UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL
RENATA DIAS PINTO MONTEIRO

MEDIAÇÕES ARTÍSTICAS E SINTOMAS VISUAIS DO LUTO NA I GUERRA MUNDIAL: uma análise da obra de Käthe Kollwitz (1914-1945)

Rio de Janeiro
2023

Renata Dias Pinto Monteiro

MEDIAÇÕES ARTÍSTICAS E SINTOMAS VISUAIS DO LUTO NA I GUERRA MUNDIAL: uma análise da obra de Käthe Kollwitz (1914-1945)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisitos parcial à obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof.ª Dr.ª Sílvia Adriana Barbosa Correia

Rio de Janeiro

2023

CIP - Catalogação na Publicação

M775m

Monteiro, Renata
MEDIAÇÕES ARTÍSTICAS E SINTOMAS VISUAIS DO LUTO NA I GUERRA MUNDIAL: uma análise da obra de Käthe Kollwitz (1914-1945) / Renata Monteiro. -- Rio de Janeiro, 2023.
121 f.

Orientadora: Sílvia Correia.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2023.

1. I Guerra Mundial. 2. memória cultural. 3. luto. 4. arte. I. Correia, Sílvia, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Renata Dias Pinto Monteiro

MEDIAÇÕES ARTÍSTICAS E SINTOMAS VISUAIS DO LUTO NA I GUERRA MUNDIAL: uma análise da obra de Käthe Kollwitz (1914-1945)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisitos parcial à obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovada em

_____

Prof.ª Dr.ª Sílvia Adriana Barbosa Correia (Universidade do Porto e PPGHIS/UFRJ)

_____

Prof. Dr. Jorge Victor de Araújo Souza (PPGHIS/UFRJ)

_____

Prof. Dr. Douglas Attila Marcelino (UFMG)

À Aristeu Maria Monteiro e sua vida até o último segundo. Seu coração-motor-imparável, sua lição sobre um amor eterno e possível, o cuidado alimento. É uma honra, um aprendizado e uma benção ser sua neta, fruto do seu fruto, o próximo parágrafo da sua obra. Sua vida não acaba pois é eterna e floresce em todos nós. À sua moda, ela se reinventa e reinventará, a cada gargalhada.

AGRADECIMENTOS

Encerro o presente trabalho na outra ponta do luto no qual o iniciei. Do que aprendi, certamente o mais fundamental foi o respeito a essa experiência. Reconhecer e honrar a morte é na mesma medida reconhecer e honrar a vida. A vida não existe na ausência do seu fim, mas justamente pela sua existência e importância. Corro aqui o inevitável risco de recair em clichês, mas se o faço, o faço por acreditar que clichês existem por algum motivo. O luto foi o que causou e o que sustentou essa pesquisa, desde 2019 até hoje. Mas como tudo aquilo que não se quer que perca o sentido, deve acabar. Encerrando esse ciclo, do qual não saio com grandes respostas, no máximo com algumas compreensões, nutro hoje menos medo pelos fins e cada vez mais desejo pela vida.

Aos meus pais, agradeço por me amarem como foi possível.

Aos meus avós, pela lição do amor real.

Aos meus irmãos, por serem comigo, como só essa experiência permite.

A minha família, em todas as suas complexidades, dores e delícias.

Ao amor na minha vida, Victória, companheira no caminho de respeitar e entender o luto, de aprender e construir o amor, de rir e comemorar a vida.

Aos meus amigos, que no melhor e pior de mim, permanecem e expandem a minha vida em alegria.

Ao Cap-UFRJ, onde não fui estudante, mas que tem sido minha maior escola.

A Sílvia Correia, que deu norte, forma e sentido a esse trabalho, à minha formação e minha prática profissional

A Jorge Victor Araújo, Douglas Attila Marcelino, Luiza Laranjeira e tantos outros professores, pelas contribuições e inspirações.

Por fim, ao Todo Divino, que traça o Universo em linhas perfeitas mesmo quando não vemos. Obrigada a tudo que me trouxe até aqui.

O silêncio que acontece depois de uma situação violenta é o mesmo que se estabelece depois de uma experiência estética poderosa. As definições e certezas desaparecem. Tudo é possível, nada é certo.

Enrique Diaz e Marcio Abreu, peça *O espectador*

RESUMO

MONTEIRO, Renata Dias Pinto. **Mediações artísticas e sintomas visuais do luto na I Guerra Mundial:** uma análise da obra de Käthe Kollwitz (1914-1945). Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

O presente trabalho se dedica à observação da arte como ferramenta de mediação do luto de guerra, tendo como fontes a produção artística de Käthe Kollwitz, no período entre 1914 e 1945. Ao perder o filho mais novo no *front*, a alemã passou a compor as comunidades em luto formadas por toda a Europa e se tornou um dos grandes nomes da arte que retratou a experiência civil da I Guerra Mundial. Pela perspectiva da memória cultural, em especial a partir das proposições de Jay Winter (2014), buscamos identificar se a artista, inserida em uma tendência geral de busca por códigos culturais e linguagens para a experiência do conflito e da perda, mobilizou simbologias da tradição cultural – particularmente judaico-cristã. Pretenderemos ainda compreender de quais formas esse trabalho artístico permitiu o enquadramento da experiência e a comunicação com os demais enlutados ou, alternativamente, se nele revelam-se sintomas visuais, na acepção de Georges Didi-Huberman (2013) – vestígios de um luto interrompido pelas dinâmicas da guerra total.

Palavras-chave: I Guerra Mundial; memória cultural; luto; arte.

ABSTRACT

MONTEIRO, Renata Dias Pinto. **Mediações artísticas e sintomas visuais do luto na I Guerra Mundial:** uma análise da obra de Käthe Kollwitz (1914-1945). Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

The present work is dedicated to the observation of art as a tool for mediating mourning in wartime, having as sources the artistic production of Käthe Kollwitz, in the period between 1914 and 1945. After losing her youngest son at the front, the German began a member of the communities in mourning formed across Europe and became one of the biggest names in art that portrayed the civilian experience of World War I. From the perspective of cultural memory, especially from the propositions of Jay Winter (2014), we seek to identify whether the artist, inserted in a general trend of search for cultural codes and languages for the experience of conflict and loss, mobilized symbologies of tradition cultural – particularly Judeo-Christian. We also intend to comprehend in what ways this artistic work allowed the framing of the experience and the communication with the other mourners or, alternatively, if it reveals visual symptoms, in the sense of Georges Didi-Huberman (2013) – vestiges of a mourning interrupted by the dynamics of total war.

Key words: First World War; cultural memory; mourning; art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. *Miséria*, ciclo *Revolta dos Tecelões,* nª 1, litografia a caneta e giz, Käthe Kollwitz, 1897-98 18

Figura 2. *Anunciação*, afresco, Fra Angelico, 1440-42, Convento de São Marco, Florença. 25

Figura 3. *Tu Sangras Por Muitas Feridas, Oh Povo*, Käthe Kollwitz, 1893-1897 39

Figura 4 *Morte*, ciclo *Revolta dos Tecelões*, nº 2, litografia a caneta e giz, Käthe Kollwitz, 1897-98 40

Figura 5. *A Viúva II*, ciclo *Guerra*¸ nº 5, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1922-23 40

Figura 6. *Tristes pressentimentos do que há de acontecer*, ciclo *Os Desastres da Guerra*, nº 1, Goya, 1863 41

Figura 7. *Retratos da Miséria*, V, Käthe Kollwitz, *Simplicissimus*, nº 40, Munique, 1910. 49

Figura 8. *Retratos da Miséria*, VI, Käthe Kollwitz, *Simplicissimus*, nº 43, Munique, 1910. 49

Figura 9. *Pão*!, litografia em giz, Käthe Kollwitz, 1924 58

Figura 10. *Torre de Mães*, escultura em bronze, Käthe Kollwitz, 1937-38. 60

Figura 11. *A inquietação*, litografia, Käthe Kollwitz, Die Kriegszeit, nº 10, 28/10/1914 63

Figura 12. M*ãe com criança nos braços*, litografia, Käthe Kollwitz, Der Bildermann, nº 2, 20/04/1916 65

Figura 13. *Em memória a Karl Liebknecht* (1919-20), Käthe Kollwitz, xilogravura. .. 67

Figura 14. *O corpo do Cristo morto na tumba*, pintura a óleo, Hans Holbein, 1520-22 70

Figura 15. *O Sacrifício*, ciclo *Guerra*¸ nº 1, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1922-23..... 71

Figura 16. *Os Voluntários*, ciclo *Guerra*¸ nº 2, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1922-23 73

Figura 17. *Os Pais*, ciclo *Guerra*¸ nº 3, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1922-23..... 75

Figura 18. *A Viúva I,* ciclo *Guerra*¸ nº 4, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1922-23 77

Figura 19. *As Mães*, ciclo *Guerra*¸ nº 6, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1922-23..... 80

Figura 20. *O Povo*, ciclo *Guerra*¸ nº 7, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1922-23 82

Figura 21. *Fome*, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1923..... 84

Figura 22. *Os Sobreviventes*, litografia com lápis e pincel, Käthe Kollwitz, 1923..... 86

Figura 23. *Guerra nunca mais*, litografia a lápis e pincel, Käthe Kollwitz, 1924 87

Figura 24. *Visão nas nuvens,* ciclo *Imagens místicas da guerra*, folha nº 8, litografia, Natalia Goncharova, 1914 89
Figura 25. *Mortalidade infantil*, ciclo Proletariado¸ nº 3, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1925. 90
Figura 26. *Os pais em luto*, escultura em granito, Käthe Kollwitz, 1914-1932, Bélgica. 91
Figura 27. *Os pais em luto*, escultura em granito, lateral, Käthe Kollwitz, 1914-1932, Bélgica. 93
Figura 28. *Nossa Senhora da Humildade*, têmpera, Fra Angelico, 1430 95
Figura 29. *Nossa Senhora com Menino Jesus e Santa Ana*, têmpera, Masaccio, 1424-25 97
Figura 30. *Morte com mulher no colo,* xilogravura, Käthe Kollwitz, 1921. 98
Figura 31. *Maria e Isabel*, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1929. 98
Figura 32. *Mãe com seu filho morto*, escultura em bronze, Käthe Kollwitz, 1937-39.. 99
Figura 33. *Mulher com criança no colo*, escultura em bronze, Käthe Kollwitz, 1936-37. 100
Figura 34. *Frutos verdes não devem ser colhidos*, litografia a lápis, Käthe Kollwitz, 1941. 101

SUMÁRIO

Introdução ou Como olhar as imagens 1

1. “A tristeza é toda escuridão”: Käthe Kollwitz e as comunidades em luto. 6

1.1. Adentrando os estudos da I Guerra Mundial 6

1.2. Os estudos de memória da guerra 12

1.3. Os atravessamentos da guerra na vida de Käthe Kollwitz 15

2. “Eu sempre trabalhei com o meu sangue”: a arte na dor. 34

2.1. Filiações artísticas e a importância do *medium* 34

2.2. A arte atravessada pela guerra 46

2.3. Pacifismo e proteção da juventude 59

3. “Morte e juventude — a associação é ainda tão incompatível”: mediações artísticas e sintomas visuais do luto na obra de Käthe Kollwitz. 63

Considerações finais 103

Bibliografia 106

Introdução ou Como olhar as imagens

No livro *14-18: Understanding the Great War* (2002), Annette Becker e Stéphane Audoin-Rouzeau sinalizam que o "luto causado pela guerra tem muito pouco em comum com o luto em tempos de paz"[1] (p. 212, tradução nossa). Käthe Kollwitz já conhecera a morte no seio de sua família, ainda cedo na infância, mas a experiência da I Guerra Mundial traria outra dimensão para o sentimento de perda. Essa artista plástica alemã, uma das mais proeminentes no cenário europeu da virada do século, teria sua vida fundamentalmente transformada ao ajudar seu filho a voluntariar-se como soldado, apenas para receber a notícia de sua morte em combate, cerca de dois meses depois. Seu trabalho artístico, nem tão próximo das artes clássicas tampouco associado às vanguardas mais abstratas, se transmutaria em um enorme acervo dedicado à vida civil e trabalhadora, atravessada pela experiência do conflito.

Entretanto, mediante a perda do filho, e unindo-se com isso àquelas que Jay Winter (2014) denominará *comunidades em luto*, a artista se defrontou com rígidas diretrizes sociais para esse luto de guerra. Estabelecia-se um confronto entre a tentativa de justificar a guerra, transformando em heróis e mártires os milhões de soldados mortos, e a realidade pulsante da massa de enlutados, que passavam a questionar a validade do sacrifício patriótico da juventude. A guerra, que havia sido guiada por uma lógica total, pulverizara completamente a barreira entre civis e soldados, adentrando a intimidade dos lares e famílias.

Nesse cenário, nos interessará observar de que maneiras a arte serviu como mediação para o luto, tendo como foco o caso de Käthe Kollwitz, cuja produção acerca da experiência civil da Grande Guerra ficou mundialmente conhecida. Ao longo do texto, pontuações serão feitas acerca de escolhas estilísticas e formais da artista ao retratar o conflito em seus trabalhos. No entanto, e buscando comprovar a aplicabilidade aqui do argumento de Jay Winter (2014) acerca da retomada de temas, motivos e estilos tradicionais frente à experiência inédita da guerra total, compreendemos que é necessário ir além. Com isso, será buscada uma análise das obras que compreenda tanto sua forma quanto seu conteúdo.

Nossa premissa, partindo das proposições de Astrid Erll (2011), é que o meio constitui a memória. Nesse sentido, utilizar-se de uma xilogravura para enquadrar a guerra, cria uma perspectiva sobre ela. Já mobilizar o motivo da Lamentação de Cristo

[1] No original: "mourning caused by war has very little in common with mourning in peacetime".

nessa imagem, por exemplo, cria outra. Desta maneira, corroboramos também com as contribuições de Aleida Assmann (2011) que atribui às imagens um "potencial afeccional incontrolável", sendo portanto "suporte privilegiado do inconsciente cultural" (p. 237). Segundo a autora, elas dariam conta de experiências por vezes inacessíveis para a linguagem verbal. Além disso, Assmann (2011) remonta ainda ao historiador da arte Aby Warburg ao abordar a "força memorativa imanente das imagens" (p. 243), que não apenas fixariam mas seriam igualmente capazes de reativar uma certa energia: são as *fórmulas de páthos*, como fórmulas de afeto.

A autora ressalta que tais conservas de energia de memória estão frequentemente depositadas na linguagem corporal que é usada nas imagens. Igualmente Georges Didi-Huberman (2016), ao analisar a relação entre gestualidade, emoção e arte, argumenta que os gestos são como "fósseis em movimento" e que as emoções em si são gestos primitivos que sobrevivem a nós. Para ele, nas imagens estão cristalizados esses gestos ancestrais, essas "expressões coletivas das emoções que atravessam a história" (p. 34). O autor dialoga ainda com a ideia de uma "expressão obrigatória dos sentimentos", desenvolvida por Marcel Mauss.

> Todas essas expressões dos sentimentos do indivíduo e do grupo – coletivas, simultâneas, de valor moral e de força obrigatória – são mais do que simples manifestações, são *signos de expressões inteligíveis*. Numa palavra, são uma *linguagem*. Esses gritos são como frases e palavras. É preciso pronunciá-los, mas, se é preciso pronunciá-los, é porque todo o grupo pode entendê-los. Mais do que simplesmente manifestar nossos sentimentos, nós os manifestamos para os outros, uma vez que é necessário fazê-lo. *Nós os manifestamos para nós mesmos ao exprimi-los para os outros* e por conta dos outros. Trata-se essencialmente de uma simbologia. (MAUSS apud DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 33, grifo nosso)

Nesse sentido, consideraremos ao longo desse trabalho que a carga de gestualidade das obras de Käthe Kollwitz – bastante proeminente – denota não apenas uma expressão da artista, mas fundamentalmente uma *comunicação* entre ela e aqueles que a entendem: as comunidades em luto, o povo, os que ficaram.

Além disso, é pertinente pontuar que não partiremos da percepção das obras analisadas como "representações" em *stricto sensu*. Corroboramos com as proposições de Didi-Huberman (2013), que entende a "caixa da representação" como limitadora ao objeto observado, buscando encaixá-lo num sentido fechado, ou mesmo inventá-lo como a imagem de um saber prévio, numa "sutura autossatisfatória" para o observador. Essa percepção aqui não nos será útil, uma vez que preferiremos observar as imagens sem a pretensão de apreendê-las completamente. A partir das reflexões do autor, as imagens serão entendidas como objetos de um não-saber. Elas não serão olhadas com legíveis ou

traduzíveis, mas como uma linguagem de outro mundo – ou natureza – e que, portanto, se apresenta de outra forma. É preciso abrir os olhos para enxergar o que dela surge, o que dela nos retém, na multiplicidade dos elementos que vão e vêm diante de quem vê.

Refletindo sobre a análise dos sonhos por Sigmund Freud, Didi-Huberman (2013) salienta que as imagens surgem como a apresentação visual conjunta de elementos e que, num discurso lógico, não poderiam ser concatenados, por vezes inclusive por serem contraditórios. Mas o sonho, ou a imagem, "parece ignorar o não" o que impossibilita a sua observação a partir do prisma lógico do certo-errado. As possibilidades se rasgam a partir da imagem e há múltiplas interpretações possíveis para seus sentidos.

Um outro ponto caro na análise que propomos sobre as imagens são seus sintomas visuais. Valendo-se mais uma vez dos pressupostos freudianos, Didi-Huberman (2013) os aborda como *aquilo que se mostra nas imagens, que nos olha, mas que está além do visível.* Ele ressalta que há algo que vai e vem diante do olhar, deixando uma sensação semelhante àquela que "experimentamos todas as manhãs" (p. 205) sobre nossos sonhos. Porém, é exatamente a angústia desse não-saber, não-apreender, que deve ser o suporte para o conhecimento sobre a imagem, ao invés de uma interpretação encerrada. Caberia ao historiador das imagens reconhecer sua ignorância perante as obras e os sintomas que apresentam, não mais inventando a arte "à imagem suturada do seu saber" (2013, p. 212), mas abrindo espaço para uma superinterpretação, para os rasgos e fissuras que uma análise positivista e classificatória – remanescente da História da Arte tradicional – cisma em rejeitar. O que nos interessa ao valer-nos da noção de sintoma visual, cabe ressaltar, não é um aprofundamento psicanalítico na análise das fontes históricas selecionadas, mas a adoção de uma postura menos positivista perante elas.

Partindo dessa noção não-totalizante do objeto, o presente trabalho entende a imagem – produtora de memória ─ como uma "montagem de tempos heterogêneos" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25). Por vezes, buscaremos observar idas e vindas entre as obras, lembranças, temas e afetos que possam retornar depois de certo tempo ou ainda *permanecer* entre imagens e tempos distintos da vida de Käthe Kollwitz e do arcabouço cultural dentro do qual ela operou. Georges Didi-Huberman faz uma defesa da "fecundidade" dessas temporalidades, em que pese a tradição historiográfica do anacronismo como crime capital, afirmando que para

> chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o mais-que-presente de um ato reminiscente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do

> tempo, tudo o que Proust e Benjamin disseram tão bem sobre a "memória involuntária" (*idem*, p. 26).

Portanto, assumiremos aqui tal estranhamento proposto, que permita vislumbrar não apenas os tempos estratificados de estilos que se apresentam na produção artística de Käthe Kollwitz, mas igualmente o jogo anadiômeno[2] de seus afetos.

