ideias de Pathosformeln, foi apresentada por Gertrud Bing, eminente estudiosa que foi diretora do Instituto Warburg, nos seguintes termos: [...] foi a cultura pagã tanto no ritual religioso, quanto nas imagens, que forneceu a expressão mais impressionante dos impulsos elementares [Pathosformeln]. As formas pictóricas são mnemônicas por tais operações; e podem ser transmitidas, transformadas e restauradas numa nova e vigorosa vida, sempre que impulsos congêneres surgem’. (...) Warburg percebeu que a fórmula – o gesto emocional – era uma força neutra,

notamos neste capítulo, as obras de Dix – desenhos, gravuras, pinturas – são, como diria Warburg: “uma fórmula de páticos (*Pathosformel*) arqueologicamente autêntica”. O trabalho que Dix realiza é também um trabalho de arqueologia das imagens medievais, renascentistas, maneiristas e modernas, baseando-se em obras de diversos mestres da arte, como vimos e veremos adiante: Albrecht Dürer, Matthias Grünewald, Hans Holbein, Hans Baldung, Lucas Cranach, Jan van Eyck, Jacques Callot, Francisco de Goya.

Picasso, com o seu cubismo, também expressa, em seu *Guernica*, a fórmula de emoções. Como Ginzburg afirma, “as metamorfoses de *Guernica*”, podemos observar o processo – rabiscos, desenhos de lâmpada, de Pégaso da mitologia grega –, até chegar a apresentar o produto final, o quadro acabado em si. Por isso, ao analisarmos um artista, é importante trazermos à tona o processo que a obra foi elaborada – a conjuntura política, social e econômica vivida pelo pintor, seus sentimentos pessoais, suas intenções.

Mundialmente conhecido devido à sua reprodutibilidade, *Guernica* é a maior representação simbólica artística contra a guerra, contra o totalitarismo, contra a violência em si. Porém, o tríptico *Der Krieg*, de Otto Dix, carrega igualmente ou até mais – por ser mais fácil sua percepção – uma expressão de dor, de agonia, de melancolia; é ainda pouco conhecido, principalmente no público geral brasileiro.

Exibida pela primeira vez no outono de 1932, na Academia de Artes de Berlim, Dix percebia que cada vez mais suas obras antibelicistas eram uma ameaça, uma grande perturbação ao crescimento do nacional-socialismo na conjuntura política e social. Ao ver a repercussão da estreia do filme do diretor estadunidense Lewis Milestone, *Sem Novidades no Front*, em 1930, baseado no romance de Remarque, onde os jovens camisas-pardas das Tropas de Assalto (SA) desempregados, motivados por Goebbels, aos gritos de “Desperta, Alemanha!” (“Deutschland Erwache!”), jogavam ratos na sala de cinema onde o filme seria exibido,¹¹⁸ Dix se preparava para o que vinha. Como relatamos, diversos de seus trabalhos foram condenados, confiscados e até destruídos pelo partido nazista, porém, seu tríptico foi escondido pelo próprio pintor, sobrevivendo ao Terceiro Reich.

aberta a interpretações diferentes e mesmo opostas” (GINZBURG, Carlo. *Medo, Reverência, Terror*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 74).

¹¹⁸ “Goebbels viu na fita um insulto à honra do soldado alemão e se convenceu de que por trás do projeto cinematográfico se ocultavam maquinações judaicas. Era preciso impedir a qualquer preço as projeções em Berlim, essa era a sua meta. No dia 5 de dezembro, foi com um grande contingente de adeptos a uma apresentação noturna do filme. Ninguém ficou inativo: ‘Em apenas dez minutos, o cinema parece um manicômio. A polícia é impotente. A multidão exaltada arremete violentamente contra os judeus. A primeira incursão no Ocidente. ‘Fora judeus!’ ‘Hitler está chegando!’ [...] Na rua, assalto às bilheterias. Tinham as vidraças. [...] A projeção é cancelada, a próxima também. Vencemos’ (LONGERICH, Peter. *Joseph Goebbels*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 145).

Como vemos e veremos nos próximos capítulos, o conjunto da obra Otto Dix reveste-se de atualidade, pois expressam a barbárie da guerra, o perigo do esquecimento e a modernidade burguesa que carrega dentro de si o progresso e a destruição.

O mundo pode ser um palco, mas o elenco é um horror.¹¹⁹

(Oscar Wilde)

¹¹⁹ WILDE, Oscar. *O crime de Lorde Arthur Savile e outras histórias*. Lisboa: Europa-América, 2007, p. 20.

2 TEMPOS SOMBRIOS E A CULTURA DE WEIMAR

2.1 Contrarrevolução, ódio e o *nascimento do homem novo*

Um dia ficará claro que os seres tornam-se piores a cada morte.

(Elias Canetti, 1943)

Como notamos no capítulo anterior, diversas memórias se manifestaram pró e contra a guerra. Porém, como no ensaio analítico do escritor francês Paul Valéry, *A crise do espírito*, publicado em 1919, perante os escombros da guerra, combina duas perspectivas: uma particularista e outra universalista. A particularista quando toma como eixo as civilizações e universalista em sua crítica da modernidade. Essa dialética do particular e do universal foi aplicada por Valéry para pensar a crise de certezas e paradigmas que se deu depois da Primeira Guerra Mundial, reconhecendo que “Nós, civilizações, sabemos agora que somos mortais...”.

A morte em escala industrial impressionou o mundo todo e, de acordo com o historiador britânico Mark Mazower:

A maioria dos mortos era de jovens na Europa do pós-guerra teve profundas e devastadoras consequências sobre os remanescentes. Magnus Hirschfeld, o pioneiro pesquisador da sexualidade humana, definiu a guerra como “a maioria catástrofe sexual que o homem civilizado já sofreu”. Durante o conflito os papéis masculinos e femininos modificaram-se drasticamente, já que as mulheres e as crianças tiveram de defender-se sozinhas, sem marido nem pai. Depois de 1918 a família tradicional sofreu ainda mais: só na Alemanha havia cerca de 500 mil viúvas de guerra, e a maioria nunca se casou de novo.

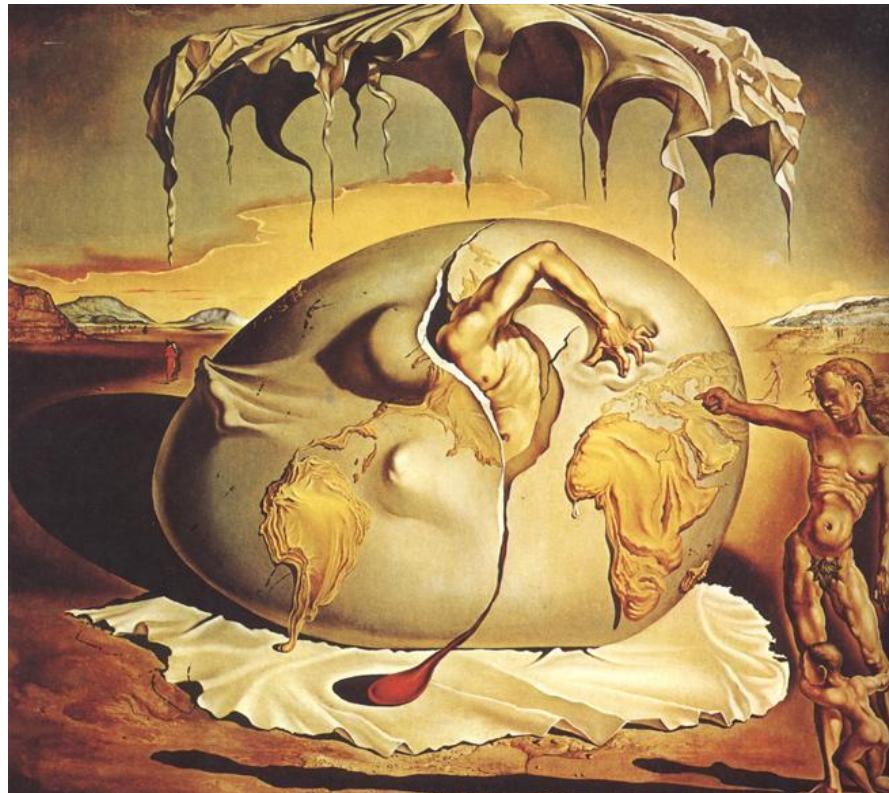
Os homens que voltaram para milhões de outras mulheres levaram consigo as cicatrizes físicas e mentais de sua experiência. Eram “homens destruídos” (segundo a frase da época) e “patriarcas feridos”. Incapazes de reintegrar-se na vida civil, assombrados pelas lembranças da guerra, muitos se suicidaram – os números aumentaram rapidamente no final do conflito –, ou buscaram esquecimento na bebida, ou tentaram reafirmar sua autoridade batendo nas esposas e nos filhos. Enquanto os governos erigiam nobres monumentos em memória dos mortos e veteranos mutilados esmolavam pelas ruas ou procuravam trabalho. Tendo a guerra total infligido tamanho golpe à tradicional família patriarcal europeia, não admira que se falasse tanto na “juventude desregrada” numa “comunidade sem pai”. A atmosfera crítica de 1918-9, com insurreições, revolução e motins, aumentou a sensação de um colapso completo da ordem social. “A revolução e suas consequências foram particularmente prejudiciais à psique de muita gente, sobretudo dos jovens”, observou um funcionário público prussiano.¹²⁰

Após o maior conflito realizado até então, a incerteza tomou conta do cenário social, político e econômico europeu, principalmente da Alemanha, levando-a questionar: que tipo de

¹²⁰ MAZOWER, Mark. *Continente sombrio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 89.

homens, mulheres formarão o tecido social dessa nação derrotada? Essa indagação nos faz lembrar o quadro de 1943 do pintor espanhol Salvador Dalí, *Criança geopolítica observando o nascimento do homem novo*.

Figura 44 - Salvador Dalí. *Criança geopolítica observando o nascimento do homem novo*, 1943. Óleo sobre tela, 45,5 x 50 cm. Museu Salvador Dalí, São Petersburgo- Flórida



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/salvador-dali>. Acesso em 01/07/2019.

Ao perceber que a Segunda Guerra Mundial caminhava para o seu fim, Dalí representou nessa obra surrealista uma preocupação com o futuro da humanidade diante da perspectiva sombria da época. A imagem exibe uma atmosfera de ameaça, tristeza e desesperança, onde a “geopolítica” é representada por uma criança assustada, que se esconde diante de um adulto aparentemente do sexo feminino (devido ao seu genital tapado por uma folha), com temor a esse “homem novo”.

Mas quem é esse “homem novo” que nasce de um ovo mole, sem casca, semelhante a um ovo ofídico? Podemos analisar que a representação desse ovo mole, que não tem casca, mas, ao que parece, tem pele, pintado por Dalí é uma representação de um mundo sensível e flexível nascido após a Primeira Guerra Mundial. Os continentes estão desenhados nele. O “homem novo” parece ser a causa e a consequência dos “tempos sombrios”. Ao tentar sair do

ovo de uma forma voraz, onde escorre uma gota de sangue na sua abertura, o “filhote” nasce adulto. Ele é esquelético e musculoso, simultaneamente. Parece agressivo devido à sua postura enclausurada. Ao observarmos a geografia política do planeta representado pelo ovo, percebemos que o “homem novo” nasce justamente do continente norte-americano. Será que Dalí via como certa desconfiança os Estados Unidos – país que vinha socorrer a Europa pela segunda vez na primeira metade do século XX – e seu sistema paradoxal de democracia-liberal e seu militarismo? É demasiadamente interessante a simbologia que o pintor espanhol representa no quadro sobre os fenômenos naturais da vida: o nascimento e a morte. A morte é simbolizada pelo continente Europeu – deturpado pelos regimes ditoriais e destroçado pelos trinta anos de guerra – e o nascimento é representado pela América do Norte.

Esse ovo (o mundo) sangra devido às atrocidades que ocorreram nos anos anteriores a 1943. O continente africano lacrimeja por ter sido usado como palco de diversas batalhas e por ser, até então, área de colonização de potências imperialistas.

Apavorada, a “criança geopolítica” observa um nada admirável mundo novo nascer do Novo Continente, movido pelos valores do capitalismo – concorrência, livre iniciativa, direito à propriedade privada, trabalho duro, sociedade de consumo – e sendo posteriormente refém de todo um paradigma liderado pelos Estados Unidos. Não sabemos até que ponto Dalí via como certa desconfiança os Estados Unidos da América – país que vinha socorrer a Europa pela segunda vez na primeira metade do século XX – e seu sistema de livre mercado.

Ao fundo, vemos uma paisagem melancólica, desertificada, apocalíptica. Uma criança ao fundo acena com a mão, como se estivesse dando adeus à hegemonia europeia, após o maior conflito realizado em seu território.

A incerteza de Dalí é a incerteza de qualquer indivíduo sobre o futuro de um continente ou de uma nação saída de uma guerra de tamanhas proporções como a Primeira e a Segunda Guerra Mundial.¹²¹

Como veremos neste capítulo, através dos quadros de Otto Dix, o ser social – o “homem novo” – que surge na Alemanha pós-1918, é um ser paradoxal, o qual oscila entre o militarismo e o pacifismo, o nacionalismo e o cosmopolitismo, o irracional e o racional, o monarquismo e o republicanismo, o reacionário e o revolucionário. Em resumo, durante os anos

¹²¹ O período que abrange as duas guerras mundiais é visto em grande parte da historiografia do século XX de maneira separada. Não sendo uma problemática desta pesquisa, podemos ressaltar o período que vai de 1914 a 1945, o que alguns historiadores, como Ian Kershaw, classificaram como “Guerra dos Trinta Anos do século XX”.

1920 a Alemanha apresentava-se escancaradamente uma nação marcada pela ruptura e pela continuidade.

De acordo com Peter Gay: “(...) na realidade existiam duas Alemanhas: a Alemanha orgulhosamente, militar, abjetamente, submissa a autoridade, agressiva na aventura externa, obsessivamente preocupada com a forma, e a Alemanha da poesia lírica, da filosofia Humanística e do cosmopolitismo pacífico”.¹²²

No início de sua unificação, em 1871, ao inaugurar o Segundo Reich, a Alemanha tentara primeiramente o caminho de Bismarck e agora, após a derrota na guerra, tentava-se o caminho de Goethe, através da instalação de uma República.

A história da República de Weimar¹²³ é geralmente dividida em três períodos, de acordo com o historiador Jeffrey Herf:

O primeiro se inicia em novembro de 1918 com a derrota na guerra, seguida pela imposição do Tratado de Versalhes, por levantes revolucionários de esquerda, pela guerra civil e pela reposta contrarrevolucionária armada da direita, pela divisão, fatal em última análise, entre a esquerda reformista e a revolucionária pela ocupação estrangeira do Rühr e pela inflação de 1923. As revoltas dos trabalhadores não conseguiam abalar as forças social e política dos *junkers*, dos industriais, do exército e da burocracia de estado – pilares da coalisão prussiana do pré-guerra –, e a inflação amargurava a classe média e enfraquecia o vigor dos mais fortes defensores da república, os sindicatos e o Partido Social-Democrata (SPD). Um experimento político formalmente republicano, democrático, tinha início em meio aos legados autoritários da industrialização alemã.

O segundo período, normalmente chamado de fase de estabilização, começou com a estabilização fiscal de 1924, que pôs fim à hiperinflação, afastou, ao menos por certo tempo, os desafios da extrema-direita e da extrema-esquerda, e inaugurou um período de expansão dos investimentos e de racionalização na indústria. Foi durante este período de relativa prosperidade e estabilidade política que a americanização, o fordismo e a harmonia de classes, fundada esta em acordos corporativos que alentavam a expansão da produtividade, alcançaram o seu zênite. Mas a subjacente lacuna entre as instituições políticas formalmente republicanas e democráticas de Weimar e as heranças sociais, econômicas e ideológicas iliberais da Alemanha, ainda insuperadas, veio à tona outra vez de 1929 a 1933, quando a depressão revelou situar-se além da capacidade de manejo do sistema político alemão. Neste último período, cresceram o desemprego e os extremismos políticos, retraíram-se os partidos de centro, a baixa classe média foi atraída pelos nazistas, os comunistas continuaram a atacar os social-democratas, taxando-os de “social-fascistas”, os intelectuais direitistas sonhavam com esmagar a república e, por último, os conservadores voltaram-se para Hitler a fim de administrar ao regime os últimos sacramentos.¹²⁴

¹²² GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. São Paulo: Paz e Terra, 1978, p. 15.

¹²³ Cidade do estado alemão da Turíngia, Weimar foi escolhida logo no fim da Primeira Guerra Mundial como local de transição do poder autocrático dos militares, para as mãos dos políticos civis democratas. Em janeiro de 1919, devido às situações ocorridas em Berlim, confrontos armados, greves operárias, assassinatos e ameaças a políticos, os governantes decidiram suspender, por falta de segurança, a Assembleia Constituinte. A sede da Assembleia foi transferida para Weimar. A escolha desta cidade era simbólica por duas razões. Primeiramente, proporcionava relativa satisfação das estados do sul, contrários à preeminência da Prússia e de Berlim. E, por fim, restaurar o espírito cultural e humanístico da cidade onde viveram os escritores Johann von Wolfgang Goethe (1749-1832) e Friedrich Schiller (1759-1805), bem como o músico húngaro Franz Liszt (1811-1900), e onde o filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) veio a falecer, na virada do século.

¹²⁴ HERF, Jeffrey. *O modernismo reacionário*. São Paulo: Ensaio; Campinas: Unicamp, 1993, p. 32-33.

Apesar da sua curta e convulsiva duração, a República de Weimar não deve ser vista apenas como um prelúdio do nazismo, como muitas vezes nos é apresentada – o “ovo da serpente” do hitlerismo –, ela deve também ser estudada como um período de grande transformação e potencialização cultural. Essa cultura deu-se, de certa forma, a partir de sua criatividade e experimentação, ao mesmo tempo em que se configurou como medo, ansiedade e uma terrível sensação de culpabilidade. Os “anos dourados” de 1920, na Alemanha, foram uma fase que marcou intensamente a cultura modernista.¹²⁵

O ideal dessa República era uma mescla de antigo e novo. A mescla de cinismo e confiança, a busca simultânea por novidades e por raízes, era consequência da derrota na guerra, da revolução esmagada e da frágil democracia agora instalada.

O medo e o ódio iriam reger os dias após o fim da Grande Guerra e continuariam regendo até o fim da Alemanha weimariana. Como abordamos no capítulo anterior, a guerra havia deixado dois legados: o pacifismo e a glorificação do belicismo. De acordo com o historiador Ian Kershaw:

O choque cultural da derrota, da revolução e do triunfo do socialismo, assim como os medos paranoicos do “terror vermelho”, provocados por histórias apavorantes propagadas por refugiados da guerra civil russa, alimentaram uma mentalidade brutal em que o assassinato e a mutilação daqueles que eram tidos como responsáveis pelo desastre tornaram-se um dever, uma necessidade e um prazer – um estilo de vida normal.¹²⁶

¹²⁵ O modernismo sempre foi hostilizado na Alemanha imperial. Apreciador de artes, o Kaiser Guilherme II privilegiava os cortejos reais, desfiles vistosos, medalhas brilhantes, retratos sentimentais, heroicos, de caráter nacionalista, como os trabalhos do pintor de corte Anton von Werner. Nesse período, as universidades eram verdadeiros centros de resistência à arte moderna. Devido a isso, judeus, socialistas e democratas estavam excluídos dos considerados “recintos de cultura”. Porém, aos poucos, essa nova arte foi conquistando espaço ao cair no gosto de autoridades regionais, como o príncipe bávaro Chlodwig zu Hohenlohe Schwiliigsfurst, que se sentiu atraído pela peça *Hanne des Himmel fahrt*, em 1893. Paradoxalmente, a Alemanha dos Hohenzoller era opressiva, mas não uma ditadura. Sendo assim, a arte moderna alimentava-se dessa situação. O Expressionismo, que, de certa maneira, dominou a cultura artística da Alemanha weimariana, seu amadurecimento deu-se no império. Assim como a Psicanálise, que foi introduzida em Berlim em 1910. Max Reinhardt, um dos grandes nomes do teatro nos anos 20, havia já feito sucesso antes da guerra. Na pintura, é relevante ressaltarmos o nome de Wassily Kandinsky como um artista cosmopolita: nasce na Rússia, estuda e aprende com o movimento fauvista na França e desenvolve um estilo pessoal em Munique no grupo expressionista “O Cavaleiro Azul”. O Dadaísmo, vanguarda artística nascida em 1916 – em meio à guerra –, em Zurique, por meio de Hugo Ball, floresce em Paris e se instala em Berlim nos primeiros anos de Weimar. O irracionalismo filosófico de Nietzsche soa forte novamente, além do receio e do medo da máquina e a incurável estupidez da classe burguesa. Portanto, foi da banalidade da qualidade do cosmopolitismo no Império que, mais tarde, dá ao estilo Weimar a resistência de sua fibra, e é no internacionalismo que a República compartilha de outros movimentos culturais.

¹²⁶ KERSHAW, Ian. *De volta do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 118.

A Europa – e, principalmente, a Alemanha – passaria por uma nova e assustadora violência política após 1918. Porém, essa nova violência não era somente uma reação ao que estava ocorrendo na Rússia.

Organizações paramilitares armadas ganharam força em meio ao caos político. Seus líderes tinham invariavelmente, conhecido a mortandade na frente de batalha, com frequência no leste, durante a Primeira Guerra Mundial. Aquilo que havia horrorizado a maioria dos europeus foi uma experiência estimulante para esses homens, que exaltavam a luta e enalteciam a morte. Ao voltar para casa, encontravam um mundo que não compreendiam, um mundo como um desses homens expressou, “virado de cabeça para baixo”. Eles experimentavam uma sensação de traição ou simplesmente não viam futuro num retorno a uma vida civil desinteressante e, com frequência, paupérrima.¹²⁷

Esse mundo “virado de cabeça para baixo” já era previsto por Paul Bäumer – personagem do romance *Nada de novo no front*, de Remarque – sobre as perspectivas da maioria dos soldados em como seguir em frente caso a guerra terminasse: “Como poderemos depois de tudo isso (aponta para o front) acostumarmos a uma profissão?”.

E Paul continua: “Se voltarmos da guerra, estaremos cansados, alquebrados, destruídos, sem raízes e sem esperanças. Não seremos mais capazes de achar nosso caminho”.

Remarque (Paul Bäumer) estava certo. A guerra desumanizou, mutilou externamente e internamente, animalizou e corrompeu traumaticamente o futuro daqueles que a experimentaram. O retorno a uma vida civil tornou-se uma grande incerteza, porém o sentimento de traição devido ao cenário social, político, econômico e cultural degradante era uma necessidade de encontrar “bodes expiatórios”.

Muitos dos que se sentiam assim procuraram se ocupar da violência étnica que a política paramilitar oferecia. Na Alemanha, os chamados *Freikorps* – “Corpos Francos” –, forças militares mercenárias custeadas pelo governo social-democrata e pela aristocracia, tinham atraído entre 200 mil e 400 mil homens.¹²⁸

É interessante mencionarmos que, de acordo com Kershaw:

(...) os veteranos de guerra eram superados em número por ativistas jovens demais para ter lutado na guerra, ainda que tivessem uma mentalidade semelhante à dos insatisfeitos com a paz – uma “geração de guerra” incentivada por valores militaristas e por expectativas de glória nacional.

¹²⁷ KERSHAW, Ian. *De volta do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 120-121.

¹²⁸ Essas forças paramilitares não agiam unicamente dentro do território alemão, mas para além de suas fronteiras, em especial a leste da Alemanha e oeste da Rússia, assim como na região do Báltico e dos Balcãs. Em sua maioria, eram jovens soldados de baixa patente, provenientes de famílias de classe média, desempregados. Atuavam onde havia conflito de fronteiras, ameaça de bolchevismo, nacionalismo étnico radical e ódio visceral aos judeus, produziam uma mescla poderosa de sentimentos violentos.

Os recrutas paramilitares procuravam meios de manter – ou tentar recriar – o companheirismo, a “comunidade da trincheira”, os vínculos viris e as emoções do conflito armado. Recordavam, ou imaginavam, um clima de união, de fervor patriótico, de dedicação a uma causa pela qual valia a pena lutar e morrer. E isso aumentava em muito o rancor que sentiam agora por aqueles que, a seus olhos, tinham exigido o imenso sacrifício humano que redundara não em vitória e glória, mas em derrota e humilhação. Assim, se insuflava enormemente a sede de vingança que esses recrutas paramilitares sentiam em relação aos homens que julgavam responsáveis pela perda de partes de seu país e também aos que consideravam criadores de um mundo oposto a tudo que idealizavam – um mundo moldado por desordem, falta de autoridade, injustiça, caos (que seria fomentado pelos “vermelhos”) e democracia “afeminada”. Sua resposta era a extrema violência.¹²⁹

É relevante ressaltarmos que, em muitos aspectos, os *Freikorps* agiram como uma “vanguarda do nacional-socialismo”,¹³⁰ difundindo o ódio aos “culpados” pela derrota alemã na guerra, alimentando o mito da “punhalada nas costas” – como abordamos no capítulo anterior – e praticando vingança brutal contra os “traidores” da nação. Contribuíram demasiadamente com seus atos, sua mentalidade e sua retórica agressiva em levar a guerra para o pós-guerra, como abordamos no capítulo anterior.

Odiado pelos *Freikorps*, o governo impopular da Socia-Democracia, liderado pelo Chanceler e, depois, Presidente da República da Alemanha Friedrich Ebert, os apoia com toda força para que reprimam e “limpem” o território alemão de qualquer tentativa de revolução proletária. Ebert nomeia para ministro da Defesa Gustav Noske (1868-1946) – membro da ala imperialista do SPD –, que autoriza a formação de unidades paramilitares em auxílio ao enfraquecido Exército, para aniquilar o movimento revolucionário espartaquista, pôr um fim à desastrosa tentativa de criar uma República Soviética Alemã a partir da Bavária e matar seus líderes, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo. E assim foi feito. A Revolução Alemã que começara em novembro de 1918 com a abdicação e fuga do Kaiser Guilherme II é brutalmente reprimida nas ruas de Berlim, cidade que estava dominada por greves, manifestações, passeatas, reuniões, inúmeros discursos e proclamações. A maioria das indústrias da capital eram administradas por conselhos de trabalhadores e soldados por iniciativa da Liga Espartaquista, que via nesses atos o processo que levaria posteriormente à socialização dos meios de produção.

Sob o domínio do medo e do ódio da recente revolução bolchevique russa e da remota lembrança da Comuna de Paris em 1871, o governo social-democrata decide aniquilar

¹²⁹ KERSHAW, Ian. *De volta do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 121.

¹³⁰ Entre os personagens dos Freikorps que ingressarão no movimento nazista “estavam Ernst Röhm, que foi chefe do estado-maior dos Freikorps Epp; Rudolf Hess, integrante dos Freikorps Epp; Martin Bormann, que serviu nos Freikorps Rossbach; Viktor Lutze, que participou da Organisation Heinz e da Freischar Schill; e Reinhard Heydrich, que serviu sob o comando do general Maercker nos Corpos Voluntários de Fuzileiros” (BESSEL, Richard. *Nazismo e guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 24-25).

o que denomina “o caos”.¹³¹ Em 8 de janeiro de 1919, “o governo anuncia que será lançada uma ofensiva contra todas as posições ocupadas pelos ‘bandos armados’ que dizem representar o povo e suas aspirações. A 15 de janeiro, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo são assassinados pela soldadesca incumbida de restabelecer a ordem. Ebert e Noske acobertaram o assassinato”.¹³²

A ordem reina em Berlim e Noske fica à vontade para prosseguir com a “limpeza”, servindo-se principalmente da crueldade dos *Freikorps*. Até o fim de 1923, há tumultos e conflitos em pontos dispersos da Alemanha, mas a calmaria, aos poucos, passa a relativamente reinar em todo país.

Exausto da guerra, Otto Dix recolhe-se em seu lar e, como vimos, dá continuidade aos estudos artísticos em Dresden. Porém, sempre esteve atento aos fatos políticos que ocorriam no país nos meses seguintes ao conflito com relação à nova violência que se perpetuava nas ruas das cidades alemães.¹³³ Dando-nos uma enorme contribuição como artista social com seu olhar crítico, Dix consegue representar em um quadro exibido em 1927 a violência dos *Freikorps* sobre aqueles que eram considerados “indesejáveis” pela burguesia – pacifistas, comunistas, judeus, republicanos. Em *Combates de rua*, o pintor alemão mais uma vez se baseia em Goya, referenciando o quadro de 1814, *Os fuzilamentos de três de maio*, trazendo-nos a temática da morte com requintes de crueldade, realizado pelas forças da ordem.¹³⁴

¹³¹ O relevante diálogo entre Frederick Ebert e o chanceler imperial Max von Baden (1867-1929) mostra os bastidores da mudança de regime e abafamento da revolução proletária: “– Se eu conseguir persuadir o Kaiser, você ficará do meu lado, na luta contra a revolução? – perguntou Max a Ebert. O político social-democrata concordou, mas com uma advertência. – Sem a abdicação não será possível evitar a revolução. Eu não a quero; na verdade, odeio isso tanto quanto o pecado” (FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 36).

¹³² RICHARD, Lionel. *Berlim, 1919-1933: a encarnação extrema da modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 33-34.

¹³³ Diferentemente de seus pais, que eram sociais-democratas convictos, Dix não se identificava com partido político algum. “Quando seu amigo, o pintor Conrad Felixmüller, pacifista e membro do Partido Comunista Alemão, pediu a Dix em 1919, (...) que ingressasse no partido comunista, o pintor contestou com sarcasmo: ‘... deixe-me em paz com sua estúpida política – prefiro ir ao bordel’. Muitos anos depois (1965), em uma entrevista com Maria Wetzel, se expressou de forma semelhante: ‘Não, não quis me filiar a nenhum programa político, não aguentava aquelas discussões. Quando vinham me contar algo, me mantinha à margem: não queria me unir’” (KARCHER, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 17).

¹³⁴ No quadro de Goya, a violência é praticada pelas forças napoleônicas, que tentam aniquilar fisicamente a resistência espanhola, simultaneamente implantando a ordem. O quadro de Dix representa as forças mercenárias usadas pelo governo social-democrata, buscando se manter no poder, contra aqueles que seriam taxados como desordeiros.

Figura 45 - Otto Dix. *Combates de Rua*, 1927. Técnica mista sobre tela. Destruído em 1954



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/327777679108966380/>. Acesso em 10/07/2019.

Podemos observar em *Combates de rua* que se trata de um conflito armado realizado no ambiente urbano destacando a predominância do concreto e do vidro¹³⁵ – diferentemente do que ocorreu na guerra, cuja batalhas foram afastadas das grandes cidades. Dix dividiu o quadro em duas partes: à esquerda, a classe trabalhadora combatendo, porém sendo aniquilada aos montes, não poupando a vida de ninguém, nem das mulheres que, em meio dos combatentes, sob a mira do inimigo, erguem seus braços, implorando piedade/misericórdia – uma reverência ao *Pomenor* de braços abertos, prestes a ser fuzilado no quadro de Goya. Em suas faces, a expressão da sofrida luta e da derrota que, aos poucos, se concretiza. À direita do quadro, é representado por cinco paramilitares em pé e um abatido ao chão. Impecavelmente uniformizados/fardados, com capacetes e coturnos à mostra, armados com granadas na cintura, alinhados, eretos, posicionados para realizar efetivos disparos, Dix consegue representar a estética da “ordem”. Podemos dizer que se trata de uma estética da violência,¹³⁶ na qual se observarmos a face dos paramilitares, observamos que eles despossuem qualquer tipo de expressão. Não há dor, compaixão ou alegria, apenas o objetivo cego de aniquilar o inimigo.

¹³⁵ Uma referência aos materiais de construção da cidade moderna: aço, concreto e vidro.

¹³⁶ Muito utilizada nos cartazes de propaganda da guerra e na estética do nazismo.

A divisão do quadro por Dix é representado entre: esquerda x direita, trabalhador x burguesia, progressistas x reacionários, desordem x ordem. E é perceptível sua solidariedade à classe trabalhadora, nesse e em outros quadros.

Figura 46 - Francisco de Goya. *Fuzilamentos de treze de maio*, 1814. Pintura a óleo, 266 x 345 cm. Museu do Prado, Madri



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/francisco-de-goya>. Acesso em 10/07/2019.

Esses paladinos da contrarrevolução, após eliminarem todo e qualquer tipo de levante ou ameaça revolucionária da esquerda, passaram a direcionar seu ódio e seu alvo às autoridades políticas da social-democracia. Em meio ao caos e às divisões dos anos do pós-guerra imediato, assassinatos políticos tiraram a vida, entre outros, de Hugo Haase,¹³⁷ em 1919, de Matthias Erzberger,¹³⁸ em 1921 e de Walther Rathenau,¹³⁹ em 1922.

¹³⁷ Haase foi um dos seis membros do Conselho de Representantes do Povo que assumira a responsabilidade do governo em novembro de 1918. Foi taxado de imediato pelos *Freikorps* como um dos “criminosos de novembro”.

¹³⁸ “(...) ministro de Finanças, líder do partido de Centro, e imperialista no pré-guerra. Em agosto de 1921, o sombrio grupo terrorista ‘Operação Consul’ assassinou Erzberger porque esse advogara uma solução negociada à guerra e assinara o armistício em novembro de 1918” (BARANOWSKI, Shelley. *Império nazista: o imperialismo e o colonialismo alemão de Bismarck a Hitler*. São Paulo: Edipro, 2014, p. 139).

¹³⁹ “Em junho de 1922, a *Organização C* de Herman Ehrhardt assassinou o ministro do Exterior Walther Rathenau em plena luz do dia. Dois meses antes, as negociações de Rathenau com a União Soviética resultaram no Tratado de Rapallo, o qual, além de normalizar relações entre a República de Weimar e o governo renunciou às reivindicações territoriais e financeiras de cada um dos signatários. O judaísmo de Rathenau, já uma questão para nacionalistas radicais e antisemitas durante a guerra, transformou-se na explicação para suas ações e na justificativa para seu assassinato. O ministro do Exterior, dizia a Direita, estava impondo o bolchevismo na Alemanha” (*Idem, Ibidem, loc cit.*).

O assassinato de Rathenau¹⁴⁰ abalou a pouca fé que sustentava as perspectivas de recuperação da Alemanha, pois, no ano seguinte à sua morte – 1923 –, o país, em vez de passar por uma reviravolta, mergulhou na desordem e no caos.

Os assassinos “serão condenados a penas irrisórias e depois anistiados, ao passo que, ainda em 1925, continuarão encarcerados milhares de prisioneiros que participaram dos acontecimentos revolucionários de 1918-1919.”¹⁴¹ Como escreve Robert Minder em *Allemandes et Allemands*, os aliados ‘preferiam deixar a Germânia deslizar a direita do que vê-la entregue aos comunistas’, e ficaram impassíveis diante da ‘evolução política da Alemanha weimariana’.¹⁴²

O desprezo pela República era enorme, tanto à direita quanto à esquerda alemã.¹⁴³ O ódio causaria uma cegueira social até o seu colapso. Pintor e personagem da Alemanha dos

¹⁴⁰ O escritor Stefan Zweig, assim como muitos que o conheceram, fascinou-se com Walther Rathenau. Zweig o denominara “o espírito de Weimar”, devido à sua totalidade paradoxal: “Racionalista, estudioso do misticismo judaico, antissionista, filósofo, escritor, estadista, esteta, grande empresário, industrial inovador, liberal e simpatizante das causas operárias, nacionalista alemão e internacionalista, poliglota, figura emblemática da República de Weimar, anticomunista e adepto de uma aproximação com a recém-criada União Soviética” (ZWEIG, Stefan. *O mundo insone e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 185).

¹⁴¹ Membro da Organização Cônsl e autor do assassinato do ministro Walther Rathenau, Ernst von Salomon (1902-1972), em 1922, foi sentenciado a cinco anos de prisão, mas foi perdoado e libertado pelo Presidente Paul von Hindenburgo. Anos mais tarde, Ernst von Salomon, a respeito dos objetivos os *Freikorps*, afirmou: “Nós (nos *Freikorps*) éramos um grupo de resolutos combatentes, embriagados com todas as paixões do mundo (...). Não sabíamos bem o que queríamos, mas estávamos bastante seguros do que não queríamos” (FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 39)

¹⁴² RICHARD, Lionel. *Berlim, 1919-1933: a encarnação extrema da modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 34-35.

¹⁴³ As explicações sobre a República de Weimar divergiam muito entre a esquerda e a direita. Podemos constatar que a esquerda era de opinião de que ao povo alemão tinham sido causados sofrimentos e perdas humanas em uma guerra prolongada por mentirosos inescrupulosos. Se, portanto, alguma coisa não estava certa na revolução de 1918-1919, então pelo fato de ela não ter sido suficientemente radical. O poder da antiga classe dominante de latifundiários, capitalistas e oficiais de carreira não fora exterminada. Os fundadores da República teriam feito um pacto com essas classes, em vez de eliminá-las. Essa opinião explica a força do Partido Comunista Alemão ao tempo da República de Weimar. Ela foi reforçada pela convicção de que a República era governada por capitalistas, e que isso era a explicação da miserável situação econômica. A direita preparou uma explicação completamente diferente. Para ela, a miséria da Alemanha fora causada pelo estrangeiro, pela injustiça do Tratado de Paz de Versalhes e, de modo especial, pelas reparações de guerra. Por isso, aqueles que tinham assinado esse tratado, que estavam dispostos a cumpri-lo, ou a procurar a amizade das potências vencedoras do Ocidente, eram os traidores, cuja posição influente era a consequência da revolução democrática. Todos os bons alemães deveriam ser nacionalistas, que se engajavam pelo restabelecimento do poder da Alemanha, e não fracos, interessados em compromissos, ou internacionalistas. A derrota tinha levado a Alemanha à miséria; as consequências da derrota não deveriam ser aceitas, passivamente. É verdade que o exército alemão tinha realmente sido derrotado? A resposta era: Não! Os democratas, socialistas, pacifistas e propagadores da República democrática lhe tinham cravado um punhal nas costas. A derrota de 1918 foi uma derrota na retaguarda; os exércitos tinham lutado com êxito, até que a subversão dos civis os enfraqueceram. Essa era uma explicação para tudo. Os “criminosos de novembro eram os responsáveis pela derrota da Alemanha e, por suas consequências, responsáveis também pelo fato de que inimigos estrangeiros pudessem impor a miséria à Alemanha. Essa opinião não era, de modo algum, uma invenção de Hitler, embora ele a tenha propagado mais veementemente. Essa opinião era amplamente difundida nos círculos da direita alemã, desde o início da República de Weimar.

anos 1920, George Grosz, em sua autobiografia, relata que a capital “fervia como uma chaleira no fogo”:

Berlim era uma cidade tomada por oradores, que faziam discursos contra tudo em cada esquina. Cantos de ódio eram entoados pela cidade inteira. O ódio atingia todo mundo: judeus, capitalistas, camponeses ricos, comunistas, militares, proprietários de imóveis, trabalhadores, desempregados, o exército imperial, as comissões de controle, políticos, as lojas de departamentos, e outra vez os judeus. Era uma orgia de incitação ao ódio.¹⁴⁴

O ódio, de acordo com Peter Gay, deformava a sociedade alemã, tanto à direita, quanto à esquerda: “Atrás do jovem, a guerra, em frente a ele a ruína social, à sua esquerda está sendo empurrado pelos comunistas, à direita, pelos nacionalistas e por toda a sua volta não existe um só traço de honestidade, de racionalidade, e todos os seus bons instintos estão sendo distorcidos pelo ódio”.¹⁴⁵

Mesmo sendo criada institucionalmente cidade de Goethe em junho de 1919, nada garantia que a “nova” Alemanha seria imagem/representação do maior escritor alemão. Isso não era garantia de sobrevivência.

Até então, na história política da Alemanha, inexistia qualquer tipo de experiência republicana, nem experiência democrática e sem uma experiência de revolução liberal-burguesa ou proletária. A República de Weimar era uma república sem republicanos. Desacreditada desde seu caótico início, ela já nasce derrotada, passa a viver em convulsivos tumultos e morre em desastre. Peter Gay argumenta que: “(...) desde o início havia muitos que viam sua labuta com suprema indiferença ou com aquela alegria malsã pelo sofrimento dos outros, para qual a Alemanha havia cunhado um termo evocativo *Shadenfreud*. Mesmo assim, a escolha de Weimar não foi nem quixotesta nem arbitrária; durante certo período a República teve uma chance real”.¹⁴⁶

Ainda hoje muitos estudiosos desse período acreditam que essa República estava fadada ao fracasso, que sua existência seria o ovo que iria nutrir e formar a serpente (do nazismo), a qual abalaria sua existência. Gay, sobre isso, ressalta que:

Não importa o que os historiadores mordazes tenham dito, se o fim da República implícito desde seu início, esse fim não era inevitável. (...) a República estava marcada por criatividade dentro do sofrimento, trabalhos pesados dentro de repetidos desapontamentos, esperança em face de adversários impiedosos e poderosos. Posso acrescentar que foi precisamente este pessimismo fácil, que viu então (e ainda vê) a

¹⁴⁴ GROSZ, George. *Um pequeno sim e um grande não*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 173-174.

¹⁴⁵ GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. São Paulo: Paz e Terra, 1978, p. 160.

¹⁴⁶ *Idem*, *Ibidem*, p. 16.

República condenada desde o início, que ajudou a concretizar as profecias feitas. O fim de Weimar não era inevitável, pois existiam republicanos que levaram a sério o símbolo de Weimar e tentaram, persistente e corajosamente, dar ao seu ideal um contexto real.¹⁴⁷

Walther Rathenau era um desses republicanos mais dedicados em fazer a república e a democracia dar certo.

A tragédia da República de Weimar foi não ter restaurado os laços partidos que a guerra proporcionou e não ter aderido à Revolução, mudando sua estrutura política e social. A Revolução iniciada em novembro fez surgir um entusiasmo em muitos jovens revoltados com o massacre das trincheiras, porém o entusiasmo na população durou pouco. O ideal revolucionário foi abalado pelas circunstâncias que Alemanha passava na época – frio, fome, inflação e miséria.

Foi uma crise quase ininterrupta durante os quatro primeiros anos, levando a República a uma guerra civil sangrenta, ressurgindo a influência dos militares como um fator político, o fracasso em desacreditar em alianças aristocráticas industriais, assassinatos políticos e a impunidade desses assassinos, a imposição do Tratado de Versalhes, as subversões internas como a tentativa de golpe – o *Putsch Kapp* –, a ocupação do Rühr pelos franceses.

Todos esses fatores davam alento aos monarquistas, aos militaristas fanáticos, aos partidários do imperialismo, aos antisemitas e xenófobos de toda espécie, a industrialistas a princípio atemorizados pelo espectro da socialização e, posteriormente, desdenhosos desses socialistas que não socializavam e ajudavam a fazer com que a república aparecesse como uma fraude ou uma farsa.¹⁴⁸

É relevante destacarmos que a Revolução Alemã teve o aspecto idiossincrático de ser a primeira grande revolução amplamente fotografada. A razão disso está no fato de a Alemanha ter uma das imprensa mais bem organizadas do início do século XX, tendo vários veículos de comunicação com fotógrafos profissionais contratados das agências e outros meios de comunicação.¹⁴⁹

Porém, há um outro fator muito relevante que trataremos aqui, o qual corroeu de forma drástica a República em seu início, deixando consequências perplexas na sociedade e na cultura de Weimar, a hiperinflação.

¹⁴⁷ *Idem, Ibidem, loc. cit.*

¹⁴⁸ GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 24.

¹⁴⁹ LÖWY, Michael. *Revolução*. São Paulo: Boitempo, 2009.

2.2 Hiperinflação e a mudança de valores

Os problemas econômicos, certamente, são os que mais chamam a atenção da maioria dos observadores da história do pós-guerra. Cédulas empilhadas, sendo varridas nas calçadas e com valor de face de milhões de marcos impressas nos anos 1920 ilustram os livros didáticos de História, dando uma dimensão trágica da hiperinflação que atingiu a Alemanha.

Todos sabemos que uma nação, quando sai de uma guerra de longa duração, sai com seu sistema econômico bastante debilitado, principalmente quando se trata de uma nação que direcionou praticamente todo seu capital social, político e econômico para alcançar a vitória definitiva, a qual nunca chegou.

Quando se estuda a hiperinflação alemã após a Primeira Guerra Mundial, notamos que é geralmente abordada com um fenômeno econômico, propriamente reservado aos economistas, e suas consequências sociais e políticas são do campo dos historiadores e cientistas sociais. Podemos afirmar que o fenômeno, por diversas vezes, fica “fatiado” em partes independentes.

Ao avaliarmos brevemente a inflação na Alemanha, podemos afirmar que o seu trágico início deve-se ao início guerra, onde o Estado imperial é obrigado a endividar-se para manter o custo do conflito, emitindo títulos do Tesouro e de papel-moeda.¹⁵⁰ No final de 1918, o marco alemão perdera 40% do seu valor e foi se acentuando em 1919, 1920 e, no fim de 1921, devido às condições impostas pelo Tratado de Versalhes. Em curto período, o desemprego crescia. O ódio, o desespero e a necessidade cresciam com o valor do dólar – a taxa de câmbio diária determina o temperamento cotidiano da população. Nesse período, a inflação disparou e, em julho de 1922, tinha aumentado 700% e ao “final do ano os preços dos produtos eram 1475 vezes superiores aos anteriores à guerra”.¹⁵¹ No Natal desse ano a libra esterlina estava valendo 35.000 marcos alemães.

As necessidades básicas da maioria da população dificilmente eram supridas. Aos trabalhadores que ainda estavam empregados, o dia do pagamento salarial (em espécie) tornava-se um dia de calamidade pública, pois se tratava de receber e, rapidamente, gastar por algo

¹⁵⁰ Durante a guerra, houve crise monetária em todos os países beligerantes. O meio mais comum de circulação monetária eram as moedas metálicas, metal valioso em uma época em que as guerras eram disputadas com canhões e baionetas. Com a falta de recursos minerais para servir ao *front*, a Alemanha começa a retirar moedas de circulação para serem utilizadas na indústria bélica. Isso seria compensado pela emissão de papel moeda, que o governo sentiria enormes dificuldades de controlar sua emissão.

¹⁵¹ COGGIOLA, Osvaldo. *Alemanha 1918-1924*. São Paulo: LCTE Editora, 2010, p. 53.

viável. Proventos e salários não conseguiam acompanhar. Até mesmo a fortuna da elite, que havia investido em ouro e tesouros, deteriorou até se esgotar.

O ano de 1923 na Alemanha foi um ano trágico. Um ano que dificilmente fora esquecido por gerações. A começar pela invasão dos exércitos franceses e belgas no vale do Rühr, em janeiro, quando a Alemanha deixou de pagar as parcelas aos Aliados.¹⁵² O processo hiper-inflacionário antecedeu a ocupação do Rühr, mas esse fato tem como marco a clássica hiperinflação alemão de 1923. No final de janeiro, o dólar custava 50.000 marcos.

De acordo com o historiador Osvaldo Coggiola:

Em 1923 a inflação alemã explodiu de modo inédito para os padrões históricos e mundiais, até que, em 27 de novembro de 1923, os preços internos eram 1.422.900.000.000 vezes superiores aos do período anterior à guerra. (...) Homens e mulheres corriam para gastar seus salários, se possível minutos após recebê-los. Notas eram transportadas às lojas de carrinhos de mão ou de bebê. Recorreu-se a virtualmente todas as prensas que fossem capazes de imprimir dinheiro. As notas eram produzidas sem parar.¹⁵³

Cada bem e cada serviço ficara hiperinflacionado. O marco alemão perdeu seu poder de compra. A prática do escambo reinava os negócios cotidianos.¹⁵⁴ Segundo o historiador inglês Adam Ferguson, o dinheiro “morreu”. Sobre essa crônica e desesperadora situação da população alemã, o economista/banqueiro alemão Hjalmar Schacht relata, em suas memórias, que a “era da inflação” (1920-1924) foi o:

Bloqueio da entrada de alimentos no país, entrega de bens a potências estrangeiras, inexistência de direitos políticos, revolução social, enriquecimento repentino de figuras obscuras. Perda substancial das classes até então abastadas, empobrecimento das pequena, média e alta burguesias. Corrupção entre políticos e funcionários públicos, negociações políticas entre os partidos, Forças Armadas e os ministérios. Mortalidade infantil crescente, criminalidade crescente, jovens deformados por causa do raquitismo, morte prematura dos idosos. Tudo isso e muito mais está contido nas palavras “era da inflação”.¹⁵⁵

A hiperinflação alemã do início da década de 1920 provocou uma contrarrevolução social, com poucas pessoas acumulando riquezas e acentuando a formação de uma classe de

¹⁵² Esses pagamentos eram referentes ao ano de 1921. Em janeiro de 1922, foram normalmente realizados, mas, em junho do mesmo ano, foram suspensos. A ocupação da região do Rühr foi uma retaliação por essa suspensão.

¹⁵³ COGGIOLA, Osvaldo. *Alemanha 1918-1924*. São Paulo: LCTE Editora, 2010, p. 55.

¹⁵⁴ “Médicos e advogados preferiam, como pagamento de seus honorários, receber carne e ovos em lugar de cédulas sem valor. Ou ainda, produto raro e caro: cigarros! Era possível obter os que provinham da Renânia ocupada, mas apenas no mercado negro. É por isso que muitas prostitutas não resmungavam quando eram pagas com essa moeda. Joias, objetos de arte e peles constituíam também bons elementos de troca. Era frequente ver velhos famélicos, porém com aspecto de burgueses e de gente distinta, oferecer-lhes aos passantes em troca de alimento” (RICHARD, Lionel. *A República de Weimar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 99).

¹⁵⁵ SCHACHT, Hjalmar. *Setenta e seis anos de minha vida*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 219.

monopolizadores da propriedade, ao passo que milhões de indivíduos ficaram relegados à pobreza e à miséria, em todos os sentidos. A arte radical da Alemanha de Weimar, sua rica cultura e seus novos costumes foram em boa parte consequência e resposta da sensibilidade a esse desvendamento sem precedentes das relações sociais e humanas.

A representação artística de Otto Dix é indispensável para compreendermos essa nova cultura na Alemanha weimariana, que desabrochava sinistramente devido à hiperinflação do início dos anos 1920, ao mesmo tempo aumentando o abismo econômico-social entre a burguesia e a classe trabalhadora.

Em 1977 foi lançado o brilhante filme *O ovo da serpente*, do cineasta sueco Ingmar Bergman, que faz os espectadores a mergulharem no inverno ano de 1923 na Alemanha, onde a miséria social é extremamente crônica e todas as mercadorias não passam de objetos de tráfico, inclusive seres humanos.

É esse período de hiperinflação que, para Bergman, se trata do ponto de partida para o nazismo. O comentário que abre o filme exprime isso: “Estamos no dia 3 de novembro de 1923. O maço de cigarros custa 4 bilhões de marcos. A maioria das pessoas perdeu toda a fé no futuro e no presente”. A chamada *Kulturpessimismus* é ainda mais explícita durante esse período.

As imagens dessa obra cinematográfica mostram o crescimento do antisemitismo, as manifestações de grupos nazistas, o terror e o ódio sempre latentes, a impotência, o medo e o desespero da população.

Como nos relata Lionel Richard, o objetivo do cineasta era antes de tudo mostrar ao espectador:

(...) um fundo de desordem moral que pudesse justificar a situação, da solidão e de angústia sobre a qual se projetavam suas personagens. Como em todos os seus filmes, está preocupado com a presença do mal num mundo que, segundo ele, se conformou ao esquecimento de Deus. O homem não pode deixar de ser presa do medo e da morte. (...) *Ovo da serpente* consegue traduzir com força e verossimilhança, um aspecto da atmosfera consecutiva ao fenômeno da inflação. Esse aspecto é o da miséria em que se debatiam milhares de cidadãos, reduzidos a expedientes para sobreviver. Uma das sequências mais sugestivas do filme apresenta, num fim de noite, um cavalo morto em plena rua, que ainda atrelado à sua carroça é logo desmembrado por duas ou três pessoas e cuja carne é imediatamente oferecida aos raros notívagos, a preço exorbitante, por uma mulher de cujas mãos escorre sangue.¹⁵⁶

No ano de 1923, como vemos, o país estava inteiramente dominado por um clima de puro delírio. Berlim, nesse ano, nos faz lembrar uma representação da fantasia do pintor

¹⁵⁶ RICHARD, Lionel. *A República de Weimar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 85-86.

Pieter Brueghel (1525-1569). Comida, de fato, converteu-se em moeda e em obsessão. Podemos afirmar, através da indispensável obra de Adam Ferguson, *Quando morre o dinheiro*, que (no sistema capitalista) a “morte do dinheiro” – na medida em que a crise social e hiperinflacionária não é superada – é a morte de todas as relações sociais e humanas.¹⁵⁷

A inflação foi de longe o acontecimento mais importante desse período que estudamos. A característica fundamental desse colapso financeiro era a perda completa de fé no funcionamento da sociedade. No capitalismo, o dinheiro é importante não apenas como um meio de troca, mas como base de avaliação da nossa própria força de trabalho. Se a moeda deixa de ter valor, o governo e a sociedade sofrem o mesmo prejuízo. No cenário delirante de 1923, o suor do proletariado e as economias da classe média não valiam nada.

Ao vivenciar a inflação alemã a partir de 1921 – ano em que foi morar na Alemanha –, Elias Canetti relata que a inflação vai além de uma questão econômica e não se restringe ao momento que ocorre, pois os abalos que ela provoca na sociedade “são de natureza profunda que se prefere ocultá-los e esquecê-los”. Canetti classifica a inflação como um “fenômeno de massa”, analisando as propriedades psicológicas do dinheiro. Este é tido pelo teórico inglês como um “símbolo de massa”. Ao explicar o que ocorre numa inflação, ele enfatiza que:

A unidade monetária perde subitamente a sua personalidade. Transforma-se numa massa crescente de unidades; estas perdem continuamente o seu valor, na mesma medida em que a massa se faz maior. (...) Impede-se assim, a equiparação do indivíduo com seu marco (moeda alemã). Este perdeu sua solidez e sua fronteira. (...) Ele não é mais como uma pessoa, nem possui nenhuma durabilidade. Seu valor é cada vez menor. O homem que anteriormente confiava nele não pode evitar de sentir-lhe o aviltamento como o seu próprio. Por tempo demais equiparou-se a ele; a confiança que tinha nele era como aquela que tinha em si próprio. A inflação faz com que não apenas todo o mundo exterior passe a oscilar – nada é certo, nada se mantém por uma hora no mesmo lugar –, mas também com que o próprio homem se torne menor. Ele próprio, ou tudo o que ele sempre foi, é nada; o milhão que ele sempre desejou é nada. Todos o têm. E todos são nada. (...) Pode-se caracterizar a inflação como um sabá da desvalorização no qual homens e unidade monetária confundem-se da maneira mais estranha. Um representa o outro; o homem sente-se tão mal quanto o dinheiro, que segue cada vez pior; juntos, todos se encontram à mercê desse dinheiro ruim e, juntos, sentem-se igualmente desprovidos de valor.¹⁵⁸

¹⁵⁷ No capitalismo, o dinheiro põe “ordem” nas relações sociais e pessoais, é o mediador dessas relações e a expressão mais concentrada do fetichismo da mercadoria. Marx comenta que o dinheiro: “é a divindade visível, a transmutação de todas as propriedades humanas e naturais no seu contrário, a confusão e a inversão universal de todas as coisas; ele confraterniza impossibilidades; é a prostituta universal, o proxeneta universal dos homens e dos povos”. Somos trivialmente feios, mas podemos comprar as mulheres mais belas. Portanto, não mais somos feios, porque o efeito da feiura, sua força repulsiva, é anulada pelo dinheiro. Somos malvados, desonestos, inescrupulosos, estúpidos, escrotos; mas o dinheiro é honrado e, em consequência, também o é seu possuidor. O dinheiro é o bem supremo, portanto, seu possuidor é bom. O dinheiro nos exime da necessidade de sermos desonestos, portanto, presume-se que sejamos honestos. (MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 159).

¹⁵⁸ CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 184-185.

A inflação maximizou a melancolia social e crise existencial do povo alemão, a qual Hitler e o nacional-socialismo explorarão como nunca, responsabilizando os judeus por todas as suas causas.

Otto Dix, que também foi atingido financeiramente nessa época,¹⁵⁹ continua a pintar cada vez mais de maneira crítica, entregando-se mais e mais a um realismo literal artístico. Ao representar a pobreza da classe trabalhadora nesse período, Dix expressa grande solidariedade ao proletariado. Representando a expressão tensa, nervosa e nada satisfatória na face de um *Jovem trabalhador* em 1920, Dix o representa vestido em traje escuro, mal fechado (cujo dos sete botões, só lhe restam dois), amassado, empoeirado, encardido e com remendos em seu ombro direito. Seus olhos claros de aborrecimento e raiva devido à sua situação social, refletia o início da Alemanha nos anos 1920. Trabalhando para manter seu próprio sustento (e talvez, também, de sua família) esse jovem, talvez, não tenha vinte anos de idade, mas Dix enfatiza as suas mãos. Elas são representadas de forma robustas, destacando a força física do trabalho manual exercida pelo garoto.

¹⁵⁹ Com a aniquilação do dinheiro, a classe média, principal consumidora das obras de arte de Dix, suspende suas compras. Mas, ao casar-se com Martha Koch, em 1922, uma mulher vinda de família de relativo poder aquisitivo na Alemanha, sua situação financeira é amenizada.

Figura 47 - Otto Dix. *Jovem trabalhador*, 1920. Óleo sobre tecido, 86 x 40 cm. Galeria da Cidade de Stuttgart



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 14/07/2019.

A destruição da economia impôs considerável sofrimento aos pobres e desassistidos, pois, muito embora todos empobrecessem, alguns eram mais miseráveis do que outros. A perplexidade sentida por Dix diante da situação que as mães alemãs passavam é representada no quadro *Mãe e filho*, de 1923.

Observamos que a mulher que carrega seu filho bebê em suas mãos também carrega em sua face a expressão de cansaço e amargura. De cabelo oleoso, as rugas no rosto representa o sofrimento da solidão materna. Como poderá trabalhar e cuidar do filho diante das circunstâncias vividas em 1923?

Figura 48 - Otto Dix. *Mãe e filho*, 1923. Óleo sobre madeira compensada, 82,5 x 48 cm.

Galeria da Cidade de Stuttgart



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>.
Acesso em 12/07/2019.

Suas mãos calejadas de trabalhadora também são enfatizadas por Dix. A tristeza por não poder dar uma sustentação melhor ao filho só é superada pelas representações das mães e crianças famintas dos desenhos e xilogravuras de Käthe Kollwitz. Sabemos que nunca devemos hierarquizar artistas, pois cada um teve sua importância, porém Kollwitz (que sempre enfocou sua temática na maternidade) soube representar como ninguém o drama e a tragédia que mães e seus filhos passaram nessa época de penúria. *Morto em ação*, 1921; *Fome*, 1923; e *Crianças alemães estão passando fome!*, 1924.

A desnutrição propagou-se rapidamente a todo proletariado (especializado ou não), aos pensionistas e à classe média. A capital, Berlim, era uma cidade de esfomeados.

Na maioria das famílias a carne só aparecia na mesa uma vez por semana. A subalimentação das crianças era a regra dramática. Segundo uma pesquisa feita nas escolas, de 15 a 40% dos alunos apresentavam diversos sintomas de desnutrição. Em Kassel, somente 46% tinham o peso médio correspondente à sua altura. De uma maneira geral, uma ínfima minoria recebia três refeições por dia, e de 15% a 20% iam para a escola de manhã sem ter ingerido o que quer que fosse. Com relação às roupas, as condições não eram melhores. Em Magdeburgo, 20% não possuíam casaco. Em Nuremberg, 15% não estavam convenientemente calçados. Em Berlim, 24.000

crianças tinham roupas rasgadas ou insuficientes, 16.000 não tinham camisa, 1.700 não tinham absolutamente nada nos pés.¹⁶⁰

Figura 49 - Käthe Kollwitz. *As crianças alemãs estão passando fome!*, 1924. Carvão sobre papel, 35,3 x 50 cm



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/kathe-kollwitz>. Acesso em 12/07/2019.

A maioria dessas crianças haviam perdido o pai na guerra, simultaneamente suas mães perderam seus esposos. Segundo Richard Evans: “Uns 13 milhões de homens alemães serviram nas Forças Armadas entre 1914 e 1918. Mais de 2 milhões deles foram mortos. De acordo com uma estimativa, isso foi o equivalente a uma morte para cada 35 habitantes do Reich. (...) Ao final do conflito, mais da metade das mulheres alemãs era viúva de guerra e 1 milhão de crianças alemãs não tinham pai”¹⁶¹.

¹⁶⁰ RICHARD, Lionel. *A República de Weimar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 95.
¹⁶¹ EVANS, Richard. *A chegada do Terceiro Reich*. São Paulo: Planeta, 2016, p. 192-193.

Podemos destacar que a derrota da Alemanha na guerra, somado à tentativa frustrada de revolução, as imposições do Tratado de Versalhes e a hiperinflação em seu território, ajudou a proporcionar uma mudança nos valores culturais tradicionais da sociedade.

Como afirma o historiador Alan Bullock:

O colapso não significava apenas o fim do comércio, a falência dos negócios, escassez de alimentos nas grandes cidades e desemprego, mas atingia (...) todo e qualquer membro da comunidade mais do que nenhum outro evento político. As economias da classe média e dos trabalhadores foram varridas, num único sopro, com implacabilidade que nenhuma revolução poderia mesmo se igualar (...). A inflação minou os fundamentos da sociedade alemã de tal forma que nem a guerra, nem a revolução de novembro de 1918, nem o Tratado de Versalhes haviam feito. A verdadeira revolução na Alemanha foi a inflação.¹⁶²

Se houve uma revolução na Alemanha, foi a inflação. E, quando dizemos que a alta dos preços destruiu tudo o que a classe média possuía (materialmente), estamos falando também de sua subjetividade, com relação às formas morais (de comportamento e costumes) da sociedade alemã, sobretudo entre as mulheres, as quais, diante daquela situação calamitosa sentiram-se liberadas.¹⁶³

Os valores morais tradicionais pareciam estar em declínio junto com os valores monetários tradicionais. A descida ao caos – econômico, social, político, moral – parecia ser total. Os valores existenciais da vida e da sociedade moderna (burguesa) – dinheiro, renda, solidez financeira, família nuclear, regularidade e previsibilidade – pareciam estar em cheque.¹⁶⁴

Porém, não foram todos que empobreceram, que tiveram seus esforços e suas vidas esgotadas. Para muitos homens de negócio, a hiperinflação limpou seus débitos. Estes souberam lucrar, inclusive especulando na troca com moeda estrangeira, convertendo dinheiro em bens, pedindo dinheiro aos bancos e usando-o para comprar estoques baratos, fazendo com que seus lucros engrossassem. A respeito disso, Schacht reforça que:

¹⁶² BOLLOCK, Alan apud FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 141.

¹⁶³ “Nenhuma jovem alemã imaginava casar-se sem um dote paterno. As próprias criadas economizavam cada centavo de seus salários, pensando no casamento. Quando o dinheiro perdeu o valor, todo o sistema nupcial veio abaixo, arrastando a ideia da preservação da castidade. Os ricos não viviam pelas regras que alardeavam, mas os pobres eram diferentes. A classe média, principalmente, obedecia às normas. Nem todas as garotas mantinham-se virgens até as bodas, mas acreditavam nisso. A partir da inflação desenfreada, o que aconteceu foi que as jovens deixaram essa história para lá” (FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 141).

¹⁶⁴ Basta vermos a aparição de uma característica marcante na cultura de Weimar: o cinismo. O cinismo foi amplamente difundido na cultura alemã dos anos 1920, a partir de filmes como *Dr. Mabuse- O jogador* (1922), de Fritz Lang, livros como *Confissões do impostor Félix Krull*, escrito por Thomas Mann, em 1922 (e concluído anos depois), pinturas de George Grosz e Otto Dix.

Como em todas as questões econômicas, especialmente em questão de dinheiro, as pessoas instruídas entendem o processo de desvalorização mais rapidamente do que a grande massa inexperiente. Quem percebeu a inflação a inflação a tempo pôde proteger-se contra as perdas do papel-moeda, comprando o mais rapidamente possível bens quaisquer, que, ao contrário do papel-moeda em desvalorização, mantivesse seu valor como casas, terras, produtos, matérias-primas e outras mercadorias.

A fuga para os bens possibilitou não apenas às pessoas abastadas, mas em particular também àqueles negociantes inescrupulosos, salvarem suas fortunas e possivelmente aumenta-las.

A consequência dessa luta para enriquecer e manter a fortuna, explorando a ignorância da grande massa, foi o envenenamento moral de todos os negócios. A poupança em dinheiro deixou de existir. Quem não encontrava bens para comprar, procurava gastar seu dinheiro o mais rapidamente possível com divertimento. (...) Inquietação imensa e amargura crescente tomavam conta dos operários, dos funcionários aposentados, que não podiam mais pagar o sustento diário. (...) Diversos empresários começaram a pagar seus trabalhadores com mantimentos.¹⁶⁵

Os roubos e as pilhagens foram outra consequência da “era da inflação”. As padaria eram pilhadas por um produto valiosíssimo, o pão!¹⁶⁶ Assaltos eram constantes nas ruas das grandes cidades. Contrabandistas dominavam o comércio do mercado negro. Traficantes de drogas vendiam cocaína em casas noturnas. Aproveitadores, especuladores da ruína social que a Alemanha vivia. Nas palavras de Richard Evans:

Foi em parte como consequência da inflação que a cultura de Weimar desenvolveu um fascínio por criminosos, fraudadores, jogadores, manipuladores, ladrões e vigaristas de todos os tipos. A vida parecia um jogo de azar, a sobrevivência era uma questão do impacto arbitrário de forças econômicas incompreensíveis. Numa atmosfera dessas, começaram a abundar teorias de conspiração. O jogo, fosse numa mesa de carteado ou na Bolsa de Valores, tornou-se uma metáfora para a vida. Muito do cinismo que deu à deu à cultura de Weimar sua agudeza na metade da década de 1920 e fez muita gente por fim ansiar pela volta do idealismo, sacrifício pessoal e dedicação patriótica. Provinha dos efeitos desorientadores da hiperinflação. A hiperinflação virou um trauma cuja influência afetou o comportamento dos alemães de todas as classes por muito tempo depois. Nos setores mais conservadores da população, somou-se à sensação de um mundo de pernas para o ar, primeiro pela derrota, depois pela revolução e agora pela economia. Destruiu a fé na neutralidade da lei como um regulador social entre devedores e credores, ricos e pobres, e minou as noções de imparcialidade e equidade que se supunha que a lei mantivesse. Rebaixou a linguagem da política, já levada à ênfase hiperbólica excessiva pelos eventos de 1918-19. Emprestou novo poder ao estoque de imagens fantosas do mal, não só do criminoso e do jogador, mas também do especulador e, fatalmente, do manipulador de finanças judeu.¹⁶⁷

¹⁶⁵ SCHACHT, Hjalmar. *Setenta e seis anos de minha vida*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 221.