Em todos os caminhos interpretativos que as obras possam suscitar, entretanto, concordamos aqui com a metáfora que o citado filósofo francês utiliza para a imagem como objeto de pesquisa histórica. Tal qual uma nuvem sem contornos, que muda constantemente sua forma, dela só se pode conhecer "*adivinhando-a* e sem nunca apreendê-la inteiramente" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11). Já o historiador da arte Michael Baxandall (2005) postula que não se explica um quadro, mas sim as observações que se tem dele. Essas, desenvolvidas pela mente em meio ao processo visual, são em verdade descrições ou especificações verbais sobre a imagem. A questão levantada pelo autor, no entanto, é de que há uma incongruência entre a variedade de formas e cores que uma obra apresenta e o repertório de conceitos que a linguagem pode oferecer. Além disso, seriam incompatíveis o ritmo com que se observa um quadro – que se apresenta simultaneamente em sua totalidade – e o tempo linear de organização em palavras e conceitos daquilo que se contempla.

Nesse sentido, inicia-se aqui a análise das obras de Käthe Kollwitz convergindo-se com uma proposta de superinterpretação, qual seja, entendendo que mesmo nas imagens mais coerentes e inteligíveis, é preciso "despedaçar tudo e recomeçar dos restos" ─ como pontua Didi-Huberman (2013) sobre a interpretação das imagens oníricas por Freud. Tal perspectiva parte da concepção de que

> a imagem permanecerá irredutível diante de mim: nem o saber (como pensam muitos historiadores) nem o conceito (como pensam muitos filósofos) a apreenderão, a subsumirão, a resolverão ou redimirão. A imagem é uma *passante*. Nós devemos seguir seu movimento sempre que possível, mas devemos igualmente aceitar que jamais a possuímos completamente. (DIDI-HUBERMAN, 2016, s.p.)

Com isso, assumimos na análise das fontes a seguir o pressuposto das imagens como elementos irredutíveis e os sintomas visuais nelas presentes como impeditivos de "toda síntese simbólica e toda interpretação totalizante" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 208).

Resta, por fim, ainda um conceito norteador para a análise das imagens a seguir que se relacionam com a seguinte pergunta: como será possível diferenciar, nas obras de

[2] "o jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento" Cf DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33.

Käthe Kollwitz, quais elementos são sintomas visuais do seu luto e quais são elementos intencionais da sua prática artística? A resposta até aqui já deve ser previsível: não o será. E muito menos é esse o propósito ao qual se propõe esse trabalho. A dimensão da intencionalidade será tratada tal qual é proposto por Baxandall (2005). O autor defende que as obras de arte devem ser compreendidas em relação às intenções do artista e ao contexto em que foram criadas. A análise dessas intenções, ressalta entretanto, não deve se limitar à tentativa de descobrir o que se quis comunicar com a obra, mas sim à compreensão de como foram utilizados os elementos da arte – como também do psiquismo, poderíamos sugerir – disponíveis para expressar suas intenções. Com isso, Baxandall defende que a análise das obras de arte deve levar em consideração o contexto social, cultural e histórico em que foram criadas, para entender como esses fatores influenciaram a intenção do artista.

Mantendo como um horizonte analítico os conceitos mencionados e, principalmente, um olhar sobre as imagens que as entende como irredutíveis, buscaremos portanto possíveis apontamentos sobre a função da arte no luto. Em especial no caso do luto de guerra de Käthe Kollwitz, objetivamos compreender até que ponto a produção artística cumpre um papel mediador da experiência e/ou até onde revela visualmente sintomas de processos íntimos inacabados.

Para tal, o texto que se segue organiza-se em três momentos. Inicialmente, é feita uma breve revisão bibliográfica das produções sobre a I Guerra Mundial e os estudos de memória, cujo objetivo é localizar a artista e sua trajetória em meio a esses campos de estudos. A seguir, o segundo capítulo atém-se mais detidamente sobre a biografia de Käthe Kollwitz, inserindo-a no contexto histórico e artístico da Alemanha do início do século XX, traçando as principais influências sofridas por ela, as escolhas midiáticas[3] que marcaram sua produção e as dinâmicas público-privado nas quais a artista se enredou no cenário do pós-guerra. Por fim, a parte final do trabalho se dedicará à análise de um conjunto de obras da artista que, selecionadas em meio ao seu vasto espólio, denotam o atravessamento da vida, em especial civil e materna, pela experiência total da guerra.

[3] Aqui o termo é utilizado em referência às mídias, *mediums*, os meios artísticos, como a pintura, o pôster, a xilogravura, a escultura etc.

1. “A tristeza é toda escuridão”[4]: Käthe Kollwitz e as comunidades em luto.

1.1. Adentrando os estudos da I Guerra Mundial

A historiografia da I Guerra Mundial vem de uma longa tradição. Dois nomes importantes desse campo são Antoine Prost e Jay Winter que, em 2004, publicaram uma análise da extensa produção sobre esse evento nas últimas décadas. Traduzido para o inglês em 2005, *The Great War in History: debates and controversies, 1914 to the present* propõe uma revisão geral das tendências, padrões e questões desses estudos, buscando "apresentar como a categoria histórica 'Primeira Guerra Mundial' tem sido construída" (PROST, WINTER, 2005, p. 2).

Prost e Winter (2005) apontam para uma primeira fase da historiografia fundamentalmente militar e política. Desenvolvida primordialmente por veteranos do alto escalão, diplomatas e estadistas, nos anos do pós-guerra, a História como disciplina nesse momento se preocupava com os eventos e com a responsabilização pelo conflito. As pesquisas e trabalhos debruçavam-se sobre documentações militares oficiais e diplomáticas, colocando-se a serviço do Estado e da política externa, em detrimento da experiência dos soldados e da realidade cotidiana do conflito. O *front* doméstico era aqui apenas a fonte do sacrifício nacional, abordado de forma massificada e apenas como suporte para a frente de batalha. A preocupação da historiografia era com um método objetivo, que apurasse as evidências de forma distanciada, a fim de narrar os fatos com alegada veracidade. Para esses estudiosos, os aspectos econômicos, sociais, culturais e íntimos eram considerados secundários e “a guerra era tratada como um conflito político de grande escala, melhor visto de cima”[5] (PROST, WINTER, 2005, p. 15, tradução nossa).

Outra perspectiva se configuraria, porém, a partir da II Guerra Mundial, principalmente na década de 1960, com o advento da História Social. Nesse contexto, Prost e Winter (2005) apontam para uma expansão da disciplina histórica como campo de estudos, a partir do crescimento dos centros de pesquisa, da classe profissional e das publicações. O envelhecimento da geração da Grande Guerra teria angariado, segundo os autores, maior visibilidade para suas memórias, antes pouco valorizadas pela historiografia. A visão da guerra não estaria mais restrita ao prisma da nação e da

[4] KOLLWITZ, 1988, p. 105, tradução nossa. Entrada de Käthe Kollwitz em seu diário, em 13 de dezembro de 1922.
[5] No original: “the war was treated as a political conflict on the grand scale, best viewed from above.”

diplomacia, mas se preocuparia agora em uma análise geral, dos elementos econômicos e sociais, voltando-se para a população civil e os soldados.

A experiência de conflitos posteriores – a II Guerra Mundial, a independência argelina, a Guerra do Vietnã ─ alterariam, de acordo com Prost e Winter (2005), as questões e narrativas sobre a Grande Guerra. A difusão de novas mídias, principalmente a televisão, fortaleceu os arquivos visuais como fontes de estudo do conflito, agora visto por uma ótica mais global e democratizante. O paradigma marxista retirava o foco de análise: não mais apontar os responsáveis pela guerra, mas buscar traçar a relação entre ela e a revolução social. Historiadores como John Horne, Marc Ferro, Jean-Jacques Becker e os próprios autores do livro, se tornariam então historiadores sociais da guerra.

Como Prost e Winter (2005) apontam, os sentimentos e as atitudes das pessoas comuns passaram a ser objeto de interesse e a historiografia agora se ocuparia das relações entre população e Estado, com maior enfoque nas questões domésticas e de mobilização para a guerra, em detrimento da política externa e da diplomacia. Passava-se, nessa década de 1960, a analisar os impactos da guerra nos regimes de trabalho do *homefront*, os movimentos operários e as tensões de classe acirradas pelo conflito. Os objetivos dos países na guerra, apontada pelo paradigma marxista como consequência do imperialismo, seriam revisitados de modo a compreender como a opinião pública foi convencida a persistir no esforço de guerra, mesmo nos momentos mais duros. Nesse interim, o fortalecimento da História das mentalidades trouxe muitas contribuições.

Desse processo se desenvolveria a virada cultural dos estudos históricos. A nova perspectiva historiográfica se dedicaria a entender como as realidades sociais seriam construídas e pensadas, em lugares e momentos distintos. Segundo Roger Chartier (1990), tais percepções subjetivas estariam em constante disputa e concorrência, sendo necessária a análise de suas categorias fundamentais.

> As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social — como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas —, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de afrontamento tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais. (CHARTIER, 1990, p. 17)

Sendo assim, Prost e Winter (2005) defendem que entre a segunda e a terceira configurações da historiografia não houve uma mudança geracional, mas na verdade uma ênfase renovada, em que o cultural – que já habitava na análise social ─ se tornou o centro da História. No âmbito dos estudos sobre a guerra, comentam sobre a abertura crescente

de espaço para fontes variadas, como filmagens, fotografias, arte, literatura. Os autores afirmam sobre a historiografia nos anos 1980 e 1990:

> O objetivo dos autores era explorar as esperanças e sonhos, as ideias e aspirações, a alegria e o desespero, todos esses distantes do poder e daqueles que os guiavam. A história cultural é a história de como eles deram sentido à guerra e às suas consequências.[6] (PROST, WINTER, 2005, p. 26, tradução nossa).

As questões que guiavam os estudos históricos europeus também passaram por alterações com o enfraquecimento do paradigma marxista. Nos Estados Unidos, porém, onde essa influência ideológica era mais rarefeita, trabalhos como os de Paul Fussel (1975) e John Keegan (1976) já chamavam atenção, desde os anos 1970, para aspectos como a memória do conflito e a experiência dos soldados. A subjetividade seria um tema cada vez mais valorizado nesse campo de estudos, uma vez que a memória e a identidade haviam sido definidas como inseparáveis pelo que Prost e Winter (2005) identificaram como um *boom* de memória no final do século XX. A morte dos últimos membros da geração da I Guerra e o receio do esquecimento sobre a experiência do conflito estimularia mais ainda os estudos de seus relatos e a criação de lugares de memória como museus, exibições, memoriais. Os autores mencionam o *Historial de la grande guerre* em Péronne, França, como exemplo dessa nova configuração. O memorial, além de dar grande ênfase aos objetos como documentos históricos da experiência da guerra, denota também uma abordagem transnacional do conflito, numa iniciativa colaborativa entre Inglaterra, França e Alemanha[7].

Essa nova perspectiva, apontam Prost e Winter (2005), consideraria a I Guerra Mundial como uma primeira experiência de guerra total, ressaltando a importância de analisar as representações, as emoções e a intimidade daqueles que viveram o conflito. A historiografia agora focava não apenas na coerção, mas no consentimento à guerra, buscando compreender a partir das culturas de guerra como civis e soldados lhe conferiram sentido.

Para observar os elementos que daí surgiam, como o luto, a brutalidade, a violência, a memória, os autores ressaltam a interdisciplinaridade fundamental dessa nova

[6] No original: "The aim of the authors was to explore 'the hopes and dreams, the ideas and aspirations, the exhilaration and the despair, both of those remote from power and of those who led them. Cultural history is the story of the way they made sense of the war and its consequences.'

[7] Sílvia Correia (2013) indica o *Historial* como símbolo do que Jay Winter apontou ser a quarta geração da historiografia da guerra, de natureza transnacional, que abordaria temas como a deserção e o luto de formas mais transversais, entendendo que a experiência do conflito seria marcante o suficiente para extrapolar as fronteiras das nações.

abordagem. Prost e Winter (2005) afirmam: se na primeira configuração as decisões individuais eram centrais e na segunda a força das classes sociais, na terceira fase o norte da historiografia se tornou a cultura. Tal cuidado sobre as questões antropológicas, as condições materiais e psicológicas da experiência influenciariam não apenas a História da Grande Guerra, mas a historiografia em geral, propiciando trabalhos com enquadramentos mais globais, atentos tanto aos aspectos políticos e diplomáticos, mas também a como a guerra foi vivida, sentida e representada.

A essa abordagem antropológica das formas como se viveu e compreendeu a guerra se chamou de estudo das *culturas de guerra*. Termo originado das produções de Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker (2002), Prost e Winter (2005) explicam que o que se pretendia aqui era não mais uma análise sociológica das sociedades em guerra, mas compreender como foi possível que surgisse e se mantivesse dentro delas um consentimento à guerra. A virada linguística dos anos 1980 e 90, apontam os autores, colaborou para o fortalecimento da análise dos discursos da época do conflito, observando nesses a emocionalidade, a religiosidade fervorosa e as implicações que trouxe para a vida íntima e doméstica de civis e soldados, igualmente. No entanto, Prost e Winter (2005) ressaltam como a variabilidade dessas culturas de guerra não pode ser ignorada, uma vez que as experiências da guerra foram vividas de formas distintas e múltiplas, entre o campo e a cidade, homens e mulheres, ricos e pobres.

Nesse *hall* de questões, que ganharam espaço no seio da terceira fase da historiografia da guerra, está o gênero. Prost e Winter (2005) afirmam que, na verdade, os crescentes estudos sobre o luto engendrado pelo conflito teria inserido as mulheres proeminentemente na história cultural da guerra. Isso diz muito sobre o papel por elas desempenhado, centrado na ideia de uma mãe sacrificial. Contradizendo o senso comum, sobre uma suposta emancipação feminina a partir da guerra, principalmente com sua entrada no mercado de trabalho no lugar dos homens recrutados, Prost e Winter (2005) apresentam uma visão alternativa. Mobilizando trabalhos sobre o assunto (HIGONNET, 1987, 2001), ressaltam que em verdade os duros efeitos da guerra na vida doméstica e familiar teriam circunscrito com ainda mais força a mulher à esfera privada. Os passos de independência possibilitados para algumas mulheres teriam sido circunstanciais à guerra e, para esses autores, não perdurariam após seu fim.

A memória das mulheres na guerra, portanto, estaria profundamente relacionada ao luto de irmãs, esposas e, daquelas que aqui mais nos interessam, as mães. Winter em *Sites of Memory, Sites of Mourning* (2014) trabalha as formas pelas quais esses familiares enlutados buscaram linguagens e práticas que dessem sentido às suas perdas e tornassem possível levar à cabo os rituais de luto, apesar dos obstáculos impostos pelo período de guerra. Esse ponto é fundamental para o presente trabalho, uma vez que aponta a interseção, a encruzilhada entre a guerra, pública, letal, mecânica, e a vida íntima, privada, sentimental, arrastada. Prost e Winter (2005) afirmam que o luto causado pela guerra é "o ponto em que a história familiar e a história nacional coincidem da maneira mais poderosa"[8] (p. 169, tradução nossa).

A observação desse luto de guerra bem como das suas formas de mediação será um elemento central de nossa investigação, principalmente em sua dimensão civil e íntima, em se tratando de um luto materno. Para autores como Jay Winter (2014) e Annette Becker (1998) a religião teve aqui um papel fundamental. Na verdade, Prost e Winter (2005) ressaltam que até a terceira fase da historiografia, a religião era abordada no âmbito dos estudos da guerra muito mais em relação às suas instituições e sua participação política na luta pacifista. Desde então, ganharia outro enfoque, mais voltado para os fiéis e seus sentimentos religiosos.

Em um certo sentido, seria identificado o seu papel na configuração de discursos nacionalistas, baseados por vezes em intolerância religiosa (JENKINS, 2015) ou em um vocabulário apocalíptico (BECKER, ROUZEAU, 2002). Entretanto, tendo como seu exemplo mais célebre o livro *Sites of Memory Sites of Mourning* (2014) de Winter, a história cultural refletiria também a partir daqui sobre como os enquadramentos religiosos e as práticas espiritualistas permitiram a readequação dos rituais de luto e a mediação da experiência de perda. Não se esquecendo aqui da centralidade das mulheres e mães nesse aspecto da guerra, Prost e Winter (2005) fazem referência à universalização do ícone da *Stabat Mater* após 1914, um hino medieval católico à Maria como Mãe Dolorosa de Cristo[9], que denota essa mobilização de motivos religiosos para dar sentido ao luto.

Trabalho similar é o de Claudia Siebrecht (2013) que analisa os atravessamentos da I Guerra Mundial nos trabalhos artísticos de mulheres alemãs. A autora argumenta que

[8] No original: "the point at which family history and national history coincide in the most powerful manner."

[9] WINTER, Jay. *German Studies Review*, vol. 38, no. 1, 2015, pp. 196–98. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/43555978. Acesso: 1 de setembro de 2022.

elas "desenvolveram uma resposta estética singular para a guerra que duplamente expressava sofrimento emocional e servia para reimaginar o lugar das mulheres enlutadas na sociedade de guerra"[10] (SIEBRECHT, 2013, p. 4, tradução nossa). Siebrecht inicia seu livro, inclusive, tendo como exemplo o memorial *Os pais em luto* (1914-1932), que Käthe Kollwitz fez para seu filho morto na guerra. Ela ressalta a obra como elemento de comemoração pública da guerra, mas também do processo pessoal de luto que a artista encarou nos 17 anos de sua feitura. Tal olhar duplo, entre o público e o privado, o político e o íntimo, será um dos vieses de análise do presente trabalho.

Nesse aspecto, nos será cara também a perspectiva proposta por Bruno Cabanes (2013) acerca de uma história da intimidade da guerra. O autor considera a I Guerra Mundial não só como um conflito global, mas também um "verdadeiro ponto de virada antropológico", pelos desafios que os níveis inéditos de violência infligiram ao milhares de enlutados – sem corpos para velar – e à vida privada. Ele chama atenção para o fato de que os números de baixas não devem servir apenas para pensar a morte em massa, mas principalmente o *luto* em massa, o que tem sido o foco da nova História Cultural da guerra. Sendo assim, propõe uma historiografia que abarque as fontes e as questões da intimidade que define como

> o que jaz no centro de uma pessoa: o espaço interno no qual a autoimagem é formada, a partir do corpo e dos gestos; o espaço interno em que são formadas as relações com os outros, através de laços de sangue e afeto e das memórias com as quais dotamos lugares e objetos.[11] (CABANES, 2013, p. 2, tradução nossa)

Em realidade, não haveria outra forma para pensar como uma mãe processou artisticamente o luto de um filho. É claro que Käthe Kollwitz estava incluída na comunidade dos civis, nas comunidades em luto. Já apontamos anteriormente sobre a contribuição dos estudos da cultura de guerra no sentido de compreender melhor as leituras, interpretações e representações feitas pelos contemporâneos sobre o conflito. Mas abordar Käthe Kollwitz e sua experiência exige tal dialogia, entre uma mulher artista, pioneira em seu campo, envolvida com a política de seu tempo, e ao mesmo tempo uma mãe profundamente atravessada pela perda. Abordamos tal objeto tendo em vista a todo momento esses duplos dígitos do público-privado, do político-íntimo.