¹⁶⁶ O preço da fatia de pão em 1918 era de 53 marcos alemães. Em 1922, 163,15 marcos. Em janeiro de 1923, 250 marcos; em julho de 1923, 3.465 marcos; em setembro de 1923, 1.512.000 marcos; em novembro de 1923, 201.000.000.000 marcos.

¹⁶⁷ EVANS, Richard. *A chegada do Terceiro Reich*. São Paulo: Planeta, 2016, p. 160.

A incerteza do amanhã desenvolvera, com efeito, entre os que (ainda) possuíam dinheiro, um apetite por prazeres e divertimento. E, entre aqueles que não tinham nada, havia sempre aqueles estavam dispostos a vender em troca de alguma coisa.

Em meio a tamanha desgraça vivida pela população alemã durante os anos que se seguiram à guerra, a procura por sexo aumentou na mesma proporção que mulheres (mães de família ou não) começavam a se prostituir em busca de sobrevivência.

De que adiantava o republicanismo, a democracia, se houvesse pão na mesa?

Ferguson nos faz refletir perfeitamente essa situação da Alemanha no pós-guerra:

Na guerra, umas botas; na fuga, um lugar no barco ou em um caminhão, podem ser as coisas mais importantes deste mundo, mais valorizados do que uma fortuna incalculável. Em tempos de hiperinflação, um quilo de batatas pode valer, para alguns, mais do que toda a prataria da família, e um pedaço de carne que um piano de cauda. Uma prostituta na família é melhor que um filho morto; roubar é preferível a passar fome; não passar frio é mais importante que conservar a honra; vestir-se vem primeiro que as convicções democráticas; e comer é mais necessário que a liberdade.¹⁶⁸

Todos os hábitos da prudência e urbanidade burguesas do passado, e os valores a eles vinculados, foram demasiadamente alterados pela hiperinflação. A sociedade burguesa na Alemanha via o consumo de drogas e a prostituição crescer a passos de gigante. Em sua outra bela obra literária, *O Obelisco Negro*, escrito em 1956, Erich Maria Remarque relatou que até os cemitérios foram transformados, à noite, em vastos motéis, e que a malandragem, a cafetinagem e todo tipo de “bandidinhos” de rua se generalizaram nas regiões urbanas de toda Alemanha, diante do desemprego, da perda de valor da moeda, para garantir a sobrevivência mais elementar de si e dos familiares.

2.3 As prostitutas de Otto Dix

Não é novidade que a prostituta sempre esteve presente em todos os períodos da História ocidental e oriental. Porém, quase nunca esteve presente na historiografia. Diversos foram os pintores que representaram prostitutas na história da arte, como François Boucher (1703-1770), Eduard Manet (1832-1883), Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901) e Henri Gervex (1852-1929).

Se Otto Dix e seu trabalho são o fascinante objeto desta pesquisa, a prostituta é o fascinante objeto das pinturas de Dix.

¹⁶⁸ FERGUSON, Adam. *Cuando el dinero muere*. Madri: Alianza, 2012, p. 197.

Seu primeiro contato (sexual) com essa personagem polêmica, provavelmente, foi em um prostíbulo em Bruxelas durante a guerra, quando o exército alemão invade a (neutra) Bélgica a caminho da França. Sempre foi considerado muito comum o “uso” de prostitutas por soldados, durante os conflitos bélicos, como uma forma motivacional, libidinal para o combate.

O quadro *Eu em Bruxelas*, pintado em 1922, foi inspirado naquela época, onde a prostituição e o número de casas noturnas (cabarés), cresciam em paralelo à crise econômica por toda Alemanha, mas principalmente pelas ruas de Berlim.

Figura 50 - Otto Dix. *Eu em Bruxelas*, 1922. Aquarela e lápis, 49 x 36,8 cm. Fundação Otto Dix, Vaduz



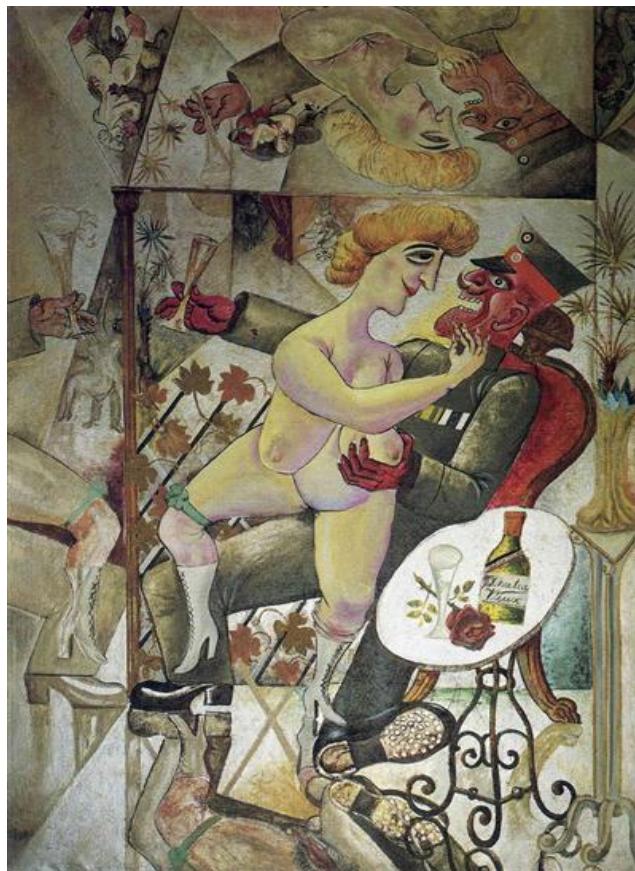
Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 30/07/2019.

Nessa aquarela podemos ver Dix se autorrepresentar, recordando o momento em que se encontrava em um bordel em Bruxelas em meio à guerra. Ele está fardado, com a mão na cintura. Sua aparência é de nervosismo, de timidez, ao apertar o cigarro entre os dentes e devido ao seu rosto avermelhado. Em sua frente está uma prostituta, seminua, que caminha em direção à luz. Sua nádega à mostra é como se fizesse um convite ao soldado que a observa. Notamos que o olhar de Dix está compenetrado na atraente nádega da prostituta.

Como vemos, a memória de Otto Dix é convertida em pinturas. Outra recordação que tem sobre a Bélgica também está relacionada ao *eros*, no quadro *Recordação das salas dos*

espelhos em Bruxelas, de 1920. Parece que, na lembrança de Dix, essa cidade servia, entre outras coisas, como combustível sexual aos soldados alemães lutarem nas trincheiras.

Figura 51 - Otto Dix. *Recordação das salas dos espelhos em Bruxelas*, 1920. Óleo sobre tecido, 124 x 80,4 cm. Coleção Poppe, Hamburgo



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 03/08/2019.

O que observamos no quadro é uma representação cínica e cômica de um representante da ordem do Kaiser, o soldado germânico. Sua pele avermelhada de tanto embriagar-se, o soldado fardado tem em seu colo uma prostituta nua, que acaricia seu queixo avançado. O oficial carrega em sua mão direita uma taça de vinho, enquanto sua mão esquerda apalpa o seio da prostituta. Ao lado deles há sobre uma mesa uma rosa vermelha, uma taça e uma garrafa de vinho “Chateau Vauxe”, cujo rótulo é escrito: “viva o Kaiser”. O ambiente é um prostíbulo, decorado com espelhos nas paredes e no teto. O espelho acima reflete casais de soldados e prostitutas festejando. A analisarmos atentamente os dois quadros representando o

soldado e a prostituta em Bruxelas, poderíamos questionar: as prostitutas nos quadros anteriores são a mesma?

Ao se basear na crise social e inflacionária que o país estava passando, Otto Dix nota que a demanda por sexo aumentava gradativamente em meio a uma aura de tristeza, de melancolia, de crise existencial e de violência (ódio) que vivia o alemão. O mesmo podemos dizer que, durante esse período, a indústria cinematográfica da Alemanha produzia um significativo aumento de filmes pornográficos. O sociólogo Siegfried Krakauer ressalta que:

Filmes deste gênero atraíam a multidão de soldados desmobilizados, ainda não ajustados à vida civil, que parecia rejeitá-los, numerosos jovens que haviam crescido ao leu enquanto seus pais estavam na guerra, e todos os que em épocas de confusão sempre tomam a dianteira, procurando emprego, jogando, esperando por oportunidades ou simplesmente perambulando pelas ruas.

Os filmes de sexo testemunharam as necessidades primitivas que surgiam em todos os países beligerantes após a guerra. A própria natureza instigava as pessoas, que tinham durante uma eternidade enfrentado a morte e a destruição, a reconfirmarem seus instintos vitais violentos em excesso.¹⁶⁹

Krakauer estava certo. O sexo e a violência caminhavam juntos após a guerra e Otto Dix foi o artista que mais soube representar essa conjuntura. E o lugar que mais proporcionava essa conjuntura na Alemanha era Berlim.

Essa cidade, a qual respirava cultura cosmopolita, foi considerada a capital do sexo e do vício na década de 1920. Berlim tornou-se sinônimo de perversão, de promiscuidade, de debache e de criatividade.

Em qualquer noite, dezenas de milhares de prostitutas andavam pelas ruas ou trabalhavam em clubes de sexo por toda cidade. Podia-se encontrar nas ruas de Berlim diversos tipos de meretrizes, com diferentes tipos de roupa e maquiagem.¹⁷⁰

Qualquer coisa no universo sexual podia ser encontrado nas ruas da capital alemã. A mercantilização do sexo oferecia diversos tipos de perversão ou fetichismo. O sadismo, o masoquismo passaram a ser comuns em clubes noturnos, sua demanda aumentava gradativamente numa sociedade que acabava de sair da maior guerra já realizada. O quadro de Otto Dix, *Sonho de uma sádica II*, de 1922, nos dá uma ideia dessa prática na Berlim de Weimar.

¹⁶⁹ KRAKAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 61.

¹⁷⁰ As prostitutas de rua eram conhecidas como *Mützi*. As prostitutas grávidas eram chamadas de *Mittstrasse*. Havia prostitutas de aspecto fisionômico deplorável (devido à pobreza), corcundas e aleijadas, as quais eram chamadas pejorativamente de “gafanhotos”.

Figura 52 - Otto Dix. *Sonho de uma sádica II*, 1922. Aquarela e pena, 49,5 x 39,9 cm. Galeria Giulia, Roma



Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/509680882801891658/>.
Acesso em 06/08/2019.

Feito com pena e aquarela, a parafilia é nitidamente representada no quadro de Dix, onde notamos um ambiente totalmente feminino, muito provavelmente de lésbicas. Dix nos apresenta um espetáculo de sadomasoquismo, onde o prazer e a violência se complementam em um ambiente de cabaré, ambiente este que crescia demasiadamente no cenário urbano noturno das grandes cidades da Alemanha weimariana. Observamos no quadro sete mulheres nuas: três estão ao chão, uma com suas mãos amarradas, outra com os pés e outra que parece ser presa ao chão, mantendo-se na posição “de quatro”. Uma quarta mulher a vemos pelas costas, cuja suas nádegas dão destaque. Uma quinta mulher encontra-se presa ao teto, amarrada pelas pernas e braços. Seus seios estão amarrados a uma corda com dois pesos, que os puxam para baixo. Talvez a representação que mais chama a atenção do observador é da mulher “crucificada” de cabeça para baixo, como foi a crucificação do apóstolo Pedro. Não podemos afirmar com certeza se Otto Dix baseou-se na pintura de Caravaggio (1571-1610), de 1601, *Crucificação de São Pedro*. A mulher que se encontra em primeiro plano, usa uma máscara e um bigode postiço, segura um chicote. O ambiente onde essas prostitutas se encontram está

cheio de objetos que podem proporcionar prazer e dor: como machado da antiguidade, pênis de borracha, chicote de arame farpado. “Para os apreciadores de chicote, prostitutas passeavam pelas calçadas, com longas botas vermelhas. Algumas indicavam ainda mais claramente a sua especialidade carregando uma chibata na mão. Cocaína e espetáculos pornográficos eram propostos por mercadores ocasionais aos passantes que tinham a aparência de turistas estrangeiros”.¹⁷¹

As drogas podiam ser encontradas facilmente na Berlim de Weimar noturna como: ópio, morfina e cocaína.

O que na época da monarquia Hohenzollern não se mostrava na maioria das camadas sociais, o homossexualismo era exibido em casas de espetáculos eróticos na Berlim de Weimar. “Descrevendo-a como ‘a mais imoral cidade da Europa’, o ator Walter Slezak destacou o *Eldorado*,¹⁷² ‘casa noturna patrocinada por homossexuais e que funcionava abertamente, com espetáculos de atores vestidos de mulher e travestis, para uma plateia de turistas curiosos’”.¹⁷³

Não havia necessidade de se esconder o que era. Defensor dos bons costumes, Stefan Zweig observava as jovens na rua e lamentava as consequências das privações econômicas e da confusão do espírito da época. Em sua autobiografia, Zweig relata que:

A mudança de valores transformou Berlim na Babilônia do mundo. Bares, parques de diversões e cabarés brotavam como cogumelos (...); nos bares francamente iluminados, funcionários do governo e homens do mundo das finanças cortejavam descaradamente marinheiros bêbados. Nem mesmo a Roma de Seutônio conheceu orgias semelhante às dos bailes de travestis em Berlim, onde centenas de homens com roupas de mulher e de mulheres vestidas como homem dançavam sob o olhar benevolente da polícia. Nessa ausência de todos os valores, foram justamente os círculos burgueses, até então inabaláveis em seus princípios de ordem, os primeiros a serem tomados por uma espécie de delírio. As jovens se vangloriavam de sua perversão; em todas as escolas de Berlim, ser suspeita de ainda ser virgem aos dezesseis anos era uma vergonha; cada uma queria ter suas aventuras para contar e, quanto mais exóticas melhores eram (...).¹⁷⁴

Podemos notar que a Alemanha de Weimar, sobretudo sua capital, parecia viver uma “revolução sexual”, representada por personalidades artísticas e estudiosos alemães.¹⁷⁵

¹⁷¹ RICHARD, Lionel. *A República de Weimar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 98-99.

¹⁷² Essa casa de shows de homossexuais e travestis, ao ser tomada pelos nazistas em 1933, foi transformada em quartel-general.

¹⁷³ FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 145.

¹⁷⁴ ZWEIG, Stefan. *Autobiografia: o mundo de ontem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 226-227.

¹⁷⁵ Há um século, em 1919, o diretor alemão Richard Oswald, aproveitando o momento de queda da censura na Alemanha, realizou o filme “Diferente dos outros”, a primeira obra cinematográfica a abordar a temática homossexual de forma aberta e direta. O protagonista do filme é o ator Conrad Veidt. Outra artista de teatro e cinema alemão, que se tornaria um ícone foi Marlene Dietrich, a qual não se importava se seu amante fosse

Como podemos afirmar, a mentalidade de total permissibilidade, a capital da Alemanha weimariana, sua vida boemia dos anos 1920, substituía Paris como o centro do hedonismo.

A Alemanha de Weimar estava à frente de seu tempo.

O cliente ideal era o estrangeiro, o turista, que podiam ter todas as suas perversões satisfeitas desde que pagasse (de preferência) em dólares. Turistas de diversas partes do mundo podiam aproveitar o sexo comercial mais barato do continente europeu. A respeito disso Otto Dix faz menção dos marinheiros nos quadros, *Despedida de Hamburgo* de 1912 e *John Penn*, de 1922.

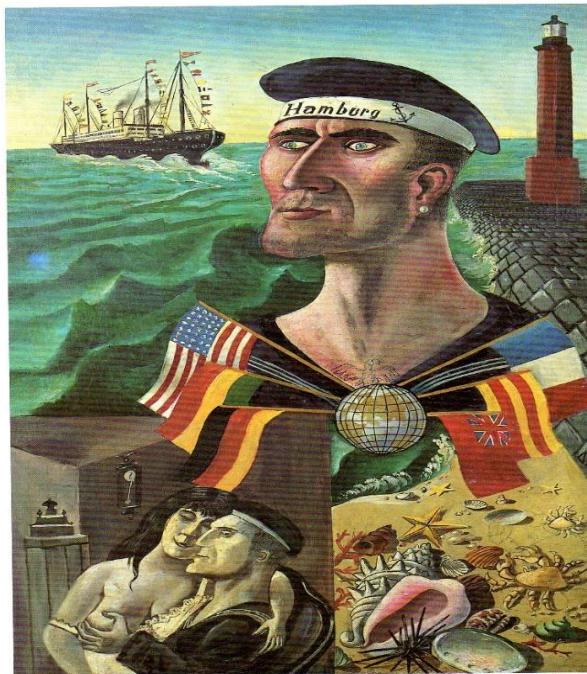
Em ambas as imagens, a representação de marinheiros, estes profissionais da marinha (trabalhadores do mar), que passam semanas e meses em alto mar, vivem com um constante saudosismo. Esse saudosismo se dá ao ato sexual com aquela, a qual o “aguarda” ao desembarcar: a amante, a prostituta.

Em *Despedida em Hamburgo*, o marinheiro, contendo olhos claros, queixo avantajado, barda rasa, brinco da orelha e um quepe intitulado “Hamburgo”.¹⁷⁶ Abaixo de seu pescoço podemos observar uma tatuagem de uma águia.

homem ou mulher, ela, ao ingressar nas telas de Hollywood, foi um ícone para as mulheres homossexuais em todo o mundo. Nos estudos científicos, Magnus Hirschfeld (1868-1935), médico, social-democrata, judeu e homossexual membro fundador do Instituto de Estudos sobre Sexualidade de Berlim, onde fazia investigações científicas sobre o sexo. Hirschfeld sempre esteve empenhado na cruzada pela liberdade sexual, atacando o Parágrafo 175 do Código Criminal Germânico de 1872 (em vigor na República de Weimar), que dizia que a prática de relações homossexuais era crime.

¹⁷⁶ Cidade portuária da Alemanha, Hamburgo, era a porta de entrada de pessoas, negócios, culturas de todo mundo. Seu cosmopolitismo sempre foi destaque.

Figura 53 - Otto Dix. *Despedida de Hamburgo*, 1921. Óleo sobre tela, 85 x 59 cm. Galeria Gunzenhauser, Munique



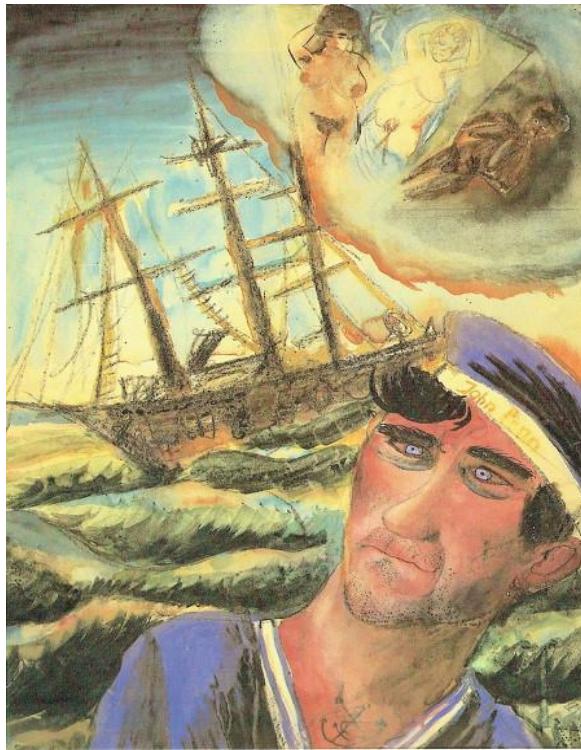
Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 09/08/2019.

Um globo terrestre é pintado em seu peito e dele são emitidas seis bandeiras nacionais, das quais podemos identificar Estados Unidos, França e Alemanha. Como que se estivesse representando o cosmopolitismo.

Na parte esquerda superior, notamos um navio a vapor que acabou de embarcar e, na parte superior direita, vemos um farol no píer. Na parte inferior direita, objetos marinhos – conchas, estrelas do mar, caranguejo, algas marinhas, ouriço do mar – esparramados pela areia da praia. Já na parte inferior esquerda do quadro, a representação da lembrança da mulher desejada sentada em seu colo tendo o seio tocado, momentos antes de se amarem (?). Podemos afirmar que Dix tentou fazer, em ambas as partes inferiores, uma analogia com o mar: “aquilo que o mar traz, ele também leva”.

Já no quadro *John Penn*, Dix representa o marinheiro também de olhos claros, barba rasa e tatuagem de âncora abaixo do pescoço. Em seu quepe, provavelmente, temos o seu nome, John Penn. Um navio veleiro sofre as agitações das águas do oceano e, na parte superior direita, está a representação da lembrança, da saudade, da gana por sexo pelo marinheiro de três prostitutas nuas.

Figura 54 - Otto Dix. *John Penn*, 1922. Aquarela, 73 x 50,5 cm. Fundação Otto Dix, Vaduz



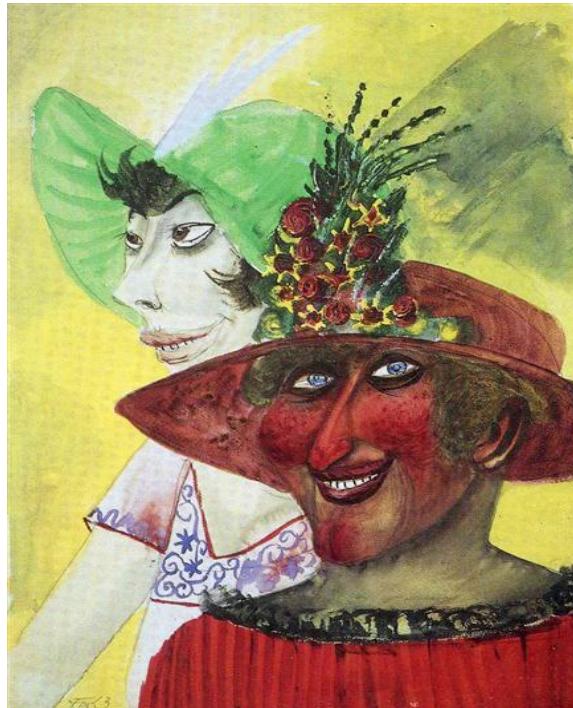
Fonte: <https://www.ottodix.org/catalog-item/131.008/>.
Acesso em 14/08/2019.

É relevante notarmos Otto Dix como o maior pintor de prostitutas do século XX. Como vemos na sociedade que ele viveu, a presença dessa personagem (histórica) milenar era constantemente aberta, escancarada. Diferentemente, como era durante o Reich, velado com poucos lugares onde podia-se frequentar.

O fascínio de Dix por representar prostitutas, era sobretudo de caráter crítico. A técnica que ele mais utilizou para pintar os quadros dessa polêmica temática dessa polêmica foi a aquarela.

A maioria das aquarelas realizadas por Otto Dix nos enfatizam uma temática pejorativa, ou seja, aqueles personagens que estão à margem da sociedade (da existência) burguesa: prostituição em cidades portuárias, homicídio de caráter sexual. Dix pintou repetidas vezes, de aquarela, mulheres que por diversos motivos entraram para o mundo da prostituição. Foram muitas representações dessa personagem em aquarela, como: *Ellis, Noite tropical, Marinheiro e querida, Prostitutas ao domingo, Matrona de prostíbulo e Casal de velhos amantes*.

Figura 55 - Otto Dix. *Prostitutas ao domingo*, 1923. Aquarela, 54 x 37 cm. Fundação Otto Dix, Vaduz

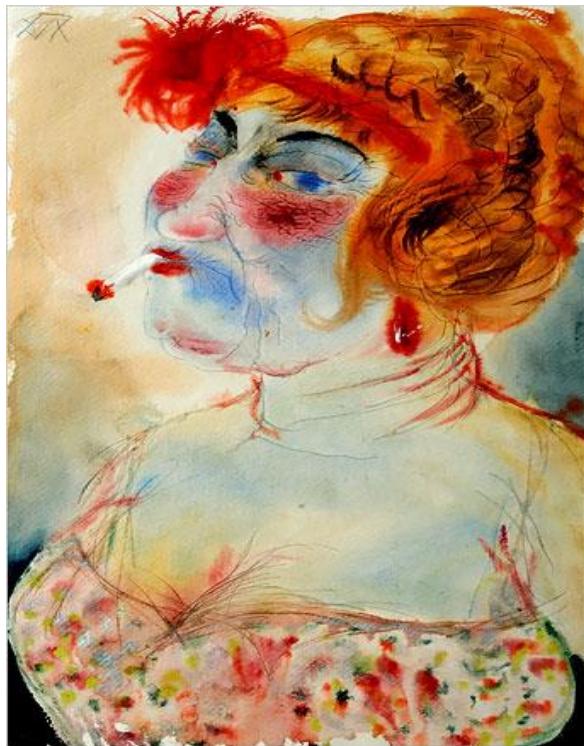


Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>.

Artista frequentador de cabarés e da boemia parisiense durante a *belle époque*, Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) foi um dos grandes pintores de prostitutas. Suas representações são de prostitutas jovens, belas, atraentes e sensuais. Já a maioria das prostitutas representadas por Dix, apresentam pouca atração sensual.

Ao analisarmos a representação das prostitutas de Otto Dix, primeiramente há de notarmos de forma trivial que elas – em sua maioria – são desprovidas de sensualidade, ou seja, não são atraentes – relativamente – aos olhos do observador.

Figura 56 - Otto Dix. *Matrona de prostíbulo*, 1923. Aquarela, 50 x 35 cm. Fundação Otto Dix, Vaduz



Fonte:
<http://www.tiogilito.es/EN%20TORNO%20A%20OTTO%20DIX.htm>. Acesso em 22/08/ 2019.

As prostitutas de Otto Dix, representam não apenas uma questão objetiva de estética corporal, mas uma subjetividade. Esta nos perpassa a ideia de decadência social, resultado dos anos catastróficos que a Alemanha passava, após 1918. A decadência da nação germânica era refletida na sociedade, nesse caso na prostituta. Horrendas, de peitos e nádegas caídos, gordas e magras envelhecidas, pelancudas, dominadas pela apatia, as quais estão à espera de clientes senis e pançudos, em um ambiente degradante. Dix pinta a representação de uma sociedade decrépita, onde a sombra da morte paira em cada quadro.

Vejamos abaixo o quadro em aquarela, *Velho casal de amantes*, realizado por Dix no fatídico ano de 1923, a representação de um casal senil diante de um espaço pouco romântico. O casal envelhecido representa a perda da beleza diante de tamanha desgraça que a Alemanha vivencia. Em um sofá pouco aconchegante, a mulher (uma prostituta) de rosto inchado com covas roxeadas, está totalmente nua, sentada entre as pernas de um homem, cuja aparência fisionômica nos leva a crer ter mais idade do que ela. Magro, com pouquíssimo cabelo, com rosto debilitado (sofrido), ele leva sua mão a região genital de sua companheira.

Podemos referir-se ao mesmo tempo na pintura a óleo, a qual tem o mesmo nome e desenvolvido no mesmo ano, *Velho casal de amantes*.

Figura 57 - Otto Dix. *Velho casal de amantes*, 1923. Aquarela, 39 x 33,5 cm. Coleção privada



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 27/08/2019.

Figura 58 - Otto Dix. *Velho casal de amantes*, 1923. Óleo sobre tela, 152 x 100 cm. Museu de Berlim, Berlim



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 27/08/2019.

Suas prostitutas são grotescas. Esta é uma característica relevante que podemos destacar nos quadros de Otto Dix, é a presença do grotesco, da feiura.¹⁷⁷ A representação do grotesco marca em grande parte de seu trabalho, ressaltando a projeção de um mundo decadente, caótico, aflitivo, tal como concebido em grande número de quadros de pintores expressionistas antes, mas principalmente depois da Primeira Guerra Mundial, onde a queda da utopia e a realidade literal crítica levam a vanguarda modernista a uma segunda fase (ou colapso), a Nova Objetividade. A proliferação do grotesco, durante os anos 1920, constitui um fato sintomático que denota o espírito reinante entre diversos artistas como Dix e Grosz.

¹⁷⁷ De acordo com o escritor e filósofo italiano Umberto Eco: “Se o feio dos futuristas era um feio de provocação, o do expressionismo alemão será um feio de denúncia social. De 1906, ano da fundação do grupo *Die Brücke* (A Ponte), até os anos da ascensão do nazismo, artistas como Kirchner, Nolde, Kokoschka, Schiele, Grosz, Dix e outros representaram com sistemática e impiedosa insistência rostos desfeitos repugnantes que exprimem a esquálida, corrupta, satisfeita carnalidade daquele mundo burguês que, em seguida, será o mais dócil sustentáculo da ditadura” (ECO, Umberto. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 368).

De acordo com Marion Fleischer: “A visão grotesca da realidade sempre se verifica com ênfase em fases de crise e temores existenciais”.¹⁷⁸ ¹⁷⁹

No quadro *O salão*, pintado em 1927, Dix representa quatro prostitutas sentadas ao redor de uma mesa, aguardando a chegada de clientes. Observamos que elas vestem trajes baratos com pouca atração sensual, há uma mescla de idades (umas mais jovens outras com idade mais avançada) suas expressões faciais representam um certo cansaço de uma vida penosa.

Figura 59 - Otto Dix. *O salão*, 1927. Óleo sobre tela, 86 x 120,5 cm. Galeria da Cidade de Stuttgart, Stuttgart



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 01/09/2019.

¹⁷⁸ FLEISCHER, Marion. O expressionismo e a dissolução de valores tradicionais. In: GINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 70.

¹⁷⁹ De acordo com Margret Dietrich: “a configuração do grotesco parece constituir um dom peculiar àquele tipo de artista que a psicologia moderna de esquizotípico, de natureza contraditória em si mesma, a viver tensões interiores. Em todas as épocas de transição, perturbadas pelo desarraigamento de antigas ordens estabelecidas, destaca-se o artista esquizotípico, tal como corresponde à sua natureza; porque o talento do artista puramente ciclotípico, cujo caráter é determinado pela conformidade com o mundo, que aparecia as coisas contemplativas e as configura de maneira realista, este artista não é passivo de ser provocado e excitado pelas inquietações, a ponto de se sentir ‘chamado’; ele vive à margem da inquietação; em tempos de transição – e segundo misteriosa lei da natureza – ele é substituído pelo esquizotípico. É anunciada a luta contra o mundo ordenado do realismo, e no processo das reformas revolucionárias, naturalmente o conteúdo e a expressão da arte assumem o caráter de seus criadores: o trágico e o grotesco tornam-se possíveis como expressão da extrema vivência do mundo, carregada de tensão, cônscia da discrepança que caracteriza o artista esquizotípico” (FLEISCHER, Marion. O expressionismo e a dissolução de valores tradicionais. In: GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 70).

Figura 60 - Otto Dix. *Três fêmeas*, 1926. Técnica mista sobre tela, 181 x 101,5 cm. Galeria da Cidade de Stuttgart, Stuttgart



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 02/09/2019.

Em épocas de crises de tamanhas proporções, inclusive envolvendo a noção de existência e identidade como ocorreu na Alemanha, o grotesco (re)surge como visão de mundo. Como vemos na pintura acima, Dix acha necessário esclarecer ao observador que as prostitutas são *Três fêmeas* – uma forma pejorativa de apresentá-las com pouca feminilidade.

Otto Dix é cétilo com relação ao seu tempo. O reflexo da decadência social provocada pela guerra, pela crise econômica, pela concentração de riqueza nas mãos de poucos, em fim pelo “espírito” da modernidade burguesa que afastava a Alemanha da *Kultur* e a aproximava da *Zivilisation*. Dix, até mesmo no seu espírito crítico, esboça ironia, cinismo e chacota com relação a uma das mais esplendorosas obras de Goya, *A maja nua*,¹⁸⁰ pintada entre 1790 e 1800, ao realizar um quadro em água forte, em 1926, chamado *Nu (por Francisco de Goya)*; e realiza de forma semelhante o mesmo com a pintura de Lucas Crannach, *Vênus*, realizada em 1532, com sua *Vênus com luvas* pintada em 1925. Esta última, provavelmente, uma criança, a qual não sabemos se Dix representou como uma prostituta.

¹⁸⁰ Localizado no Museu do Prado, o quadro de Goya não se trata de uma nudez mitológica, mas de uma mulher real, contemporânea do pintor. De caráter neoclássico, a modelo discretamente sorri como se estivesse satisfeita. Esboçando uma sensualidade, um erotismo jovial – totalmente antagônico as pinturas de Otto Dix –, o quadro chama a atenção por ter sido o primeiro a representar a penugem pélvica feminina.