---

[10] No original: "developed a unique aesthetic response to the war that both expressed emotional distress and served to re-imagine the place of mourning women in wartime society."

[11] No original: "what lies at the core of a person: the inner space where selfimage is formed, through the body and gestures; the inner space where relationships to others are shaped, through ties of blood and affection and through the memories with which we endow places and objects."

Finalmente, cabe abordar os trabalhos dedicados a Käthe Kollwitz e sua obra. Jay Winter (2014a, 2017) aborda a dimensão religiosa em suas produções, sua técnica e estética, e relaciona-o com o que chama "geometria da memória". Segundo tal conceito, o autor argumenta a partir de obras da artista ─ Os *pais em luto* (1914-32), o *Memorial a Karl Liebknecht* (1919) e *A Viúva II* (1922) ─ por uma mudança no eixo central da representações. Anteriormente, a verticalidade era a linguagem da bravura, do sacrifício e da esperança redentora, presente em obras de arte. As mortes e a violência em massa, para o autor, teriam puxado as formas comemorativas para um eixo horizontal, forçando o espectador agora a olhar para baixo.

Além de Winter (2014a, 2017), Siebrecht (2013) situa Kollwitz no meio artístico da época e aborda a importância de seu trabalho para a representação do luto feminino na guerra, oferecendo importantes reflexões sobre a trajetória pessoal e profissional de Kollwitz. Destaca-se ainda a publicação de Regina Schulte e Pamela Selwyn (1996), uma das produções mais fundamentais traduzida para o inglês, que analisa a busca dessa mãe e artista por um sentido na morte de seu filho, a partir de seus escritos e obras. Por fim, ressaltamos o trabalho de Eliana de Sá Porto de Simone (2004), uma das poucas publicações brasileiras que tratam de Käthe Kollwitz e seus trabalhos.

1.2. Os estudos de memória da guerra

Um dos principais campos de estudos para o qual a historiografia da I Guerra Mundial colaborou foi para o da memória. De acordo com Sílvia Correia (2019), o conflito teria retirado a força do futuro no campo da história, substituído o otimismo do século XIX pelo fatalismo e tornado a permeabilidade entre presente e passado o elemento mais fundamental. A autora afirma que a "memória do primeiro conflito mundial passa, em um presente, por uma ressignificação do passado face à necessidade de viver, ou mesmo sobreviver" (CORREIA, 2019, p. 138).

O interesse científico pelo fenômeno da memória surgiu precisamente no começo dos anos 1920, ou seja, no pós-guerra, como afirma Astrid Erll (2011). A autora ressalta que as humanidades e as ciências sociais passaram a investigar as referências coletivas ao passado, a partir do enquadramento da cultura. Nesse cenário, Maurice Halbwachs e Aby Warburg teriam sido os nomes mais importantes, pensando respectivamente o papel da interação social na conformação da memória individual e o retorno de símbolos da cultura por meio das imagens.

No entanto, o interesse pelo tema da memória se renovaria no final do século, no período que Prost e Winter (2005) chamaram *boom* de memória. Erll (2011) pontua que nesse momento se configuraria o campo dos "novos estudos de memória cultural". Os principais estudiosos que identifica nesse período são Pierre Nora, cujo estudo sobre os "lugares de memória" ganharia reconhecimento internacional, e a noção de "memória cultural", proposta pelos alemães Jan e Aleida Assmann.

No presente trabalho, os contributos de Warburg e, como um desenrolar destes, os dos Assmann serão os mais valiosos. Em seu artigo *Collective Memory and Cultural Identity* (1995), Jan Assmann aponta que a comunicação cotidiana em uma sociedade é formada por festivais, ritos, épicos, poemas, imagens, que formariam "ilhas do tempo". Isso significa dizer que, para o autor, tais práticas e objetos compartilhados em uma cultura seriam compostos por "uma temporalidade completamente diferente, suspensa no tempo"[12] (ASSMANN, 1995, p. 129, tradução nossa). A expansão dessas ilhas criaria uma "contemplatividade retrospectiva" originada de sua "energia mnemônica" – ambos termos que empresta de Warburg. De forma mais simples: as formações culturais cristalizariam a memória coletiva e, por meio delas, seus significados estariam acessíveis através do tempo e do espaço.

A memória cultural não estaria relacionada então à memória coletiva cotidiana, a qual Assmann (1995) denominará "comunicativa" e que terá um horizonte restrito, abrangendo somente o tempo de um século. Já a memória cultural transcenderá os elementos do dia a dia, relacionando-se com um horizonte cultural total, um passado absoluto e compartilhado. Nesse sentido, funcionará como "um conceito coletivo para todo o conhecimento que direciona o comportamento e a experiência no enquadramento interativo de uma sociedade"[13] (ASSMANN, 1995, p. 126, tradução nossa), transportando conteúdos e sentidos que mantêm a coletividade pela "objetificação cultural" – em ritos, textos, monumentos, imagens.

Para além de ser fundamental na concretização de uma identidade coletiva e na normatização dessa autoimagem grupal, o arcabouço da memória cultural está em constante reconstrução. Segundo Assmann (1995), a memória não é capaz de *preservar* o passado. O que ela faz é retomar conteúdos desse passado de acordo com o enquadramento de cada época. Dessa maneira, a memória cultura atuará, segundo o autor,

[12] No original: "a completely different temporality suspended from time".
[13] No original: "a collective concept for all knowledge that directs behavior and experience in the interactive framework of a society".

em dois modos. Primeiro no modo potencial de *arquivo*, em que os conteúdos acumulados agiriam como horizonte total da cultura. Por outro lado, funcionaria também como *atualização*, a partir da retomada desses elementos por cada contexto contemporâneo, a título de apropriação, crítica, preservação ou transformação.

De acordo com Sílvia Correia (2019), a memória cultural forneceu aos soldados portugueses um conjunto de estratégias que lhes permitisse enquadrar e integrar a experiência da guerra. Para esses homens, a utilização de formas narrativas bíblicas e, mais especificamente, apocalípticas, foi o meio que encontraram de recorrer "a um passado remoto para dar sentido ao caos da guerra em que lutaram" (CORREIA, 2019, p. 152). Nesse sentido, os enquadramentos tradicionais oferecidos pela memória cultural, de uma experiência coletiva anterior ao conflito, teriam mediado de alguma forma a possibilidade narrativa desse que, para a autora, foi um evento-limite, "que tanto proliferou quanto enfraqueceu linguagens tradicionais de representação" (*idem,* p. 137).

No entanto, esse artifício pode ser observado de forma transversal na experiência da I Guerra Mundial, tanto para aqueles que lutaram quanto para aqueles que ficaram e tiveram de suportar o fardo do luto nos anos posteriores. Como afirma Jay Winter, "a Grande Guerra trouxe a procura de uma linguagem apropriada da perda para o centro da vida cultural e política"[14] (WINTER, 2014, p. 5, tradução nossa). Segundo ele, nessas tentativas de narrar a experiência do conflito – profundamente marcado pelas mortes em massa –, motivos tradicionais de representação teriam assumido novas formas e sentidos. Essas estruturas compartilhadas – clássicas, religiosas, românticas – teriam tido um maior poder na mediação do luto e "forneciam uma forma de rememoração que possibilitava aos enlutados conviver com suas perdas e quiçá deixá-las para trás"[15] (*idem,* p. 115).

Com isso, o presente trabalho buscará analisar as obras de Käthe Kollwitz a partir de tais óticas. Frente à experiência da guerra total e do luto, a artista se utilizou de sua arte para elaborar a própria perda mas também para comunicar-se com as comunidades em luto e posicionar-se sobre as questões de seu tempo. Nos interessará identificar de que forma se deu tal mediação artística, quais os temas, formas e narrativas sugerem sobre a guerra e a sua experiência civil, bem como os possíveis sintomas que deixa transparecer do trabalho de luto de Kollwitz.

[14] No original: "The Great War brought the search for an appropriate language of loss to the centre of cultural and political life".

[15] No original: "provided a way of remembering which enabled the bereaved to live with their losses and perhaps to leave them behind".

1.3.Os atravessamentos da guerra na vida de Käthe Kollwitz

Em *Considerações sobre a morte e a guerra* (1915), Sigmund Freud, ao falar da relutância humana em aceitar a inevitabilidade da morte, afirma ser comum que ocorra o extremo oposto quando da perda de alguém próximo. Diz o psicanalista: "Enterramos com ele as nossas esperanças, as nossas aspirações e os nossos gozos, não queremos consolar-nos e recusamo-nos a toda a substituição do ente perdido" (FREUD, 2019, p. 231). Aqui a morte, incapaz de ser mantida longe da vida, a engole.

Disso, algo fundamental pode-se supor acerca da relação do amor com a morte. Quando do seu encontro, há um entrelaçamento, uma alquimia. No luto, ambos se tornam indissociáveis: o amor, perene, é transpassado pela perda, muda de tom, de cor, ganha traços e sombras específicas, passa a exibir as marcas da morte, agora olhada nos olhos.

Tal experiência apresentou-se de forma constante na vida da artista alemã Käthe Kollwitz (1867 – 1945). Nascida na cidade de Königsberg, ela cresceu no seio de uma família de classe média, alinhada aos ideais da social-democracia. Iniciou seu treinamento artístico ainda na adolescência, sendo sempre estimulada pelo pai, e teve sua formação em sua cidade natal e em academias de arte em Munique e Berlim. Passou a viver na capital alemã em 1891, após seu casamento com o médico Karl Kollwitz, e aí residiu até o início da década de 1940. Contudo, o advento da II Guerra Mundial e a perseguição do regime nazista forçaram-na a mudar-se para a cidade de Moritzburg, onde morreria em 1945.

O relato da experiência da morte e do luto está presente na vida de Kollwitz desde suas memórias mais infantis. Na introdução à edição estadunidense que reúne suas cartas e diários, a artista narra a perda de três irmãos. Os dois primeiros filhos da família morreram; Kollwitz escreve que um deles havia sido batizado de Julius em homenagem ao avô e era "o primogênito, o filho sagrado", mas que fora perdido. A artista afirma que esses anos de sofrimento teriam marcado sua mãe, para sempre, com um "remoto ar de *madonna*" [16] (KOLLWITZ, 1988, p. 18, tradução nossa).

Käthe Kollwitz também narra com detalhes a perda de um irmão mais novo, Benjamin, quando ela tinha onze anos e ele, um. A artista, que apesar da criação cristã já questionava sua relação com Deus, estava brincando com um livro que ganhara dos pais sobre lendas dos deuses gregos, nos quais dizia acreditar. Segundo relata, estava fazendo

[16] No original: "the remote air of a madonna".

um sacrifício para a deusa Vênus num templo que construíra com blocos, quando seus pais vieram contar a ela e à irmã que "Deus o havia levado"[17] (KOLLWITZ, 1988, p. 19). Kollwitz afirma ter se sentido instantaneamente culpada, interpretando a morte do irmão como uma punição à sua descrença. Admite não ter dito uma palavra sobre isso aos pais, mas carregava consigo o peso de acreditar que o que ocorrera com Benjamin era culpa sua. Nesse universo infantil, ainda permeado por um faz-de-conta devocional, o encontro com a morte já invadia a pequena Käthe com uma autoimpugnada responsabilidade pela perda.

Nesses eventos, Kollwitz apresenta uma constante simbiose com o estado emocional da mãe. Antes da morte de Benjamin, ela afirma que "sentia muito agudamente sua agitação e sua determinação de não chorar na frente de todos nós, pois podia sentir distintamente como ela estava sofrendo"[18] (KOLLWITZ, 1988, p. 19, tradução nossa). Nos momentos posteriores, a artista fala ainda do receio constante de que a mãe se machucasse, morresse ou fosse embora: "eu sentia o medo opressivo no meu coração de que ela se perdesse e nunca mais encontrasse o caminho de volta para nós"[19] (*idem*, p. 20, tradução nossa).

Esses relatos, contudo, são feitos por uma Kollwitz mais madura, que já passara pela I Guerra Mundial, na qual viveria mais uma perda. No deflagar do conflito, ela seguira a tendência da classe média e intelectual alemã, apoiando o esforço de guerra. Seu filho mais novo, Peter, quis se voluntariar ainda aos 17 anos, mas para isso precisava da autorização dos pais. Kollwitz, então, interveio por ele junto ao marido. Em uma passagem de seu diário, em 10 de agosto de 1914, ela fala do episódio no qual o filho forçou nela esse sacrifício e eles, juntos, forçaram Karl[20]. Entretanto, a morte de Peter em combate, logo em outubro de 1914, simbolizaria uma ruptura na visão da artista sobre a guerra e a noção de sacrifício patriótico.

Retornando as relatos que Käthe Kollwitz faz sobre a morte do irmão mais novo, pode-se tomá-los, portanto, em duas perspectivas. Por um lado, como reminiscências de uma menina de onze anos ou, por outro, como impressões de uma mulher adulta que, tendo perdido um de seus filhos, olhava agora com mais sensibilidade para o luto que a

[17] No original: "[...] God had taken him."
[18] No original: "I felt very keenly her agitation and her determination not to cry before all of us, for I could sense distinctly how she was suffering."
[19] No original: "I felt the oppressive fear in my heart that she might get lost and never find her way back to us."
[20] Cf SCHULTE & SELWYN, 1996, p. 194.

própria mãe vivera durante sua infância. Aqui preferiremos considerar ambas. Kollwitz não relata o medo da morte, mas conheceu desde nova o medo do luto, de sua culpa e seu efeito na vida. Viver era apenas esperar os intervalos até que a Morte tomasse tudo novamente. Mas como viver para além do que se vai?

Nesse ponto é propício destacar um elemento chave para aproximar-se de Käthe Kollwitz e seu trabalho. Para além de sua origem, suas escolhas técnicas e seu posicionamento político, vale inserir seu estudo no contexto mais geral da Alemanha na passagem para o século XX. A última missiva presente na edição estadunidense de suas cartas e diários data de 16 de abril de 1945, com a frase: "A guerra me acompanha até o fim"[21] (KOLLWTZ, 1988, p. 196, tradução nossa). Kollwitz morreria seis dias depois, pouco mais de uma semana antes da queda do regime nazista.

Desse excerto, seria possível concluir que a artista fala da guerra objetivamente, do segundo conflito mundial que já contava então com mais de cinco anos. No entanto, um olhar cauteloso permite desvelar uma camada mais profunda nessa afirmação. O período da vida da artista, entre 1867 e 1945, é uma das épocas mais conturbadas da história moderna da Alemanha, como aponta Eliana de Simone (2004). Käthe Kollwitz nasceu durante o processo de unificação do Estado alemão, viveu o contexto das disputas colonialistas dos territórios africanos, sofreu um duro golpe com a morte de Peter na I Guerra Mundial, e pouco antes de morrer, ainda perdeu mais um dos seus – agora outro Peter – seu neto, morto na II Guerra Mundial.

Retornemos então à carta de 1945, talvez com outra ênfase: "A guerra me *acompanha* até o fim". Não a guerra de 1939 a 1945, mas, a meu ver, a *guerra em si*. Por toda sua vida – pessoal, profissional, maternal, cívica, política – Käthe Kollwitz viveu os efeitos do conflito armado e da violência. Quando diante de suas obras, é preciso ter isso em mente. Elas tratam de temas sociais, denúncias e posicionamentos políticos, mas revelam também, inexoravelmente, o testemunho de uma vida, de uma experiência, atravessada pela violência, pela morte, pelo luto.

[21] No original: "The war accompanies me to the end."

Nesse sentido, e como mencionado, ainda criança e antes mesmo da consciência dos grandes conflitos do mundo, o luto já atravessava Kollwitz. Quando conta da morte de seu irmão Benjamin, a artista fala especificamente do encontro com seu pequeno corpo morto, deitado na cama do quarto da frente da casa. Ela diz não lembrar se teve coragem de tocá-lo, mas que ele estava "tão branco e bonito"[22] (KOLLWITZ, 1988, p. 18, tradução nossa). A folha nº 1 de seu primeiro ciclo de gravuras, *A Revolta dos Tecelões* (1897 – 1898), parece o retrato dessa cena.

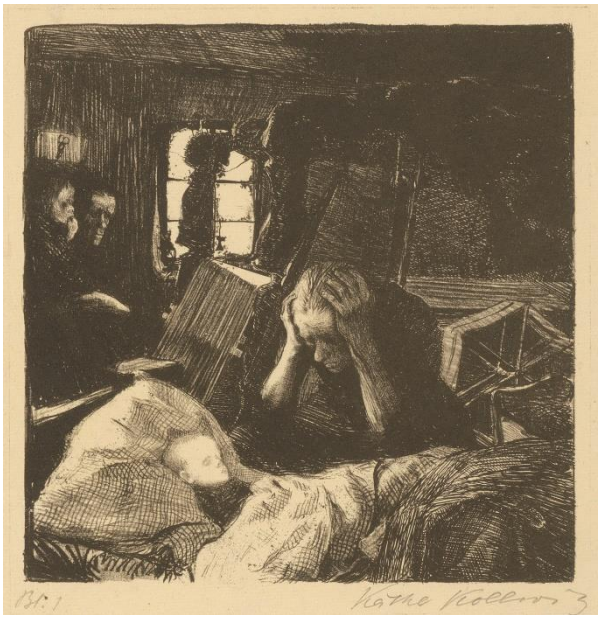


Figura 1. *Miséria*, ciclo *Revolta dos Tecelões*, nª 1, litografia a caneta e giz, Käthe Kollwitz, 1897-98

Em *Miséria*, o ponto para qual nosso olhar converge é um bebê branquíssimo que está deitado em uma cama grande demais para ele – seu pequeno corpo não terá tempo de preenchê-la. Sentada ao seu lado, a mãe segura a cabeça entre as mãos, olhando para a criança com o cenho franzido. Todo o quarto é escuro e para além da luz emanada pela criança, a imagem é iluminada apenas por uma pequena janela ao fundo, que permite identificar à esquerda um pai com uma outra criança no colo. De resto, tudo é tomado pelas sombras e só o bebê ilumina o espaço como uma vela, os pequenos olhos fechados, a feição relaxada – sobre ele, vela a mãe.

Um elemento da imagem, no entanto, parece deslocado. Pendendo exatamente sobre a cabeça de sua irmã, que repousa protegida – viva – nos braços do pai, pende uma tesoura, objeto fálico, cortante. Aqui nos será útil a noção de sintoma visual, que Georges Didi-Huberman desenvolve a partir dos estudos de Sigmund Freud. Segundo ele, seria

> o movimento anadiômeno do visual no visível e da presença na representação. Diz a insistência e o retorno do singular no regular, diz o tecido que se rasga,

[22] No original: "so white and pretty".

> a ruptura de equilíbrio e o equilíbrio novo, o equilíbrio inédito que logo vai se romper. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 212)

O sintoma seria o elemento intruso na imagem, que impede uma compreensão sintética, abrindo espaço apenas para a constante interpretação. Ainda que comum numa casa de tecelões, a tesoura deveria estar próxima ao grande tear, que ocupa quase todo o fundo da cena, atrás da mãe. Mas não. Repousa pendurada sobre a cabeça da pequena irmã, como uma seta, um dedo que aponta para ela: aqui está a culpada.

Em *Miséria*, sinalizada ou anunciada pela brancura do bebê, a morte apresenta-se em uma das duas modalidades de representação que se identificam no espólio de Kollwitz, em uma análise macro. Diferentemente de outras imagens em que a morte é *familiar*, quase como uma velha amiga acolhedora que reencontramos e que se denota pela ausência ou pelo não-visível, ela aqui é *fantasmagórica*. Ainda que essa fantasmagoria vá tomar formas mais ou menos agressivas nas obras de Kollwitz[23], essa iluminação excessiva de um ser desanimado em um ambiente escuro atribui um sentido sobrenatural à experiência da perda, que parece resistir a se integrar com a vida. Segue acesa em meio à uma vida apagada.

O advento da I Guerra Mundial, contudo, tornaria esse sentimento universal. É uma realidade aceita que, com o fim do conflito, não havia família entre os países beligerantes que não tivesse conhecido a perda. Apenas para a Alemanha, país de Kollwitz, Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker (2002) apontam a cifra de 525 mil viúvas e um milhão de órfãos. Silke Fehlemann (2014) afirma que a maioria dessas mulheres tinha menos de 30 anos e ao menos um filho ainda na primeira infância. Pensando que a maioria dos 2 milhões de mortos alemães tinham entre 19 e 24 anos, a historiadora pontua também que ao menos 1 milhão de pais teriam pedido seus filhos. Por fim, ressaltamos ainda os 700 mil homens e mulheres alemães que, mesmo permanecendo no *home front*, teriam morrido por fome, doença ou pelo excessivo desgaste físico e psicológico.

Tais números permitem imaginar a dimensão do luto nas famílias após a Grande Guerra. Bruno Cabanes (2013) caracteriza-a como um evento sem precedentes e com efeito traumático na vida daqueles que por ela passaram, deixando cicatrizes na intimidade de cada círculo familiar. Colaborando para a análise dessa guerra total a partir

[23] Em *Morte, Mulher e Criança* (1910), a morte é um braço esquelético e uma caveira, no último canto superior esquerdo, quase imperceptível, mas que puxa o filho, que a mãe abraça junto ao rosto. A mulher tem os traços de Käthe Kollwitz e essa imagem, junto a outros rascunhos, são posteriores à uma infecção por difteria que o filho mais velho da artista, Hans, teve em 1908. A perda assombra, mais uma vez.

desse luto universalizante, Carol Acton (2007) ressalta a perda como elemento fundamental de contestação dos binarismos convencionais da guerra. Sendo experienciada por homens e mulheres, soldados e civis, no *front* e no *home front*, tal experiência desafiaria os ordenados parâmetros que tentariam conter a guerra em espaços e tempos específicos.

> Para os enlutados, [...] o fim oficial das hostilidades pode marcar o início de uma vida inteira de luto ou [...] o fim da guerra parece totalmente irrelevante, dado que o luto já roubou o sentido de suas vidas.[24] (ACTON, 2007, p. 13, tradução nossa)

Freud, que citamos anteriormente, teve seus três filhos no serviço militar durante a I Guerra Mundial, e, ao seu fim, viveria a perda de um sobrinho, filho de sua irmã, Rosa. Assim como outros milhões de europeus, ele estava incluído nessa atmosfera de luto que assolou o continente. Sua obra *Luto e Melancolia* (1917), um marco da psicanálise, é mobilizada pelo historiador Jay Winter (2014) para pensar os processos de luto do pós-guerra. Aqui, diferencia o luto melancólico, no qual o sujeito ficaria "preso em uma floresta de perda"[25] (WINTER, 2014, p. 115, tradução nossa) incapacitado de se diferenciar daquele que se foi, e o luto não melancólico. Esse último seria aquele capaz de integrar a perda e desconectar-se do objeto perdido. Mas esse trabalho do luto, como Freud o nomeia, não se conclui a não ser que, como Winter ressalta, "algum elemento mediador possa ajudar a isolar a perda, e estabelecer os seus limites"[26] (*idem*, tradução nossa).

Winter propõe ainda uma importante diferenciação do vocabulário do pós-guerra. Usando-se dos termos em inglês, ele distingue o pesar (*grief*) da perda (*bereavement*), que seriam mediados pelo luto (*mourning*), "um conjunto de atos e gestos através dos quais os sobreviventes expressam o pesar e passam por estágios de luto"[27] (WINTER, 2014, p. 29, tradução nossa). Entretanto, Silke Fehlemann (2014) atenta para o fato de que, na língua alemã, a emoção de pesar (*grief*) e as práticas que dela se derivam (*mourning*) são designadas pela mesma palavra, *Trauer*. Não há diferença entre perder e velar o que se perdeu, entre sentir o luto e agir sobre ele: essas instâncias aqui são indissociáveis pela cultura.

---

[24] No original: "For the bereaved, […] the official ending of the hostilities may mark the beginning of a lifetime of mourning or, as some of the writers discussed here reveal, the end of the war comes to seem entirely irrelevant, given that bereavement has already robbed their lives of meaning."
[25] No original: "trapped in a forest of loss".
[26] No original: "some mediating element can help isolate the loss, and establish its limits."
[27] No original: "a set of acts and gestures through which survivors express grief and pass through stages of bereavement".

Nessa mesmo contexto, ressalta a autora, a adequação do luto bem como sua expressão pública estariam modeladas diferentemente para homens e mulheres. Fehlemann pontua que "o luto como prática e como uma emoção no início da Primeira Guerra Mundial era atribuído às mulheres"[28] (FEHLEMANN, 2014, p 4, tradução nossa). No entanto, pontua que as práticas de rememoração alemãs raramente representariam as mães e viúvas enlutadas, após a derrota.

Ainda segundo Fehlemann (2014), as formas de expressão do luto feminino alternavam-se entre o modelo de Antígona, que reivindicava o direito ao sentimento e à exposição da perda e do pesar, e àquele da "desafetada e 'brava' mãe de um herói espartano"[29] (*idem*, p. 5, tradução nossa). Tal percepção converge com a ideia de economia moral de guerra, postulada por Claudia Siebrecht (2013), segundo a qual haveria rígidas diretrizes para o luto das mulheres na guerra, recomendando enfaticamente uma compostura digna.

> Esperava-se que as mulheres endossassem o sacrifício masculino e arcassem com as consequências da morte de soldados como parte de sua contribuição para o esforço nacional de guerra. O papel da mulher como enlutada orgulhosa foi visto como um reforço da unidade nacional e do consenso público.[30] (SIEBRECHT, 2013, p. 12, tradução nossa)

No entanto, a realidade é que o luto se impunha como experiência social totalizante. Mas como processá-la? Como sequer abordar uma vivência tão esmagadora? Astrid Erll (2011) afirma que a memória cultural é o que torna possível narrar e enquadrar experiências extremas, apresentando-se como aparato de seleção e esquematização. Assim, indica que a memória é o que permite que a própria experiência se conforme como tal. As estruturas mentais, materiais e sociais na qual a experiência está incluída determinam o que adentra a consciência individual e como isso se processa. Nesse sentido, se torna imperativo observar de que maneira aqueles que viveram e sobreviveram à guerra buscaram, mais do que a representar, enquadrá-la e – por que não – digeri-la como experiência.

É nesse sentido que esse trabalho se insere nos estudos da "cultura de guerra", termo criado por Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker para "o campo de todas as representações da guerra forjada pelos contemporâneos: de todas as representações que a

[28] No original: "grief as a practice and an emotion at the beginning of the First World War was attributed to women."
[29] No original: "unaffected 'brave' Spartan hero's mother"
[30] No original: "Women were supposed to endorse male sacrifice and bear the consequences of soldiers' deaths as part of their contribution to the national war effort. The woman's role as a proud mourner was seen as reinforcing national unity and public consensus."

si próprios deram da imensa provação, primeiro durante e, em seguida, após ela" (1998, p. 238). Na propaganda de guerra, nos monumentos comemorativos, memórias de ex-combatentes ou obras de arte como as de Käthe Kollwitz, observa-se as tentativas de integração do conflito à vida, cuja normalidade ele mesmo suspendera. Também se inserem nesse campo os rituais de memória da guerra. Majoritariamente derivados de motivos e tropos tradicionais e religiosos, Jay Winter (2014) indica que eles permitiriam tanto comemorar como esquecer, suportar o luto ao lembrar dos que se foram, ao mesmo tempo em que se separa deles para a vida. Winter (2014) indica como tocar os memoriais, os nomes dos mortos, foi parte importante dos rituais de separação para os enlutados. O toque, essa dimensão íntima, é aqui um elemento fundamental para que pensemos o luto. Não apenas na dimensão dos memoriais e da esfera pública, mas principalmente em sua faceta íntima. Como esse trabalho de luto foi feito dentro das casas, invadidas pela guerra que cada corpo ausente representava? Como pais, esposas, filhos, irmãos buscaram superar os lugares vazios nas mesas, os quartos inabitados, o lado desocupado da cama, os velórios sem corpo para velar?

O quarto de Peter Kollwitz, que em agosto saíra de casa para a guerra ainda menor de idade, se tornou para sua mãe "um espaço memorial de culto"[31] (SCHULTE & SELWIN, 1996, p. 196, tradução nossa) depois de sua morte, em outubro de 1914. Ela enfeitava a cama com flores, acendia velas e lia em voz alta trechos de cartas do filho ou de obras literárias. Na data de aniversário de três anos de sua morte, está escrito no diário da artista: "Rosas brancas, rosas vermelhas e urze na cadeira ao lado da cama. À noite, estamos juntos com ele em seu quarto. Tudo é novo mais uma vez. Dor vívida"[32] (*idem*, tradução nossa). No Natal, segundo Regina Schulte e Pamela Selwyn (1996), uma árvore era colocada atrás de sua cama, com uma vela para cada um de seus anos de vida.

Porém, mais do que um espaço comemorativo, a ausência de Peter presente pela casa passou a compor o cotidiano de sua mãe. Em 1916, em carta para seu filho mais velho Hans, Käthe Kollwitz afirma estar gostando mais e mais de sentar-se no quarto do filho que se foi. Ela faz uma prolongada descrição do espaço: a escrivaninha com a luminária, os livros preferidos que ficavam próximos, uma foto dos filhos ainda pequenos no compartimento central e outra de Peter em sua partida para a guerra.

[31] No original: "cultic memorial space".
[32] No original: "White roses, red roses, and heather on the chair next to the bed. Towards evening we are together with him in his room. Everything is new again. Vivid pain.", 27 de outubro de 1917.

O que se observa no processo de luto de Kollwitz ─ como o será na experiência de muitos outros ─ é a importância daquilo que Stephen Greenblatt (1991) denominou a "ressonância" dos objetos, e que Santanu Das (2019) mobiliza na análise da experiência de soldados indianos na guerra. Esses artefatos trariam o registro, a marca do corpo humano. Das aponta que, além de fontes históricas, eles carregariam "um constante frenesi entre presença e perda: o conforto sensorial das mãos que uma vez conheceram e o lamento de sua ausência" (DAS, 2019, p. 163). Nesse sentido, entendemos os objetos de Peter Kollwitz como alguns dos mediadores do luto de sua mãe, lembrando e sustentando sutilmente a presença de um corpo que, mesmo morto, não voltara. A guerra ocuparia o lugar de Peter na casa de seus pais. Em sua dinâmica totalizante, a violência do conflito "tornou frágil a distinção entre espaço público e privado, que não mais poderia servir como uma tela para bloquear a brutalidade do mundo exterior"[33] (CABANES, 2013, p. 4, tradução nossa).

Entretanto, um objeto a incomodava. Na parede do quarto, um pintura da lamentação de Cristo, de Bellini: "Quando olho para cima, preciso olhar para esta imagem; ela causa uma impressão duradoura. Mas pretendo mudar, colocar outras fotos lá também"[34] (KOLLWITZ, 1988, p. 147, tradução nossa). Esse tema artístico, tradicional das imagens cristãs, ainda que venha a atravessar as representações que Kollwitz fará do filho no pós-guerra, a *atrai mas faz latejar* sua dor. Ali, no quarto de Peter, que morreu sonhando em se tornar homem e herói numa guerra pela defesa da nação, o quadro faz aguçar a contradição dos sentimentos de uma mãe que, culpada, questiona a natureza do sacrifício do filho. Ser Antígona ou ser espartana? Se por um lado, o dia da Sexta-feira da Paixão – símbolo do sacrifício crístico – esteve marcado no diário de Kollwitz como "Seu dia, meu filho" (SCHULTE & SELWYN,1996, p. 199, tradução nossa), por outro ela duelava internamente com sentimentos contraditórios sobre a guerra.

> Como cheguei a isso? Porque Peter sacrificou sua vida. O que eu via tão claramente então e o que eu queria preservar em meu trabalho agora parece mais uma vez tão incerto. Acho que só posso me ater a Peter se não deixar ninguém tirar de mim o que ele me ensinou naquele momento. Agora a guerra está acontecendo há dois anos e cinco milhões de jovens estão mortos, e mais do que esse número novamente estão extremamente infelizes, suas vidas

[33] No original: "rendered the distinction between public and private space a fragile one, which could no longer serve as a screen to block out the brutality of the outside world."
[34] No original: "When I look up I must look at this picture; it makes a lasting impression. But I intend to change it, to place other pictures there too". Carta de Käthe para Hans Kollwitz, 16 de janeiro de 1916.

> arruinadas. Existe alguma coisa que possa justificar isso?[35] (KOLLWITZ, 1988, p. 73, tradução nossa)

Tais contradições se deixam ver de forma pungente em *O Sacrifício*, a folha nº 1 de seu ciclo de xilogravuras *Guerra* (1922 – 23) que reúne os traços de uma cena monumental – a entrega de um filho a algo maior – à expressividade de um gesto relutante. Siebrecht (2013), em seu trabalho sobre artistas alemãs da I Guerra Mundial, propõe mais algumas camadas analíticas acerca de tais ambivalências. Segundo ela, mudanças da atitude feminina sobre o conflito foram perceptíveis no que dizia respeito às noções de obrigação e identidade. A cultura de guerra alemã, bastante poderosa, havia inicialmente angariado o apoio e o voluntarismo de mães, esposas, irmãs que cumpriam o que pensavam ser seu dever patriótico e incentivavam os homens a irem lutar numa guerra dita defensiva. Contudo, uma perspectiva privada do custo humano do conflito, que Siebrecht (2013) aponta já ter sido expressivo para os alemães em 1914, teria gerado grande tensão para essas artistas, no que tangia sua identidade cívica. Tais ambivalências e reformulações na percepção sobre a guerra se apresentaria em seus trabalhos.

> A arte feminina não era mais produzida principalmente para mobilizar civis para a guerra ou documentar o trabalho das mulheres no conflito, ainda que tal arte tenha continuado a ser produzida até o Armistício. A partir do final de 1914, surgiu uma arte que era compassiva, exibia uma consciência da mortalidade e visualizava o encontro traumático com a violenta morte em massa.[36] (SIEBRECHT, 2013, p. 53, tradução nossa)

[35] No original: "How did I come to it? Because Peter sacrificed his life. What I saw so clearly then and what I wanted to preserve in my work now seems to be once more so dubious. I think I can keep Peter only if I do not let anyone take away from me what he taught me then. Now the war has been going on for two years and five million young men are dead, and more than that number again are miserable, their lives wrecked. Is there anything at all that can justify that?"; Entrada de Käthe Kollwitz em seu diário, 27 de agosto de 1916.

[36] No original: "Women's art was no longer primarily produced to rally civilians for war or document women's war work, although such art continued to be produced until the Armistice. From about the end of 1914, art emerged that was compassionate, displayed an awareness of mortality, and visualized the traumatic encounter with violent mass death."

Uma das formas com que essas contradições se apresentaram de forma objetiva no trabalho artístico do período foi pela relação do *vazio* da imagem com a ausência dos corpos mortos. De acordo com Siebrecht (2013), no pós-guerra, uma multiplicidade de obras feitas por mulheres trazia a ausência do corpo velado, inferindo a adaptação dos rituais funerários cristãos às excepcionalidades do contexto de guerra. A partir disso, "a imagem não retrata o autossacrifício heroico do soldado, mas na verdade o vazio causado por sua morte"[37] (SIEBRECHT, 2013, p. 91, tradução nossa).



Figura 2. *Anunciação*, afresco, Fra Angelico, 1440-42, Convento de São Marco, Florença.

Aqui, nos detemos brevemente no vazio como elemento imagético. O espaço em branco, a ausência de cores, formas ou signos legíveis não infere, em nossa percepção, uma não-imagem ou uma porção descartável da figura. No estudo de um afresco da Anunciação do beato Fra Angelico, Didi-Huberman (2013) debruça-se sobre um pedaço de branco da pintura e seus sentidos. Ele pontua:

> O que vem a ser essa contraluz e o que vem a ser esse branco? A primeira nos forçava a nada distinguir inicialmente, o segundo esvaziava todo espetáculo entre o anjo e a Virgem, fazendo-nos pensar que entre seus dois personagens Angelico simplesmente havia posto nada. Mas dizer isso é não olhar, é contentar-se em buscar o que haveria a ver. Olhemos: não há o nada, pois há o branco. [...] Ele não é visível no sentido de um objeto exibido ou delimitado; mas tampouco é invisível, já que impressiona nosso olho e faz inclusive bem mais que isso. Ele é matéria. [...] É um componente essencial e maciço na apresentação pictórica da obra. Dizemos que ele é *visual*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24)

É nesse sentido que observamos a ausência presente nos trabalhos de artistas mulheres do pós-guerra, como Käthe Kollwitz. O vazio aqui, longe de ser arbitrário, ressoa na verdade a magnitude do sentido de perda experienciado por essas famílias, compostas principalmente pelas mulheres que ficaram. As esposas, viúvas. As meninas,

[37] No original: "the image does not portray the heroic self-sacrifice of a soldier, but rather the emptiness caused by his death."

órfãs. As mães, sem uma alcunha sequer que denominasse a perda não-natural de um filho, viviam nesse duplo vazio.

Outro comentário possível sobre o tema é a sugestão de que, no contexto da guerra, a representação não apenas re-presentifique o objeto ausente, mas também uma *narrativa ausente*, aquela que remete à experiência esmagadora da guerra. Pensando as imagens como "fórmulas para evocar uma outra realidade" (SCHMITT, 2007, p. 14), aqui se buscaria um mundo diferente do que se vivia, em que fosse possível contar o vivido. Nesse sentido, tomando essas obras de arte como esforços para a narrativa de uma experiência – ainda que sem recursos, ainda que pelo vazio – propomos que possam ser entendidas como *objetos testemunhais*, na acepção de Marianne Hirsch e Leo Spitzer, uma vez que não apenas "carregam traços de memória do passado [...], mas também *incorporam* o processo mesmo de sua transmissão"[38] (2006, p. 355, tradução nossa).

Entretanto, ainda que velando sobre um caixão esvaziado, uma lápide sem corpo, tais mulheres reúnem-se numa mesma dor. Ao tornarem público seu luto por meio da arte, Siebrecht (2013) ressalta que elas renegociavam seus papéis na esfera pública, que como mencionamos estava inicialmente restrito ao apoio do esforço de guerra e a um luto discreto e resignado. As obras que emergiram nesse período, abordando temas que destoavam das narrativas oficiais de guerra defensiva ao exporem a perda e o desamparo dos que ficaram, na verdade incorporariam segundo a autora as dinâmicas das *comunidades em luto*. Esse conceito, desenvolvido por Jay Winter (2014), designaria a reunião – muito comum a partir da I Guerra Mundial – de pessoas relacionadas pelo sangue ou pela experiência que, frente à irreversibilidade da separação e da perda nas famílias, buscavam a partir da coletividade por formas de mediação do luto. Contudo, Siebrecht (2013) destaca que nesse ponto a arte assinala tais grupos como fundamentalmente femininos[39], uma vez que "apresenta a perda e o luto como uma experiência de gênero e ressalta as emoções que estavam em conflito com a economia moral dos tempos de guerra"[40] (SIEBRECHT, 2013, p. 77-78, tradução nossa).