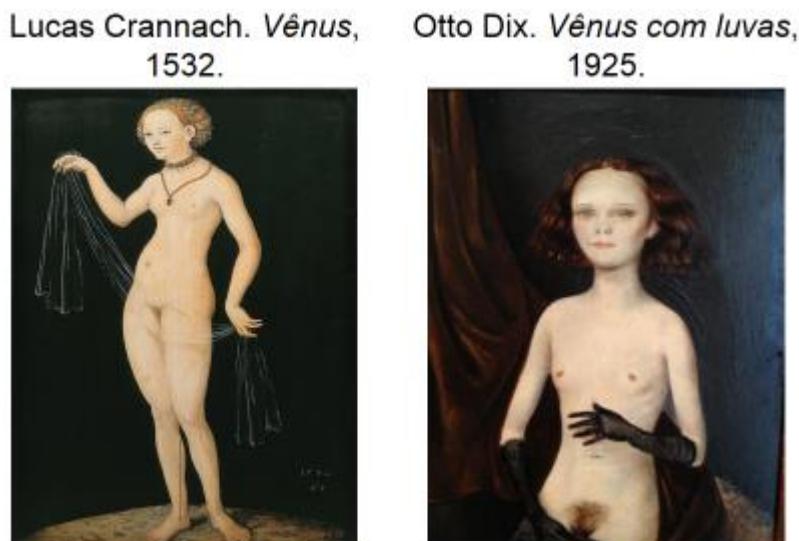
Figura 61 - Francisco de Goya. *A maja nua*, 1790-1800; Otto Dix. *Nu (por Francisco de Goya)*, 1926



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/francisco-de-goya>. Acesso em 09/09/2019.

Ao observarmos a comparação de ambas as imagens, vemos o exorbitante contraste na representação da nudez feminina. Em *Nu (por Francisco de Goya)*, Dix pinta uma mulher senil – provavelmente uma prostituta –, com traços corporais decrepitos, pelancudos, de seios murchos, de rosto que se assemelha a uma caveira. Deitada, ela é representada com as pernas entreabertas, esboçando tamanha vulgaridade sexual. Detalhe para sua mão direita, a qual é representada como garras.

Figura 62 – Lucas Crannach. *Vênus*, 1532; Otto Dix. *Vênus com luvas*, 1925



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/lucas-cranach-o-velho>;
<https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 11/09/2019.

São muitas as representações de prostitutas realizadas por Otto Dix, porém daremos destaque a dois quadros: *Jovem diante do espelho*, pintado em 1921, e *Três prostitutas na rua*, de 1925.

A liberdade de expressão caminhava em paralelo com o moralismo conservador em diversos segmentos sociais durante a República de Weimar, sobretudo no campo da arte. O quadro *Jovem diante do espelho*, finalizado em agosto de 1921, pintado com óleo sobre tela – porém não temos conhecimento de suas medidas, nem de suas cores, pois tal obra foi destruída pelos nazistas durante a guerra, posteriormente, ao ser taxada e exibida como “arte degenerada”. Otto Dix é surpreendido por ser acusado e indiciado pela justiça alemã, por “difundir imagens desonrosas”. Havendo uma lei que vigorava na Alemanha, desde sua criação em 1871 pelo Reich Guilhermino, proibia a publicação de ilustrações e literaturas obscenas e imorais, era chamada de Lei da Obscenidade, levando ao confisco da obra de Dix, em outubro de 1922, numa exposição gratuita em Berlim.¹⁸¹

Acusado por difundir “imagens desonrosas” pelo país, o julgamento ocorrido em março de 1923 contribuiu para a crescente reputação de Otto Dix como um artista controverso em toda Alemanha.¹⁸² No final do processo, Dix é absolvido por descrever sua obra como uma advertência a juventude do sexo masculino para que não caia no universo dos vícios. Uma justificativa patética para uma lei hipócrita.

Sua temática *eros* e *thânatos*, como vemos, trouxe diversos problemas a Dix devido à pseudomoralidade burguesa.

¹⁸¹ No entanto, apesar da Lei de Obscenidade, os alemães possuíam imensa atração por contos de assassinatos sexuais violentos e assassinos, devido aos contos de Arthur Connan Doyle e aos homicídios provocados por Jack, o estripador, durante a década de 1880. Quando a Grande Guerra estourou em 1914 e durou longos quatro anos, produziu-se uma documentação do caos sadista, incluindo a violação de civis e mulheres por soldados alemães, onde a imprensa passa a abordar, causando tamanha atração e satisfação desse drama e tragédia brutal.

¹⁸² Outros artistas também foram processados por essa lei do século XIX, como George Grosz.

Figura 63 - Otto Dix. *Jovem diante do espelho*, 1921. Óleo sobre tela, medidas desconhecidas.

Obra destruída



Fonte:

<https://beautybellezzabeaute.wordpress.com/2017/01/31/madchen-vor-dem-spiegel/>. Acesso em 18/09/2019.

Foi em *Jovem diante do espelho* que Otto Dix desenvolveu para a maior parte de suas obras a dualidade oposta, ou seja, a contradição de categorias: belo-feio, juventude-velhice, saúde-decrepitude, que sempre são representadas no ser e parecer. Essa foi uma característica fascinante na obra de Dix, que se baseia na temática renascentista-maneirista, casais desiguais, que veremos no próximo capítulo.

Nesse polêmico quadro, é no espelho que é revelado o estado real do corpo da mulher, que, ao ser vista de trás, poderia ser tratada de uma “jovem”. Esta palavra utilizada por Dix no título era uma provocação com alta dose de cinismo aos “novos tempos” que a população alemã passava.

A velha, revelada pelo espelho, na verdade é uma prostituta. Obrigada pela necessidade de sobreviver, ela busca mercantilizar-se como uma mulher jovem, uma função que seu corpo não pode desempenhar. Seu corpo senil, com seios murchos, está representado como nos tempos de juventude. Em pé, diante de um grande espelho moldurado, a mulher está inclinada para frente, levando sua mão direita na altura da boca, como se estivesse arrumando

algo próximo aos seus lábios. Ela usa um espartilho listrado com decote descoberto, que mostra abertamente no espelho seus seios nada atrativos, resultado do tempo que passa. Porém, a visão erótica que é prometida ao ver a mulher de costas com seu espartilho, é totalmente frustrada com a imagem que o espelho revela: um escárnio da realidade presente, mas, ao mesmo tempo, a um passado mais encantador. Na Alemanha de Weimar – republicana, social-democrata, liberal – ou em qualquer outra sociedade contemporânea, que oportunidades existem para que as mulheres não se prostituam?

Pintar prostitutas sempre foi um tabu em sociedades, onde supostamente prevalece a moral burguesa. Porém, pintar prostitutas descaracterizadas de beleza e sedução, somente Otto Dix. A sua crítica à modernidade burguesa é mordaz, como se ele estivesse pedindo à sociedade da época para olhar-se no espelho e enxergar internamente a decadência do *Geist*, refletindo no corpo físico.

Ao morar em Düsseldorf, de 1922 a 1925, notamos que Otto Dix realizou diversas obras – sejam gravuras e pinturas – que o caracterizam um artista crítico não apenas dos tempos sombrios, mas da modernidade. Mas há um quadro realizado em 1925 que se tornou uma das suas principais pinturas, estamos falando de *Três prostitutas na rua*.

Figura 64 - Otto Dix. *Três prostitutas na rua*, 1925. Técnica mista sobre tela, 95 x 100 cm.
Coleção privada, Hamburgo



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 15/09/2019.

Nesse quadro, Dix ilustra mais uma vez de maneira peculiar as formas grotescas. Elegantemente trajadas – como se estivessem embrulhadas para presente –, as três mulheres da marginalia social se exibem diante de uma vitrine de luxo. Ao analisarmos cada uma delas, notaremos que correspondem a um tipo distinto de atributos chamativos.

A mulher da esquerda está usando um vestido de cor dourado e sobre sua cabeça um gorro parecido com um elmo; ela também usa enormes luvas e segura em sua mão direita um cachorro pressionado contra seu peito. Sua cabeça está esticada para frente, seus lábios estão contraídos, fazendo, assim, uma careta lateral. Na prostituta do centro, sua boca carnuda destaca-se em sua face de olhar perdido, porém, se observarmos com atenção, sua boca contém sífilis. Em seu corpo magro, seu decote exibe os ossos de seu peito e um colar de pérolas. Percebe-se que seus seios são enormes e caídos. Por último, notamos que a “dama” da direita, de olhos esbugalhados, contendo aparentemente bigode, está trajada com um abrigo exibindo com uma pomposa gola de pele. Usa sobre a cabeça um chapéu verde com um extravagante

laço e segura em sua mão esquerda um guarda-chuva fechado, o que nos dá a impressão de ter formato de pênis – um detalhe cômico e obsceno.

Ao fundo das três prostitutas, há uma luxuosa fachada de mármore, com o emblema de uma perna feminina calçando um sapato bicolor de salto alto sobre um globo terrestre. Tudo isso separado por uma placa de vidro, ou seja, uma vitrine.

Observador crítico dessa modernidade que vive, o quadro de Otto Dix não é apenas uma crítica ao mundo do consumo, que se estabeleceu nitidamente nos anos 1920, mas uma representação pejorativa de uma sociedade governada pela lógica da mercadoria. O sapato de salto alto sobre uma esfera terrestre é uma representação lúcida e analítica, na qual a mercadoria governa o mundo. A mercadoria governa os seus criadores. Além do mais, a atração por essa mercadoria é amplamente estimulada (fetichizada) pelo vidro da vitrine, a qual o produto “diz” àqueles que o observam: “veja-me sem tocar-me, se quiser me tocar, compra-me”.

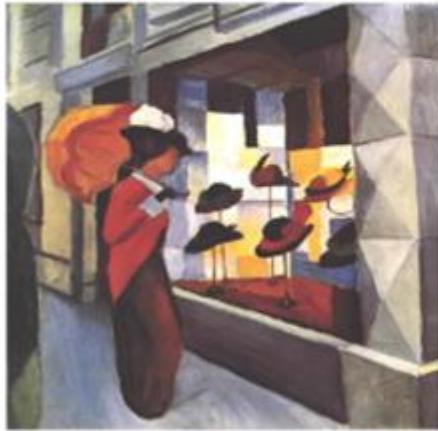
Escrito em 1933, em *Experiência e pobreza*, Benjamin ressalta que “pelo que foi dito, explicou Scheerbart há vinte anos, podemos falar de uma cultura de vidro. O novo ambiente de vidro transformará completamente os homens”.¹⁸³

Benjamin referia-se às galerias que eram construídas nas grandes cidades já no século XIX – um aspecto da modernidade – e, ao destacar a “cultura de vidro” há vinte anos, ou seja, em 1913, observamos que a crítica às vitrines nas cidades já era objeto de representação nas pinturas de August Macke, *A loja de chapéus*, 1913, e *Loja da moda*, 1914, onde as pessoas param diante das vitrines para flertar, desejar, “namorar” o produto.

¹⁸³ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Volume 1: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 127.

Figura 65 – August Macke. *Loja de chapéus*, 1913; August Macke. *Loja da moda*, 1914

August Macke. *Loja de chapéus*, 1913.



August Macke. *Loja da moda*, 1914.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/august-macke>. Acesso em 16/09/2019.

Ainda, no quadro de Otto Dix, notamos que o corpo das prostitutas é empregado como objeto sexual produtivo, ou seja, elas dependem da mercantilização corporal e uma relativa aparência para sobreviver. Nessa lógica, a prostituta (seu corpo) está contida no mundo dos objetos, destinada às diversas formas de comércio: venda, compra, locação, empréstimo, troca.

A exibição e a sexualização do corpo da mulher (prostituta) são convertidas em mercadoria, sendo assim o homem passa a ser o verdadeiro consumidor desta. A sociedade torna-se coisificada, ou seja, a reificação social,¹⁸⁴ pois tudo o que o capitalismo “toca” transforma-se em mercadoria.¹⁸⁵

Em *Jovem diante do espelho e Três prostitutas na rua*, como vemos, Dix critica o exibicionismo da prostituta que almeja ser “atraente” por longos tempos, utilizando roupas chamativas, para enganar sua aparência senil, a qual o espelho revela. Assim como uma mercadoria, seu corpo mostra sinais de prazo de validade e sempre quer estar na moda. De

¹⁸⁴ Sobre a reificação, trata-se de um “conceito criado e desenvolvido por Lukács para expressar um determinado processo histórico que tem lugar nas sociedades capitalistas, cuja característica principal é a submissão e identificação das atividades produtivas, das relações sociais e da própria subjetividade humana ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos e mercadorias. As consequências da reificação mostram-se desastrosas para os indivíduos no interior do sistema capitalista, levando-os a perda crescente de sua autonomia e autoconsciência, além de insuflar passividade em suas ações” (DIAS, Wellington Durães. As exposições universais e suas fantasmagorias. In: MACHADO, Carlos Jordão; JÚNIOR, Rubens Machado; VEDDA, Miguel (Orgs.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Unesp, 2015, p. 63).

¹⁸⁵ De acordo com Lukács: “a essência da estrutura da mercadoria (...) se baseia no fato de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa e, dessa maneira, o de uma ‘objetividade fantasmagórica’ que, em sua legalidade própria, rigorosa, aparentemente fechada, oculta todo traço de sua essência fundamental: a relação entre os homens” (LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 194).

acordo com Benjamin, “a moda é o eterno retorno do novo”.¹⁸⁶ Tratando da forma mercadoria com relação à prostituta, ao analisar a modernidade na literatura de Charles Baudelaire, Benjamin analisa que:

O mundo dos objetos assume de forma cada vez mais brutal a expressão da mercadoria na vida humana. Ao mesmo tempo, o reclame procura transfigurar o caráter mercantil das coisas. À transfiguração enganadora do mundo da mercadoria contrapõe-se a sua desfiguração na alegoria. A mercadoria tenta olhar-se a si próprio nos olhos. Celebra a sua humanização na prostituta.¹⁸⁷

A modernidade faz-se representar nas paisagens urbanas. A cidade é o cenário que Otto Dix observa, sente e vivencia sua dialética social. Diferentemente de Grosz, Dix não é um pintor de multidões, de massa, porém podemos notá-lo como um representante crítico do ícone/produto de massas urbanas, ou seja, a prostituta. Sobre isso, Benjamin ressalta que:

Um dos arcanos que só com a grande cidade couberam à prostituição é o das massas. A prostituição abre a possibilidade de uma comunhão mítica com as massas. Mas o aparecimento das massas é contemporâneo do da produção em massa. A prostituição parece conter ao mesmo tempo a possibilidade de sobreviver num espaço vital em que os objetos do nosso uso comum se tornaram cada vez mais produtos de massas. Na prostituição das grandes cidades, a própria mulher se transforma em produto de massas.¹⁸⁸

Para Canetti, a inflação é um fenômeno de massa. Para Benjamin, a própria mulher se transforma em produto de massas, de tal modo que a prostituição é o produto agudizado deste processo. Como vemos, a partir da Segunda Revolução Industrial e do sistema de produção fordista, a modernidade do século XX – sobretudo na década de 1920 – constitui um aspecto característico da era contemporânea, a qual tornou-se alvo da pintura crítica de Otto Dix: a sociedade de massas.

¹⁸⁶ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 175.

¹⁸⁷ *Idem, Ibidem*, p. 167-168.

¹⁸⁸ *Idem, Ibidem*, p. 165.

3 OTTO DIX E A MODERNIDADE DE WEIMAR

3.1 Metrópolis: hedonismo e melancolia

Não é natural que um homem novo, de emoções intensas, ame uma capital, tendo em vista que uma capital não é absolutamente natural para o homem.

(Étienne de Senancour)

Como vemos, o *Zeitgeist* na Alemanha weimariana estava à frente de seu tempo. Se, para o geógrafo britânico David Harvey, Paris era a capital da modernidade no século XIX, para Lionel Richard, a Berlim de Weimar era a “encarnação extrema da modernidade”, na década de 1920.

Definir o conceito de modernidade é algo extremamente complexo, principalmente em um país como a Alemanha que, diferentemente da França, não atingiu a modernidade pela via da revolução democrático-burguesa, mas pela “via prussiana”, ou seja, pela via estatal aristocrática-militar, ocorrendo um anacronismo histórico, pelo fato de não ser coetâneo com o processo francês, gerando um processo conhecido como: “modernização conservadora”.

O “galo gaulês não cantou na Alemanha”. Não houve ruptura nas estruturas sociais e políticas; o país chegara à modernidade do século XX com fardo de elementos conservadores e reacionários.

Por toda década de 1920, a Alemanha, principalmente de ambiente urbano, era nítido o *Geist* da modernidade. O sociólogo estadunidense Marshall Berman soube ressaltar de maneira perfeita “o que é ser moderno”:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas, ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia.¹⁸⁹

O estilo de vida moderno – ambiente urbano, onde uma alta demanda por uma arte acessível e comprehensível, comprometida mais com o prazer e o entretenimento do que com

¹⁸⁹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 15.

provocações intelectuais – tinha de competir com a nostalgia de épocas mais simples como o bucolismo (neo)romântico.

A área da cultura na conjuntura da Alemanha de Weimar exibia uma separação entre a “alta cultura” e a “cultura popular”, ou seja, a cultura da arte e a cultura do entretenimento, respectivamente. Kershaw ressalta que:

As duas esferas da cultura, da arte e do entretenimento – a “alta” e a “popular” – raramente coincidem ou se sobreponham. A cultura de vanguarda modernista devia parecer irrelevante para a maior parte dos europeus, uma coisa com a qual não deparavam e que não tinha nenhum impacto em sua vida diária. Ainda assim, ela teve importância para as massas: poucos anos depois, em 1933, a queima de livros proibidos pela ideologia cultural e racial do regime nazista e o ataque direto à “arte degenerada” foram prova disso do modo mais brutal.

A Grande Depressão do começo da década de 1930 já tinha então determinado um ponto de ruptura cultural. Enquanto a crítica a tudo o que era novo, ameaçador e “moderno” aumentava sob impacto da crise, o ataque às formas culturais “degeneradas” tornou-se uma arma potente no arsenal do fascismo. Essa reação foi mais extrema na Alemanha, e não só porque a experimentação artística no país durante os anos 1920 fora tão radical. No entanto, a atração da direita fascista, e não só na Alemanha, estava culturalmente ancorada não na tentativa, de fazer voltar o relógio para alguma mítica época tradicional, mas para atrelar a imagem de valores culturais “tradicionais” – na prática, muitas vezes completamente distorcidos – à visão de uma alternativa utópica futura. Essa visão era em si mesma “moderna” a seu modo, e de forma inegável na exploração do progresso tecnológico para fins políticos. Entretanto, sua versão da “modernidade” rejeitava firmemente as ideias do pluralismo liberal, do individualismo, da democracia e da liberdade que tinham se disseminado pela Europa desde a Revolução Francesa de 1789. Na visão utópica fascista, era central o renascimento nacional que viria quando a sociedade se redimisse das formas “decadentes” e “doentias” de modernidade. Isso supunha a eliminação da criatividade artística de vanguarda de uma sociedade pluralista.

A separação entre a cultura de vanguarda e a popular é comum em muitas sociedades. Mais ameaçador era o pessimismo cultural – mais pronunciado na vasta burguesia instruída alemã do que em qualquer outra parte, embora não exclusiva daquele país – que condenou ambas as vertentes como expressões de uma modernidade decadente e corrosiva e como sintomas de decadência nacional. As modernas formas de arte proporcionaram muitos alvos contra os quais os conservadores podiam centrar seu fogo, enquanto o hedonismo da sociedade berlimense era alvo certo da denúncia agressiva nos lares sérios da classe média, nas conversas mantidas nos cafés das cidades pequenas e nas mesas de bar nas localidades rurais. Tal “decadência” podia ser vista como uma ameaça à moral da nação e à firmeza de caráter de sua cultura.¹⁹⁰

O ambiente cultural cosmopolita e da “cultura do asfalto” da Alemanha weimariana, sobretudo nas metrópoles, chocava-se com elementos conservadores da sociedade, sobretudo provincianos. O embate entre *Zivilisation* ocidental e *Kultur* germânica escancarava-se e, como já mencionamos, esta última perdia cada vez mais espaço na “identidade” germânica, atingindo, dentre outras coisas, “a mais alemã das artes”: a música.

¹⁹⁰ KERSHAW, Ian. *De volta do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 188-189.

A vida musical era essencial à identidade burguesa na Alemanha, provavelmente mais do que em qualquer outro país europeu, que começava a notar “sintomas de degeneração nacional” na música alemã, atribuídas as influências judaicas,¹⁹¹ “bolchevismo cultural” e, sobretudo, o jazz americano.

Em seu magnífico estudo sobre a musicologia e sociedade durante a República de Weimar ao término do Terceiro Reich, a músico-historiadora Pamela Potter ressalta que:

Em meio a tantos conflitos inquietantes, muitos alemães encontravam consolo na atividade musical. A música oferecia um abrigo diante das tribulações cotidianas e a lembrança da força cultural da Alemanha. A despeito de ter perdido a guerra, e da consequente turbulência econômica dos anos de 1920, o país ainda ostentava um número invejável de orquestras, casas de ópera em atividade, grupos de câmera, além de uma série de solistas e regentes de renome mundial. Na Alemanha, o ‘poder da música’ era a fonte inexaurível de reconhecimento internacional e de orgulho patriótico. A crença de que a música poderia curar os males sociais era muito fomentada; quanto mais essa fé se difundia quanto mais a população se engajava em atividades musicais amadoras, frequentemente pondo de lado suas diferenças políticas e sociais para viver a experiência da solidariedade propiciada pela música. As atividades corais, em particular, cresceram em escala sem precedentes, e o fato de que coros formados por trabalhadores fossem receptivos a cantores e regentes da classe média provava que a música podia borrar as fronteiras de classe e posição social. Enquanto a situação econômica piorava, as práticas musicais amadoras constituíam uma fonte de entretenimento quase sem custos.¹⁹²

Os efeitos da rápida urbanização, da industrialização, de uma economia instável e da guerra perdida invocaram, na década de 1920, uma hoste de demônios nas formas de

¹⁹¹ A presença de judeus na música alemã, vista de maneira antisemita e degenerativa, não se dava apenas durante os anos da República de Weimar por músicos conservadores e tradicionais, que queriam ver a nação dos “BBBs” – Bach, Beethoven, Brahms – imune da presença de músicos não germânicos. Para compreendermos melhor: “Em 1850, em um ensaio chamado ‘Das Judentum in der Musik’ (intraduzível, mas algo como ‘A judaria na música’), Richard Wagner ofereceu uma visão aguda ao argumentar – já antes de Darwin – que os judeus, como uma raça, não eram capazes ser mais do que parasitas da autêntica criatividade alemã; eles também não podem ser mais do que parasitas da autêntica criatividade alemã. (...), Wagner também via ‘o judeu’ como a personificação da vida comercial. (...) De acordo com Wagner, ‘o judeu’ (sempre no abstrato) corrompe a arte, transformando-a em um mercado de ‘commodites da arte’ (*Kunstwarenwechsel*). Esse tema, repetido *ad nauseam*, reflete o desgosto romântico pelo fato de que até mesmo um gênio precisa vender ingressos. O anticapitalismo radical de Wagner era direcionado aos judeus (...). Na visão de Wagner, ‘o judeu’ corrompia a moral e a cultura por meio do dinheiro. A mensagem seria transformada em termos raciais nos argumentos usados pelos nazistas. A ligação está lá, por mais que os wagnerianos tentem negá-la. ‘O judeu’ corrompia o discurso puro. Judeus eram incapazes de falar alemão corretamente. A palavra ‘mauscheln’ é um verbo alemão definido como ‘balbuciar’ nos dicionários politicamente corretos de hoje, mas a definição verdadeira é ‘falar como judeu, soar como iídiche. (...) Wagner foi o primeiro profeta do antisemitismo moderno porque sua gigantesca conquista artística, assim como a filosofia de Nietzsche, rejeitava a razão, o livre comércio, a propriedade privada, o capitalismo, o comércio e a mobilidade social – exatamente os mesmos atributos do mundo moderno que Bismarck e a classe junker detestavam.” (STEINBERG, Jonathan. Bismarck: uma vida. Barueri: Amarilys, 2015, p.494-495). Por último, é relevante destacarmos que para Hitler: “Só entende o nacional-socialismo, quem conhece Wagner” (ARQUITETURA da destruição. Direção: Peter Cohen. Produção: Poj Filmpoduktion Swchedishes Filmminstitut Swchedishes Fernsehen Kanal 1 Sandrew Film & Theather AB Peter Cohen.S/1, Suécia: Versátil Home Vídeo e Mostra Internacional de Cinema, 1992. DVD (121 min)).

¹⁹² POTTER, Pamela M. *A mais alemã das artes*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 20.

tecnologia, de classe proletária, de interesses usurpadores do capital estrangeiro e, cada vez mais, da figura ameaçadora do judeu. Para muitos na Alemanha, essa nova economia – vida – industrial e a expansão do intercâmbio cultural estrangeiro haviam comprometido seriamente a “força musical” germânica. Vemos, portanto, reacender o velho conflito entre a *Kultur* alemã e a *Zivilisation* franco-britânica ocasionada pelos novos perigos do capitalismo, da tecnologia e, sobretudo, da “americanização” da vida musical alemã.

Depois de quatro longos anos sanguinolentos de guerra, a Alemanha foi tomada por um verdadeiro frenesi de bailes dançantes, onde a musicalidade que tomou conta das principais cidades foram ritmos de caráter americano, como o “shimmy”, o charleston¹⁹³ e, principalmente, o jazz. A busca pela felicidade a qualquer custo era uma das marcas caracterizadoras de Weimar. Essa necessidade pelo prazer imediato, representado no bailar, era como se a burguesia alemã quisesse voltar no saudoso tempo da *belle époque*, fazendo de conta que a guerra nunca existiu.

Tendo origem no ambiente rural e escravocrata no sul dos Estados Unidos, o jazz aos poucos evoluiu para formas urbanas. O historiador Antônio Pedro Tota ressalta a importância sociocultural desse gênero musical:

O gênero nascido em Nova Orleans espalhou-se pelos Estados Unidos e pelo mundo como um produto da América urbana negra. A rica experiência musical criou um dos gêneros mais conhecidos no mundo. (...) Entre os estudiosos, é unânime a ideia de que o jazz é o resultado da fusão de várias formas musicais dos centros urbanos. Na Europa, depois da guerra, havia também manifestações inovadoras, como a música de Arnold Schönberg, de Bela Bartok, de Igor Stravinsky, mas o jazz era, de longe, uma manifestação musical muito mais democrática. (...) O jazz é mais comunal, da massa. É mais uma manifestação sociológica musical do que uma forma estilística inovadora. O jazz dissolvia a distinção entre o compositor e o artista-instrumentista-cantor que se apresentava.¹⁹⁴

Diversos artistas modernistas da música consideraram o jazz um estímulo para renovar sua arte.¹⁹⁵ Era, principalmente, uma forma de arte popular que era tocada em vários estilos numa enorme quantidade de casas noturnas e bares em diversas cidades, sobretudo em Berlim, penetrando em elegantes salões de baile, teatros de revista e hotéis.

Ao iniciar sua marcha triunfal pelo mundo, o jazz – o americanismo – estava na moda. Tido como vencedor da Primeira Guerra Mundial e salvador de uma “barbarização

¹⁹³ Tendo como origem o estado da Carolina do Sul, no sul dos Estados Unidos, era um estilo de dança típica dos anos 1920, realizada nos cabarés. Onde as mulheres, usando saias mais curtas e cabelo à *la garçonne*, exibiam com facilidade suas pernas.

¹⁹⁴ TOTA, Antônio Pedro. *Os americanos*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 136.

¹⁹⁵ Na obra artística *A ópera dos três vinténs*, o jazz encontrou espaço na música de Kurt Weill e no libreto de Bertolt Brecht.

germânica-kaiseriana” da Europa, os Estados Unidos da América eram a “terra prometida” para diversos segmentos sociais europeus, inclusive para os artistas.

A Alemanha dos anos 1920 viu-se imperando o *American way of life* – estilo de vida americano – nas relações sociais, políticas e produtivas da vida cotidiana. O americanismo foi e é muitas vezes associado à modernidade burguesa, entendido/interpretado ora como um grande perigo destruidor da cultura nacional de nações consideradas “únicas”; ora, de maneira contrária, é visto como uma força paradigmática e mítica, capaz de fazer uma remoção de uma possível letargia cultural e econômica, trazendo um ar modernizante para as sociedades.¹⁹⁶ É relevante lembrarmos que não existe cultura pura.

“O americanismo”, explica Tota:

pode ser mais bem entendido se analisarmos alguns de seus elementos mais importantes, que tomaram corpo nos Estados Unidos principalmente a partir da primeira metade do século XX. Um deles é a democracia, sempre associada aos heróis americanos e, em especial, às ideias de liberdade, de direitos individuais e de independência. A democracia, a liberdade e os direitos individuais estavam garantidos para todo povo americano, superando diferenças de classe, credo e raça. Mas o componente ideológico mais importante do americanismo é o progressivismo. Fortemente arraigado na cultura americana, o termo (*progressivism*) não pode ser literalmente traduzido para o português, mas está associado ao racionalismo, à ideia de uma mundo de abundância e à capacidade criativa do homem americano (a chamada *American ingenuity*). Essa dimensão do americanismo enaltece o homem energético e livre, capaz de transformar o mundo natural. Graças a isso, o mercado podia oferecer em abundância vários produtos úteis e atraentes, criando uma nova forma de prazer: o prazer de consumir. Ora, como esses produtos estariam ao alcance de qualquer pessoa, independentemente da posição na sociedade de classes, a vida ficaria muito mais fácil, agradável e enriquecedora. (...) Tudo, enfim, era ditado pelo ritmo do capital gerador do dinheiro. Irresistível. Eliminadas as dificuldades da vida no mundo moderno, estariam também removidas as fontes de insatisfação social. Paz social alcançada pela generalização do consumo. Algumas palavras adquiriram um significado mítico na ideologia do americanismo: *progresso, ciência, tecnologia, abundância, racionalidade, eficiência, gerenciamento científico e padrão americano de vida*.¹⁹⁷

Como vimos, após a guerra, Otto Dix pintava quadros e fazia gravuras do período vivido como – também – uma forma terapêutica de “exorcizar seus demônios” dos anos passados. Porém, Dix descobre uma outra arte, a arte da dança. Sua paixão pelo “shimmy” era enorme. No início dos anos 1920, passou a frequentar os espetáculos de cabarés, participando de concursos de dança com sua esposa, Martha. O americanismo estava na moda em todo continente europeu, entre diversos artistas e intelectuais, a América era a “terra prometida”. Na Alemanha viria a ser implantado os métodos industriais modernos do taylorismo e do fordismo,

¹⁹⁶ TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 10-11.

¹⁹⁷ *Idem, Ibidem*, p. 19-20.

além da indústria norte-americana do ócio, a cultura de massas com seus pomposos espetáculos de revista, comédias de bulevar e os filmes de Charles Chaplin. Era realmente uma cultura muito sedutora!

De certa maneira, Dix juntou-se ao “americanismo reinante” na Alemanha de Weimar – obviamente – com toda sua ironia característica. Crítico dessa cultura penetrante, desfrutava-a, mas não a venerava. Via nela um aspecto alienante e decadente.

Uma das pinturas mais importantes que representa esse sentimento de desconforto à ordem vigente por parte de Otto Dix é um quadro de 1922, *A beleza*, que consideramos predecessor de seu famoso tríptico *Metrópolis* pintado em 1927-1928.

Figura 66 - Otto Dix. *A beleza*, 1922. Óleo sobre tela, 140 x 122 cm. Museu Von der Heydt, Wuppertal



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 03/10/2019.

Como já relatamos, Dix pinta o que vive, e vive o que pinta. No quadro, notamos, de saída, que o pintor ocupa o centro, e trajando elegantemente terno e gravata, porém representando-se com expressão facial fria, frígida, séria e um pouco ameaçadora. O lado direito de seu rosto encontra-se na escuridão, nas sombras. Com sua mão esquerda segurando um telefone e a mão direita dentro do bolso do terno. Mostra um Dix demasiadamente insatisfeito com o contexto conjuntural presenciado; ele encontra-se desanimado, desambientado.

O cabaré, esse ambiente social representado no quadro, era de grande estranhamento não apenas para Otto Dix, mas, de maneira geral, para uma Alemanha que acabara de sair derrotada da maior guerra existente até então; a fome e a pobreza se maximizavam pela sociedade e a inflação galopava assolando, aos poucos, a economia. Estamos falando, como é representado no quadro, de um ambiente luxuoso, festivo, alienante, classista, onde há pessoas que buscam a felicidade em meio à tamanha desgraça que ocorre no país. Mais uma vez, Dix sente-se alheio a esse tipo de ambiente, a essa “beleza” estimada pela sociedade burguesa que o rodeia.

Em *A beleza*, observamos um casal elegante, dançando alegremente, de rosto colado um ao outro. No canto inferior do quadro, uma jovem mulher representada a meio corpo, esboçando uma discreta beleza, um atraente penteado, de olhos verdes e um chamativo vestido deixando seus ombros e peito à mostra. Outra jovem mulher, representada esteticamente da mesma forma que as outras duas mulheres no quadro, encontra-se em ritmo de dança. Próximo a ela, vemos um homem bem trajado, que parece ser um garçom.