Bruno Cabanes (2013) relata que, durante a cerimônia do Soldado Desconhecido em Paris, em novembro de 1920, uma família simbólica acompanhou o caixão. O grupo

---

[38] No original: "carry memory traces from the past, to be sure, but they also *embody* the very process of its transmission."

[39] Fehlemann (2014) igualmente se refere às comunidades em luto alemãs como fundamentalmente femininas. A autora compara tal experiência coletiva de sofrimento feminino à camaradagem desenvolvida pelos homens na guerra.

[40] No original: "presents loss and bereavement as a gendered experience and highlights emotions that were in conflict with the wartime moral economy."

era composto por um pai, uma mãe, uma viúva e um órfão, todos estranhos entre si, mas todos unidos no luto por um ente querido cujo corpo nunca fora recuperado. A questão parece resumir-se assim: "os corpos destruídos dos mortos eram metáforas da ausência e do luto interminável"[41] (CABANES, 2013, p. 4, tradução nossa). O que restava era então reinventar as maneiras de suportá-lo e quiçá superá-lo.

Para além de suas contradições, esse luto interrompido evidentemente respingou nas obras de Kollwitz. No que se refere à necessidade de adaptação dos ritos funerários, já foram mencionadas algumas das práticas íntimas da artista de rememoração do filho dentro do espaço doméstico. Ademais, em algumas de suas obras mais marcantes, há um profundo ar funerário. Nas gravuras *Os Pais, A Viúva I* e *As Mães*, todas do ciclo *Guerra* (1922 – 1923) e, mais ainda no memorial *Os pais em luto* (1914-1932) que faz para seu filho, as formas e silhuetas remetem pungentemente a lápides.[42] Como assinalam Acton (2007), Cabanes (2013) e Siebrecht (2013), a falta de contato com o corpo dos entes queridos mortos e o entravamento dos rituais tradicionais de luto teriam gerado o prolongamento desse processo, mais difícil de concluir-se. Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker (2002) afirmam que, para os que tivessem sorte, geralmente eram necessários quase dez anos para o cumprimento do processo de luto e a separação daquele que se foi. Käthe Kollwitz e sua família, inseridos nessas comunidades, não escapariam ilesos.

Em verdade, o período do pós-guerra trouxe inúmeros obstáculos para o acesso aos túmulos dos soldados. No caso alemão, Fehlemann (2014) afirma, 675 mil soldados estavam em solo francês e a repatriação dos corpos só ocorria em casos muito raros. A partir de 1924, a Comissão Alemã de Túmulos de Guerra passou a administrar a questão. Essa organização, corroborando para a noção de luto discreto, insistia para que as famílias não fizessem decorações individuais nas lápides. "O falecido era antes de tudo um soldado e não um filho"[43] (FEHLEMANN, 2014, p. 5, tradução nossa), indica a autora. O custo das viagens até os cemitérios de guerra também era outro fator frequente de entravamento do luto.

Segundo Siebrecht (2013), Käthe Kollwitz visitaria o túmulo de seu filho apenas doze anos após sua morte. No relato que faz em seu diário sobre a viagem à Bélgica, onde Peter fora enterrado, a artista afirma preferir os cemitérios alemães aos ingleses e belgas.

[41] No original: "the destroyed bodies of the dead were metaphors of absence and endless mourning."
[42] Por tal observação, agradecemos às contribuições do Prof. Jorge Victor Araújo (PPGHIS-UFRJ).
[43] No original: "The deceased was foremost a soldier and not a son".

De acordo com ela, os últimos eram demasiado claros, mais alegres, acolhedores e até familiares. Porém, para Kollwitz, não havia sentido em "embelezar com flores as mortes em massa de todos esses rapazes", uma vez que a guerra não havia sido um "caso agradável"[44] (KOLLWITZ, 1988, p. 122, tradução nossa). Por fim afirma que um cemitério *deve ser* sombrio. Retira-se disso uma possível conclusão: a ideia de que a tristeza é toda escuridão, sentimento que Kollwitz expressa em 1922 e que intitula o presente capítulo, se mantem mesmo dez anos após a morte de seu filho. Mas seria possível que a tristeza de um filho perdido de fato desaparecesse? É provável que não. Porém, seria que a conclusão de um trabalho de luto e o transcorrer de uma década apaziguasse tal sentimento e permitisse que ao menos alguns raios de luz voltassem a iluminar a vida, apesar daquele que se foi.

Sugerimos aqui uma relação íntima entre esse extenso período de separação e os tons funerários de alguns dos trabalhos de Käthe Kollwitz, podendo ser interpretados eles mesmos e o seu fazer como ritos memoriais. Dois pais embolados que escondem o rosto para a morte do sonho de um filho que queria ser herói; uma viúva grávida que chora sozinha, abraçando a si mesma, pelo marido e ex-futuro-pai que não mais voltará; um conglomerado de mulheres que juntas protegem suas crias, por saberem, também juntas, da já conhecida dor da perda. Aqui, a arte é em si o objeto que lembra. Ela é, nas palavras de Astrid Erll (2011), um desses "atos concretos de rememoração situados em contextos socioculturais específicos"[45] (p. 8, tradução nossa) que nos permitem tangenciar a memória. Por *meio* dela, revela-se uma artista que, além das preocupação com seus semelhantes ─ os que ficaram e pranteavam aqueles que se foram ─, também deixa ver pelas suas formas a necessidade ainda latente de um fechamento, de deitar seu filho na terra, dar-lhe um último beijo de boa noite eterna, ler seu nome na lápide e ter ali, mas só ali, seu local de reencontro com a memória dele. Enquanto não houvesse isso, a morte seguiria como vela insistentemente acesa, fonte única de luz de uma vida que se apagou.

Nesse ponto é fundamental salientar que as obras de Käthe Kollwitz que se propõem à representação do conflito abordam exclusivamente a experiência civil, em especial da massa dos enlutados que ficaram[46]. Ainda que a temática social tenha sido

[44] No original: "it isn't seemly to prettify with flowers the mass deaths of all these young men"; "pleasant affair", 23 de julho de 1932.
[45] No original: "concrete acts of remembering situated in specific sociocultural contexts."
[46] As únicas exceções encontradas foram *Campo de Batalha,* folha nº 6 do ciclo *A Guerra dos Camponeses* (1903-1908) – que se inspira em revoltas camponesas do sul da Alemanha, ocorridas no século XVI – e *Os Voluntários,* folha nº 2 do ciclo *Guerra* (1922-23), que se entende aqui muito mais

uma constante em seus trabalhos desde o início, foi principalmente nos trabalhos referentes à I Guerra Mundial que a artista abordou repetidamente os trabalhadores da frente doméstica, fortemente afetados pelas dificuldades econômicas e pela perda. Como vê-se em obras como *Em memória a Karl Liebknecht* (1920) e *Os sobreviventes* (1923), a representação da morte por Kollwitz geralmente terá como foco *aqueles que ficaram*. Esse aspecto pessoal e profissional da artista será desenvolvido mais adiante, mas nesse momento é importante relacioná-lo com os estudos da guerra.

A transição entre a historiografia do pós-guerra e a história social, como mencionado anteriormente, retirou a primazia de uma perspectiva diplomática e militar, preocupada com uma História da guerra vista de cima. A experiência de soldados e civis igualmente, e mais, os efeitos sociais e econômicos do conflito, passaram também a ser objetos de estudo. Entretanto, foi com a virada cultural, dos anos 1980 e 90, que as percepções mais subjetivas, os discursos e imagens que tentavam tornar o conflito compreensível passaram a ser analisados pela historiografia. Aqui o trabalho de Käthe Kollwitz por si só, para além do testemunho da artista, denotam uma outra perspectiva possível que tinha como centro da sua narrativa da guerra a experiência e os sentimentos dos que ficaram em casa, dos que não lutaram mas sentiram a guerra e que, no fim de tudo, trajaram o tecido negro do luto.

Entretanto, o relato sincero de como os civis sentiram o conflito se oporia a uma das mais fortes narrativas criadas nesse período para dar sentido a ele. Nesse momento, a "ruptura causada pela guerra nas sociedades liberais tornou urgente a reconstrução dos Estados-nação, resultante da homogeneização cultural que a experiência da guerra irá proporcionar" (CORREIA, 2015, p. 16). É nesse contexto que George Mosse (1990) identificou o desenvolvimento do "mito da experiência da guerra", que tinha como propósito legitimar e sacralizar o conflito, mascarando sua realidade. O mito teria tido especial efeito na frente doméstica durante a guerra e, em particular, nos países derrotados após 1918, como a Alemanha. Amparado por um conjunto de símbolos e práticas comemorativas, substituía a realidade do conflito por uma aura sacralizada. O "culto ao soldado caído" seria a peça central do mito e do nacionalismo enquanto religião civil, com a conexão íntima entre o soldado caído e o próprio Cristo, que alçava os jovens mortos a um ideal de força e heroísmo patriótico. Mosse (1990) ressalta a importância da memória do sacrifício redentor dos soldados para a esperança na regeneração nacional.

---

como uma projeção de Kollwitz sobre a experiência de seu filho na guerra, e já a *posteriori*, a luz de sua morte. Ver PRELINGER, 1992; SIMONE, 2004.

Por outro lado, enquanto o sacrifício dos jovens rapazes redimiria a nação, ele só poderia se concretizar pelo sacrifício primeiro das mães. Como já tratamos, o luto feminino foi amplamente restrito no período da guerra e seu cenário posterior imediato. Isso porque as expectativas da economia moral da guerra estipulavam uma reciprocidade entre os sacrifícios da frente de batalha e da frente doméstica, sendo fortemente marcadas pela dimensão de gênero. Os rapazes se provariam homens, redimindo a nação de seu materialismo egoísta, à semelhança do sacrifício de Cristo[47]. Já as mães, tendo feito o sacrifício primeiro entregando-os à causa nacional, permitindo essa redenção, deveriam honrá-los, conservar sua memória e fortalecer o esforço na retaguarda. Nesse sentido, estabelecia-se o ideal da mãe sacrificial, fundamental para a sustentação do "culto ao soldado caído". A social-democrata alemã Lily Braun em 1915 escreveu: "[p]or trás de cada um desses meninos-heróis está uma mãe que o deixou ir!"[48] (SIEBRECHT, 2013, p. 112, tradução nossa).

O apoio das mães era visto como elemento central para a manutenção da moral das tropas e, consequentemente, da vitória nacional.

> Os sentimentos das mães afetavam os de seus meninos, pois tal negatividade corroeria a moral das tropas. As mães "deveriam resistir com força de vontade a qualquer sugestão de pensamentos depressivos, apenas porque, ao fazê-lo, não estão jogando o jogo do inimigo para ele."[49] (DAMOUSI, 1999, p. 30, tradução nossa)

Contudo, ainda que no imediato pós-guerra seu sacrifício tenha sido devidamente reconhecido, tanto Joy Damousi (1999) no caso australiano quanto Silke Fehlemann (2017) no caso alemão apontam para a gradual marginalização dos familiares enlutados, em especial as mães, nos anos seguintes, no que diz respeito às políticas de memória. É nesse sentido que as artes plásticas surgiriam como um meio de afirmação do luto feminino, que colocava em xeque a narrativa redentora do "mito da experiência da guerra". Claudia Siebrecht defende que as artistas alemães desse período

> se envolveram diretamente com os papéis sociais das mulheres no tempo de guerra e as respostas visuais das mulheres serviram como uma ferramenta para negociar esses papéis, expressando profundo sofrimento emocional e, assim,

[47] Da relação entre o sacrifício do soldado e o de Cristo ver JENKINS, 2014; BECKER, 2012a; MOSSE, 1990.
[48] No original: "Behind every one of these hero-boys stands a mother who let him go!"
[49] No original: "The sentiments of mothers affected those of their boys, for such negativity would erode the morale of the troops. Mothers 'should resist with their will power any suggestion of depressive thoughts, just because by doing so they are not playing the enemy's game for him'".

> reimaginando a conduta e os costumes tradicionais de luto em tempo de guerra[50] (2013, p. 77, tradução nossa).

Nesse sentido, os trabalhos de Käthe Kollwitz representam um conjunto indispensável para o debate acerca da memória civil e, especificamente, feminina e materna da guerra. Mais do que isso, permite a aproximação com narrativas diversas sobre o conflito que, distanciadas dos ideias redentores que buscavam justificar a morte de milhões, davam notícia dos sentimentos e experiências reais daqueles que, mesmo fora do uniforme, receberam a guerra na porta de casa.

No que tange o espólio de Käthe Kollwitz, não se pode ignorar a extensividade da presença da guerra como temática. Não só os efeitos sociais do conflito, mas principalmente a onipresença da morte e do luto dá a ver a insistência dos sentimentos de perda mesmo com muitos anos passados. Retomando a distinção feita por Freud (1996) e mobilizada por Winter (2014) sobre os tipos de luto e o trabalho a ser feito para concluí-lo, defenderemos aqui que no caso de Käthe Kollwitz ele não se concluiu.[51] O que se buscará demonstrar mais adiante pela análise de outros trabalhos da artista é que a arte opera como mediação do luto, sim, mas de um luto que não se encerra.

Na observação de suas obras, é evidente a repetição de temas e a dificuldade da artista em integrar sua perda e seguir adiante, para novas criações. Suas obras, ao invés de permitirem a cicatrização da perda e o apaziguamento do luto, recanalizando a libido do objeto perdido – na perspectiva freudiana –, são na verdade permeadas por sua melancolia e o desejo perene de salvaguardar o filho em vida, de alguma forma. Como mencionado, o memorial que Kollwitz fez para o filho teve o mesmo tempo de "gestação" que Peter teve de vida: 17 anos. Assim como a tesoura de *Miséria*, que vinte anos depois da morte de seu irmão Benjamin ainda se apresentou como sintoma de um luto revestido de culpa.

Nos termos de Sigmund Freud (1996), instalar-se-ia então um luto melancólico.

> Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de autoestima a ponto de encontrar expressão em autorrecriminação e autoenvilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. (FREUD, 1996, p. 143)

---

[50] No original: "directly engaged with the social roles of women in wartime, and women's visual responses served as a tool for negotiating these roles by expressing severe emotional distress, and thereby re-imagining traditional conduct and customs of wartime bereavement."

[51] Por esse debate, agradecemos às contribuições e orientações do Prof. Douglas Attila Marcelino (UFMG).

O filho mais velho de Kollwitz, Hans, relata no prefácio às memórias da artista como ela convivia com tais sentimentos, sofrendo constantemente de longos períodos depressivos e nos quais não conseguia trabalhar. Em 1921, Käthe Kollwitz escreveu:

> Trabalho ruim todo o tempo recentemente e não sou mais capaz de ver as coisas direito. Então eu estava pronta para adoecer e adoeci, e ao mesmo tempo tudo deslizou e caiu e desmoronou com uma intensidade que não experimentava há muito tempo. Agora meu trabalho me enoja tanto que não posso olhar para ele. Ao mesmo tempo, um fracasso total como ser humano. Não amo mais Karl, nem mamãe, nem mesmo as crianças. Estou estúpida e sem quaisquer pensamentos. Só vejo coisas desagradáveis. Os dias de primavera passam e eu não reajo. [...] Sentimentos que uma vez te tocaram de perto parecem estar por trás de vidraças grossas e opacas; a alma cansada nem tenta sentir porque sentir é muito cansativo.[52] (KOLLWITZ, 1988, p 98, tradução nossa)

É claro aqui o sentimento exacerbado de autocrítica e desvalor, de desinteresse no trabalho, nas relações e na vida em geral. Ainda que Kollwitz tenha levado a frente seu trabalho ─ que se tornou para ela sua missão ─ e sua família, que cresceu com os netos, tais episódios de baixa autoestima e inércia na produção artística se repetiram em toda sua vida.

O retorno de Kollwitz ao tema do luto, uma e outra vez, por mais de quarenta anos, é um claro testemunho de uma vida atravessada pela guerra e pela morte desde o seu início. Em um certo ponto, como veremos, abordar tais questões em seus trabalhos se tornou uma bandeira política para a artista, que reivindicava melhor assistência à classe trabalhadora e argumentava, a partir daí, pelo fim das guerras. Por outro lado, como uma das artistas mulheres mais bem reconhecidas da Europa de seu tempo, a obra de Kollwitz também corroborou com a negociação social do papel feminino nos tempos de guerra, bem como se contrapôs à diretrizes de um luto composto – nos termos de Claudia Siebrecht (2013).

Entretanto, os sintomas visuais de seus trabalhos permitem supor outras camadas semânticas. A nível individual, como abordado, dão a ver a persistência do sentimento de perda na vida da artista, em um trabalho de luto no qual, mais do que mediar, as obras artísticas parecem operar como mantenedoras desse vínculo com o objeto perdido, principalmente seu filho. A nível mais coletivo e transversal, porém, tal repetição pode ser encarada ainda como reflexo da magnitude e da durabilidade da experiência do luto

[52] No original: “Poor work right along recently and no longer able to see things right. Then I was ripe for illness and fell ill, and at the same time everything slid and dropped and collapsed with a thoroughness I have not experienced for a long time. Now my work disgusts me so that I cannot look at it. At the same time total failure as a human being. I no longer love Karl, nor Mother, scarcely even the children. I am stupid and without any thoughts. I see only unpleasant things. The spring days pass and I do not respond. […] Feelings which once touched you closely seem to be behind thick, opaque window panes; the weary soul does not even try to feel because feeling is too strenuous.

em meio aos que ficaram da guerra, uma vez que as condições logísticas mas, principalmente, a ausência dos corpos impedia a conclusão efetiva dos processos de luto. Nesse sentido, a perda seguia latente, como uma chama que arde, no centro da vida que tarda em recuperar seu brio.

2. “Eu sempre trabalhei com o meu sangue”[1]: a arte na dor.

2.1. Filiações artísticas e a importância do *medium*

Na virada do século XIX para o XX, o caminho trilhado pela vanguarda artística na Alemanha não foi linear. João Ferraz (2015) afirma que, desde a unificação nacional de 1871 liderada pela aristocracia militar, o projeto liberal havia sido definitivamente enterrado. Aos *junkers* prussianos − a elite fundiária e militar − se opunham os setores médios e liberais, que viam na *Kultur* o seu espaço de liberdade e orgulho, diferentemente das humilhações e cerceamentos que enfrentavam nos assuntos políticos e de Estado. Nas expressões artísticas, tal cisão também seria evidente, contrastando a arte romântica como linguagem definitiva do Império Alemão com as novas experimentações do fim do século que “apareciam cada vez mais como uma arte desordenadora, cosmopolita e revolucionária” (FERRAZ, 2015, p. 52).

Nesse momento, surgiam também sérios questionamentos aos princípios fundamentais da arte clássica. Ferraz (2015) ressalta a queda de uma representação fidedigna de um tema como paradigma, além da valorização do gesto livre do artista em detrimento de uma representação perfeita do tema retratado. A virada do século trazia, também, o ressurgimento das mídias impressas, diferenciando-se das renomadas pinturas francesas, levando muitos artistas alemães a optar pela xilogravura, técnica tradicional do século XVII. Essa que, segundo Madeline Ulrich (2014), passou a ser vista como um *medium* distintamente germânico, “significou, para eles a possibilidade de divulgar sua obra através da reprodução técnica em livros, revistas, jornais e cartazes” (FERRAZ, 2015, p. 53).

É nesse cenário que Käthe Kollwitz (1867 – 1945) ascende como uma das artistas mais renomadas da Alemanha. Nascida na cidade de Königsberg, numa família alinhada aos princípios políticos da esquerda, teve uma formação intelectual bastante completa, com amplo conhecimento sobre literatura. Estimulada pelo pai, atento às suas inclinações, ela iniciou seu treinamento artístico ainda aos 14 anos, em ateliês particulares e academias femininas. Como relata Eliana de Simone (2004), em fins do século XIX, a Alemanha do Kaiser Guilherme II proibia o ingresso de mulheres nas academias e escolas superiores de arte.

[1] Carta de Käthe Kollwitz para seu filho Hans, 16 de abril de 1917. KOLLOWITZ, H. (ed**.).** *The diary and letters of Kaethe Kollwitz*. Illinois: Northwestern University, 1988, tradução nossa.

Aos 17 anos, Kollwitz passou a ter aulas na Academia de Berlim para Artistas Mulheres. Lá, ainda que ansiasse pelo trabalho com a pintura, um professor estimulou-a a investir no desenho, apresentando-lhe os trabalhos de um amigo, Max Klinger (1857-1920). Como apresenta Ulrich (2014), esse artista alemão era conhecido por seus desenhos naturalistas que representavam questões sociais de forma detalhada.

Alguns anos depois, em 1888, quando já estava noiva de Karl Kollwitz – então um estudante de medicina –, Käthe foi enviada por seu pai para estudar em Munique, em uma outra escola de arte para mulheres. Lá, teve enfim um ponto de inflexão fundamental em seu trabalho:

> [...] na aula de pintura eu não fiz nenhum progresso. Meus colegas [...] tinham um sentido de cor muito melhor do que eu. A cor era a minha pedra no caminho. Então eu tive a chance de ler o panfleto de Max Klinger *Pintura e Desenho*. De repente, vi que eu não era de forma alguma uma pintora.[2] (KOLLWITZ, 1988, p. 4, tradução nossa).

A historiadora da arte Elizabeth Prelinger (1992) afirma que, graças a Klinger, as artes gráficas alcançariam um *status* de igualdade em relação às outras mídias[3]. Para ele, o desenho podia "confrontar o não-belo e o repugnante", além de – livre do detalhismo da pintura – "perseguir seu propósito de representar ideias. Ao invés de tentar embelezar as coisas, a impressão se tornou uma ferramenta crítica"[4] (PRELINGER, 1992, p. 15-16, tradução nossa). Ulrich (2014) adiciona que Kollwitz provavelmente considerava o desenho em sua "liberdade de imaginação", e, por sua falta de especificidade, permitiria tornar seus motivos mais universalizantes e aumentar a conexão com um público mais amplo. Assim, Käthe Kollwitz enveredou pelo caminho das artes gráficas, atraída não apenas pela "licença de explorar questões sociais assim como alegorias místicas"[5] (PRELINGER, 1992, p. 15-16, tradução nossa), mas também pela garantia de trabalhos mais reprodutíveis e acessíveis.

De acordo com Simone (2004), a litografia, técnica remanescente da imprensa do século XVIII, teria sido a técnica que permitia a Käthe Kollwitz uma expressão mais espontânea. Esse tipo de gravura se produz pelas marcas feitas em uma matriz de pedra calcária com um lápis gorduroso. A imagem é então transferida para o papel, por meio

[2] No original: "in the painting class I made no progress. My fellow students […] had a much better feeling for color than I had. Color was my stumbling block. Then by chance I read Max Klinger's brochure, *Painting and Drawing*. I suddenly saw that I was not a painter at all."
[3] Tradução sugerida para o termo "media" utilizado por Prelinger (1992, p. 15).
[4] No original: "confront the unbeautiful and the repugnant" e "pursue its purpose of representing ideas. Instead of attempting to beautify things, the print became a critical tool."
[5] No original: "license to explore social issues as well as mystical allegories".

desse acúmulo de gordura. O reconhecimento dos trabalhos feitos pela artista nessa técnica a tornariam, mais a frente, a primeira mulher eleita para a Academia Prussiana de Arte, no ano de 1919, na qual viria a se responsável pelo seminário de design gráfico.

Também na cidade de Munique, onde Kollwitz estudaria até 1890, surgiria um importante movimento de vanguarda da virada do século, o *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul). Um dos seus membros foi o russo Wassily Kandisnky (1866 – 1944), que era apenas sete meses mais velho do que Kollwitz e, em 1896, se mudaria para a capital da Baviera. Jay Winter (2014) identifica esse pintor como um dos representantes do ressurgimento de referências apocalípticas e da retomada de antigos motivos românticos, religiosos e espiritualistas, nos anos do pré-guerra. Em diálogo com a filosofia teosófica, as obras de Kandinsky e outros de seu tempo ecoavam temas da religião popular e de um suposto juízo final iminente, ideias fortes em finais do século XIX. Franz Marc (1880 – 1916), seu parceiro na criação do almanaque do grupo em 1912, apontara a existência de "uma tensão artística por toda a Europa"[6] (WINTER, 2014, p. 150, tradução nossa). No entanto, como indica Winter, a arte seria para Kandisnky não apenas uma produção vaga e isolada, mas "um poder que deve ser direcionado para a melhoria e refinamento da alma humana"[7] (*idem*, p. 151, tradução nossa).

É nesse sentido que viria a ocorrer na virada do século a já mencionada revisão do propósito da arte, não mais limitada aos parâmetros puramente acadêmicos, mas sim conectada à vida, fosse em suas questões existenciais ou em suas angústias materiais. Winter (2014) indica que nesse momento a fronteira entre uma arte erudita "alta" e outra popular "baixa" caía progressivamente por terra. Segundo o autor, os temas apocalípticos dos anos prévios a 1914, frequentes em artistas como Kandisnky e Ludwig Meidner (1884 – 1966) – poder-se-ia mencionar também Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938) ─, eram capturas do clima de conflitos sociais no Império Alemão e dos anúncios eufóricos de uma inevitável revolução socialista.

Mais do que as tensões internacionais, a agenda política alemã desse período estava mais preocupada com uma potencial guerra de classes, como fruto da "mistura explosiva de pobreza, privação e raiva nessas cidades gigantescas"[8] (WINTER, 2014, p. 158, tradução nossa). Winter (2014) ressalta que, apesar dos comentários sobre a natureza profética dessas imagens, eventos emblemáticos da I Guerra Mundial como as batalhas

[6] No original: "an artistic tension all over Europe".
[7] No original: "a power which must be directed to the improvement and refinement of the human soul."
[8] No original: "explosive mixture of poverty, deprivation, and anger in these gigantic cities."

do Somme e de Verdun estariam muito além dos mais loucos sonhos desses artistas. Na verdade, o autor afirma que eles teriam legado às gerações seguintes não uma profecia mas uma linguagem visual que permitiria formar posteriores imaginações da guerra.

O movimento expressionista ganharia força, portanto, nessa virada do século, tendo como principais representantes o *Der Blaue Reiter* e o *Die Brücke* (A Ponte), criado em Dresden, no ano de 1905. Esse último se valia intensamente do uso da xilogravura, técnica que Ulrich (2014) identifica como uma negociação entre o primitivo e o moderno, frente às angústias que a vasta industrialização de fins do XIX provocara. Quando Kollwitz adotou esse *medium*, nos anos do pós-guerra, o *Die Brücke* já estava dissolvido há algum tempo, mas seus ex-membros, como afirma a autora, seguiam produzindo trabalhos com temas e métodos similares.

Na técnica da xilogravura, "a madeira é entalhada com ajuda de instrumentos cortantes, deixando em relevo a figura ou forma (matriz) que se pretende imprimir" (UFRGS, 2012), permitindo transferir a imagem para o papel mais ou menos como um carimbo. De acordo com Ulrich (1914), a arriscada mudança de *medium* que Kollwitz fez nos anos do pós-guerra, aplicando-o a temas altamente politizados, teria sido uma tentativa de combater o individualismo e a abstração demasiada presente nos trabalhos do grupo de Dresden. A aventura da artista com a xilogravura teria como inspiração os trabalhos de Ernst Barlach (1870 – 1938), que conheceu em uma exposição da Secessão de Berlim em junho de 1920. Sua obra lhe proporcionava um meio-termo, "um exemplo concreto de como a xilogravura poderia aparecer fora do modelo expressionista"[9] (ULRICH, 2014, p. 16, tradução nossa). Para Simone (2004), a técnica em madeira teria marcado o confronto de Kollwitz com uma linguagem mais modernista, produzindo assim suas obras mais arrojadas.

A gravura, esse *medium* artístico tão central na produção de Kollwitz, se fortalecera como tradição na Alemanha desde o século XV, como narra Eliana de Simone (2004), tendo por foco cenas religiosas remanescentes do pensamento medieval. Segundo a autora, ao fim do período traumático da peste bubônica, que dizimara pelo menos um terço do continente, havia um desejo de "possuir imagens, e não apenas admirá-las à distância" (SIMONE, 2004, p. 55), o que se tornava possível com a imprensa, cada vez mais laica. As gravuras em metal, originadas da tradição da ourivesaria, se tornaram bastante comuns e permitiam traços mais minuciosos que a madeira. Martin Schongauer

[9] No original: "a concrete example of how the woodcut may appear outside the Expressionists' model."

(1435-1491) é apontado por Eliana de Simone (2004) como um dos primeiros nomes dessa técnica e introdutor da estética renascentista na Alemanha. De acordo com a autora, haveria uma herança distante de Kollwitz em relação ao artista tardo medieval, uma vez que ela igualmente mobilizou o que Simone chama de "convenções góticas – como o grotesco, o cruel, o dramático, o contraste violento" (2004, p. 56).

Junto à Schongauer, a autora também retoma as contribuições de Albrecht Dürer (1471-1528), gravador alemão renascentista de grande projeção, que teria sido seu pupilo. Esse artista reuniria a perspectiva tardo medieval alemã e flamenga com as influências renascentistas italianas, produzindo um extenso conjunto de obras gráficas. Segundo Simone (2004), Dürer absorvera os princípios italianos de representação artística natural e verossímil, estudando a estrutura de objetos e da incidência da luz, porém conservando muitos elementos góticos em suas xilogravuras.

Contraposto à racionalidade e ao cientificismo de Dürer, Simone (2004) menciona ainda Mathis Gothart Nithart (1475-1528), o artista conhecido como Grünewald, cuja obra ganhou considerável reconhecimento pelo movimento expressionista de inícios do XX. Jay Winter (2014) relata que em 1917 seu famoso grupo de pinturas do Altar de Isenheim foi deslocado da Alsácia para Munique, a título de conservação, renovando o interesse em um artista que teria "proporcionado uma linguagem para expressar a angústia que muitos sentiam sobre a 'crucificação' da Alemanha durante e após a guerra"[10] (WINTER, 2014, p. 92, tradução nossa). Simone (2004) traça variadas semelhanças entre os trabalhos de Grünewald e Kollwitz: a escolha deliberada pelo grotesco, a preferência pela expressão em detrimento da elegância e do decorativismo, uma inflexão dramática aliada à predominância de aspectos naturalistas.

Winter (2014), falando ainda sobre as influências da arte do século XVI nas alegorias visuais da I Guerra Mundial – que surgiriam como alternativas às formas abstratas ou descritivas de imaginação do conflito −, soma as contribuições de Grünewald às de Hans Holbein (1478-1543). Esse último terá influência sobre Käthe Kollwitz principalmente nas gravuras *Tu Sangras Por Muitas Feridas, Oh Povo* (1893-1897) e *Os Oprimidos* (1901) – a serem retomadas futuramente. Nelas, tanto Simone (2004) quanto Winter (2014) identificam *Cristo Morto no Túmulo* (1520-22) como fonte de inspiração iconográfica, cuja horizontalidade extremada promove uma versão secularizada e

[10] No original: "provided a language to express the anguish many felt about the 'crucifixion' of Germany during and after the war".

profundamente realista da temática da Lamentação de Cristo, à qual a artista retornaria mais de uma vez.

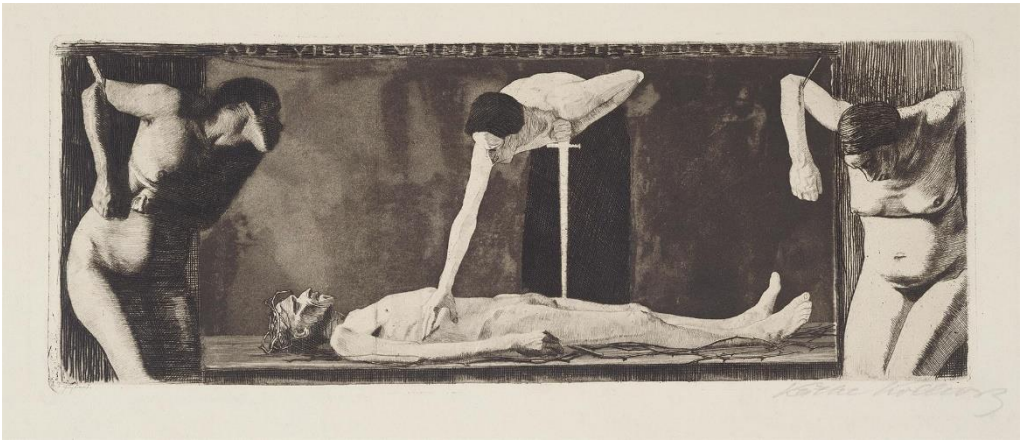


Figura 3. *Tu Sangras Por Muitas Feridas, Oh Povo*, Käthe Kollwitz, 1893-1897

Simone (2004) ressalta ainda que as gravuras alemães do período barroco terão pouca relevância sobre a obra de Kollwitz, com a exceção de Rembrandt (1606-1669) e a dramaticidade de suas cenas modeladas por efeitos de luz. O artista holandês trabalharia insistentemente com o contraste entre luz e sombra, criando gravuras cuja cena central "emerge de um fundo escuro, sob uma luz forte e teatral" (SIMONE, 2004, p. 66). A autora sinaliza a semelhança profunda entre os trabalhos de Rembrandt e Kollwitz principalmente nas produções da artista até 1910, como na gravura *Morte* do ciclo *A Revolta dos Tecelões* (1895-98). No entanto, ressaltamos aqui as xilogravuras *A Viúva II* (1922) e *Mortalidade Infantil* (1924-25) como produções posteriores, em xilogravura, nas quais a técnica referida se faz presente.

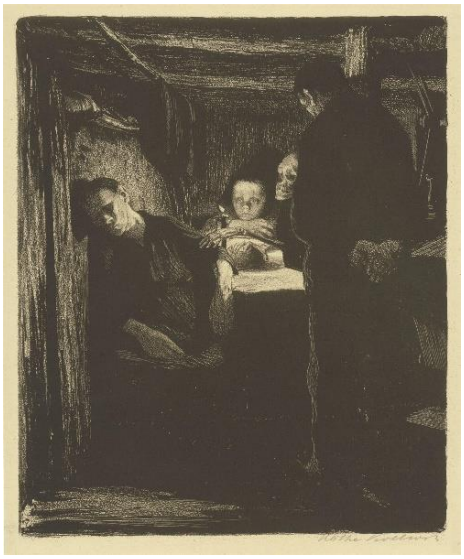


Figura 4 *Morte*, ciclo *Revolta dos Tecelões*, nº 2, litografia a caneta e giz, Käthe Kollwitz, 1897-98



Figura 5. *A Viúva II*, ciclo *Guerra*¸ nº 5, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1922-23

Por fim, Simone (2004) aponta para um "indiscutível parentesco" entre as obras de Käthe Kollwitz e Francisco Goya y Lucyentes (1746-1828). A autora ressalta que para ambos o povo é o grande protagonista, mas que "não é visto sob um prisma nacionalista enfático, mas criticamente, com todos os vícios e defeitos" (SIMONE, 2004, p. 68). Tanto para o espanhol quando para a alemã, a arte era uma ferramenta de crítica social. Destaca, também, a série *Desastres da Guerra* (1810-1829) como produção que revelaria maior proximidade entre os dois, por denunciar as condições de miséria da população e, principalmente, os horrores da guerra. As imagens representam com "profundo realismo", nas palavras de Simone (2004), a luta do povo espanhol contra as tropas napoleônicas invasoras, no que se considerou a primeira guerra de guerrilha moderna. A autora ressalta a ausência de heroísmo ou idealização. Rafael Araújo (2009) também disserta sobre as proximidades entre Goya e Kollwitz. Segundo ele, a série do artista espanhol

> desnuda a guerra, mostra-a por dentro, pela existência bárbara dos homens. Para Goya, em seus desenhos, tanto espanhóis quanto franceses são capazes de cometer atrocidades. Seus atos são apresentados de forma circunspeta, não interessam motivos e causas, também não interessam juízos sobre certo e errado, justo e injusto. O artista apresenta a *guerra como um desastre* que

> precisa ser visto de perto para ser reconhecido. (ARAÚJO, 2009, p. 74, grifo nosso)



Figura 6. *Tristes pressentimentos do que há de acontecer*, ciclo *Os Desastres da Guerra*, nº 1, Goya, 1863

Nesse mesmo sentido, Simone (2004) ressalta que, no seu primeiro ciclo *A Guerra dos Camponeses* (1903 – 1908), Kollwitz não identifica os personagens em um conflito específico. Em verdade, "está explícito que aquele que luta reage contra uma força opressora, e essa reação é um sentimento humano *universal"* (SIMONE, 2004, p. 69, grifo nosso). Da mesma forma, Susan Sontag (2003) afirma que a guerra não é para Goya um espetáculo e nem a sua série de imagens constitui uma narrativa sobre ela. Na verdade, mais do que recriar a história do conflito, as gravuras que relatam as crueldades vividas pelo povo são mobilizadas "como um ataque à sensibilidade do espectador" (SONTAG, 2003, p. 41), na tentativa de denunciar e comover. No mesmo sentido, com seu ciclo de xilogravuras *Guerra* (1922-23), Käthe Kollwitz buscará mostrar o conflito "como ele foi", "lidar com a própria perplexidade em relação à guerra como também uma advertência à humanidade contra 'essa loucura pavorosa que é a guerra'" (SIMONE, 2004, p. 108).

O ciclo *Guerra* (1922-23) foi um dos trabalhos centrais e mais referidos de Kollwitz, no qual percebe-se esse esforço pela construção de um retrato da experiência civil do conflito. Nele, só há espaço para o luto – temática que perpassa todas as sete gravuras, de forma mais ou menos direta. O medo das mães, a tristeza dos pais e das viúvas, o suicídio, a fome, a carestia vivida pelos que ficaram. Aqui, a artista concatena um enquadramento da experiência da guerra e a comunicação com as "comunidades em luto". De acordo com Eliana de Simone (2004), o ciclo seria uma homenagem aos soldados mortos na I Guerra Mundial, já que Kollwitz não tinha certeza se conseguiria concluir o memorial que planejava para seu filho. Todas as imagens da série foram feitas

com a técnica da xilogravura, meio que a artista passou a adotar com mais frequência nos anos do pós-guerra, em contraste com as seus dois ciclos anteriores.