No entanto, o que nos chama atenção no quadro, é a representação demasiadamente pejorativa que Dix faz do músico responsável por dar sonoridade e ritmo àquele ambiente. Sentado em uma cadeira, baterista tocador empolgado de jazz, o músico está vestindo terno e gravata, a cor da pele do músico – negra – confunde-se com o escuro, com o sombrio do ambiente, onde destaca apenas seus dentes e seu globo ocular esquerdo branco. Seu olhar, aliás, parece ameaçador – sendo ele o “perigo contaminador” da música alemã. Podemos notar, ainda mais, no bolso esquerdo do paletó do músico, um lenço de fragmento da bandeira dos Estados Unidos. Na bateria podemos ver o desenho de um indígena (provavelmente) norte-americano, que o público alemão veio a conhecer através dos romances de aventura no velho oeste americano do escritor Karl May¹⁹⁸ (1842-1912) e dos filmes hollywoodianos da mesma temática que chegaram na Alemanha a partir da década de 1920.

¹⁹⁸ Um dos escritores mais lidos da Alemanha, Karl May é conhecido por seus romances sobre o velho oeste americano, cuja temática abordou também Oriente, Oriente Médio e América do Sul. Suas histórias eram baseadas em heróis aventureiros e narradas em primeira pessoa. May nunca havia visitado os lugares que

Algo que também nos chama muito a atenção em *A beleza* é a cor negra (escura) que predomina o fundo do quadro. Dix nos chama a atenção para além da “beleza” – dança, luxo, hedonismo – apresentada na obra; há por trás um clima sombrio que paira sobre a Alemanha, um clima de obscuro pessimismo. A escuridão destacada por Dix representa uma era de incerteza que estava por vir, provocando desconforto espiritual, angústia, melancolia social. O colorido do baile contrapunha-se ao sombrio, à escuridão do fundo.

Otto Dix mostra-se um pintor-cronista dessa escuridão, desses tempos sombrios vividos na Alemanha pós-guerra que muitos não percebiam ou recusavam-se a perceber. Seu quadro soa como um alerta a uma sociedade alienada, a qual dançava sobre a “cratera de um vulcão”.

Dix torna-se um artista admirável por retratar a “escuridão” naquela estranha Alemanha, e a enfrenta. Ele não se amedronta diante da realidade. Dix, sendo o maior nome da Nova Objetividade, denuncia essa sociedade utilizando técnicas expressionistas, ao representar de forma transcendente suas atormentadas emoções internas, utilizando cores fortes e expressivas. Ele combina ao absorver uma grande quantidade de estímulos visuais e de vivência.

A crítica mordaz que Otto Dix faz a essa sociedade moderna dos anos 1920 baseada nos moldes de uma burguesia irresponsável, hipócrita, que cada vez mais desprezava a identidade cultural alemã – *Kultur* – e aderia à cultura cosmopolita – *Zivilisation* –, sem empatia alguma com a situação da classe trabalhadora, materializou-se em sua monumental obra de arte: o tríptico *Metrópolis*.

descreveu – com raras exceções –, usando sua imaginação. Em seus escritos encontra-se muito etnocentrismo e frases racistas. Albert Einstein o lia durante a adolescência e Hitler era um leitor assíduo de seus romances, chegando a citá-lo em seu *Mein Kampf*.

Figura 67 - Otto Dix. *Metrópolis*, 1927-1928. Técnica mista sobre tela, 181 x 402 cm. Painéis laterais: 181 x 101 cm cada um; Painel central: 181 x 200 cm. Galeria da Cidade de Stuttgart, Stuttgart



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 10/10/2019.

Provavelmente, ao escolher o título de seu quadro, Otto Dix seguiu a linha de outros três artistas alemães que apresentaram suas obras o nome de *Metrópolis*, são eles: os pintores George Grosz e Paul Citroen (1896-1983) e o cineasta Fritz Lang.

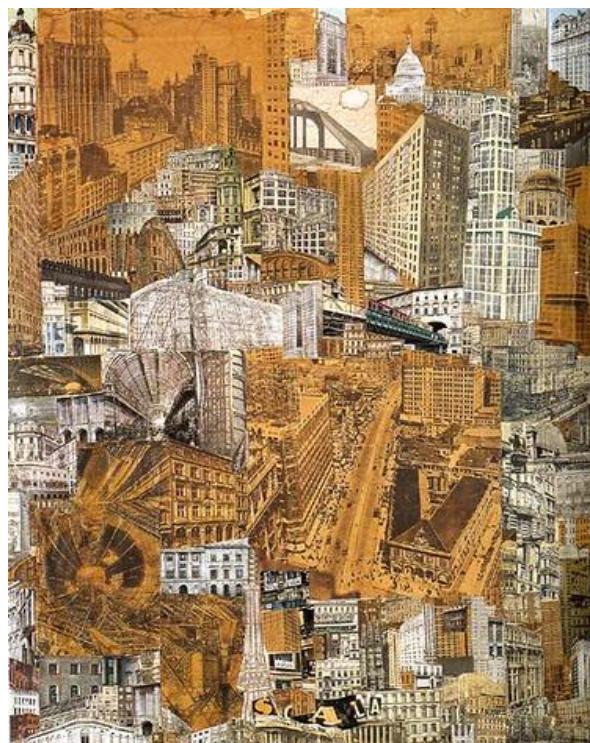
Figura 68 - George Grosz. *Metrópolis*, 1917. Óleo sobre tela, 100 x 102 cm. Museu Thyssen-Bornemisza, Madri



Fonte:

<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/grosz-george/metropolis>. Acesso em 10/10/2019.

Figura 69 - Paul Citroen. *Metrópolis*, 1923. Fotomontagem, 76,1 x 58,4 cm. Coleção Especial da Biblioteca da Universidade de Leiden. Leiden, Holanda



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Citroen. Acesso em 10/10/2019.

Surgido na cidade de Dresden – onde Dix morava e lecionava na Academia de Artes – entre 1927 e 1928, em um período de falsa estabilidade política e pseudo-otimismo social da República de Weimar, a *Metrópolis* de Dix descreve a representação do corpo nas grandes sociedades urbanas do pós-guerra.

Dividido em três partes, é, ao mesmo tempo, um retrato de costumes cotidianos da estrutura e da conjuntura social da Alemanha weimariana, assim como uma recordação pessoal do pintor daqueles anos convulsivos que se seguiram após a guerra.

Dix chama-nos a atenção no quadro à representação pública do corpo dos indivíduos, principalmente das mulheres, que dominam a obra. É evidente a exibição própria, a exteriorização, a espetacularização – sobretudo – do corpo feminino, como um produto de publicidade na modernidade. O corpo que um dia foi privado tornou-se público nos grandes centros urbanos, principalmente durante os badalados anos 1920. Veremos que nas três partes do quadro o corpo feminino e também o masculino estão em evidência numa postura funcionalista. Porém, a intenção de Dix vai muito além da representação corporal na modernidade.

Analisaremos, primeiramente, o quadro central do tríptico *Metrópolis*. Otto Dix leva o observador a um ambiente classista onde a multiplicidade de cores domina o cenário. Esse ambiente onde a representação do estilo de vida burguês é escancarado pelo luxo, por pessoas de alto poder aquisitivo, esbanjando desperdício na boemia noturna. Nitidamente é um ambiente de extrema musicalidade e dança. No chão, o piso de madeira é tão límpido que chega a refletir como um espelho, e nele é dançado o shimmy, o charleston (lembrando que Dix é um dançarino consumado e sabe bem o que pinta) tocado ao fundo por uma banda de jazz (swing). E, mais uma vez, o que nos (tristemente) chama a atenção é ver Dix pintar um negro, integrante da banda, de forma pejorativa. Não sabemos até que ponto Otto Dix pode ser considerado um sujeito racista, discriminador. Fato é que ele é filho do seu tempo, numa nação que por anos flertava com a teoria do darwinismo social, a pseudo-ciência da eugenia e outras teorias raciais do século XIX, além de praticar a ocupação colonial em terras africanas.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Ao lado da Itália, a formação da Alemanha deu-se tardivamente durante a segunda metade do século XIX, levando a ocupar espaços coloniais pela África e Ásia. Togo e Camarões, na costa ocidental africana, são exemplos dessa ocupação. Porém, o caso mais trágico e pouco conhecido na historiografia brasileira foi a colonização alemã na Namíbia, em 1904, onde foi consumado o primeiro genocídio populacional do século XX, o genocídio dos povos Hererós e Namaquas, arquitetado pelo general Lothar von Trotha (1848-1920). Não sabemos dizer o quanto a ocupação da Namíbia pelas tropas do exército do Segundo Reich Alemão foi uma versão tão trágica quanto “o horror” de *O Coração das Trevas*. Fato é que: “Os colonialistas tinham a intenção não só de respeitar os princípios da civilização, como também de introduzi-los. Mas se defrontavam com autóctones desejosos de combate-los por todos os meios ao seu dispor. Os ocidentais dispunham de equipamentos militares de tal maneira superiores que a derrota contra eles era inelutável se os indígenas limitassem aos confrontos clássicos. O ataques aos acampamentos e populações civis se tornava o único método disponível para

Mesmo ganhando cidadania alemã pela constituição da República de Weimar, a presença física do negro era muito mal quista na sociedade.²⁰⁰

Na banda de jazz, Dix pintou um rosto do seu convívio, o saxofonista é Alfred Schulze (1913-1951), um dos diretores da Academia de Artes de Dresden, que apreciava o talento de Dix, nomeando-o a docente da instituição.

Esses ritmos musicais serão todos censurados com a chegada do Terceiro Reich ao poder e exibidos na exposição Música Degenerada em 1938.²⁰¹

Vemos, ainda, no quadro central, uma mulher de cabelo curto, estilo “garçonne”, com muita maquiagem facial, utilizando em seu pescoço colares de pérolas, anéis em todos os dedos da mão, abanos de plumas cor-de-rosa em suas costas. Um casal que dobra as pernas ao ritmo da dança e um outro casal sentado seriamente, que apenas olha, sem participar. O prazer, a opulência e o hedonismo tomam conta do quadro central. As mulheres desse ambiente festivo são representadas por Otto Dix como objetos valiosos, pois elas ostentam o prazer e a felicidade que a riqueza proporciona. Através do dinheiro, essas mulheres mostram-se “exteriorizadas”, porém seu interior (sua aura) é ignorado. Para Dix, a mulher toda pomposa do ambiente retratado é vista como uma estátua, um objeto de exibição (um manequim), o qual nos “anos dourados” de 1920 se manifesta na emancipação da mulher, e essa emancipação está ligada ao princípio do consumo.

esgotar ou dissuadir os invasores. Ora, com isso, os resistentes apareciam como bárbaros, justificando que se descartassem, em relação a eles, as regras de civilidade. A violação pelo inimigo dos princípios da civilização abria então o direito para a vingança e a autodefesa. Represálias militares estruturadas e exterminadoras eram então a consequência. Como, além do mais, os colonizados raramente dispunham de tropas profissionais e só podiam ser distinguidos dos civis pelo sexo e, mesmo assim, nem sempre, o outro lado sentia autorizado a aplicar sanções em retaliação ao conjunto das populações sem faltar à honra. O ensaio geral do Grande Extermínio ocorreu, assim, na África. Se esteve a cargo do exército alemão, ele não era nazista, mas ainda o exército do Kaiser. Depois do extermínio dos hererós, em 1904, restava apenas reproduzir o aniquilamento em maior escala na Europa para que tudo fosse consumado. O que Himmler teve de esconder, o general Lothar von Trotha proclamou abertamente (...). Os 80 mil hererós existentes na Namíbia antes de sua chegada foram contados em 15 mil quando partiu, incluídos os que tinham sido agrupados como trabalhadores servis nos cinco campos de concentração construídos para eles, segundo o modelo britânico na África do Sul, e que os colonos alemães tinham por vocação explorar” (VULLIERME, Jean-Louis. *Espelho do Ocidente*. Rio de Janeiro: Difel, 2019, p. 134).

²⁰⁰ A presença de Josephine Baker (1906-1975), a primeira grande estrela negra das artes cênicas, nos palcos dos cabarés berlineses tinha manifestação maniqueísta na Alemanha, ou a amavam ou a odiavam.

²⁰¹ “A concomitante exposição Música Degenerada, um possível para que as influências musicais destrutivas fossem reconhecidas e extirpadas do novo Estado, não passou de ataque aleatório a uma miscelânea de tendências e indivíduos, padecendo de grandes contradições. O catálogo impresso da exposição consistia de um longo ensaio de Hans Severus Ziegler, diretor do Teatro de Weimar, e de reproduções de alguns painéis exibidos no salão. Sua capa era a caricatura de um saxofonista negro contra um fundo vermelho, usando uma estrela de Davi na lapela – uma imagem que sugeria, nitidamente, o conluio de todos inimigos simbólicos da cultura alemã: o jazz americano, subsidiado pelos judeus, com o bolchevismo e o internacionalismo espreitando num segundo plano. A maioria das outras ilustrações ridicularizava judeus proeminentes na música (compositores, maestros, críticos), bem como seus associados, e vilipendiava o jazz, a opereta e a composição atonal” (POTTER, Pamela M. *A mais alemã das artes*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 28-29).

Esse ambiente representado no painel central era odiado por Hitler e pelos nazistas, estabelecidos no interior da Alemanha. Cabe destacar que o futuro *Führer* considerava a metrópole Berlim uma “Babilônia pecadora” e planejava, ao lado do arquiteto Albert Speer (1905-1981), remodelá-la ao estilo arquitetônico neoclássico e, por último, em seus devaneios teutônicos, a chamaria de Germânia.

Já o painel da direita, Otto Dix representa prostitutas de luxo que oferecem seus encantos, assim como dita as regras do mercado. Elas se exibem em um ambiente da alta burguesia. Indo na mesma direção do quadro *Três prostitutas na rua*, Dix mostra no quadro o caráter brutal da sexualidade como objeto/mercadoria, onde a prostituta em primeiro plano, ao trajar uma capa vermelha com peles que a envolvem. Nela – se observarmos de maneira precisa –, Dix consegue representar de forma alegórica como uma vagina. Uma vagina ambulante, o objeto-símbolo máximo do fetiche mercadológico sexual.

A prostituta que está em segundo plano encontra-se com os seios descobertos, demonstrando simbolicamente um atrativo sexual. As outras duas prostitutas, no final da fila, mostram a sexualização do corpo, que é convertida em objeto/mercadoria e se caracteriza pela perda do pudor.

Nesse quadro, Dix nos chama a atenção como crítica sobre a emancipação da entrega da identidade corporal ao interesse econômico derivado da sexualidade. As prostitutas no quadro são como objetos decorativos – importados da cultura norte-americana, como se fosse uma passarela de modelos ala “The Girls” –, que penetravam na vida cotidiana da Alemanha, tornando-se populares.

A crítica de Dix apresentada no quadro vai além do americanismo e da reificação sexual, pois a fila de mulheres que passa de maneira imperturbável diante de um soldado mutilado de guerra, o qual as saúda mesmo estando ao chão. O mutilado encontra-se encostado na parede, com seu quepe sobre o colo – como se estivesse pedindo alguma esmola –, seu rosto desfigurado, vestindo um casaco verde amarelado (amassado), Dix propositalmente o representa de forma camuflada diante dos ornamentos da arquitetura, dando a entender que ninguém o vê. Todas as prostitutas vão passando (desfilando) e o veterano de guerra não é notado. Ninguém o vê. Tornou-se comum pessoas necessitadas nas ruas das metrópoles serem ignoradas, serem “invisíveis”. E o soldado mutilado desprezado pelas políticas republicanas, por essa sociedade de massa em busca do prazer, foi considerado o maior exemplo de uma Alemanha humilhada após a guerra. De maneira escancarada – mas pouco notada –, Otto Dix ressalta os sapatos modernos bicolor da (primeira) prostituta, os quais funcionam como um método de comparação entre o calçado da moda e a ausência de pernas do soldado abandonado.

São duas realidades aparentemente incompatíveis que se chocam mutuamente, o mundo dos prazeres derivados do consumismo e a realidade destrutiva do caráter psíquico, atingindo o tecido social alemão.

No quadro esquerdo, vemos a representação de um beco – típico das grandes cidades –, onde o chão é de paralelepípedos, o pilar de tijolos vermelhos que sustenta uma ponte. Nesse cenário, podemos ver um ambiente de falso luxo, onde se ostenta vestimentas de trapos e farrapos das prostitutas. Mais uma vez, Otto Dix aborda a sexualização do corpo, que aparece de forma mais patente. É assim reduzido a um valor material mais ínfimo, divergentemente dos painéis central e direito. Porém, simultaneamente, se manifesta em toda sua simplicidade o caráter mercantil que observamos nos três painéis.

Há dois veteranos de guerra no painel. O primeiro, de costas para o observador, é um soldado mutilado vestindo farda e com quepe na cabeça, usando uma bolsa de pano de trapo, apoando-se em muletas devido a suas pernas de pau. Sua expressão diante das prostitutas parece ser de ódio, de raiva, até mesmo de ganância. O segundo homem encontra-se deitado no chão e, ao que parece, tenta olhar por baixo do vestido das mulheres. Ele é uma vítima dupla da guerra que o deixou psicologicamente abalado e com imenso apetite sexual usurpado.

A melancolia que o mutilado de guerra vivia na sociedade civil, Dix conseguira representar em seus quadros. O soldado mutilado – visto de costas – que descrevemos no painel esquerdo, descobrimos que Dix mais uma vez se baseou na obra de Jacques Callot, a série de gravuras *As misérias da guerra*, 1633, na gravura *Mendigo com muletas e chapéu, visto por trás*.

Figura 70 – Jacques Callot. *Mendigo com muletas e chapéu, visto por trás*, 1622; Otto Dix.
Metrópolis, 1927-28

Jacques Callot. *Mendigo com muletas e chapéu, visto por trás*,
1622.

Otto Dix. *Metrópolis*, 1927-
28.



Fonte:<https://www.meisterdrucke.pt/impressoess-artisticas-sofisticadas/Jacques-Callot/91549/Mendigo-em-suas-muletas,-por-tr%C3%A3s.html>;
<https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 14/10/2019.

No painel esquerdo do tríptico, o tratamento ao corpo se dá de maneira mais impessoal, diferentemente do quadro da direita, onde o corpo é apresentado de forma refinada, no plano de uma oferta decorativa, visando ao consumo sexual. Já no quadro central, o corpo se manifesta no plano da luxúria e do prazer como princípio absoluto.

É observado também nos painéis da direita e da esquerda, as prostitutas enfileiradas, como se fosse um desfile, uma procissão perante a sociedade alemã, fato que deixava os miseráveis soldados mutilados mais perturbados, pois antes eram os próprios que desfilavam nas paradas militares ruas da Alemanha.

Lembrando que a temática *eros* e morte, presente no tríptico, sempre acompanha o trabalho artístico de Dix. Assim, como já destacamos a influência que os clássicos mestres alemães tinham em sua obra, é possível lembrar novamente de Hans Baldung e questionar se o jazz, o charleston seriam representados por Dix em *A beleza* e em *Metrópolis* como a *Dança da morte*? Não há como respondermos, mas temos que enfatizar a expressão de decadência que Dix sentia ao ver o ritmo tomado conta do cenário musical da Alemanha pós-guerra.

A mensagem e o conteúdo do tríptico *Metrópolis* dependem em grande medida do que o observador pode interpretar, pois o quadro de Otto Dix é de tamanha complexidade em nível formal e conceitual técnico. Sua variedade deriva, no entanto, da composição e não de um simbolismo qualquer. Dix se baseou em vários elementos heterogêneos do paradigma cultural

de sua época – como as peças de teatro de Erwin Piscator e a literatura de James Joyce –, conseguindo elaborar uma síntese assombrosa, uma narrativa trágica da consciência moderna.

A forma de tríptico nessa magnífica obra de arte permitiu a captação do inconsciente e da memória que Otto Dix carregava em si. O impulso das recordações que o pintor tinha da guerra e de suas consequências na vida cotidiana alemã brotava de forma abrupta e descontínua em seu inconsciente. Sabemos que a memória não é estática, ela encontra-se em constante movimento, e Dix desejava mostrar a peculiaridade da sua memória. O tríptico parecia ser o sistema pictórico mais adequado que Dix encontrou para representar o processo subjetivo, assim como o conteúdo objetivo.

Em *Metrópolis*, podemos ver que não há uma linha narrativa crescente, não há linearidade como no tríptico *Der Krieg*, mas uma atualização de complexos e subjetivos procedimentos da consciência e das reflexões de Otto Dix. Nos três painéis, simultaneamente, são refletidos as experiências e as vivências, assim como os acontecimentos factuais da realidade sentida. Na obra, Dix consegue elaborar efeitos recíprocos entre a sensualidade, emoção e intelecto artístico. Partindo de sua inteligência lógico-casual, ele consegue interpretar, transmitir e materializar o conturbado mundo que vive.

Otto Dix expressa em seu tríptico (e em outros quadros) a profunda perda substancial dos valores que a Alemanha de Weimar estava vivenciando, resultando em decadência. Esta decadência está refletida no corpo, o qual apresenta-se de maneira deformada, coisificada, exibicionista, mercantilizada. O corpo tornou-se figura, onde o *eros* foi reduzido à sexualidade e a beleza manifesta-se materializada somente como um atrativo. O corpo encontra-se desprovido de conteúdo, de seu *Geist*.

O hedonismo e a melancolia impulsionavam a modernidade na Alemanha weimariana, além de que o aspecto da decadência dos anos 1920 foi descrito por Nietzsche no fim do século XIX como niilismo.²⁰² Segundo Karcher:

O niilismo atravessou todos os valores existentes: em vez de fazer determinadores valores idealistas, como até esse momento, o niilismo torna absoluto a futilidade, é dizer a falta de sentido de todo ser. Permanece a mesma estrutura mental, mas no sentido negativo. Em todos os lugar o ser é reconhecidamente nulo. Nesse sentido, é decisivo que se mantenham as antigas estruturas de pensamento disjuntivo, do pensamento desagregador. Não se perde a fé, curiosamente: o niilista crê no nada, seu maior valor, e se comporta assim como um crente cuja fé está unida ao ideal.

²⁰² O niilismo trata-se de uma doutrina filosófica que atinge diversas esferas do mundo contemporâneo, como a arte, a literatura, a ética, a moral, etc., que abarca uma visão cética radical em relação às interpretações da realidade, a qual aniquila os valores e as convicções.

Contudo, as consequências de uma crença no nada, descritas por Nietzsche, resultam em tamanho desalento, como se demonstrou, em parte, nos anos vinte.²⁰³

A *Metrópolis* de Otto Dix também nos dá uma compreensão do que é viver numa grande cidade dos anos 1920, pois é na vida urbana das grandes cidades que vemos a maioria da população envolvida na produção, na distribuição e no consumo de bens e serviços, além de seguirem um estilo de vida generalizado, participando do meio político e da vida cultural por meio do uso dos meios de comunicação de massa. O indivíduo é despertado por um sentimento de apego ao seu próprio contexto social. Essa nova sociedade nascida após a Primeira Guerra Mundial é chamada de sociedade de massa, a qual a grande massa social tornou-se integrada à sociedade.²⁰⁴

Porém, destacamos um dos pilares relevantes da sociedade de massa – mas que podemos afirmar que se originou durante a *belle époque* através das políticas reformistas adotadas pela social-democracia e do progresso técnico-científico –, o conformismo. Uma sociedade voltada ao prazer do consumo, ao lazer diário, à indústria do entretenimento, muitas vezes perde sua consciência social e política, levando-a ao “conforto” da conformidade que a vida burguesa oferece, juntamente com um total desprezo pela realidade social. O painel central de *Metrópolis* enfatiza esse falso bem-estar, onde o estilo de vida da modernidade burguesa nos faz lembrar o comportamento dos belos e decadentes (degenerados). Eloi, no romance utópico e pessimista de 1895 *A Máquina do Tempo*, de H. G. Wells, que estão sempre em busca diversão, não conseguem ter empatia com a cruel realidade da população desfavorecida e não mostram interesse algum pela situação nacional e internacional.

Walter Benjamin, que vivenciou o paradigma cultural de Weimar, nos alerta, em *Sobre o conceito da História*, que:

O conformismo, que sempre esteve em seu elemento na social-democracia, impregna não apenas suas táticas políticas, mas também suas ideias econômicas. É uma das causas do seu colapso posterior. Nada foi mais corruptor para a classe operária alemã do que a opinião de que era ela nadava com a correnteza. O desenvolvimento técnico era visto como o declive da correnteza, na qual ela supunha estar nadando. Daí era apenas um passo para a ilusão de que o trabalho industrial, que aparecia sob os traços do progresso técnico, representava um feito político.²⁰⁵

²⁰³ KARCHER, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 156.

²⁰⁴ É na sociedade de massa que a grande maioria das populações das sociedades contemporâneas passou a se relacionar de maneira mais “intima” com as instituições do mundo social do que em períodos anteriores. A progressiva urbanização da vida social urbana e o consequente inchamento dos centros urbanos também são características típicas da sociedade de massa.

²⁰⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Obras escolhidas*. Volume 1: Magia e técnica. Arte e política. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2014, p. 246-247.

Outra visão crítica que Otto Dix apresenta da metrópole moderna, em seus “flashes” subjetivos materializados em seu tríptico, onde os estímulos, os sentidos internos são atormentados, ocorrendo um eletrizante “choque instantâneo”. Os conceitos do tempo, do ritmo acelerado da produção industrial na grande cidade, na potencialização do consumo de produtos, estão marcados pelo momento imediato, resultado de um excesso para sentidos e para o corpo.

Freud estava interessado nas neuroses de guerra, no trauma dos ‘choques nervosos’ e dos acidentes catastróficos que atormentaram os soldados da Primeira Guerra Mundial. Benjamin afirmava que essa experiência de choque no campo de batalha ‘tornou-se a norma’ da vida moderna. Percepções que antes ocasionavam uma reflexão consciente são hoje fonte de impulsos de choque que a consciência precisa rechaçar. Tanto na produção industrial quanto na guerra moderna, nas multidões na rua e nos encontros eróticos, nos parques de diversão e nos cassinos, o choque é a própria essência da experiência moderna. O ambiente tecnologicamente alterado expõe o sensório humano a choques físicos que encontram correspondência no choque psíquico (...).²⁰⁶

Como qualquer habitante das metrópoles urbanas, Otto Dix sente os eventos absolutamente díspares que ocorrem em uma velocidade disparatada. O prazer imediato do consumo passa a ser um vício de um processo repetitivo e desgastante de isolamento, ocasionando o adoecimento. Os sentidos se atrofiam e, simultaneamente, perde-se a sensação de continuidade. O sentimento de impotência, da vivência na cidade grande cresce constantemente, fazendo com que a banalidade dos acontecimentos domine o cotidiano. O ser humano passa a ser visto não como pessoa, mas como imagem e um número.

A temática *eros* e morte dominante no trabalho artístico de Otto Dix nos faz uma passagem que é muito abstrata, ilustrando a vida na grande cidade dos anos 1920 que emana das suas pinturas. Como destacou Walter Benjamin, em *A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire*, “o que há de único na poesia de Baudelaire é que as imagens de mulheres e da morte são integradas às imagens de Paris.” Essa frase poderia ser de tamanha referência para o tríptico *Metrópolis*. As mulheres do quadro são representadas como uma força de atração na vida das grandes cidades modernas, ou seja, são representadas como oferta de consumo de prazeres, com uma grande variedade de preços (dos mais caros aos mais acessíveis).

Essas mulheres representam uma dupla função: são vendedoras e artigos de mercadoria, simultaneamente. Em outras palavras, adquirem valor de mercado como um objeto de prazer. Servem-se, de forma exemplar, ao princípio econômico, já que é legitimado o gasto excessivo em bens materiais.

²⁰⁶ BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 186.

Ao penetrar com intensidade no solo cultural da Alemanha de Weimar, as aparições cênicas ao estilo de Hollywood pode ser interpretado como uma atração ao consumo e, de acordo com Karcher:

Todo corpo individual foi treinado segundo a organização moderna do trabalho com o objetivo de oferecer uma presença e um funcionamento impecáveis. A abstinência do corpo precisava suportar mediante a anulação de reações individuais de prazer elaborando uma montagem geral que glorificava as grandezas abstratas do luxo e o desperdício, tal como todas elas se mostravam como símbolo decorativo do dinheiro.²⁰⁷

O mundo das aparências sobrepõe-se ao mundo real. O prazer transforma-se em produto da indústria, porém não representa outra coisa que a satisfação barata de um desejo fugaz.

As mulheres pintadas por Otto Dix são representadas como objeto de sexualização dependente dos mecanismos de produção que se reconhece como “estigmatizada” na imagem da morte. As condições de produção da grande cidade moderna fez com que a sexualidade fosse mecanizada, banalizada e denegrida.

3.2 Mutilados de guerra: de defensores a indefesos

Se voltarmos da guerra, estaremos cansados, alquebrados, destruídos, sem raízes e sem esperanças. Não seremos mais capazes de achar nosso caminho.

(Paul Bäumer (Erich Maria Remarque))

Em sua obra colossal *Massa e Poder*, Canetti aborda, entre outros temas, o símbolo de massa das nações. Toda nação busca em sua formação e em sua unificação uma definição nacional em si. A unidade nacional visa a ser notada. O autor afirma que:

A unidade mais ampla à qual ele [o membro de uma nação] se sente ligado é sempre uma massa ou um símbolo de massa. Tal unidade sempre possui alguns traços característicos das massas ou de seus símbolos: a densidade, o crescimento e a abertura para o infinito, a coesão surpreendente ou assaz notável, o ritmo comum e a descarga súbita. (...) o membro de uma não vê-se sempre travestido a sua maneia, em contato permanente com um determinado símbolo de massa que se tenha feito o mais importante para a nação.²⁰⁸

²⁰⁷ KARCHER, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 161.

²⁰⁸ CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 168-169.

Para os ingleses, segundo Canetti, o símbolo de massa da nação era o *capitão* da embarcação diante da imensidão dos mares; para os franceses, a sua *Revolução* materializada no hino da Marselhesa; para os espanhóis, o *toureiro matador*; para os suíços, as *montanhas* dos Alpes; e, para os alemães, o *exército*.²⁰⁹

O exército, após a Guerra Franco-Prussiana, era e continuou sendo o símbolo de massa da nação alemã unificada e poucos indivíduos tentavam escapar da sua influência avassaladora, já a maioria o amava, tendo em si um tremendo orgulho.

A crença no serviço militar obrigatório, a convicção de seu sentido profundo e o respeito por ele ultrapassavam em muito as religiões tradicionais, abrangendo tanto católicos quanto protestantes. Todo aquele que se excluía não era alemão. (...) O alemão vivenciava o exército como sua massa fechada mais importante. Tratava-se de uma massa fechada, porque somente jovens de uma determinada idade nele serviam por um período limitado de tempo. Para os demais, os exércitos era uma profissão e, já por isso, não comum a todos. Todo homem, porém, passava por essa experiência, permanecendo interiormente vinculado a ela por toda a vida.²¹⁰

Porém, como foi abordado no primeiro capítulo deste trabalho, a Alemanha pagaria um preço exorbitante pela derrota na Primeira Guerra Mundial, imposto pelas nações aliadas, através do Tratado de Versalhes. Mas,

Para o alemão a palavra *Versalhes*, significava não tanto a derrota – que ele nunca reconheceu efetivamente –, mas antes a proibição do exército: a proibição de uma prática determinada e sacrossanta, sem a qual era-lhe difícil conceber a vida. A proibição do exército foi como a proibição de uma religião. A fé dos pais fora coibida; restabelecê-la era o dever sagrado de cada um. Nessa ferida remexida a palavra *Versalhes*, a cada vez que era empregada; mantinha-a viva, de modo que ela seguia sangrando e não cicatrizava jamais. Enquanto a palavra *Versalhes* prosseguisse sendo pronunciada com toda a energia nas assembleias das massas, estava afastada toda e qualquer possibilidade de cura.²¹¹

²⁰⁹ “O exército, porém, era mais do que um exército: era a floresta em marcha. Em nenhum país moderno do mundo o sentimento pela floresta mantém-se tão vivo quanto na Alemanha. O caráter rígido e paralelo das árvores eretas, sua densidade é seu número impregnam o coração do alemão de profunda e misteriosa alegria. (...) Ao longo dos troncos visíveis, os olhos se perdem numa distância sempre constante. A árvore isolada, porém, é maior que o homem, e segue sempre crescendo, rumo ao gigantesco. Sua constância tem muito daquela mesma virtude do guerreiro. Numa floresta onde se podem encontrar tantas árvores da mesma espécie reunidas, as cascas, que de início, parecem couraças, assemelham-se mais aos uniformes de uma divisão do exército. Sem que eles o percebessem claramente, o exército e a floresta confundiram-se inteiramente para os alemães. O que, para outros, podia afigurar-se árido e ermo no exército possuía para o alemão a vida e a luminosidade da floresta. No exército, ele não sentia medo; sentia-se protegido; sentia-se um entre muitos. O caráter íngreme e retilíneo das árvores, ele o transformou em regra para si” (*Idem, Ibidem*, p. 171-172).

²¹⁰ *Idem, Ibidem*, p. 178-179.

²¹¹ CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 180.

O valoroso exército imperial do Segundo Reich fora reduzido pelas forças da *Zivilisation* a uma quantidade rasa de 100.000 soldados, fazendo a Alemanha esquecer suas ambições de grandeza. A historiadora Margaret MacMillan destaca que:

Deixou-se a Alemanha, como os próprios aliados reconheceram, com o que mais parecia uma força policial que um exército. (...) Com um exército de 100.000 homens e uma marinha de 15.000, e sem força aérea, carros-de-combate, viaturas blindadas, artilharia pesada, dirigíveis ou submarinos, a Alemanha estaria em situação impossível para uma guerra agressiva. A maior parte de seu armamento e todas as fortificações a oeste do Reno e ao longo da margem direita do rio deveriam ser destruídas. Poucas fábricas na Alemanha receberiam permissão para produzir material bélico e as importações seriam proibidas. Para assegurar que a Alemanha não desse instrução militar às escondidas, os serviços públicos, como a polícia, teriam que manter os níveis de pré-guerra, e as sociedades privadas – *touring clubs*, por exemplo, ou associações de veteranos – não poderiam ter qualquer atividade de natureza militar. Os estudantes alemães dos ginásios e universidades não mais seriam também cadetes. Tudo isso fiscalizado pelos próprios germânicos, supervisionados por uma Comissão de Controle Interaliada. Com a perspectiva de hoje, eram as cordas dos liliputianos amarrando Gulliver.²¹²

O esfacelamento das forças armadas na Alemanha potencializou a crise existencial que grande parte da população alemã carregava em si durante todo o período weimariano, e esse esfacelamento estava simbolicamente representado em centenas de milhares soldados mutilados, paupérrimos e atormentados psicologicamente, que começaram a inundar os centros urbanos de todo o país, após novembro de 1918. A presença física dos veteranos “cansados, alquebrados, destruídos, sem raízes e sem esperança”, esse novo ser social urbano, até então desconhecido pela sociedade civil – apoiadora ou não da guerra –, lhe causava horror, nojo e repugnância.

Em sua autobiografia, George Grosz recorda que:

Inválidos de guerra, reais e fingidos, tomavam conta de todas as esquinas. Alguns cochilavam até que se aproximava um pedestre. Aí viravam a cabeça e começavam a tremer convulsivamente. Eram os “geleias”. As crianças gritavam: “Mamãe, olha só, um estranho, um geleia lá sentado.” Rapidamente, as pessoas acostumaram-se a tudo que era monstruoso e nojento. Alguns mutilados ofereciam o chocolate americano Wan-Extra, que apareceu de repente no mercado em grandes quantidades.²¹³

A representação crítica modernista – expressionista e dadaísta – dos soldados mutilados nas artes visuais durante a República de Weimar foram objetos de grande polêmica

²¹² MacMILLAN, Margaret. *Paz em Paris, 1919: a Conferência de Paris e seu mister de encerrar a Grande Guerra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 196-197.

²¹³ GROSZ, George. *Um pequeno sim e um grande não*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 144.

entre elementos chauvinistas remanescentes das forças armadas e setores conservadores-reacionários da sociedade alemã.

É relevante destacarmos que – mais que George Grosz – Otto Dix foi o artista que mais representou a situação deplorável dos veteranos mutilados nas ruas das cidades. Otto Dix é um veterano de guerra que serviu nas frentes ocidental e oriental, durante os quatro anos de combate; e, por ter lutado na maior guerra ocorrida até então, Otto Dix carrega em si uma espécie de “aura”, um momento valoroso após o término do conflito, o momento do sobreviver e esse momento é o momento do *poder*.²¹⁴ Dix, o sobrevivente da barbárie, que vive o momento de “herói”, pinta de forma cínica e grotesca outros “heróis”.

Figura 71 - George Grosz. *Herói*, 1936. Litogravura, 40,6 x 29,2 cm



Fonte:
<https://br.pinterest.com/pin/315392780152408696/>
. Acesso em 18/10/2019.

Como abordamos no primeiro capítulo desta Dissertação, Otto Dix caminha na contramão da tradição ocidental pictórica de representação dos militares em batalha que tem como pretensão de glorificar os feitos de uma nação ou de um líder militar; ele representa criticamente as sequelas da guerra, corporificada nos soldados veteranos que se tornaram inválidos. Sabemos o quanto chama a atenção dos observadores e estudiosos de arte obras que

²¹⁴ CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. Companhia das Letras: São Paulo, 2011, p. 227-228.

mostram soldados feridos ou mutilados, pois o combatente é representado de forma dupla: de defensor a indefeso (depois de sofrer graves ferimentos no *front*).

O artista que representar um militar fisicamente desfigurado, que teve partes de seu corpo amputadas, estará também posicionando de maneira empática com ele, pois o retorno a uma vida social será sofrível, ainda mais diante das circunstâncias conjunturais que a Alemanha passava. Otto Dix conseguiu revelar-nos muito dos dramas e tragédias vividas cotidianamente por esses mutilados de guerra, perante uma sociedade que se apresentava cada vez mais individualista, insensata para com o próximo.

Podemos ressaltar que essa sociedade, ao se confrontar com a situação dos soldados mutilados na vida civil, além de sentir-se incomodada, se sente culpada por ter sido cúmplice, o objeto do sacrifício daquele compatriota que colocou sua integridade física na linha de frente.

Ao retornar à realidade social, o jovem soldado que sobreviveu aos horrores do campo de batalha, mas que carrega a deficiência física, percebe que para viver é preciso depender de outrem, e esse grau de dependência passa a ser um incômodo para a figura masculina. Era inconcebível reconhecer-se que passara de herói nacional, sacrificando-se pelos seus compatriotas e pela pátria germânica, a inválido desalentado em péssimas condições de vida.

O mutilado de guerra ocupou uma posição social polissêmica na Alemanha pós-guerra. Como observamos nos painéis laterais do tríptico *Metrópolis*, a proximidade do soldado mutilado que se tornou morador de rua (mendigo) com prostitutas, podemos notar a busca por sexo como uma fuga da atormentada realidade social e psíquica.

Via-se pela Europa a construção de memoriais, monumentos nacionais de guerra aos propósitos do Estado – como símbolos representativos de patriotismo e bravura –, e não à família, à comunidade, aos soldados feridos fisicamente e psiquicamente, o que gerava muitas contestações.

Como abordamos nos capítulos anteriores, foram anos difíceis vividos em toda Europa, onde as políticas governamentais não tinham apenas que enterrar seus mortos, mas também ocupar os vivos – os veteranos inválidos e saudáveis, as viúvas e os órfãos. Segundo o historiador britânico David Stevenson:

Seis milhões de alemães eram veteranos inválidos, membros de suas famílias ou sobreviventes dependentes dos mortos; 2,7 milhões tinham algum tipo de invalidez permanente; 533 mil eram viúvas; e 1.192.000 eram órfãos. O elemento pensões do orçamento nacional subiu oito vezes entre 1919 e 1920, e entre 1924 e 1928 cerca de 30% das despesas do Reich (depois de deduzir os pagamentos das reparações e as transferências para os governos estaduais). Realmente, no final da década de 1920, os

gastos com compensações de guerra como porcentagem do orçamento nacional eram mais que o dobro dos da Grã-Bretanha. Contudo, apesar dessa generosidade – que muito fez para levar o país à crise fiscal depois de 1929 –, Weimar terminou com uma população de veteranos insatisfeitos.²¹⁵

A Alemanha possuía organizações de ex-combatentes como a Divisão Alemã de Forças Terrestres²¹⁶ – de cunho reacionário e conservador – e a Associação dos Ex-Combatentes Mutilados de Guerra²¹⁷ – de cunho mais progressista –, que exigiam reparos e pensões do governo republicano.

Em resposta aos descontentes, o governo publicou decretos para assegurar vagas para os inválidos no serviço público e aceitou a responsabilidade nacional por seu bem-estar. Nesse ínterim, a legislação de 1920 criou um sistema único de pensões, empregos e treinamento profissional, sob a supervisão do Ministério do Trabalho. A medida foi apressada, e nas difíceis circunstâncias econômicas da Alemanha, foi administrada sem generosidade. Mas, como os veteranos viam, a administração foi lenta no processamento de suas reivindicações (ainda em 1925, milhares de pessoas não sabiam qual seria sua pensão), estabelecendo baixas taxas iniciais e não conseguindo ajustá-las de acordo com a inflação; além disso, cortes em 1923 excluíram centenas de milhares de pessoas com pequenos defeitos físicos.²¹⁸

A questão das pensões ajudava, mas não era essencial, parecia que nada que a República de Weimar tentara realizar bastava.

Um quadro de Otto Dix pintado a óleo em 1920, possuindo grandes dimensões (150cm x 200cm), *Mutilados de guerra*, fora pintado em Dresden, logo após o conflito, causou muita polêmica e controvérsia em sua exibição na Primeira Feira Internacional Dadá,²¹⁹ em

²¹⁵ STEVENSON, David. *1914-1918: a história da Primeira Guerra Mundial. Parte 4: O legado*. Barueri: Novo Século, 2016, p. 95-96.

²¹⁶ “Antes da guerra, tinha cooperado com o exército no recrutamento e treinamento, tendo feito campanha contra o SPD, recusando-se a admitir socialistas como membros. Ela ergueu essa bandeira em 1915, embora subsequentemente excluísse os comunistas. Depois de 1918, Hindenburg tornou-se seu presidente honorário e ela fez uma campanha agressiva por uma ‘guerra de retificação’, condenando a França e a Polônia pelo roubo de território alemão. Ela continuou muito grande (com 2,2 milhões de membros em 1922), e as autoridades toleraram seu caráter nacionalista, mas suspeitando de suas inclinações monarquistas (...). Além disso tinha uma tradição de ser altamente politizada, embora professando ser apartidária, o que foi continuado pelos novos corpos que passaram a existir em 1916-19, com os veteranos mais jovens querendo organizações diferentes daquelas de seus avós. Queriam pensões generosas para os inválidos e empregos garantido para os fisicamente capazes (...)” (*Idem, Ibidem*, p. 96).

²¹⁷ Fundado em 1917, era uma grande organização que lutava por mais direitos aos mutilados de guerra. “Comandado pelos socialistas, queria melhores pensões para as viúvas e inválidos, a democratização da cidadania e uma ‘paz de compreensão’. Em dezembro de 1918, o grupo organizou uma demonstração de 10 mil inválidos e parentes de soldados mortos, um sombrio espetáculo que impressionou profundamente vários artistas da Weimar” (*Idem, Ibidem*, p. 96-97). Não temos certeza se Otto Dix presenciou essa demonstração, mas provavelmente teve conhecimento dela.

²¹⁸ STEVENSON, *op. cit.*, p. 97.

²¹⁹ Em 1920, artistas como George Grosz, John Heartfield e Rauol Hausmann organizaram a Primeira Feira Internacional Dadaísta, de maneira provocadora e paródica das feiras de artes comerciais. O comparecimento do público foi baixo, porém não deixou de gerar escândalo e até processo de insulto ao exército. Além do polêmico quadro *Mutilados de guerra*, de Otto Dix, foi exibido um boneco em tamanho real usando o uniforme oficial do exército alemão e com a cabeça de um porco, que ficava pendurado no centro da exposição.

Berlim (considerada o ponto mais alto do Dadaísmo), ocorrida no mesmo ano. O espírito dadaísta tinha a capacidade de representar com total desprezo os valores “dogmáticos” das instituições militares e os ideais sociais burgueses, penetrou na temática artística de Otto Dix, aliando com seu humor grotesco.

Figura 72 - Otto Dix. *Mutilados de guerra*, 1920. Óleo sobre tela, 150 x 200 cm. Antigamente encontrava-se no Museu da Cidade de Dresden (confiscado em 1937 e desde então desaparecido, possivelmente destruído em 1942 em Berlim)



Fonte: <https://theartistsjob.weebly.com/artmusings/defining-heroism-otto-dixs-war-cripples>. Acesso em 20/10/2019.

Ao desnudar as deformidades que ocorreram nos corpos dos militares no campo de batalha, e começar a bater de frente com a propaganda que o exército realizava – como vimos no primeiro capítulo – do soldado como sinônimo de heroísmo e perfeição, capaz de defender a dignidade nacional e a *Kultur* contra os perigos da *Zivilisation*, Dix mobilizou um grande desconforto no público alemão.

No quadro, podemos notar uma fileira de veteranos de guerra em trajes militares, com boinas, exibindo suas patentes e cruz de ferro, “marchando” (desfilando) ao longo de uma rua da cidade. Esses homens terrivelmente mutilados e desfigurados estavam longe de serem incomuns na Alemanha. Dependendo de próteses, muletas, bengalas, cadeira de rodas, braços,

pernas e maxilares mecânicos, esses veteranos tornaram-se tão mecanizados quanto a guerra que reivindicou sua carne (seu corpo). No entanto, mesmo representando os trágicos resultados do conflito, Otto Dix impregna um humor sarcástico: os veteranos passam por uma sapataria, a qual é identificada pela bota de cano alto diante da vitrine e pela palavra “Schuhmacheirei” (sapataria), um local que graças à guerra eles não precisam mais frequentar.

Briony Fer, David Batchlor e Paul Wood afirmam que:

É na obra de Otto Dix, que participou da I Feira Internacional Dadá em Berlim, que a imagem do humano mecanizado, ou a máquina humanizada, recebe um ponto de referência específico. Embora as figuras de Dix sejam grotescamente caricaturadas, fica claro que seu conjunto de imagens deriva de soldados feridos e mutilados que começaram a povoar visivelmente as ruas das cidades alemãs durante e após a guerra.²²⁰

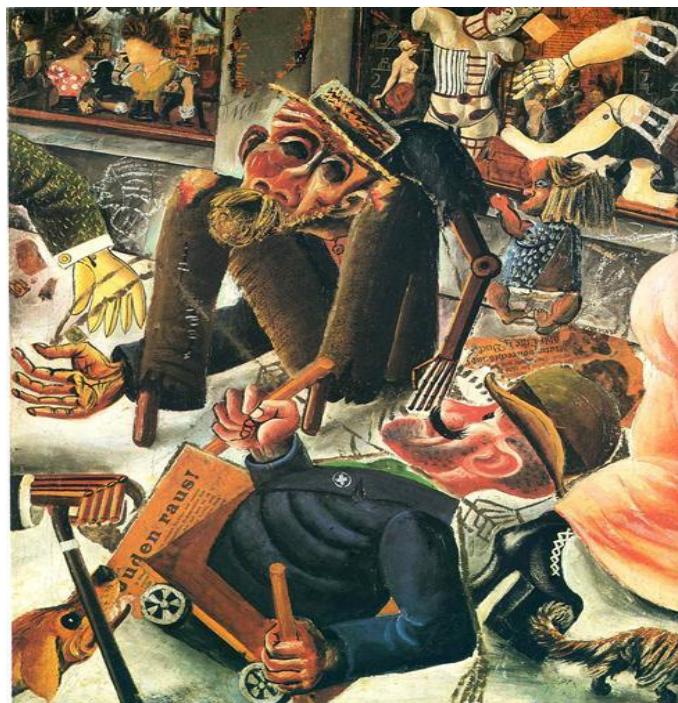
Em *Mutilados de guerra*, constitui um ataque aos militares por dizimarem a sua geração, ao público por seu fascínio com os débeis veteranos reconstituídos fisicamente e também aos mutilados que, apesar de tudo, preservaram seu orgulho pela nação alemã. Tanto por sua temática quanto pelo seu estilo antiacadêmico, a pintura de Dix foi confiscada pelo regime nacional-socialista em 1937 e incluída na exposição itinerante de Arte Degenerada, que foi exibida em toda Alemanha. Não temos conhecimento das cores da pintura, pois encontra-se desaparecida, tendo sido, possivelmente, destruída pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

Dentre outros trabalhos envolvendo soldados mutilados, realizados no mesmo ano de 1920, destacamos *Jogadores de skat* e *Prager Strasse* (Rua Praga), os quais Otto Dix fazem encenar a guerra como uma terrível farsa sarcástica. Por mais que fosse solidário aos veteranos inválidos, é visível a zombeteira provocação que Dix faz do exército, ao transformar o soldado e em “feras selvagens” com espírito de bravura, e eis aí o resultado da bravura.

Ambos os quadros são tipicamente trabalhos dadaístas devido à utilização de colagem. Em *Prager Strasse*, trata-se de uma das mais elegantes ruas comerciais da cidade de Dresden, que, após a guerra, passou a conviver com uma nova “paisagem social”: do sofrimento e humilhação da mendicância de veteranos inválidos.

²²⁰ FER, Briony; BATCHLOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entreguerras*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998, p. 43.

Figura 73 - Otto Dix. *Prager Strasse*, 1920. Óleo sobre tela e colagem, 101 x 81 cm. Museu de Arte de Stuttgart, Stuttgart



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 23/10/2019.

Em primeiro plano, podemos ver dois personagens homens que lutaram e sobreviveram à Primeira Guerra Mundial, carregando – além de diversas outras – a trágica consequência da amputação de suas pernas. O primeiro move-se sob um “carrinho de rodas” (um *skate*) e com bastões. Elegantemente trajado com um chapéu-coco esverdeado e uma jaqueta azul-escuro, ele ostenta uma medalha no peito. Sob o “skate” um folheto no qual podemos ler claramente o título: “Juden raus!” (“Fora judeus!”).²²¹ Transmitindo a propaganda ultranacionalista e a ideia de que os judeus são os verdadeiros responsáveis por aquela e por qualquer outra situação desastrosa ocorrida na Alemanha.

Ao fundo, o outro soldado é representado de forma mais paupérrima com relação à sua roupa esfarrapada e remendada. Seu braço esquerdo foi amputado, utilizando assim um braço postiço. Podemos notar um ar de superioridade e esnobismo do soldado mutilado bem trajado em relação ao outro maltrapilho. Até na trágica situação de ambos a roupa torna-se um diferencial de classe.

²²¹ Tradução nossa.

É notado que pessoas na rua passam por eles e os ignoram. Como uma mulher de vestido longo calcando um caríssimo sapato da moda, o qual defronta com as pernas amputadas dos veteranos.

Ao fundo também é representada uma garota de pernas tortas e descalça, com um giz desenha na parede abaixo de uma vitrine de uma loja próteses de pernas, braços e pés, onde Dix estabelece um paralelo entre os homens da *Prager Strasser* e bustos de mulheres e um manequim de braços amputados. Na parede abaixo dos bustos na vitrine, vemos um desenho de um indígena americano feito de giz, provavelmente pela garota.

No quadro *Jogadores de skat* é representado um pouco do cotidiano dos milhares veteranos inválidos.

Figura 74 - Otto Dix. *Jogadores de skat*, 1920. Óleo e colagem sobre tela. 110 x 87 cm. Nova Galeria Nacional, Berlim



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 25/10/2019.

Realizado na Academia de Artes de Dresden, Otto Dix nos mostra três soldados mutilados “sentados” à uma pequena mesa, jogando um jogo de cartas, muito popular na Alemanha, chamado *skat*. Dix acentua a humilhação e o horror da cena, ao representar no jogador da direita a remoção das duas pernas, no qual o tronco permanece. Ele veste uma

jaqueta azul-escuro, ostentando uma medalha da cruz de ferro, e seu pênis é projetado (entre a cadeira e jaqueta). Seu braço direito foi amputado e substituído por uma prótese mecanizada. Seu nariz foi mutilado e seu maxilar inferior estraçalhado, tendo, no lugar deste, uma mandíbula mecânica formada por um fragmento de um maço de cigarros.

O jogador do centro apresenta seu rosto desfigurado, com um curativo sobre a cabeça. Ele possui o olho esquerdo de vidro, uma mandíbula mecânica e em sua orelha mutilada, um ouvido postiço. Segurando uma carta com a boca e as outras em cima da mesa, reparamos a ausência de braços e pernas.

Por último, o jogador da esquerda teve seu rosto alastrado por queimaduras, deixando-o cego de um olho. A grande perda de audição o fez utilizar um fio que o auxilia a escutar. Seu braço direito foi amputado, o esquerdo também, e neste usa um braço mecanizado. Sua perna esquerda foi removida e substituída por um taco, enquanto que, com a perna direita, consegue flexibilizá-la, utilizando-a como sua mão direita que segura as cartas.

Atrás dos três jogadores aparecem três folhetos de jornais, que parecem ser da cidade de Dresden. No ambiente que eles se encontram, predomina a escuridão e fracamente iluminado por uma lâmpada, contendo – com difícil visibilidade – no seu interior uma caveira (um crânio). É relevante notarmos o quanto os mestres alemães do renascimento e do maneirismo estão presentes nos trabalhos de Otto Dix. Nesse caso da complicada localização visual da caveira dentro da lâmpada no quadro *Jogadores de skat*, Dix segue o padrão de Hans Holbein na magnífica pintura de 1533, *Os embaixadores*, que a caveira como símbolo da morte aparece como enigma e anamorficamente entre os dois personagens da pintura.

Figura 75 - Hans Holbein. *Os embaixadores*, 1533. Óleo sobre madeira de carvalho, 209,5 x 207 cm. Galeria Nacional de Londres, Londres



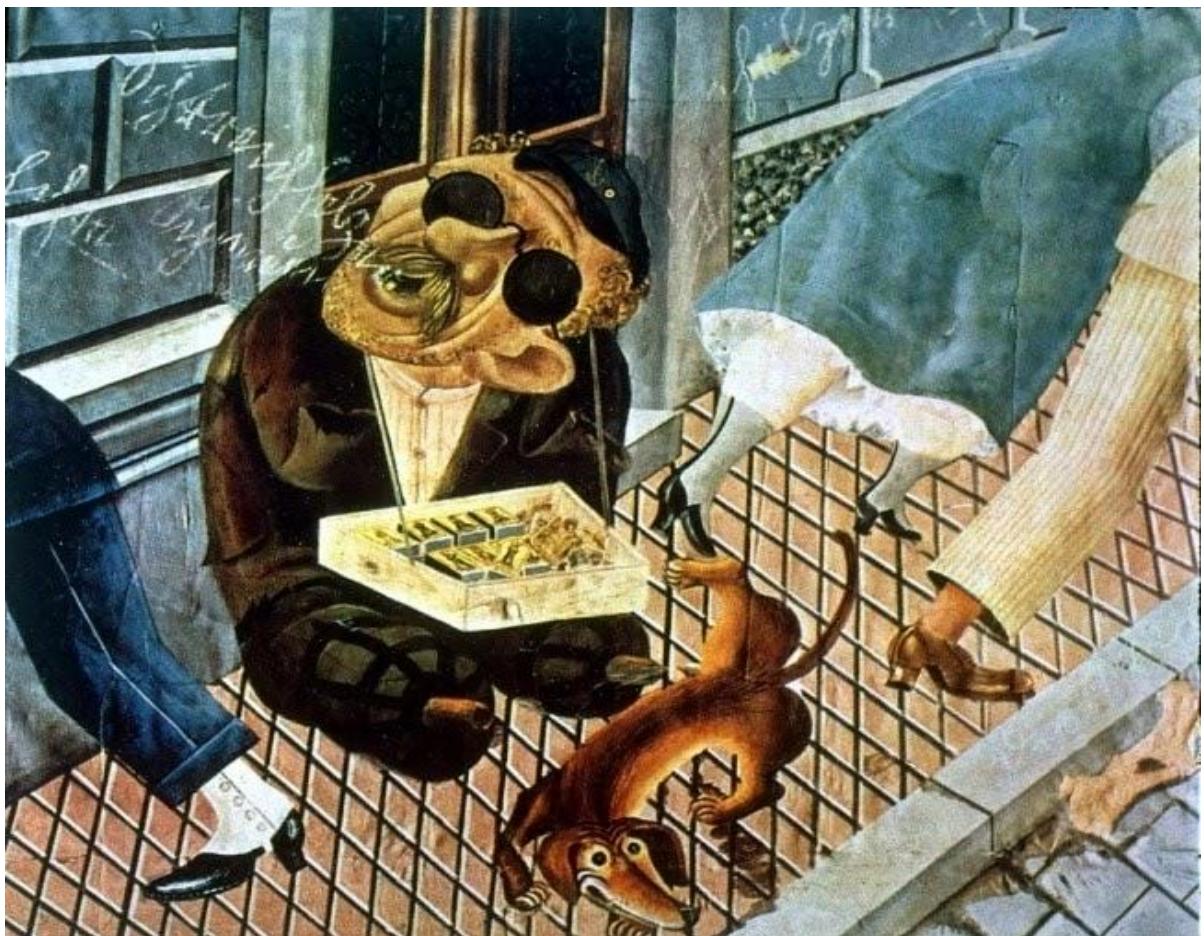
Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/hans-holbein-o-jovem>. Acesso em 26/10/2019.

Jogar cartas parecia ter se tornado o passatempo de diversos veteranos, até mesmo uma forma de sobrevivência do fabuloso exército Guilhermino.

A ridicularização da guerra não tinha limites para um artista como Otto Dix, que não desistia de escancarar as consequências no corpo e no espírito de uma sociedade – como vimos – que prezava pela vontade de guerra. Além de tudo, suas representações de soldados mutilados de guerra mostram ao público alemão a queda de seu símbolo nacional de massa – o exército –, ocasionando cada vez mais melancolia, abalos institucionais da nova República da Alemanha e por último, crise existencial.

O último quadro que analisaremos dessa série de “aleijados de guerra” pintados em 1920 é um dos quadros mais chocantes de Otto Dix, onde, assim como em *Metrópolis*, a violência da guerra e da modernidade burguesa encontram-se representados. Estamos falando de *Vendedor de fósforos*.

Figura 76 - Otto Dix. *Vendedor de fósforos*, 1920. Óleo sobre tela, 141 x 166 cm. Galeria da Cidade de Stuttgart, Stuttgart



Fonte: <https://fr.wahooart.com/@@/8LT3CR-Otto-Dix-Le-match-Vendeur>. Acesso em 29/10/2019.

O quadro tem como figura central um homem em estado de mendicância. Ele está sentado na calçada, em frente a uma porta. Ele não tem braços e nem pernas, suas coxas são embrulhadas em fitas pretas, que prendem dois suportes de madeira aos tocos da coxa. As mangas de sua roupa estão vazias e franjadas. Vestindo uma roupa verde-escuro com uma camisa branca por baixo e em sua cabeça usa um quepe militar da cor preta, que mais parece da marinha do Reich. Denota ao observador da imagem que o homem de pernas e mãos amputadas é um veterano de guerra. Além do mais, ao utilizar óculos bastante escuros, podemos afirmar que o ex-combatente é um deficiente visual. A guerra o deixou cego.

À sua frente, o veterano inválido carrega uma caixa rasa, entre sua barriga e suas coxas, contendo caixas de fósforos. Ele vende fósforos como forma de sustento e, provavelmente, sua única forma de sobrevivência. Seu rosto sofrido – inconsolável –, com barba rasa, bigode avantajado e da sua boca desdentada sai – com o som baixo – a seguinte

expressão: “*Streichhölzer, Echte Schwedenhölzer*” (“Fósforos, da verdadeira madeira da Suécia”).²²²

Nas laterais do quadro, vemos pessoas que passam pelo inválido e vão em direção oposta, as quais são pintadas cortadas por Dix. À esquerda do quadro, um homem vestindo terno azul-escuro; e, à direita, uma mulher em um vestido verde e, ao lado dela, um homem com um terno listrado bege-enferrujado. Observamos que a cena é sexualizada de uma maneira quase intrusiva, pois é mostrada a calcinha de renda da mulher de vestido verde próxima ao rosto do inválido, a qual ele não pode ver.

Por último, à frente do vendedor de fósforos, vemos um cão de raça alemã Dachshund, que levanta sua perna e urina na perna amputada do soldado mutilado. Uma representação perceptível da humilhação e desumanização dos tempos modernos.

O talento expressionista e a experiência de Otto Dix com o sofrimento da guerra faz com que proporcione ao observador um grande mal-estar, uma sensação de incapacidade apresentada pelas circunstâncias. De forma magistral, Dix consegue fazer com que o observador coloque-se na pele do vendedor de fósforos, abarcando sua (sobre)vivência cotidiana.

A tragédia e a violência simbólica²²³ representada em *Vendedor de fósforos* causanos horripilância. A representação da modernidade burguesa como o desprezo pelo necessitado nos faz analisar primeiramente a aparência física decrépita do veterano mutilado, onde o ato de mendicância (encontrar-se mal vestido, pedinte de rua) é uma afronta à classe dominante. Esta, por sua vez, proporciona total desprezo. Como podemos notar, Otto Dix pintou as pessoas que estão passando pelo vendedor de fósforos como se estivessem em fuga. Dix consegue capturar esse momento. Eles são mantidos com pressa, quase como corredores inclinados para a frente. Porém, não há um objetivo diante deles, querem apenas sair (fugir) daquele espaço, onde o mendigo inválido e os sons pitorescos pouco audíveis proporcionam raiva e intolerância física às pessoas que fogem dele. Seu estado de miséria é capaz de arruinar o dia feliz da burguesia.

O aumento da pobreza na Alemanha por todos seus centros urbanos, simultaneamente atrelado ao espírito liberal, a miséria do pós-guerra passava cada vez mais ser normalizada e, por mais que incomodasse/envergonhasse, era aceita pela sociedade burguesa.

²²² Tradução nossa.

²²³ A “violência simbólica” é um termo utilizado pelo pensador francês Pierre Bourdieu, afirmando que essa violência é uma forma de violência invisível que se impõe numa relação do tipo submissão, subjugação, cujo reconhecimento e cumplicidade fazem dela uma violência silenciosa que se manifesta sutilmente nas relações sociais e resulta de uma dominação que é produzida em um estado voltado para o conjunto de ideias e juízos tidos como naturais.

Em seu texto *Rua de mão única*, escrito ao longo da República de Weimar e publicado em 1928, Walter Benjamin nos chama a atenção para esse individualismo mesquinho cada vez mais socializado, o qual:

(...) as pessoas só têm em mente o mais estreito interesse privado quando agem, mas ao mesmo tempo são determinadas mais do que nunca em seu comportamento pelos instintos da massa. E mais do que nunca os instintos de massa se tornaram desatinados e alheios à vida. (...) essa sociedade, da qual cada um tem em mira unicamente seu próprio inferior bem-estar, sucumbe, como massa cega (...). Repetidamente se mostrou que seu apego à vida habitual, agora já perdida há muito tempo, é tão rígido que frustra a aplicação propriamente humana do intelecto, a previdência, mesmo no perigo drástico. De modo que nela a imagem da estupidez se completa: insegurança, perversão mesmo, dos instintos vitalmente importantes, e impotência, declínio mesmo, do intelecto. Essa é a disposição da totalidade dos burgueses alemães.²²⁴

Essa é a sordidez que o vendedor de fósforos representado no quadro de Otto Dix vivencia juntamente com outras centenas de milhares de pessoas em toda Alemanha. De forma escancarada, a miséria vista nas ruas das cidades e representada como denúncia social nos quadros de artistas como Dix, Grosz e outros da Nova Objetividade:

(...) torna-se um milésimo apenas do escondido, o que é mais funesto é que não é a compaixão ou a consciência igualmente terrível da própria incolumidade que é despertada no observador, mas sua vergonha. Impossível viver em uma grande cidade alemã, na qual a fome força os mais miseráveis a viver das notas com as quais os passantes procuram cobrir uma nudez que os fere.²²⁵

Assim como no painel direito do tríptico *Metrópolis*, as prostitutas que passam não olham para o soldado de pernas amputadas sentado (largado) na rua como um mendigo, elas provavelmente fingem que não o veem. Otto Dix também o faz da mesma forma em *Vendedor de fósforos*, os passantes fingem que não o veem ou não escutam. Ninguém olha para baixo, o veterano inválido, morador de rua, é uma vítima da cegueira social da modernidade burguesa, pois é um ser indesejado, invisível. Era impressionante tamanha insensibilidade social para com a miséria do soldado, que fora idolatrado como o grande defensor da *Kultur* nos campos de batalha, nos anos anteriores. Talvez Dix tenha querido expressar não a cegueira física do veterano inválido no quadro, mas a cegueira da sociedade com relação ao miserável abandonado, como diria o velho ditado: “o pior cego é aquele que não quer ver”.

²²⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Volume 2: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 19-20.

²²⁵ *Idem, Ibidem, loc. cit.*

Mais uma vez, no quadro Dix, confronta lado a lado a perna amputada do veterano com o sapato da moda do pedestre que passa rapidamente.²²⁶

Ao representar o veterano inválido trabalhando (vendendo fósforos) em busca de seu sustento, Otto Dix esboça sua crítica referente ao liberalismo reinante na Alemanha weimariana, o qual classicamente expressa que: “o indivíduo que não trabalhada não come”; “pobreza é desonra”; “o ser egoísta é uma dádiva divina”; “o trabalho enobrece”.

Vender fósforos diante – ou não – das circunstâncias econômicas vividas na Alemanha não eliminará a pobreza ou a fome de ninguém, ademais nas condições físicas em que se encontra o ex-combatente. Dix e seu *Vendedor de fósforos* chocam-se diretamente com a metáfora da “mão invisível” do economista clássico Adam Smith (1723-1790), a qual regularia no mercado os apetites egoístas dos indivíduos, proporcionando paz e prosperidade às nações.

Em *Vendedor de fósforos*, Otto Dix parece também ironizar uma gravura de Goya, em *Desastres da guerra*, que reverencia o trabalho como consolo e esperança ao indivíduo após a guerra, trata-se de uma das últimas águas-forte da série: *Isso é a verdade (Eso es la verdad)*.²²⁷

²²⁶ A representação do sapato, como vimos em diversas pinturas de Otto Dix, assim como das roupas exuberantes, é de grande relevância para compreendermos não apenas os “anos dourados” da década de 1920, mas da complexa sociedade de classes da modernidade burguesa. Benjamin, que valorizava a experiência do diálogo, queixava-se sobre as proporções dessa sociedade materialista: “A liberdade da conversa está-se perdendo. Se antes, entre seres humanos em conversa, a consideração pelo parceiro era natural, ela é agora substituída pela pergunta sobre o preço de seus sapatos ou de seu guarda-chuva. Fatalmente impõe-se, em toda discussão em sociedades, o tema das condições de vida, do dinheiro. No caso, trata-se não tanto das preocupações e dos sofrimentos dos indivíduos, nos quais talvez pudesse ajudar um ao outro, quanto da consideração do todo” (BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Volume 2: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 21-22).