Acerca desse ponto, é fundamental observar os meios escolhidos por Käthe Kollwitz também como veículos da memória da guerra – para além dos símbolos e temas mobilizados de cuja importância se falará mais à frente. Como afirma Astrid Erll, "a memória cultural é impensável sem as mídias"[11] (2011, p. 113, tradução nossa): tanto na modelagem sociocultural das vivências a nível individual, quanto para a construção e circulação de uma história comum a nível coletivo, a mídia permite – pela oralidade, imagens ou literalidade − a transmissão, a difusão e a rememoração das experiências e do passado. Inclusive, Erll (2011) pontua que memórias pessoais – podemos considerar a vivência de Käthe Kollwitz como mãe e artista em luto como exemplo – adquirem relevância social tão somente a partir da representação e da distribuição pelas mídias.

Além disso, é crucial o ponto que essa autora levanta sobre a não-neutralidade dos meios da memória. Com a famosa citação "o meio é a mensagem" de Marshall McLuhan (1964), para além das próprias intenções do autor ou artista que as produzem, Erll ressalta a capacidade das mídias de criarem realidades e de fato modelarem as formas de rememoração cultural, concluindo ademais que "o meio é a memória"[12] (2011, p. 115, tradução nossa). Em outras palavras: o meio pelo qual se fala de uma coisa não só já diz algo sobre essa coisa como também já diz algo sobre como ela é lembrada. A autora defende ainda, a partir dessas ideias, a necessidade de pensar que a história da memória, de como se lembra, é também a história de como essa memória foi transmitida, uma vez que elementos como a mnemotécnica, a imprensa, a fotografia, a escrita ou a memória eletrônica foram fundamentais para a constituição da memória cultural de cada uma de suas épocas.

Nesse sentido, retornamos à minuciosa dedicação de Käthe Kollwitz à escolha de seus meios. Resgatando os comentários sobre as influências que a artista recebeu de grandes nomes da arte da gravura, principalmente alemã, há aqui um elemento fundamental para compreender sua contribuição para a memória da guerra. Por que não a pintura – dos grandes salões das academias − mas a gravura, e depois a xilogravura? Antes mesmo das formas, cores, sombras, há o meio em si, que tem também uma história e molda a memória que é comunicada, expressa e difundida, como teoriza Erll (2011). Aqui, propomos que ao vincular-se a essa tradição alemã, em verdade Kollwitz se

[11] No original: "Cultural memory is unthinkable without media".
[12] No original: "the medium is the memory".

utilizava do esquema provido por essas mídias disponíveis para enquadrar a experiência da guerra, dar forma a ela, processo que Astrid Erll (2001) nomeia de "premediação".

Além desse conceito, a autora introduz a noção de remediação, inicialmente apresentado por David Bolter e Richard Grusin (1999), ideias que localiza dentro da tradição fundada por Aby Warburg, em seus interesses pelas viagens das representações, entre tempos, espaços e culturas. Uma vez que para esses autores "cada ato de mediação depende de outros atos de mediação"[13] (ERLL, 2011, p. 140, tradução nossa), a remediação seria, portanto, a lógica pela qual novas mídias resgatariam formas anteriores. A autora sintetiza essa noção como uma "memória da mídia", paralela à função da intertextualidade na literatura.

Nesse sentido, entendemos que para além de preferências técnicas e estéticas individuais, a opção de Käthe Kollwitz pela gravura como meio para a sua arte, em especial a xilogravura − com mais ênfase no imediato pós-guerra − se relaciona com a retomada de uma tradição artística que permitiu enquadrar a experiência profundamente violenta do conflito. Com isso, reforça-se a convergência com o argumento de Jay Winter (2014) sobre as novas formas e sentidos que *antigos motivos* artísticos e culturais adquiriram após a I Guerra Mundial, em meio à busca por uma linguagem apropriada para o luto. A retomada de elementos da herança artística de nomes como Dürer e Rembrandt corroboram com a tese do autor de que as formas clássicas, românticas e até religiosas teriam um apelo mais duradouro, permitindo melhor mediação do luto universal na Europa do pós-guerra.

Leona Sargent (2012) pontua também que a mudança da artista pela técnica da xilogravura, a partir dos anos 1920, teria sido influenciada pelo efeito da inflação do pós-guerra sobre os suprimentos de arte. Para além da insatisfação que a artista adquiriu sobre suas litografias ao longo dos anos, ela escreve: "[h]oje em dia pedras litográficas só podem ser adquiridas para o estúdio com pedidos e súplicas, e custam muito dinheiro"[14] (KOLLWITZ, 1988, p. 97, tradução nossa). O papel e a tinta usados na gravura em madeira eram os mais baratos e tornavam as obras mais vendáveis.

No entanto, as questões práticas do processo artístico interessavam Kollwitz principalmente na medida em que permitiam sua conexão com seu público, uma vez que sua prioridade era criar uma "arte que se move para além do estúdio e adentra o coração

[13] No original: "Each act of mediation depends on other acts of mediation."
[14] No original: "Nowadays lithographic stones can only be got to the studio by begging and pleading, and cost a lot of money". Entrada de Kollwitz em seu diário, 25 de junho de 1920.

da sociedade"[15] (SARGENT, 2012, p. 23, tradução nossa). Ainda em 1916, refletindo sobre o futuro da arte e sua função no pós-guerra alemão, ela registrou sua preocupação com uma obra cuja simplicidade permitisse uma melhor comunicação com o público e, por que não, sua comunidade.

> Eu concordo profundamente que deve haver um entendimento entre o artista e o povo. Nas melhores épocas da arte, foi sempre assim.
> O gênio pode ir em frente e buscar novos caminhos. Mas os bons artistas que se seguem ao gênio – e eu me incluo aí – devem restaurar novamente a conexão perdida. Uma pura arte de estúdio é improdutiva e frágil, pois qualquer coisa que não forme raízes vivas – por que deveria então existir?[16] (KOLLWITZ, 1988, p. 68, tradução nossa)

O alcance do seu trabalho escultórico em meio ao público, por exemplo, era algo que preocupava a artista. Quando da exposição das figuras de *Os pais em luto* em Berlim – memorial feito para seu filho Peter –, antes de serem transportadas para a Bélgica, Kollwitz afirmou categoricamente: "Eu não as quero na Academia [Prussiana de Arte] – é muito acadêmico"[17] (KOLLWITZ, 1988, p. 120, tradução nossa). Na verdade, as gravuras, mais populares e acessíveis, é que trariam reconhecimento para o seu trabalho. As peças escultóricas, como já mencionado, se dariam realmente em menor escala, mas não por isso menos significativas – sendo o exemplo mais célebre o memorial para o filho morto.

Em vista de seu trabalho, em especial as xilogravuras, Käthe Kollwitz é frequentemente classificada como uma artista expressionista. Contudo, em uma passagem de seu diário de 1916, ela escreve:

> Li um artigo de E. von Keyserling[18] sobre o futuro da arte. Ele se opõe ao expressionismo e diz que depois da guerra o povo alemão precisará menos do que nunca de uma arte excêntrica de estúdio. O que eles precisam é de uma arte realista.
> Concordo plenamente se por arte realista Keyserling quer dizer a mesma coisa que eu.[19] (KOLLWITZ, 1988, p. 68, tradução nossa)

---

[15] No original: "art that moves beyond the studio and into the heart of society".

[16] No original: "I thoroughly agree that there must be understanding between the artist and the people. In the best ages of art that has always been the case. Genius can probably run on ahead and seek out new ways. But the good artists who follow after genius – and I count myself among these – have to restore the lost connection once more. A pure studio art is unfruitful and frail, for anything that does not form living roots – why should it exist at all?". Entrada de Kollwitz em seu diário, em 21 de fevereiro de 1916.

[17] No original: "I don't want them in the Academy—it is too academic". Entrada de Kollwitz em seu diário, em 16 de abril de 1932.

[18] Johann Heinrich Eduard Nicolaus Graf von Keyserling (1855–1918), escritor e dramaturgo alemão, expoente no impressionismo literário.

[19] No original: "Read an article by E. von Keyserling on the future of art. He opposes expressionism and says that after the war the German people will need eccentric studio art less than ever before. What they need is realistic art. I quite agree if by realistic art Keyserling means the same thing I do."

Nesse sentido, observa-se uma diferenciação da própria artista em relação ao Expressionismo. Madeline Ulrich (2014) pontua que Kollwitz estava plenamente ciente das tendências artísticas do período e era amplamente reconhecida em sua área profissional no início do século XX. No entanto, a autora sugere que seu diálogo com os argumentos de Keyserling indicariam uma sutil incerteza quanto à possibilidade de que sua obra, mais figurativa e política, parecesse antiquada frente à abstração e expressão dos trabalhos de outros como Kirchner ou Barlach.

Prelinger (1992) afirma que a própria Kollwitz se surpreenderia ao ser situada junto a artistas com quem sentia ter tão pouco em comum, em termos ideológicos e formais. Sempre leal e conectada com a população que conhecia seu trabalho, ela privilegiava o realismo, buscando a convergência entre conteúdo e forma, porém uma forma que fosse *reconhecível*. No contexto do pós-guerra, ao contrário de alguns vanguardistas alemães, ela "entendia claramente que sua noção do papel da arte não permitia a abordagem da arte pela arte e que os estilos da vanguarda não serviriam seus fins"[20] (PRELINGER, 1992, p. 79, tradução nossa).

Eliana de Simone (2004) ressalta ainda que a formação de Kollwitz, profundamente baseada na tradição do século XIX, não permitiria que ela se engajasse em estéticas por demais disruptivas. Por um lado, a autora, bem como Prelinger (1992) reconhece a influência expressionista nos trabalhos de Kollwitz: os dramas internos do homem como tema e algum grau de simplificação e distorção na forma. Entretanto, as críticas da artista ao movimento eram inúmeras. De acordo com Leona Sargent (2012), ela acreditava que a emoção exibida nos trabalhos expressionistas promovia "uma forma de arte de estúdio despreocupada com a realidade social"[21](SARGENT, 2012, p. 21, tradução nossa).

Segundo Prelinger (1992), havia ainda uma confusão nesse período entre arte vanguardista e política progressista e que, em verdade, Kollwitz endereçava as questões sociais em sua obra muito antes que isso se tornasse tendência ou fosse considerado adequado. Em verdade, Prelinger (1992), Simone (2004) e Sargent (2012) têm o consenso de que Kollwitz se entendia muito mais como uma artista realista, insistindo em uma arte figurativa – apesar das tendências de seu tempo pela abstração ─ priorizando que sua produção fosse acessível ao espectador comum. Seu trabalho de fato logrou atingir grande

[20] No original: "understood clearly that her notion of the role of art did not permit an art-for-art's-sake approach and that the styles of the avant-garde would not serve her ends."
[21] No original: "a form of studio art unconcerned with the reality of society."

popularidade na Alemanha e na Europa, o que Ulrich (2014) entende ter sido fruto da universalidade que Kollwitz pretendeu comunicar por meio de suas formas simplificadas.

2.2. A arte atravessada pela guerra

Os anos do conflito mundial intensificariam para a artista a noção de uma arte crítica como missão, colocando a questão moral e ideológica acima dos quesitos estéticos. No contexto do pós-guerra, a Europa se encontrava desiludida, impedida de "se animar o suficiente para acalentar metas utópicas e propostas revolucionárias – estas, defendidas principalmente pela arte não-figurativa produzida antes de 1914" (BORTULUCCE, 2006, p. 90). O clima, como afirma Vanessa Bortulucce (2006) era de busca por segurança, ordem e estabilidade. A manifestação dos problemas sociais e políticos da Alemanha, consequências da guerra perdida, seria feita com cada vez mais força pela arte realista.

Os movimentos vanguardistas vicejantes desse período buscavam portanto "apresentar a sociedade alemã deste pós-guerra, sem idealizações ou meios-termos" (BORTULUCCE, 2006, p. 92). Por um lado, a Bauhaus de Kandinsky e Paul Klee (1879 – 1940) desejava a união entre todas as artes em uma só — arquitetura, pintura e escultura, sem distinção entre artesão e artista – e levava a frente pesquisas sobre a plasticidade da forma. Já a Nova Objetividade, como indica Bortulucce (2006) surgiu em 1923 a partir do título de uma exposição de obras de Max Beckmann (1884 – 1950), Otto Dix (1891 – 1969) e George Grosz (1893 – 1959). Essa era uma "corrente marcadamente realista, que contrasta com as distorções de forma e cor do Expressionismo, bem como se opõe ao aspecto tipicamente emocional deste último" (*idem).* Sua "objetividade" vinha da abordagem direta da desilusão e da desumanização social, propondo-se como um grupo mais engajado com as problemáticas políticas do que aqueles dos anos anteriores à guerra. A Nova Objetividade, como afirma Bortulucce (2006), renunciava à sociedade moderna burocrática e seu poder destrutivo, apresentando frequentemente em suas obras

> uma visão nada agradável das ruas da Alemanha do período. Os mutilados de guerra, os indigentes, os sem-teto, os mendigos, dividem a calçada com os trabalhadores anônimos, os magnatas e as mulheres perfumadas e bem-vestidas. (*idem*)

Embora tenha sido frequentemente associada a esse grupo, Käthe Kollwitz, assim como Otto Dix, não reivindicava para si tal vinculação. De acordo com Leona Sargent (2012) ambos reiteravam sua identidade como artistas realistas, cujo objetivo, em suas imagens da guerra era comunicar a experiência "como ela foi". Nesse anos de tamanha

desordem social, Kollwitz se autoimpôs a responsabilidade de ser uma ativista "para dar voz aos sofrimentos dos homens, os infindáveis sofrimentos"[22] (KOLLWITZ, 1988, p. 96, tradução nossa), fardo do qual julgava não poder se eximir. Para a artista, os trabalhos que fazia para denunciar as condições de dificuldade dos civis e trabalhadores não lhe traziam qualquer tipo de alívio, mas era uma tarefa necessária.

Assim, a partir de 1918, Kollwitz resistiria à experimentação artística, como afirma Prelinger (1992), "concentrando na comunicação mais não-embelezada de seu tema"[23] (p. 80, tradução nossa). Esse cuidado com o "não-embelezamento" da experiência se revela também no já citado comentário da artista acerca dos cemitérios de guerra, em que critica a tentativa de embelezar com flores a morte em massa dos soldados. Alessandra Comini (1992) complementa que o realismo condensado dos posters de Kollwitz eram efetivos e tinham alta demanda, sendo muito mais compreensíveis para o público leigo do que as distorções utilizadas pelos artistas expressionistas em geral.

No entanto, vale frisar que a representação de temas do cotidiano, do proletariado e das carências da vida humana já estavam presente nas obras de Käthe Kollwitz antes da guerra, desde seus primeiros trabalhos, motivo pelo qual Leona Sargent lhe concede a adequada alcunha de "cronista da condição humana"[24] (2012, p. 29, tradução nossa). Eliana de Simone (2004) destaca que a família da artista, ainda que de origem burguesa, há muitas décadas divergia do modelo tradicional de classe por suas fortes simpatias com a ideologia socialista, criando um ambiente de grande identificação e engajamento com as causas trabalhistas.

> [...] apenas esses temas me davam de uma forma simples e absoluta o que eu sentia ser belo. Para mim os estivadores de Koenigsberg tinham beleza; [...] a ampla liberdade de movimento nos *gestos das pessoas comuns* tinha beleza. [...] O proletariado, por outro lado, tinha uma maneira grandiosa, uma amplitude em suas vidas. [...] Problemas não resolvidos como a prostituição e o desemprego me pesavam e atormentavam, e contribuíam para meu sentimento de que eu deveria continuar com meus estudos das classes baixas. [...] meu impulso de representar a vida proletária tinha pouco a ver com pena ou simpatia. Eu simplesmente sentia que a vida dos trabalhadores era bonita. Como Zola ou alguém uma vez disse: "o bonito é o feio".[25] (KOLLWITZ, 1988, p. 43, tradução e grifo nossos)

[22] No original: "to voice the sufferings of men, the never-ending sufferings". Entrada de Kollwitz em seu diário, em 4 de janeiro de 1920.

[23] No original: "concentrating on the most unembellished communication of her subject."

[24] No original: "chronicler of the human condition".

[25] No original: "[…] only such subjects gave me in a simple and unqualified way what I felt to be beautiful. For me the Koenigsberg longshoremen had beauty; […] the broad freedom of movement in the gestures of the common people had beauty. […] The proletariat, on the other hand, had a grandness of manner, a breadth to their lives. […] Unsolved problems such as prostitution and unemployment grieved and tormented me, and contributed to my feeling that I must keep on with my studies of the lower classes.

Consideramos aqui absolutamente plausível criticar os interesses de Kollwitz como algum tipo de romantização da realidade proletária. No entanto, é inegável que ao longo de sua carreira a artista nunca cessou de utilizar seu trabalho como ferramenta de denúncia das questões mais latentes entre a classe pobre e trabalhadora na Alemanha. Ainda em 1909, uma passagem de seu diário conta do encontro com uma Sr.ª Pankopf, que ficara com um olho roxo após um surto de raiva do marido. A artista comenta que, com frequência, via casos como esse: "o *típico* infortúnio de famílias trabalhadoras"[26] (KOLLWITZ, 1988, p. 52, tradução nossa), nas quais o homem, doente ou desempregado, se voltava para a bebida e se tornava violento. Já as mulheres, segundo ela, seguiriam também sempre o mesmo tormento, repreendendo e reclamando do marido, enquanto precisavam manter alimentadas as crianças.

No contexto desse relato, entre 1908 e 1911, a artista publicou uma série de gravuras na revista satírica *Simplicissimus*, de Munique. *Retratos da Miséria* trazia imagens que abordavam as dificuldades da vida proletária: a sobrecarga da maternidade, o alcoolismo, a violência doméstica.[27] Na gravura nº 5, esse último tema se apresenta, pela imagem à direita de um homem de costas, as costas arqueadas e o punho em riste no alto da cabeça. Seu rosto barbado está voltado para baixo, na direção de uma mulher que se curva completamente e que se confunde, tal qual um móvel, aos demais objetos caseiros que a cercam e nos quais se refugia: uma cama, um jarro, alguns pequenos quadros. Agarrada à sua perna, vê-se entre ela e o marido uma criança, cujo olhar absolutamente sombreado virado para o homem cria uma expressão de horror, a boca aberta abafa um grito no corpo da mãe. O tema da violência doméstica seria revisitado pela artista em 1927, com o pôster *O retorno para casa*[28].

[…] my impulse to represent proletarian life had little to do with pity or sympathy. I simply felt that the life of workers was beautiful. As Zola or someone once said, 'Le beau c'est le laid'."

[26] No original: "the *typical* misfortune of workers' families". Entrada de Kollwitz em seu diário, em setembro de 1909.

[27] Cf PRELINGER, 1992; SIMONE, 2004.

[28] Encomendado pelo Comitê de Trabalhadores da Grande Berlim para a Educação da Juventude sem Álcool.