²²⁷ Essa gravura de número 82 da série *Desastres da guerra* trata-se de uma alegoria do fim da Guerra de Independência Espanhola, onde Goya esboça no quadro a representação de um homem e uma mulher. Esta é exibida usando um vestido longo e uma capa sobre os ombros. Aos seus pés, vemos uma ovelha e um cesto cheio de batatas. Ao seu lado, vemos um homem de cabelo e barba alongados (como se fosse um ser primitivo), que tem uma perna amputada, a qual provavelmente perdeu lutando na guerra contra os franceses. Observamos também que ele apoia-se com seu braço direito em uma enxada. Estando diante de um fundo escuro e sombrio, é surgida uma forte luz atrás da mulher, emitido feixes por diversos lados. Na verdade, é a própria mulher que está emitindo luz. Goya a representa como a razão, devido à sua simpatia pelo iluminismo burguês. Ao colocar sua mão direita no ombro do homem, e a mão deste sobre o ombro dela, mulher aponta com seu dedo indicador para a terra (a natureza), como se estivesse recomendando o trabalho duro como solução para a péssima condição de vida na qual o homem se encontra. Apoiando-se numa enxada, símbolo do trabalho braçal, Goya sustenta que o trabalho – capinar, pastorear rebanho de ovelhas, plantar e colher batatas – é a razão, a *verdade*.

Figura 77 - Francisco de Goya. *Isso é a verdade*, 1814-1815. Água-forte, 17,5 x 22 cm



Fonte: GOYA, Francisco de. *Os desastres da guerra*. São Paulo: Expressão e Arte, 2003.

Sabemos que quase nunca a pobreza é superada pelo trabalho duro, principalmente se avaliarmos as condições sociais práticas e a total dependência de terceiros do personagem representado no quadro de Dix.

Em seus três quadros sobre aleijados de guerra realizados no ano de 1920, Otto Dix:

(...) demonstra de forma escancarada o cinismo da sociedade, que e de mártires aqueles que lutaram e morreram nos campos de batalha pela honra e pela glória da *Vaterland*, mas que não suporta ver a face mais grotesca da guerra, seus corpos e suas feridas. Era como uma invasão de um ambiente por outro mais funesto, provocando um desequilíbrio entre expectativa e realidade. A desarmonia entre o plano urbano e a carne necrosada do *front* tornaram os inválidos de guerra um elemento estranho, indesejado na sociedade, e em pouco tempo sua presença nas ruas passou a ser inviabilizada, ou seja, ignorada pela maioria da população.²²⁸

A denúncia da hipocrisia da sociedade burguesa, que exigiu sacrifício dos jovens alemães e de toda nação no esforço de guerra, “esqueceu” de sua responsabilidade para com aqueles que estiveram nas trincheiras, era um dos alvos de Otto Dix.

Esse fato fazia aumentar o desprezo e o ódio pela República alemã e, cada vez mais, aumentava na população uma aceitação das ideias de grupos políticos de extrema-direita, sobretudo do nacional-socialismo.

²²⁸ LIEBEL, Vinícius. *Os Alemães*. São Paulo: Contexto, 2018, p. 174.

A temática dos mutilados de guerra abordado por Dix, sob influência do dadaísmo e do expressionismo alemão, também nos faz refletir que o indivíduo fragmentado, picotado fisicamente, é uma alegoria, uma metáfora da sociedade moderna burguesa.²²⁹ A mutilação vai além do corpo físico, ela representa um abalo, uma separação, uma mutilação interior do ser social, ou seja, o subjetivo do indivíduo – sua alma, seu espírito – encontra-se fragmentado, desunido, por fim, mutilado pela vivência cotidiana do *Zeitgeist*.

De acordo com as pinturas de Otto Dix sobre mutilados, aleijados, inválidos de guerra, a dramaticidade da vida dos representados é tão chocante, que estes que sobreviveram à Grande Guerra – não há exagero ao afirmarmos – sentiam inveja daqueles que tiveram suas vidas ceifadas no campo de batalha.

3.3 Otto Dix: retratos e as faces de seu tempo

As faces do tempo de Otto Dix, representadas em seus quadros que analisaremos a seguir, são faces na vida urbana, pois Dix não é um pintor do mundo rural, de faces camponesas, como Jean-François Millet (1814-1875) e Vincent van Gogh (1853-1890).

Observaremos, neste último tópico, alguns personagens retratados por Dix, representantes da vida cotidiana da República de Weimar, tratam-se – além do próprio pintor – de um fotógrafo, um advogado, uma bailarina, uma jornalista e um *marchand*.

Começaremos por um quadro pintado em 1926 do fotógrafo e amigo de Otto Dix, Hugo Erfurth (1874-1948), chamado: *Retrato do fotógrafo Hugo Erfurth com cão*.

²²⁹ “A sociedade moderna, escreve Marx citando Peuchet, que por sua vez cita Jean-Jacques Rousseau, é um deserto de besta selvagens. Cada indivíduo está isolado dos demais, é um entre milhões, numa espécie de solidão em massa. As pessoas agem entre si como estranhas, numa relação de hostilidade mútua: nessa sociedade de luta e competição impiedosa, de guerra de todos contra todo, somente resta ao indivíduo é ser vítima ou carrasco” (LÖWY, Michael. Um Marx insólito. In: MARX, Karl. *Sobre o suicídio*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 16).

Figura 78 - Otto Dix. *Hugo Erfurth com cão*, 1926. Têmpera e óleo sobre tela, 80 x 100 cm.
Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, Madri



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 01/11/2019.

Seguidor das tradições artísticas do Renascimento Alemão, o retratismo está muito presente no trabalho de Dix. Ao pintar Hugo Erfurth e seu cão, Dix, além de utilizar a técnica de pintura mista de óleo e têmpera que os antigos mestres alemães praticavam, buscava compor a imagem com soluções formais, como o fundo azul vívido, o formato do perfil, a cortina pesada ao fundo e a presença de um cachorro pastor-alemão.

Ao pintar esse retrato, Dix utilizou as cores fortes e chamativas do expressionismo, mas que tinha como referência – como observamos no primeiro capítulo – Grünewald. Ademais, ele elaborava rascunhos – esboços com grafite, desenhos – antes e depois de pintar os quadros, e o retrato de Hugo Erfurth com seu cão é um exemplo disso.^{230 231}

²³⁰ Na cultura da pintura ocidental, mesmo entre os artistas da era da renascença, os maneiristas desenhavam antes e depois da realização da pintura. Era realizado como método de aprendizagem e análise, que Otto Dix, em diversos de seus trabalhos praticava, buscando compreender o que a pintura havia conquistado.

²³¹ MUSEO Thyssen. *Otto Dix*. Disponível em:

<http://www2.museothyssen.org/microsites/otto_dix/accesible/cuadro_ing.html>. Acesso em: 02/12/2019.

Dix e Erfurth conheceram-se de vista antes da guerra, pois o fotógrafo estudou pintura e fotografia na Academia de Belas Artes de Dresden entre 1892 e 1896, passando a morar na cidade e trabalhar no ramo da arte fotográfica. Mas foi em 1919, quando Dix terminava seus estudos em Dresden, que se conheceram de verdade e selaram amizade. Considerado um fotógrafo de êxito – pelo menos em nível regional –, Hugo Erfurth e Otto Dix puderam estabelecer uma relação de contribuição artística. Erfurth retratava Dix na fotografia e Dix retratava Erfurth na pintura durante os anos 1920. Não devemos esquecer que nessa década era muito chamativo o confronto artístico entre a pintura e a fotografia.

Geralmente, os retratos fotográficos que se têm de Dix foram realizados em maioria por profissionais como Hugo Erfurth e August Sander (1876-1964).

Figura 79 - Hugo Erfurth. *Otto Dix com cigarro*, 1926. Fotografia

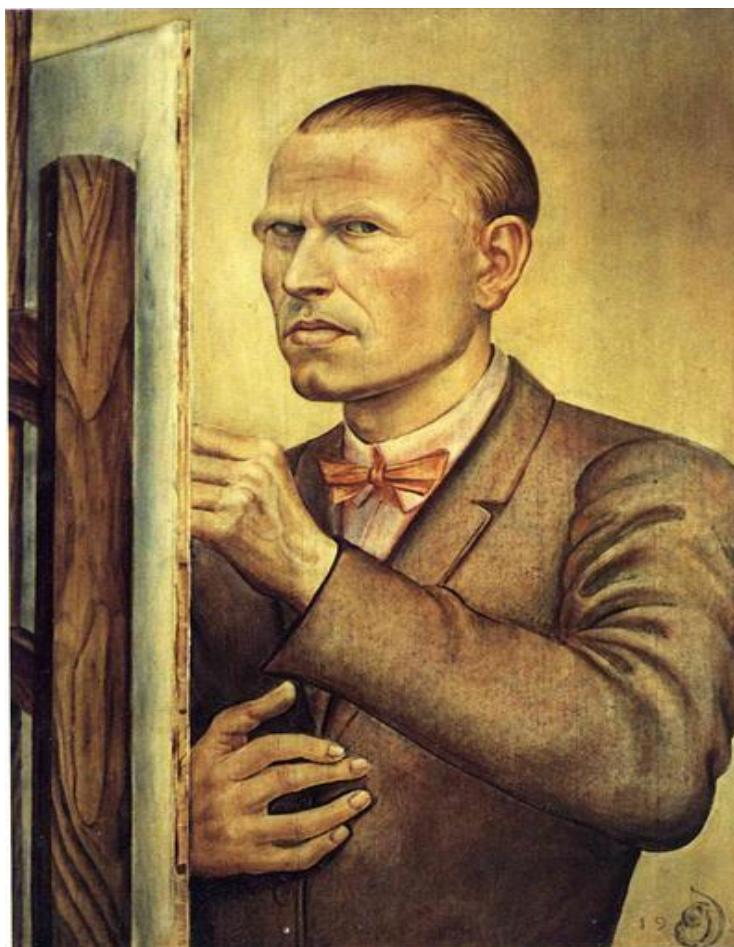


Fonte:
<https://www.pinterest.es/pin/478507529142363097/>.
 Acesso em 01/11/2019.

Notamos que as duas representações acima são de 1926, ano em que Dix chega a Berlim com sua esposa, Martha, onde terá um bom êxito em sua carreira profissional. Em uma cidade cosmopolita como era a capital da Alemanha weimariana, muitos intelectuais, artistas e outros profissionais gostariam de ser pintados por um artista da categoria de Otto Dix.

Ainda no mesmo ano de 1926, em sua breve estada em Berlim, Dix pinta um autorretrato, no qual sua postura estética nos chama atenção. Trata-se do quadro *Autorretrato com cavalete*.

Figura 80 - Otto Dix. *Autorretrato com cavalete*, 1926. Têmpera e óleo sobre papel em madeira compensada, 80 x 55 cm. Museu Leopold Hoesch de Düren, Düren



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 05/11/2019.

Assim como no retrato *Otto Dix com cigarro*, fotografado por Hugo Erfurth, e na pintura *Autorretrato com cavalete*, podemos observar um Dix entre a afinidade e o contraste. A afinidade é a sua elegância, de cabelo penteado, vestindo terno e gravata borboleta; parece que Dix, nascido e estudado nas províncias (Gera, Dresden), quer passar a imagem de um artista profissional formal e apresentável para o público de Berlim.

Ao que nos parece, Dix quer desmentir a imagem caricata que passavam os artistas expressionistas: desleixados, boêmios, de vida desordenada e desregrada. O novo artista dos anos 1920 é um artista urbano, sofisticado, elegante, responsável para com sua profissão e civilizado (em todos os sentidos). É dessa forma que Dix deseja se apresentar. Talvez ele queira parecer-se, representar-se como um dândi, ou seja, um homem de bom gosto, de ótimo senso,

é um cavalheiro, mas não que pertence à classe dominante (aristocracia e burguesia), é um homem que vive de maneira leviana.²³²

É relevante observarmos, nas duas imagens – fotografia e pintura –, que Otto Dix apresenta um olhar desconfiado, porém existe uma diferença substancial entre a fotografia e a pintura: o Dix da fotografia é representado como uma pessoa calma e serena, enquanto que o Dix do autorretrato é um personagem que expressa tensão no olhar e entre os dedos, assim como certa irritação em sua face. Sua testa há uma concentração brusca e momentânea dos músculos faciais e nervos. Sua aparência na pintura é tensa entre a face e os dedos, esboçando desconfiança. De modo geral, Dix representa-se mais duro, esboçando autocontrole em suas autorrepresentações, do que em retrato fotográfico.

Em *Autorretrato com cavalete*, Dix mostra um forte autocontrole e grande formalidade, porém de maneira quase despercebida ao pintar esse quadro, baseia-se no mestre renascentista Albrecht Dürer e em sua obra *Autorretrato em casaco de peles*, de 1500.

²³² Sobre o dandismo, o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) oferece-nos uma bela explicação: “O dandismo é uma instituição vaga, tão bizarra quanto o duelo; (...) uma instituição à margem das leis, tem leis rigorosas a que estão estritamente submetidos todos os seus súditos, quaisquer que sejam, aliás, a impetuosidade e a independência próprias de seu caráter. (...) O dândi não visa o amor como objetivo especial. (...) não aspira ao dinheiro como a algo essencial; um crédito ilimitado é o bastante; ele deixa essa grosseira paixão aos vulgares mortais. O dandismo não é nem mesmo, como muitas pessoas pouco sensatas parecem acreditar, um gosto imoderado pela toalete e pela elegância material. Essas coisas não são, para o perfeito dândi, senão um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito. Assim, a seus olhos, obcecado, acima de tudo, por distinção, a perfeição da toalete está na simplicidade absoluta que é, de fato, a melhor maneira de se distinguir. (...) Denominem-se eles refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, não importa: têm todos a mesma origem; são todos dotados do mesmo caráter de oposição e de revolta; são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje, de combater e de destruir a trivialidade. Vem daí, nos dândis, essa atitude altiva de casta provocadora, até mesmo em sua frieza. O dandismo surge sobretudo nas épocas transitórias, em que a democracia não é ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está enfraquecida e desvalorizada apenas parcialmente. Na confusão dessas épocas alguns homens, deslocados de sua classe, descontentes, destituídos de uma ocupação, mas todos ricos de uma força inata, são capazes de conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de abater quanto estará baseada nas mais preciosas, nas mais indestrutíveis faculdades, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir. O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências. (...) É um sol poente; como o astro que declina, ele é soberbo, sem calor e pleno de melancolia” (BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 62-66).

Figura 81 - Albrecht Dürer. *Autorretrato em casaco de peles*, 1500. Técnica mista sobre madeira de tília, 67 x 49 cm. Antiga Pinacoteca de Munique, Munique

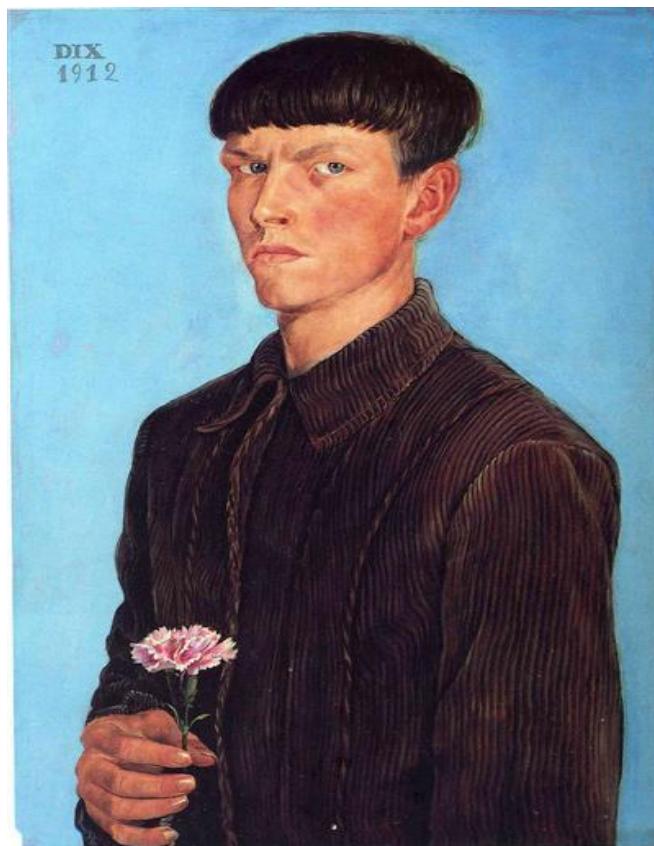


Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/albrecht-durer>. Acesso em 12/11/2019.

Como notamos em Dürer, a representação da mão aberta (com curvaturas entre os dedos) abaixo do peito é um gesto que artistas alemães do Renascimento pintavam, reverenciando a dor sentida por Jesus Cristo com relação às feridas da crucificação. Enquanto que, em artistas como Otto Dix, o gesto da mão aberta abaixo do peito não é apenas uma reverência à obra de Dürer, mas também ao sofrimento do artista diante da realidade que vive – característica típica do expressionismo.

Otto Dix cultivava uma imagem dele mesmo, como um pintor de respeito, pois sempre levou com seriedade sua profissão, inclusive antes da guerra, quando ainda era estudante da Academia de Artes e Ofícios em Dresden. Temos como exemplo dessa época uma representação de si próprio de 1912 – época em que conhecia pouco a pouco os clássicos mestres renascentistas e maneiristas alemães –, *Autorretrato com cravo*.

Figura 82 - Otto Dix. *Autorretrato com cravo*, 1912. Óleo sobre papel, 75 x 50 cm. Instituto de Artes de Detroit, Detroit



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 14/11/2019.

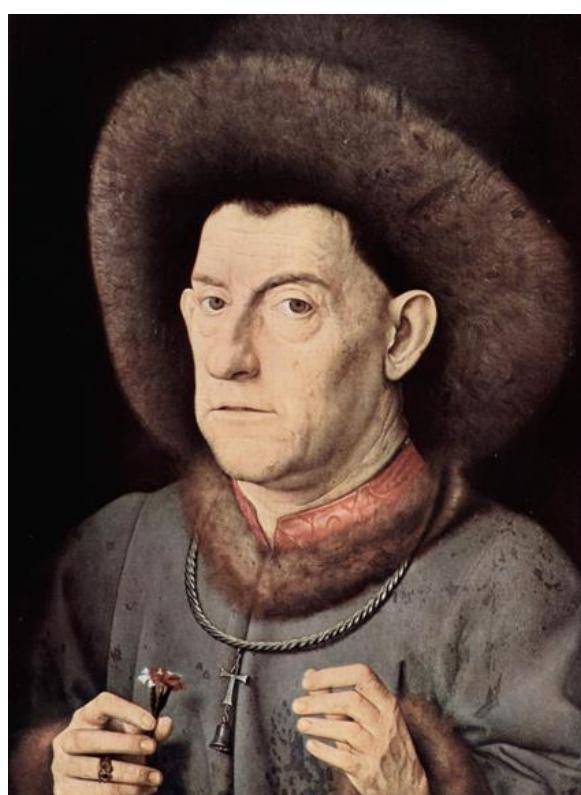
Assim como Albrecht Dürer foi uma grande referência para Dix, talvez a primeira grande referência tenha sido o pintor flamengo Jan van Eyck (1390-1441), porém não deixa evidente. Dix baseia em seu quadro de 1436, *Retrato de homem com cravo* e, ao segurar um cravo, há uma representação nas artes de um compromisso matrimonial, um compromisso de responsabilidade. Esse compromisso seria provavelmente com os mestres antigos ao observarmos o quanto Otto Dix, em diversos quadros, funde, combina, mescla com os pintores clássicos na renascença alemã.

Figura 83 - Albrecht Dürer. *Autorretrato com cardo*, 1493. Técnica mista em velino (transferido para tela c.1840), 56 x 44 cm. Museu do Louvre, Paris



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/albrecht-durer>.
Acesso em 14/11/2019.

Figura 84 - Jan van Eyck. *Retrato de homem com cravo*, 1436. Óleo sobre madeira, 40 x 31 cm. Galeria de Pintura de Berlim, Berlim

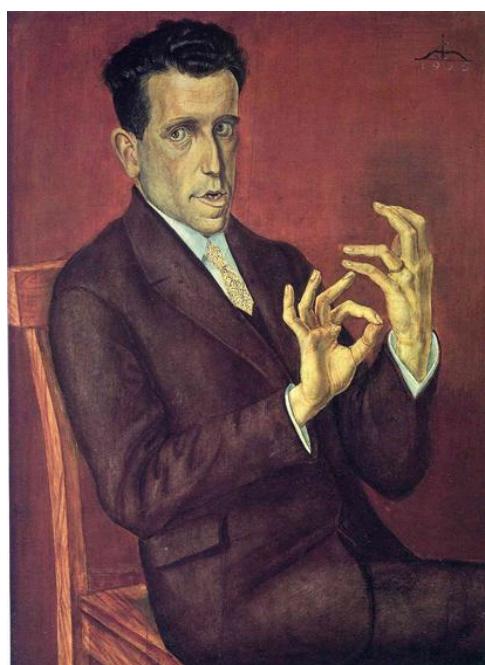


Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/jan-van-eyck>.
Acesso em 14/11/2019.

Nos retratos de personagens pintados por Otto Dix, notamos com frequência e foco principal do artista as mãos. Objeto das imagens elaboradas por Dix, as mãos são o alvo para retratar o indivíduo do tipo grotesco. As mãos são as portadoras da oratória, da retórica, no caso do advogado Hugo Simons (1892-1958), um profissional bem sucedido durante o período republicano de Weimar. Como veremos abaixo, Dix as mãos representadas no retrato de Simons são inspiradas novamente nos desenhos de Dürer. Otto Dix é e segue sendo um pintor da expressão gestual.

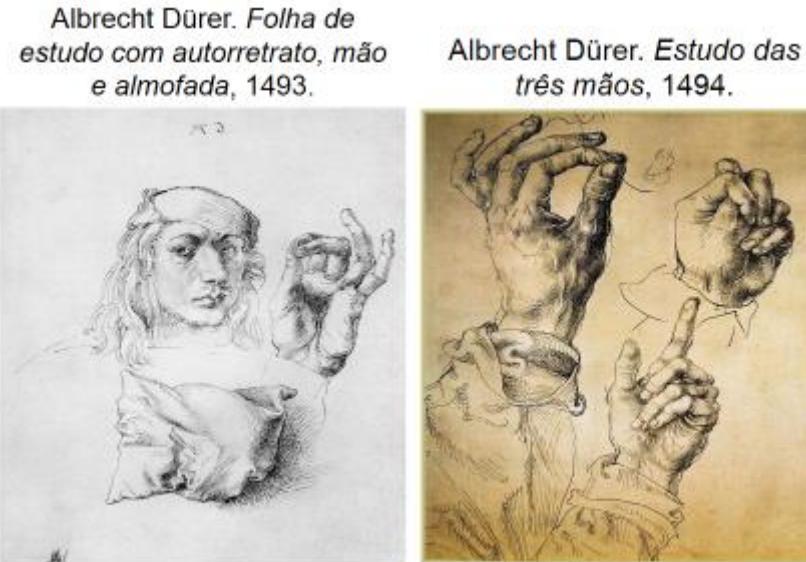
Da amizade entre Dix e Simons surgiu o *Retrato do advogado Hugo Simons*, pintado em 1925. Essa amizade nasce quando Dix ainda se encontrava na cidade de Düsseldorf, onde um dia retratou a filha de um homem e, ao ficar pronto o quadro, recusou-se a pagar pelo trabalho, alegando que a imagem não se parecia em nada com sua filha. Assim, Dix, ao recorrer a seus direitos na justiça, contrata o exitoso advogado Hugo Simons que, por coincidência, era colecionador de artes e mecenas. Simons ganha a causa do processo civil, utilizando o argumento de que o retrato representado da garota não precisava ser literal e sim da livre interpretação do artista. Simons ajudou muito a Dix, quando este estava de mudança para a capital. Diferentemente de Dix, e por ser judeu, fugiu da Alemanha na chegada de Hitler ao poder, exilando-se nos Países Baixos.

Figura 85 - Otto Dix. *Retrato do advogado Hugo Simons*, 1925. Têmpera e óleo sobre tela, 97,5 x 67,5 cm. Museu de Belas Artes de Montreal, Montreal



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>.
Acesso em 18/11/2019.

Figura 86 – Albrecht Dürer. *Folha de estudo com autorretrato, mão e almofada*, 1493;
 Albrecht Dürer. *Estudo das três mãos*, 1494

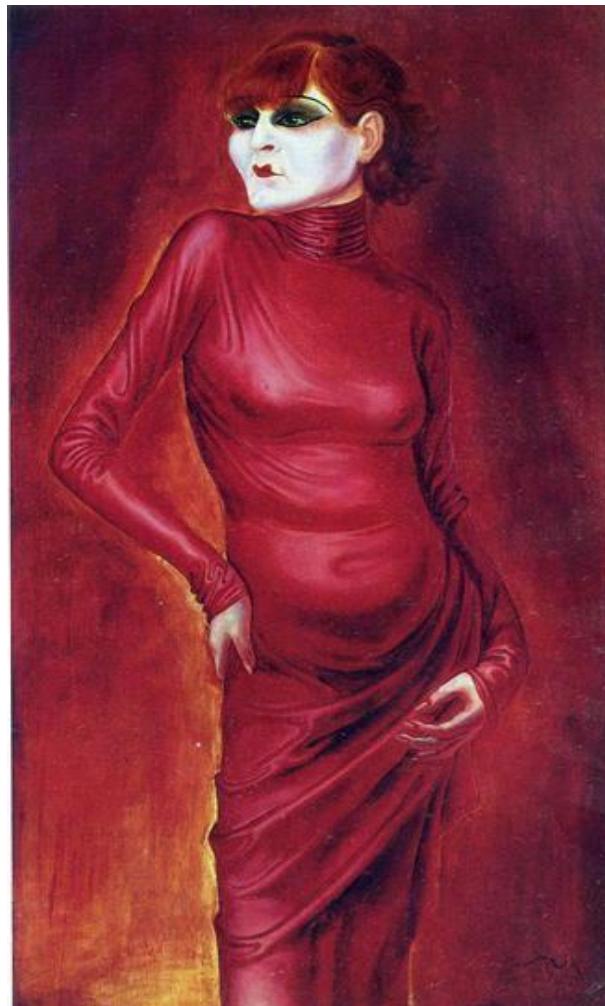


Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/albrecht-durer>. Acesso em 18/11/2019.

Proibido pelo nazismo de pintar sua temática crítica sobre a sociedade utilizando técnicas modernistas, Otto Dix não tinha como comercializar seus quadros; além de ter sido expulso da Academia de Artes de Dresden, passara por dificuldade financeiras. Durante o Terceiro Reich, Dix enviara diversas cartas a Hugo Simons pedindo ajuda financeira e este enviava o que podia. Durante esse período, Simons foi um personagem muito prestativo em ajudar quem ele pudesse, subornando guardas nazistas na fronteira dos Países Baixos, deixando passar fugitivos do regime. Foi um personagem “invisível” da República de Weimar e um combatente do nazismo a ser lembrado (e estudado).

Como afirmamos anteriormente, Otto Dix é um artista que consegue expressar de sua alma a decadência da sociedade moderna, sua visão penetrante da realidade alemã, a qual vive é materializada em seu quadros. E, como representação dessa decadência social – e individual –, Dix pinta, em 1925, um dos maiores ícones do vício, da boemia na Berlim de Weimar, a polêmica bailarina Anita Berber (1899-1928).

Figura 87 - Otto Dix. *Retrato da bailarina Anita Berber*, 1925. Têmpera e óleo sobre tela, 120 x 65 cm. Galeria da Cidade de Stuttgart, Stuttgart. (Empréstimo da Fundação Otto Dix)



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 22/11/2019.

Dix não é considerado um pintor de celebridades famosas. Pelo que sabemos, Berber foi a única. Ela era o estereótipo típico dos filmes, novelas, literatura dos anos 1920. Dix a pintou ainda antes de se mudar para Berlim.

Nascida em 1899, Anita Berber era filha de um famoso cantor e violinista. Sua formação como bailarina clássica com Rita Sacchetto, fazendo sua primeira apresentação em cena aos 17 anos. Depois de atuar na “Trupe Sacchetto”, conseguiu em 1919 seu primeiro posto como solista no Teatro Apolo de Berlim, realizando atuações ao lado de Rudolf Nelson no Conservatório de Berlim. Como bailarina de espetáculo, atuou em todos os cenários berlineses, como o “Weisse Maus” (“Rato Branco”) e no “Pyramide”, local das grandes baixarias.²³³

²³³ KARCHER, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 99-100.

Berber começou a dançar em cabarés aos 16 anos de idade e a “Trupe Sacchetto”, à qual se juntou, destacava o “nó de dança”, que era um meio termo entre o espetáculo pornográfico e o espetáculo artístico intelectual, ocorrido com muita frequência na Alemanha weimariana. Berber era conhecida por sua extravagância e suas formas de representação.

Herbert Pfeiffer, por exemplo escreve em suas memórias dos anos vinte berlineses: “Anita Berber havia convertido o Weisse Maus em seu ponto fixo. Foi ali que ocorreram suas últimas apresentações de dança. (...) Anita Berber era a personificação vital e artística do impulso desenfreado ardente de sua geração, que tinha tendência de ignorar e sublimar as coisas e que queria aproveitar a vida plenamente”.²³⁴

Provavelmente, Dix a conheceu em 1925. Sua esposa, Martha Dix, recorda ter visto Berber antes de entrar em cena nos palcos:

Maquiava-se durante uma hora, ao tempo que bebia em excesso uma garrafa de conhaque. E é claro, também se prostituía. Uma vez estávamos passeando por Wiesbaden (onde o casal Dix assistiu a um espetáculo de revista de Anita) e aproveitava qualquer oportunidade. Todos a abordavam, e ela dizia “200 marcos”. Não me parece tão terrível, de alguma forma precisava ganhar dinheiro. Os vestidos que usava ao se apresentar como bailarina nos palcos eram muitos caros. Era uma mulher encantadora, amável, absolutamente natural.²³⁵

A observação de Martha Dix sobre os comportamentos de Anita Berber são de uma personalidade progressista.

Berber talvez tenha sido a primeira artista a se apresentar nua nos palcos da Alemanha pós-guerra, isso em 1919. Suas danças – que tinham como título “Cocaína” e “Morfina”²³⁶ – proporcionavam intensa erotização em jovens e senhores da Berlim de Weimar, enquanto que, em regiões provincianas do país, proporcionavam o sentimento de ódio e traição.

Através de suas aparições públicas, Anita Berber desafiava – com suas danças, suas roupas provocativas, seu estilo de vida, sua androgenia e bissexualidade – os costumes, o tabu social (moral) de uma nação de maioria conservadora, além do uso excessivo de cocaína, ópio e morfina ao misturar com bebidas etílicas. Representa a “indecência”, o “proibido” com relação aos padrões morais burgueses, o que não deixava de ser uma grande hipocrisia, pois seu público emanava da burguesia.

Em *Retrato da bailarina Anita Berber*, Otto Dix concentrou-se exclusivamente na reprodução do corpo e sua inclusão nas diversas gamas da cor vermelha. “Dix uma vez disse

²³⁴ KARCHER, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 100.

²³⁵ *Idem, Ibidem*, p. 101-104.

²³⁶ EVANS, Richard. *A chegada do Terceiro Reich*. São Paulo: Planeta, 2016, p. 174.

que ‘não é somente a forma, mas também a cor é de grande importância, meio de expressão do individual. Cada pessoa tem uma cor especial, que se manifesta em todo quadro’’.²³⁷

O vermelho escolhido por Dix para pintar Anita Berber possui realmente no quadro uma dimensão própria, corporal. A cor é representada simultaneamente como sangue e sedução. O vermelho ao fundo emite Berber como representação da aura que a rodeava. Esta aura era vista por Dix como pejorativa, pois representava o mundo do vício, da fama, do sexualismo, do hedonismo, ou seja, da decadência e decrepitude social e individual. Em duas palavras: Eros e Tânato. Em uma única palavra: *Zivilisation*.

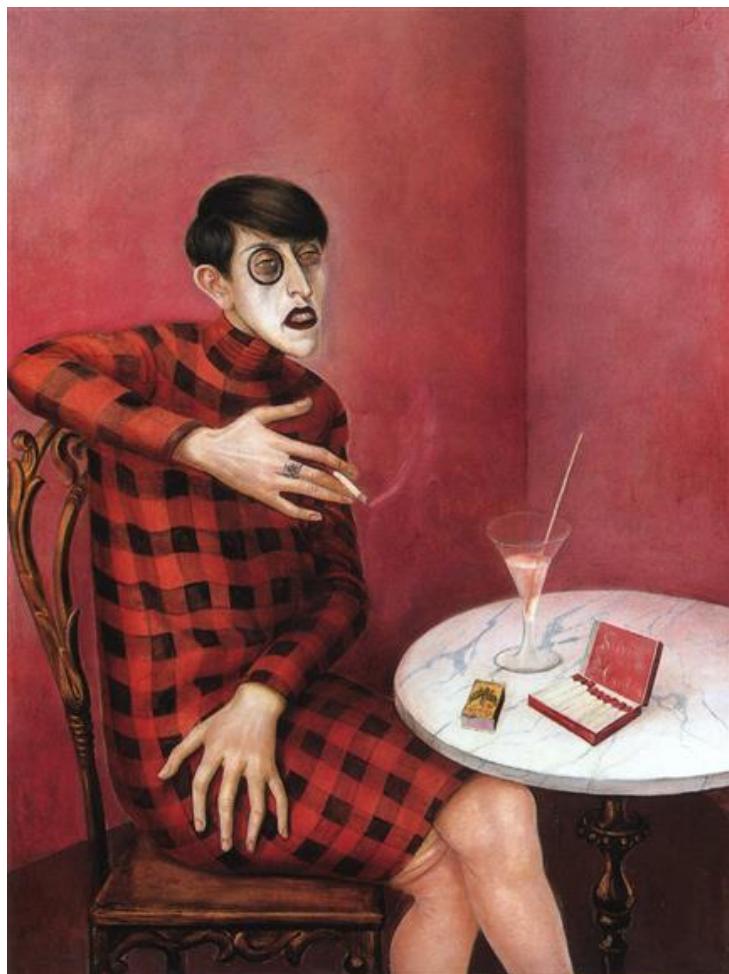
Otto Dix a retrata como a reencarnação do pecado, como uma espécie de serpente, devido ao seu corpo flácido de bailarina envolvido por um traje noturno. Representada como a “mulher fatal”, Berber é retratada como uma figura decrépita corporalmente e espiritualmente. Dix pintou sua boca e nariz pequenos. A boca é muito artificial, seus olhos estão carregados de maquiagem para ocultar as noites sem dormir e o mal aspecto que tinha. Ao observarmos detalhadamente sua cavidade nasal, notamos que Dix pintou de vermelho, fazendo referência à inflamação devido ao uso de cocaína.

No retrato de Anita Berber, seu rosto expressa enfermidade e morbidez, parecendo ter uma idade mais avançada. Ela veio a falecer em 1928, aos 29 anos de idade. Seu funeral em Berlim encontrava-se lotado, sobretudo de homossexuais, para a última despedida. Otto Dix compareceu com sua família.

No funeral de Anita Berber, estava presente mais uma personalidade retratada por Dix, que analisaremos a seguir, a jornalista Sylvia von Harden (1894-1963).

²³⁷ KARCHER, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Madri: Taschen, 2010, p. 104.

Figura 88 - Otto Dix. *Retrato da jornalista Sylvia von Harden*, 1926. Têmpera e óleo sobre tela, 120 x 88 cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 24/11/2019.

Em 1926, ao pintar o *Retrato da jornalista Sylvia von Harden*, Otto Dix representava um lado da sociedade alemã que muitos preferiam ignorar: uma personalidade boêmia impressionante, escritora de romances, poetisa, intelectual feminina, a *Neue Frau* (nova mulher) que representa os novos discursos sobre sexualidade, igualdade e a sociedade urbana de massa.

Esse quadro tem um significado muito relevante para o movimento artístico da Nova Objetividade, representando um modo mais vívido e realístico da sociedade.

Rememorando os anos dourados de 1920, Sylvia von Harden escrevia artigos sobre essa época. Porém, em um artigo intitulado *Memórias de Otto Dix*, de 1959, Harden descreve a origem do retrato. Em Berlim, Dix a encontrou uma vez em um café e ficou observando atentamente aquela chamativa moça. Quando Harden levanta-se para ir embora, Dix passa a segui-la até conseguir convencê-la de retratá-la, declarando:

– “Eu devo pintar você! Eu simplesmente devo! ... Você é representante de uma época inteira!”.

– “Então, você quer pintar meus olhos sem brilho, minhas orelhas ornamentadas, meu nariz longo, meus lábios finos; você quer pintar minhas mãos longas, minhas pernas curtas, meus pés grandes – coisas que só podem assustar as pessoas e não deliciar ninguém?”

– “Você se caracterizou brilhantemente, e tudo isso levará a um retrato representativo de uma época preocupada não com a beleza externa de uma mulher, mas sim com sua condição psicológica”.²³⁸

Como notamos nesse diálogo entre o pintor e a jornalista, o alvo de Otto Dix não era a beleza convencional/padrão, mas sim as fisionomias estranhas, as fisionomias peculiares.

Dix retratou Sylvia von Harden sentada à mesa de um café. Sobre a mesa há uma taça com bebida (coquetel), uma caixa de cigarros aberta – onde podemos ver seu nome escrito – e uma caixa de fósforos. Observamos o choque de cores: o vermelho-morango do vestido – com o moderno *design* xadrez – contra o rosa da parede do fundo. Essa combinação estridente de cores fornece a discórdia da pintura.

Sentada em uma cadeira ornamentada, Harden apoia o cotovelo do braço direito no encosto enquanto segura um cigarro, seu outro braço contorna sua região pélvica, onde sua mão repousa sobre o quadril. Suas mãos são grandes e finas.

De pernas cruzadas, ela veste meias, as quais estão começando a desenrolar. Utilizando um monóculo audacioso fixado no olho direito, sua expressão facial é bastante amarga ao observarmos seus olhos meio abertos. Seu rosto é fino, destacando o queixo pontudo.

Na pintura de Dix, assim como no retrato fotográfico, Sylvia von Harden se apresenta de modo andrógeno. O andrógeno não aparece somente na face da jornalista, mas também nas mãos, as quais são retratadas quase como “garras”, aparentam ser muito duras. Seu cabelo estilo “garçonne”, o monóculo, o cigarro na mão – sinônimo de liberdade, na época –, a representação de Harden é de uma mulher socialmente emancipada. Seu corpo é retratado como estando livre dos grilhões morais tradicionais do feminino. Ela é a mulher bem resolvida, que tem uma profissão.

Marianne Walle consegue descrever com maestria a típica mulher berlinese dos anos de Weimar, a *Neue Frau*:

É uma mulher que cortou as tranças para pentear-se “*a la garçonne*” e cujas pernas são depiladas. Consciente de seu valor, materialmente independente, bem cuidada,

²³⁸ MICHALSKI, Sergiusz. *New Objectivity*. Köln: Taschen, 2003, p. 56.

esportiva, sexualmente “liberada”, tem a audácia de sentar-se sozinha nos cafés e fumar em público. Sair para dançar, escolher seu próprio par, não é mais um prazer reservado às atrizes mundanas; (...).²³⁹

Otto Dix a representa como uma intelectual, refletindo em sua face de arrogância e esnobismo. Sylvia von Harden é a mulher moderna, magra, profissional, de caracteres masculinos devido ao jeito de vestir e o corte de cabelo, que nos faz questionar: é possível que Harden seja homossexual – lésbica, travesti?

Essa pergunta não terá uma resposta neste trabalho.

O Retrato de Sylvia von Harden ficou famoso e tão significativo ao representar o *Zeitgeist* na Alemanha, que transcendeu para a arte cinematográfica. O diretor americano Bob Fosse (1927-1987) em seu filme *Cabaret*, de 1972, que faz referência ao período da Alemanha weimariano – 1931 –, adota a pintura a Dix para uma das primeiras cenas de sua obra.

Figura 89 - Bob Fosse. *Cabaret*, 1972. Estados Unidos



Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/376191375111405824/>. Acesso em 25/11/2019.

Essa estética da mulher moderna, representada na figura de Sylvia von Harden durante os anos de Weimar, será abolida em 1933, com a chegada do nacional-socialismo ao poder. A *Neue Frau* será substituída pela mulher de padrões tradicionais: preocupada com o

²³⁹ WALLE, Marianne. As berlínenses e seus combates. In: RICHARD, Lionel. Berlim, 1919-1933. São Paulo: Zahar, 1993, p. 96.

ambiente doméstico, submissa a seu esposo, parideira de filhos perfeitos, politicamente acrítica, fiel aos valores do *Führer* e do partido, de cabelos longos e trançados.

O personagem retratado por Otto Dix, que analisaremos agora, é o famoso *marchand* de artes Alfred Flechtheim (1878-1937).

Judeu da Westphalia, Flechtheim provinha de uma família de pessoas de negócios e, ainda jovem, tornou-se sócio da empresa de seu pai, indo estagiar em Londres e Paris. Apareceu no mundo das artes na década de 1900 com uma coleção de pinturas de Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Pablo Picasso, Georges Braque, Wassily Kandinsky, August Macke, etc., abrindo sua primeira galeria na cidade de Düsseldorf em 1913. No ano seguinte, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, Flechtheim serviu como voluntário (mas não na linha de frente), foi obrigado a vender e leiloar sua coleção e objetos de sua galeria.

Após o fim do conflito, consegue restabelecer sua galeria afirmando-se como um dos maiores *marchand* da Alemanha de Weimar, estabelecendo galerias filiais e escritórios de representação em Berlim, Colônia, Frankfurt e Viena.

Flechtheim tornou-se um revendedor e galerista de êxito. Um exímio comerciante de arte e o mais importante *marchand* da vanguarda francesa – sobretudo o cubismo e surrealismo – em Berlim. Nos anos 1920, obras famosas de artistas franceses e de Picasso passaram por suas mãos.

Apropriando-se de seu nome e fama no mercado das artes, Flechtheim tinha uma capacidade incrível para ganhar dinheiro. Comprava quadros a preços mínimos, em seguida, revendia, leiloava a valores altíssimos, chegando até mesmo a humilhar pintores. Com sua fisionomia facial pouco atrativa, ele era um nobre sofisticado e muito elegante que ditava a arte na Alemanha.

Realizava extravagantes e glamorosas festas em sua galeria, onde recebia estrelas de cinema, magnatas das finanças, celebridades esportistas e artistas de diversos padrões. Jamais existiu uma cordial relação entre Otto Dix e Alfred Flechtheim, primeiramente porque o *marchand* não apreciava a arte contemporânea alemã e, para piorar, repudiava os expressionistas. Sua preferência era a arte moderna francesa, pois vivia muito em Paris, tentando trazê-la a todo custo às exposições na Alemanha através de sua galeria.

O mal gosto de Flechtheim para com o Expressionismo e a Nova Objetividade foi afetando pouco a pouco o trabalho dos artistas alemães. Max Beckman, quando conseguiu ganhar fama no mercado da arte na Alemanha, Flechtheim aproveitou da situação. Com George Grosz, seu oportunismo foi foraz. Grosz havia sido processado pela justiça por “indecência” e

precisou vender diversos de seus quadros a preços abaixo do valor de mercado, para pagar o processo. Flechtheim comprou a maioria e revendeu acima do valor de mercado.

Com relação às pinturas de Otto Dix, Alfred Flechtheim as repudiava, afirmando que seus quadros eram algo prejudicial às pessoas. Ele agia de maneira repugnante e, em 1926, Dix o pintou de forma satírica.

Em *Retrato do marchand de arte Alfred Flechtheim*, Otto Dix implacavelmente representa-o como o senso comum da época na Alemanha, o protótipo do judeu ganancioso.

Figura 90 - Otto Dix. *Retrato do marchand de arte Alfred Flechtheim*, 1926. Têmpera e óleo sobre tela, 120 x 80 cm. Galeria Nacional (museus estatais), Berlim



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/otto-dix>. Acesso em 27/11/2019.

Elegantemente trajado de terno e gravata, sua aparência facial é horrenda e Dix destaca seu nariz avantajado, que, pejorativamente, era tido como uma característica

fisionômica judaica. Podemos observar, na pintura de Dix, que há dois quadros: o primeiro encontra-se atrás do marchand e, ao que nos parece, é uma representação cubista do pintor espanhol que construiu sua carreira em Paris, Juan Gris (1887-1927); o segundo encontra-se sob a mão esquerda de Flechtheim, e parece-nos ser a representação cubista do pintor francês Georges Braque (1882-1963).

Podemos observar que, bem à sua frente, há duas folhas de papel acima da mesa e, se notarmos minuciosamente, a folha de baixo é uma fatura e a folha de cima é um esboço de um desenho neoclássico de Picasso com duas mulheres nuas. Dix insinua que Flechtheim está oferecendo ao cliente um desenho de Picasso e, logo em seguida, apresentando a fatura. Isso diante de um fundo escuro, sombrio, que o envolve.

A ambição e a mesquinhez de Flechtheim era impor seu gosto pela pintura francesa para toda Alemanha, e Dix consegue representar isso. As mãos do *marchand* são representadas por Dix como se fossem garras, que aprisionam gananciosamente duas coisas: a pintura francesa (o quadro de Braque) e o dinheiro (a fatura).

Durante o período da República de Weimar e do Terceiro Reich, a fama de Alfred Flechtheim o levou a se tornar o protótipo vivo do “eterno judeu”. Talvez ele nunca pudesse imaginar, em 1937, enquanto morria – na miséria –, no exílio em Londres, que se tornaria um ícone e um símbolo antisemita, da “*Kulturbolchevismus*” (“bolchevismo cultural”) e da “degeneração judaica” nas artes visuais.

Além da Exposição da Arte Degenerada ocorrida em Munique em 1937, a qual já mencionamos, no ano anterior (1936) era inaugurada na mesma cidade, a *Grosse antibolschewistische Shau* (Grande Exposição Antibolchevique) e, em novembro de 1937, uma exposição antisemita chamada *Der ewige Jude* (“O Judeu Errante”), porém mais conhecida como *O Eterno Judeu*, promovido pelo Ministério da Propaganda.

As três exposições estão intrinsecamente conectadas entre si, pois compartilham elementos comuns substancialmente destinados a transmitir uma mensagem radical coerente. Elas representavam a concepção fundamental da ideologia nazista, destinada a visualizar e definir os inimigos políticos, culturais e raciais do nacional-socialismo.

Para promover a Grande Exposição Antibolchevique, foi produzido um gigantesco cartaz de fotomontagem, com o intuito de exibir os horrores da “degeneração judaica” na arte e da “cultura bolchevique”.

Figura 91 - *Degeneração da cultura*, 1937. Fotomontagem; Nuremberg



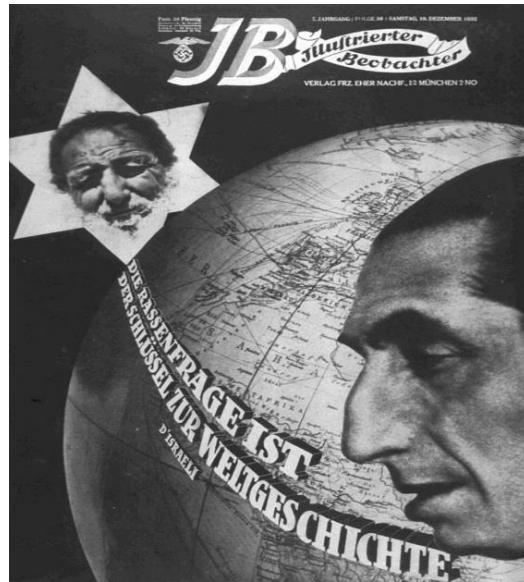
Fonte: <http://no-miedo.blogspot.com/2010/12/arte-degenerata.html>. Acesso em 28/11/2019.

A fotomontagem foi e é demasiadamente utilizada como ferramenta de propaganda. Como podemos ver no cartaz acima, foi utilizada pelo regime hitlerista para promover a “arte degenerada”, produzida na época onde a noção de *Kultur* perdia-se ou ausentava-se, e a noção de *Zivilisation* tornava-se predominante. Conseguimos identificar, no cartaz, algumas imagens artísticas como: a escultura em madeira de Ludwig Gies (1887-1966), *Crucifixo da Catedral de Lübeck* (1922); a escultura de Eugen Hoffmann (1892-1955) *Mulher de cabelo azul* (1919). Porém, a fotografia do rosto de Alfred Flechtheim ocupa um espaço maior do cartaz e, ironicamente, colocado ao lado da pintura de Otto Dix, *Jovem diante do espelho* (1921). A propaganda nazista conseguiu não apenas unir os dois “inimigos” em uma única fotomontagem, mas também equalizá-lo, colocando-os no mesmo nível e transformando-os em representantes da “cultura judaico-bolchevique”.

O rosto de Flechtheim, com seu nariz avantajado – “de judeu” –, era representado como o contraste da “face heroica” da nação germânica. A face do *merchant* ainda estaria presente em inúmeros panfletos antisemitas e na revista do partido nazista *JIllustrieter Beobachter* (*Observatório Ilustrado*)²⁴⁰ em uma edição de 1932, que tinha como tema o perigo judaico para o mundo e questão racial, tendo como frase de capa do político britânico Benjamin Disraeli (1804-1881): “A questão racial é chave para a História Universal”.

²⁴⁰ Foi uma revista ilustrada de propaganda publicada pelo Partido Nacional-Socialistas dos Trabalhadores Alemães. Foi editado por Hermann Esser (1900-1981) publicando de 1926 a 1945 em Munique.

Figura 92 - *Illustrieter Beobachter*, 1932



Fonte:

<https://copyrightlitigation.blogspot.com/2013/08/an-end-to-momas-holocaust-denial-german.html>. Acesso em 29/11/2019.

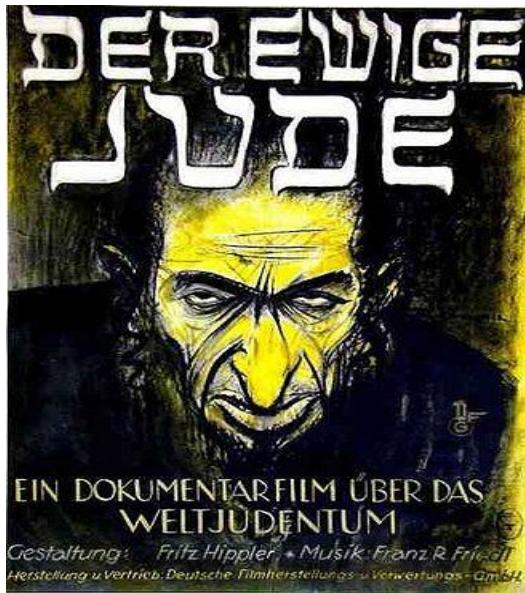
Na obra cinematográfica de Igmar Bergman *O ovo da serpente*, um dos personagens principais, o trapezista circense Abel Rosenberg, dá uma versão bastante popular que imperava na Alemanha sobre a questão judaica:

Os judeus estão com a mão no dinheiro e enganam as pessoas simples com o peso dele. Eles estão esparramados pelo mundo inteiro, numa confraria, e ajuntam para si todo dinheiro que pessoas simples trabalharam e lutaram para ganhar. E como são os judeus que puseram a mão em todo o dinheiro que existe, então são eles que decidem. Todas as pessoas simples são escravas dos judeus. Pessoas ordinárias, gentis e honestas são enganadas por eles. Por fim essas pessoas ficam enlouquecidas de desespero e começam a odiá-los. É fácil de compreender. Tão logo uma dessas pessoas simples vê um judeu, ela sente vontade de matá-lo. Isto também é fácil de compreender. Até eu que sou judeu posso comprehendê-lo. Os judeus são um veneno, algo de anormal e doentio, que deveria ser erradicado.²⁴¹

Outra obra de cunho racial baseado na imagem caricata do judeu foi o filme-documentário de propaganda *O Eterno Judeu*, realizado em 1940, pelo diretor Fritz Hippler (1909-2002).

²⁴¹ LENHARO, Alcir. *Nazismo*. São Paulo: Ática, 2001, p. 84-85.

Figura 93 - Fritz Hippler. *O Eterno Judeu*, 1940. Filme-documentário, Alemanha



Fonte:

<http://www.vortexcultural.com.br/cinema/critica-o-eterno-judeu/>. Acesso em 02/12/2019.

De caráter inflamatório, o filme de Hippler é apavorantemente antisemita, o qual compara os judeus a ratos e parasitas da degeneração nacional. Filmado no gueto de Varsóvia, o filme serviu como preparação e acordo da população alemã para o extermínio de judeus nos anos seguintes.

Não sabemos se o *Retrato do marchand de arte Alfred Flechtheim* de Otto Dix, com a temática da ganância e do poder na figura do judeu, tenha influenciado (in)diretamente o movimento nazista. No entanto, é preciso deixar claro que Dix não é um antisemita, por mais que não tenha fugido de seu país após a ascensão de Hitler ao poder – e ser aceito pelo Terceiro Reich por ter sido condecorado com a Cruz de Ferro de Segunda Classe durante a Primeira Guerra –; durante sua vida, teve amigos e colegas judeus.

Flechtheim, ao fugir da Alemanha e exilar-se em Paris, deixou todas as suas obras de arte para trás, perdendo todo seu dinheiro e vindo a falecer accidentalmente em Londres, aos 58 anos de idade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta Dissertação buscou divulgar o nome de Otto Dix ao universo acadêmico brasileiro e uma interpretação sobre seus quadros durante a República de Weimar, procurando contribuir, de alguma maneira, para diversos enfoques que possam ser trabalhados em futuras pesquisas. Um artista como Dix possibilita ao historiador uma variedade de leituras sobre a época em que foram sujeitos e objetos de demasiado valor, assim como representante das tendências múltiplas da corrente artística expressionista e da Nova Objetividade.

Obviamente que este trabalho não esgota a temática abordada. Estudar Otto Dix é penetrar fundo em uma conjuntura histórica imensa, que não cabe e nem deve caber dentro de uma Dissertação de Mestrado. É uma pesquisa que permanece aberta, que procura matizar os seus resultados, sem descartar a sua contribuição crítica para a compreensão de sua época.

Representada através das pinturas de Dix, a Alemanha parecia sentir-se incomodada sobre aspectos sociais, políticos e estéticos, em um momento histórico onde a nação passava por grandes transformações socioeconômicas e convulsões políticas que marcaram as três primeiras décadas do século XX.

A arte crítica de Otto Dix sofria turbulência em uma sociedade democrática, mas que flertava com o autoritarismo a todo momento. Ao comemorarmos o centenário do fim da Primeira Guerra Mundial (1918-2018) e do nascimento da República de Weimar (1919-2019), notamos diversas semelhanças dessas épocas nos dias atuais – autoritarismo, belicismo, censura a arte, flerte com regimes ditoriais, instabilidade econômica, ódio de classe –, onde as obras de Dix vêm do passado para nos alertar do possível aviso de incêndio que estamos passando cotidianamente. A arte e a época de Dix nos trazem um alerta mais convincente, como exprime a frase de Brecht: “a cadela do fascismo está sempre no cio”.

Otto Dix não para por aqui.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BARANOWSKI, Shelley. **Império Nazista**. O imperialismo e o colonialismo alemão de Bismarck a Hitler. São Paulo: Edipro, 2014.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Volume 1: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. **Obras escolhidas**. Volume 2: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERTOLUCCE, Vanessa Beatriz. **A arte dos regimes totalitários do século XX**. Rússia e Alemanha. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.
- BESSEL, Richard. **Nazismo e Guerra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- BRECHT, Bertolt. **Poemas**. 1913-1956. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BUCHANAN, Patrick J. **Churchill, Hitler e a “Guerra Desnecessária”**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Sobre a morte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- CANFORA, Luciano. **1914**. São Paulo: Edusp, 2014.
- COGGIOLA, Osvaldo. **Alemanha 1918-1924**: Hiperinflação e Revolução. São Paulo: LCTE Editora, 2010.
- COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**. São Paulo: Cosacnaif, 2010.
- CONRAD, Joseph. **Coração das trevas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DUBE, Wolf-Dieter. **O Expressionismo**. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976.
- DYMETMAN, ANNIE. **Uma arquitetura da indiferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- ELGER, Dietmar. **Expressionismo**. São Paulo: Taschen, 2003.
- ELIAS, Norbert. **Os alemães**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- _____. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Volume 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- EKSTEINS, Modris. **A Sagração da Primavera**. A Grande Guerra e o nascimento da era moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- EVANS, Richard J. **A chegada do Terceiro Reich**. São Paulo: Planeta, 2016.
- FER, Briony; BATCHLOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**: a arte no entreguerras. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.
- FERGUSSON, Adam. **Cuándo muere el dinero**. Madri: Alianza, 2012.
- FICHTE, Johann Gottlieb. **Discursos à nação alemã**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2008.
- FRIEDRICH, Otto. **Antes do dilúvio**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- GINZBURG, Carlo. **Medo, reverênciа, terror**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GRIMMELSHAUSEN, Hans J. C. von. **O aventuroso Simplicissimus**. Tradução de Mauro Luiz Frungillo. Curitiba: UFPR, 2008.
- GOYA, Francisco de. **Os desastres da guerra**. São Paulo: Expressão e Arte, 2003.
- GROSZ, George. **Um pequeno sim e um grande não**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- GUINSBURG, J. (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HERF, Jeffrey. **O modernismo reacionário**. São Paulo: Editora Ensaio/Unicamp, 1993.
- HOBSBAWM, Eric J. **A Era dos Impérios**. 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- _____. **A Era dos Extremos**. 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JÜNGER, Ernst. **Tempestades de aço**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KARCHER, Eva. **Otto Dix (1891-1969)**. Madrid: Taschen, 2010.
- KERSHAW, Ian. **De volta do inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

- KITCHEN, Martin. **História da Alemanha moderna**. São Paulo: Cultrix, 2013.
- KLEE, Paul. **Diários**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KLEIN, Claude. **Weimar**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- KRAKAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 1988.
- LENHARO, Alcir. **Nazismo**. “O triunfo da vontade”. São Paulo: Ática, 1987.
- LIEBEL, Vinícius. **Os alemães**. São Paulo: Contexto, 2018.
- LONGERICH, Peter. **Joseph Goebbels**. Uma biografia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- LORENZE, Ulrike. **Otto Dix**. El destino de um artista en la Alemania. Madrid: Fundacion Juan March, 2006.
- LOUREIRO, Isabel. **A Revolução Alemã**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- LÖWY, Michael. **A jaula de aço**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- _____; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- _____. **Revolução**. São Paulo: Boitempo, 2009.
- _____. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; JÚNIOR, Rubens Machado; VEDDA, Miguel (Orgs.). **Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- MACMILLAN, Margaret. **Paz em Paris, 1919**: a Conferência de Paris e seu mister de encerrar a Grande Guerra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- _____. **Usos e abusos da História**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- MAGNOLI, Demétrio (Org.). **História das Guerras**. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARSHALL, Tim. **Prisioneiros da Geografia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. **O Capital**. Crítica da economia política. Volume 1. São Paulo: Boitempo, 2017.
- _____. **Sobre o suicídio**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- MAZOWER, Mark. **Continente sombrio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- MAZZARI, Marcus Vinícius. **Labirintos da Aprendizagem**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MICHALSKI, Sergiusz. **New Objectivity**. Köln: Taschen, 2003.
- MUSEU de Arte Brasileira. **Catálogo da exposição Otto Dix e Lasar Segall**: imagens da guerra. FAAP, de 18 de maio a 7 de julho de 2002.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v.10, dez. 1993.
- POTTER, Pamela Maxime. **A mais alemã das artes**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- REMARQUE, Erich Maria. **Nada de novo no front**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- _____. **O obelisco negro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- RICHARD, Lionel. **A República de Weimar (1919-1933)**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- _____. **Berlim 1919-1933**: a encarnação extrema da modernidade. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- SCHACHT, Hjalmar. **Setenta e seis anos de minha vida**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- SCHAMA, Simon. **O desconforto da riqueza**. A cultura holandesa na época de ouro. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Do sofrimento do mundo**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- SCHOTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Miriam; BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte**. Técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SHEFFIELD, GARY. Coleção Folha. As Grandes Guerras Mundiais. **A Guerra Total**. Volume 5. São Paulo: Empresa Folha de São Paulo, 2014.
- SIMONE, Eliana de Sá Porto. **Käthe Kollwitz**. São Paulo: Edusp, 2004.
- SMITH, P. D. **Os Homens do Fim do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- STEINBERG, Jonathan. **Bismarck**: uma vida. Barueri: Amarilys, 2015.
- SONDHAUS, Laurence. **A Primeira Guerra Mundial**. São Paulo: Contexto, 2014.
- STEVENSON, David. **1914-1918**: a história da Primeira Guerra Mundial. Parte 4: O legado. Barueri: Novo Século, 2016.
- TOLLER, Ernst. **Uma juventude na Alemanha**. São Paulo: Editora Madalena, 2015.
- TOTA, Antônio Pedro. **O imperialismo sedutor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **Os Americanos**. São Paulo: Contexto, 2009.

VOLTAIRE. **Dicionário Filosófico**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

VON ECKARDT, Wolf; GILMAN, Sander L. **A Berlim de Bertolt Brecht**. Um álbum dos anos 20. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

VULLIERME, Jean-Louis. **Espelho do Ocidente**. Rio de Janeiro: Difel, 2019.

WELLS, H. G. **A máquina do tempo**. São Paulo: Nova Alexandria, 2004.

_____. **História Universal**. Volume 6. São Paulo: Edigraf, 1972.

WILDE, Oscar. **O crime de Lorde Arthur Savile e outras histórias**. Lisboa: Europa-América, 2007.

ZWEIG, Stefan. **Autobiografia**: o mundo de ontem. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. **O mundo insone e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

Filmes e Documentários

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Produção: Erich Pommer. S/1, Alemanha: Decla-Bioscop AG, 1919. DVD (71 min).

DR. MABUSE. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Berlim, Alemanha: UFA, 1922. DVD (195 min).

NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Produção: Enrico Dieckmann e Albin Grau. Berlim, Alemanha: Jofa-Atelier Berlin Johannisthal e Prana-Film GmbH, 1922. DVD (94 min).

FAUSTO. Direção: F. W. Murnau. Produção: Erich Pommer. Berlim, Alemanha: UFA, 1926. DVD (116 min).

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Berlim, Alemanha: UFA, 1926. DVD (145 min).

SEM novidade no front. Direção: Lewis Milestone. Produção: Carl Leammle Jr.. S/1, Estados Unidos: Vintage, 1930. DVD (133 min).

M, o Vampiro de Dusseldorf. Direção: Fritz Lang. Produção: Seymour Nebenzal. Berlim, Alemanha: Nero-Film AG, 1931. DVD (117min).

TRIUNFO da vontade. Direção: Leni Riefenstahl. Produção: Leni Riefenstahl. S/1, Alemanha: Leni Riefenstahl-Produktion e Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1934-1935. DVD (114 min).

OLYMPIA. Direção: Leni Riefenstahl. Produção: Leni Riefenstahl . S/1, Alemanha: Olympia Film e Tobis Filmkunst, 1938. DVD (225 min).

O GRANDE ditador. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. S/1, Estados Unidos: Charles Chaplin Productions, 1938. DVD (124 min).

GLÓRIA feita de sangue. Direção: Stanley Kubrick. Produção: James. B. Harrys e Stanley Kubrick. S/1, Estados Unidos: Bryna Productions e Harry-Kubrick Productions 1957. DVD (87 min).

CABARET. Direção: Bob Fosse. Produção: Cy Feuer. S/1, Estados Unidos: Classic Line, 1972. DVD (126 min).

O PODER da águia de duas cabeças. Produção: Lutz Becker. S/1, Estados Unidos/Alemanha: Wonder, 1973. DVD (86 min).

O OVO da serpente. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Dino De Laurentiis. S/1, Alemanha/Estados Unidos: De Laurentiis e Rialto Films, 1977. DVD (120 min).

ARQUITETURA da destruição. Direção: Peter Cohen. Produção: Poj Filmpoduktion Swchedishes Filminstitut Swchedishes Fernsehen Kanal 1 Sandrew Film & Theather AB Peter Cohen.S/1, Suécia: Versátil Home Vídeo e Mostra Internacional de Cinema, 1992. DVD (121 min).

FELIZ Natal. Direção: Christian Carion. Produção: Christophe Rossignon S/1, Alemanha/Bélgica/França/Noruega/Inglaterra/Irlanda do Norte/Romênia: Sony Pictures Classics, 2005. DVD (116 min.)

A FITA branca. Direção: Michael Haneke. Produção: Stephan Arnedt, Veit Heiduschka, Michael Katz, Margaret Ménégoz e Andrea Occhipint. S/1, Alemanha: X-Filme Creative Pool e Wega Films, 2009. DVD (144 min).

FRANCOFONIA. Direção: Alexander Sokurov. Produção: Pierre-Olivier Bardet, Thomas Kufus, Els Vandevorst. S/1, Alemanha/França/Holanda: Zero One Film, Idéale Audience e N279 Entertainment, 2015. DVD (88 min).

Sites

BRASIL Acadêmico. **Os Segredos da Primeira Guerra - Fúria.** Disponível em: <<http://blog.brasilacademicocom/2016/12/os-segredos-da-primeira-guerra-furia.html>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

BURGER, Laura. Georg Trakl: um romântico em tempo de guerra. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 18, n. 25, Jun. /2015, p. 18-36. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pg/v18n25/1982-8837-pg-18-25-00018.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2019.

LA crucifixion de Grünewald. **Neorbe**, 2007. Anônimo. <http://www.namurois.org/castelluna/?post/2007/04/10/La-Crucifixion-de-Grunewald>. Acesso em: 19 mar. 2019.

MUSEO Thyssen. **Otto Dix.** Disponível em:

<http://www2.museothyssen.org/microsites/otto_dix/accesible/cuadro_ing.html>. Acesso em: 02 dez. 2019.

SCHUBERT, Dietrich. Die Verfolgung des Gemäldes Schützengraben (1923) von Otto Dix.

In: KLOEPFER, Rolf; DÜCKER, Burckhard (Hrsgg.): **Kritik und Geschichte der**

Intoleranz: [Dietrich Harth zum 65. Geburtstag], Heidelberg 2000, S. 351-370. Disponível em: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3164/1/Schubert_Die_Verfolgung_des_Gemaeldes_Schuetzengraben_von_Otto_Dix_2000.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2019.