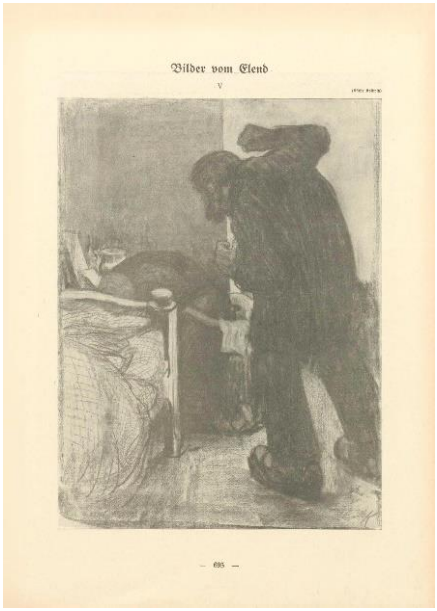


Figura 7. *Retratos da Miséria*, V, Käthe Kollwitz, Simplicissimus, nº 40, Munique, 1910.

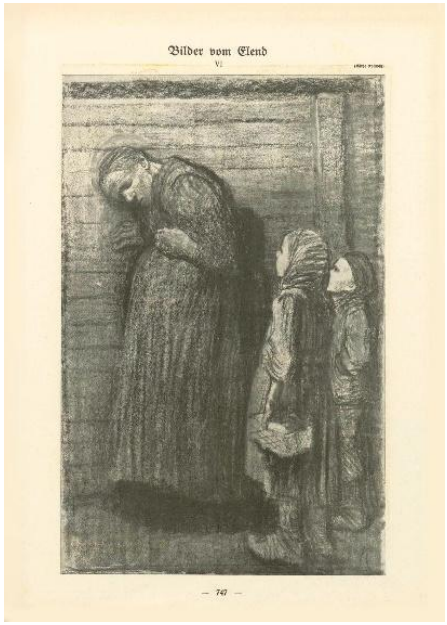


Figura 8. *Retratos da Miséria*, VI, Käthe Kollwitz, Simplicissimus, nº 43, Munique, 1910.

Já no último desenho da série, há uma mulher grávida levemente esquivada sobre o ventre, o olhar pesaroso, e duas crianças ao lado, observando-a. Tal situação, de desamparo e dificuldade, remete às pontuações de Kollwitz sobre as mulheres trabalhadoras no relato sobre a Sr.ª Pankopf. Esses são apenas alguns dos exemplos de trabalhos de Kollwitz que, ainda antes da guerra, tinha como preocupação as questões sociais de seu tempo, em especial aquelas relacionadas à vida da população mais pobre. Destacamos que há, nessa imagem em especial, a utilização de um gestual semelhante ao que a artista mobilizaria mais a frente, em 1922, com a folha *A Viúva I* do seu ciclo *Guerra*. Com isso, as experiências e também os "gestos das pessoas comuns" – nas palavras da artista – perpassam a obra de Käthe Kollwitz, de ponta a ponta; assim será também após a guerra, quando a dor humana se tornar ainda mais latente frente aos seus olhos.

Kollwitz produziu outros dois ciclos de gravuras, *A Revolta dos Tecelões* (1897 – 1898) e *A Guerra dos Camponeses* (1903 – 1908). O primeiro trabalho rendeu-lhe a indicação para uma medalha de ouro pela Academia Prussiana de Arte, mas que acabou sendo vetada pelo Kaiser Guilherme II. Autores apontam como motivos para tal o conteúdo subversivo da série, que remetia à uma revolta que afrontara a mesma dinastia em vigor, mas também o fato de Käthe Kollwitz ser uma mulher: "[...] uma medalha para uma mulher, isso realmente seria ir longe demais... Ordens e medalhas de honra

pertencem ao peito de homens dignos!"[29] (COMINI, 1992, p. 100, tradução nossa). De qualquer forma, o que a historiografia constata é que até os anos anteriores à guerra, ainda que tratassem da classe trabalhadora, as obras mais relevantes de Kollwitz o haviam feito, no entanto, a partir de referências históricas. Isso mudaria apenas com o passar dos anos e com a experiência da guerra, quando os conteúdos revolucionários e históricos seriam substituídos pelas questões sociais de seu tempo, retratando "não rebeldes mas trabalhadores e crianças, sobreviventes de suas circunstâncias"[30] (COMINI, 1992, p. 108, tradução nossa).

No contexto posterior ao conflito, portanto, as obras de Käthe Kollwitz perseguiriam esse caráter de denúncia das mazelas sociais, intensificadas pela guerra. O pôster *Fome* (1922), bem como *Viena está morrendo!*[31] (1920) e *Poster contra o parágrafo 218*[32](1923), dá testemunho do engajamento da artista nas questões políticas e sociais e também em campanhas pela melhoria das condições de vida no pós-guerra. Essa xilogravura, de acordo com Simone (2004), fora encomendada para ilustrar a capa do panfleto homônimo de Theodor Plievier[33], em uma arrecadação de fundos para famílias russas, em colaboração com o Partido Comunista Alemão. Essa *pietà* desesperada, à qual retornará mais à frente no seu trabalho, denota aqui o compromisso assumido por Käthe Kollwitz com uma arte política.

Nesse sentido, é importante que se retome um de seus trabalhos mais paradigmáticos no que concerne seu envolvimento com questões políticas, ou melhor, uma *morte* política. Em janeiro de 1919, os militantes Rosa Luxemburgo (1871 – 1919) e Karl Liebknecht (1871 – 1919), líderes da organização comunista *Spartakus*, foram assassinados, no cenário posterior à queda do regime monárquico alemão que deixara um profundo vácuo de poder. O Tratado de Versalhes, documento assinado em 1919 pelas nações vencedoras do conflito, impunha uma série de duras condições de paz à Alemanha derrotada, entre elas a necessidade de "reconhecer que fora a única e maior responsável

[29] No original: "[…] a medal for a woman, that would really be going too far… Orders and medals of honor belong on the breasts of worthy men!"
[30] No original: "not rebels but workers and children, survivors of their circumstances."
[31] Encomendado para um programa de auxílio para Viena, mas que foi cancelado em vista da situação econômica alemã. Ver em www.kollwitz.de Acesso: 06/10/2021.
[32] Encomendado pelo gabinete feminino do Partido Comunista Alemão para uma campanha contra o Parágrafo 218/1919 que criminalizava a compra de anticoncepcionais e tornava o aborto ilegal. Cf DORTCH, 2006; SIMONE, 2004.
[33] Theodor Plievier (1892 – 1955), escritor e comunista alemão. Veterano da I Guerra Mundial, aliou-se posteriormente à causa pacifista.

pela deflagração da guerra" (BORTULUCCE, 2006, p. 90). A sensação geral em meio à sociedade alemã era de desilusão, culpa e instabilidade.

No entanto, a recepção de *Em memória a Karl Liebknecht* (1919) não se fez sem alguma polêmica, pois ainda que simpatizasse com o militante assassinado, Kollwitz tornara-se crítica à ideia de uma revolução socialista após a violência da guerra. Em outubro de 1920, a artista escreveu sobre as críticas que recebia por não pertencer oficialmente a nenhum partido. Contou que na infância e juventude, seus ideais eram absolutamente revolucionários, mas que chegada à casa dos 50 anos, ainda que mantivesse tendências comunistas, não se considerava mais uma revolucionária, "mas na verdade uma evolucionária"[34] (PRELINGER, 1992, p. 80, tradução nossa). Tendo vivido a guerra e a morte de Peter junto a outros milhares de homens, Kollwitz declarava seu pavor quanto ao ódio no mundo e seu desejo por um tipo de socialismo que deixasse as pessoas viverem. O que se infere daí é que a artista, mesmo que comungando das pautas da esquerda, não conseguia mais, após a experiência da I Guerra Mundial, apoiar qualquer projeto que previsse mais conflitos armados.

Polêmicas à parte, a xilogravura dá um testemunho da relação de Kollwitz com os eventos políticos de seu tempo, em especial com a intelectualidade de esquerda. Indica também sua disposição de tratar desses temas em seus trabalhos, de forma cada vez mais indissociável da vida contemporânea, não mais em eventos ficcionais ou históricos. Remonta ainda à necessidade sentida pela artista de adotar uma técnica que, advinda da tradição artística alemã, permitia a ela dar forma às experiências violentas do pós-guerra bem como comunicar-se com as comunidades em luto às quais pertencia.

Com isso, o que se observa a partir dos anos da guerra é mais do que uma mudança, mas uma *reiteração* do foco artístico de Käthe Kollwitz. Seus trabalhos sobre a I Guerra Mundial abordam exclusivamente a experiência civil, buscando repetidamente a representação da frente doméstica, fortemente marcada pelas dificuldades econômicas e pela perda. Como vê-se em *Em memória a Karl Liebknecht* (1920), a representação da morte por Kollwitz geralmente terá como foco *aqueles que ficaram*, o que se expandirá igualmente para as comunidades em luto da I Guerra.

A esses sobreviventes foi completamente dedicado o ciclo *Guerra* (1922-23), que aborda diretamente as consequências do conflito na população urbana e proletária. A série de sete gravuras força o olhar do espectador a repousar sobre a dor das viúvas, dos órfãos

[34] No original: "I am in fact not at all revolutionary, but rather evolutionary."

e dos mais velhos, sem grandes máquinas, explosões ou a lama das trincheiras. Nesse que foi seu terceiro grande ciclo, sua produção "muda não apenas estilisticamente, mas também é simplificada em termos de temas das gravuras"[35] (ULRICH, 2014, p. 16, tradução nossa).

Os próprios títulos da série – *Os Pais, As Mães, A Viúva, O Povo* − evocam temas aplicáveis a qualquer um, segundo Madeline Ulrich (2014), que considera a universalidade como principal objetivo da artista com esse ciclo. A escolha pela xilogravura como técnica exclusiva também teria corroborado para isso, criando imagens grandes e similares a posters que, como pontua Elizabeth Prelinger (1992), se constituíam até então como as produções mais resolutas e icônicas da artista, revelando uma tendência gradual à simplificação. Essa autora afirma que a série comprimira uma variedade de associações em motivos únicos, sem preocupar-se em estabelecer um local específico ou outros detalhes. A obra resumia-se a "expressão, gesto e forma icônica"[36] (PRELINGER, 1992, p. 59, tradução nossa), numa rígida linguagem preta e branca que seria universalmente compreensível. Käthe Kollwitz "viu a xilogravura como a única maneira justa de retratar a guerra, um conceito que toca e devasta quase todas as culturas em um momento ou outro"[37] (ULRICH, 2004, p. 17, tradução nossa).

Guerra (1922-23) se inicia com o tema mais relevante para a experiência pessoal de Käthe Kollwitz no conflito, bem como o será para inúmeras outras mulheres: a entrega de um filho. A xilogravura *O Sacrifício,* já tratada anteriormente, constrói o que poderia ser visto como uma espécie de imagem onírica, na qual "o tempo se inverte, se rasga, e com ele a lógica" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 196). O que atravessa essa imagem, bem como o será por todo o ciclo de gravuras, é o que Roland Barthes chama de "outro *punctum"*[38], "que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo" (2018, p. 80). Propomos que haja aqui a sobreposição do que vai ser e do que passou, do filho entregue que é também o filho já perdido, algo como um *futuro anterior*. A experiência da guerra em si será inferida nas imagens por meio das consequências que provocou.

O Sacrifício remete à concepção inicial da artista sobre a guerra – de dever patriótico e defesa nacional −, mas já à luz do que de fato ocorreu. Há aqui um ato de

[35] No original: "shifts not just stylistically but also is simplified in terms of the prints' themes".
[36] No original: "expression, gesture, and iconic form".
[37] No original: "saw the woodcut as the only just way to portray war, a concept that touches, and devastates, nearly every culture at one time or another."
[38] *Punctum* é um conceito de Barthes (2015) que denota o elemento da imagem que gera estranheza, que não é buscado, mas que "parte da cena, como uma flecha" e atravessa o espectador, alterando a visualização da imagem.

entrega, de submissão a algo superior – à *Vaterland*? A Deus? –, marcado pelo halo que ilumina a cena, porém vê-se também um forte tom de circunspecção. A mulher tem o rosto sério, os olhos fechados, os ombros tensos e uma postura estranha. Talvez esse sacrifício não venha de forma tão fácil, natural, mas seja na verdade um "sacrifício relutante", como sugere Angela Moorjani (1986). A imagem preta ao fundo e a vinheta ao redor do halo contrastam com a suposta grandiosidade do momento, conferindo-lhe um aspecto soturno.

Na primeira imagem de seu ciclo, Kollwitz dá o tom de sua obra: não intenciona apenas narrar a experiência da I Guerra Mundial, mas em certo sentido se pretende a representar a experiência da *Guerra* em si, a nível amplo e simbólico. Em uma mesma imagem, sugerimos que se sobreponham e se encapsulem o início e o fim dessa história. As gravuras, sem definições geográficas ou temporais, ao mesmo tempo *narram* e *profetizam* o que vem, viria ou virá da guerra, prevenindo contra ela em um argumento profundamente pacifista.

Um tom similar está posto em *Os Voluntários*, a folha seguinte, a única produção de Kollwitz que imagina a frente de batalha. Os rapazes fardados, ombro a ombro, seguem para a batalha inebriados pelo canto da Morte. Essa é a segunda e última imagem do ciclo que contém uma aura monumental, que aqui se faz pelos traços finos na madeira, criando raios de luz ao redor da fila de meninos soldados. Argumentamos aqui que, por congregarem esse elemento fantástico a uma gestualidade relutante e tensionada, as folhas nº 1 e 2 abrem a série *Guerra* já contando o seu fim, de uma guerra que se prometera redentora e acabou em devastação. Alguns anos antes de completar o ciclo e há alguns meses do fim do conflito, Kollwitz escreveu em seu diário:

> Quando alguém morre porque adoeceu ─ mesmo que ainda seja jovem ─ o evento está tão além de suas forças que se deve gradualmente resignar. […] Mas é diferente na guerra. [...] havia a convicção de que a Alemanha tinha razão e dever de se defender. No começo, teria sido totalmente impossível para mim conceber a possibilidade de deixar os meninos irem como os pais precisam deixá-los ir agora, [...] deixá-los simplesmente ir para o matadouro. Isso é o que muda tudo. A sensação de que fomos traídos naquele momento, no começo. E talvez Peter ainda estivesse vivo se não fosse por essa terrível traição. Peter e milhões, muitos outros milhões de meninos. Todos traídos.[39] (KOLLWITZ, 1988, p. 87, tradução nossa)

[39] No original: "When someone dies because he has been sick— even if he is still young—the event is so utterly beyond one's powers that one must gradually become resigned to it. […] But it is different in war. […] there was the conviction that Germany was in the right and had the duty to defend herself. At the beginning it would have been wholly impossible for me to conceive of letting the boys go as parents must let their boys go now, […] letting them go simply to the slaughterhouse. That is what changes everything. The feeling that we were betrayed then, at the beginning. And perhaps Peter would still be living had it

No início de sua série, em temas universais e simplificados, Käthe Kollwitz reúne uma vastidão de emoções. Antes de tudo, vemos o reconhecimento de uma culpa, como se a artista apontasse a si mesma como conivente e responsável, tal qual o fizera − talvez inconscientemente − com a tesoura de *Miséria* (1897-98). O início de tudo é uma mãe que entrega o filho, filho que em seguida seguirá os tambores de guerra da Morte. As dúvidas, a desilusão, o pessimismo são a porta de entrada de *Guerra.*

Aqueles que ficaram em casa, esperando a volta desses meninos soldados a quem deixaram ir, serão o foco das demais imagens do ciclo, seguindo a tradição já vista no *Em memória a Karl Liebknecht* (1919). Os pais, as viúvas, as mães e o povo serão aqueles que preencherão as gravuras seguintes da série, nas quais, paradoxalmente, o elemento mais desconcertante será aquele que está ausente: o filho, o marido, o pai perdido, que não pode ser velado. A madeira talhada, matriz dessas mesmas gravuras, talvez tenham sido suas únicas lápides.

O conjunto escultórico *Os pais em luto* (1914-1932) e a *pietà Mãe com seu filho morto* (1937-39) também serão outras produções da artista que, destoando da arte funerária conivente com o "mito da experiência da guerra", voltarão o olhar do espectador para a dor dos que ficaram. No espaço vazio entre dois pais prostrados sobre o túmulo do filho e seus companheiros, bem como na figura de uma mãe que abriga em seu colo o corpo franzino e inanimado do filho, o que Käthe Kollwitz transmite é – nas palavras de Jay Winter (2014) – ao mesmo tempo o mais íntimo e o mais universal. O fruto mais amargo e abundante da guerra: o luto.

A divergência da artista em relação às narrativas que buscavam justificar o conflito, por meio de uma memória redentora, ganhou ainda maior potencialidade em outros trabalhos. *Não mais a guerra* (1924), *Torre de Mães* (1937) e *Frutos verdes não devem ser colhidos* (1941) serão algumas das produções mais pungentes de Kollwitz em seu brado pacifista. Com o passar do tempo, ainda que perpassada pela culpa e suas ambivalências – relembramos aqui os 17 anos de feitura do memorial a Peter −, a artista assumirá uma postura cada vez mais determinada e compromissada com o combate à guerra e à denúncia dos seus efeitos devastadores sobre a sociedade civil, em especial a juventude.

Nos últimos anos do Império Alemão, no imediato pós-guerra, em meio à desilusão geral com o resultado desastroso do conflito, o movimento modernista ─ no

---

not been for this terrible betrayal. Peter and millions, many millions of other boys. All betrayed." Entrada de Kollwitz em seu diário, 19 de março de 1918.

qual Käthe Kollwitz estava inserida, em última instância – teve seu crescimento limitado ao campo da oposição. Entretanto, João Ferraz (2015) afirma que no sistema de democracia representativa da posterior República de Weimar a liberdade de expressão floresceu, abrindo espaço para o desenvolvimento das artes modernas em geral, em detrimento das tradicionais e aristocráticas formas românticas. No entanto, esse regime não se sustentaria por muito tempo, uma vez que "gozava de pouca autoridade política, apoiada principalmente nos trabalhadores partidários da social-democracia e nos profissionais liberais" (FERRAZ, 2015, p. 55).

No cenário de crise da República e da ascensão da extrema-direita na Alemanha, a partir dos anos 1930, os trabalhos de Kollwitz, voltados às mazelas sociais e críticos à guerra, gerariam incômodo. A preservação de uma memória redentora da guerra cumpria um papel importante para certas propostas de reconstrução da nação alemã que, como afirma George Mosse (1990), tomavam a geração morta na guerra como exemplo patriótico. O autor afirma que:

> Os nazistas também fizeram amplo uso do estereótipo do "novo homem" […] exemplo da "raça dos novos homens" supostamente criada pela Primeira Guerra Mundial. Estes eram homens [...] que haviam internalizado a herança de seus camaradas mortos, proclamadores do Terceiro Reich em construção. O próprio Adolf Hitler falou sobre o "novo homem" em termos da Primeira Guerra Mundial. Assim, em seu discurso para a juventude alemã no Dia da Festa de Nuremberg de 1936, ele os exortou a serem corajosos, resolutos e leais, a suportarem todos os sacrifícios pelo bem do eterno Reich e *Volk*, para serem "grandes homens", seguindo o exemplo da geração da guerra.[40] (MOSSE, 1990, p. 184, tradução nossa)

A vida pessoal de Käthe Kollwitz seria atravessada pela extrema-direita ascendente, uma vez que a artista persistia na denúncia ao belicismo e à desigualdade social. Madeline Ulrich (2014) indica elementos de conflito entre as obras de Kollwitz e o programa nazista. Um deles é a já apontada simplificação nas imagens de *Guerra* (1922-23) que, na perspectiva da estética nazista criava figuras não-idealizadas e, portanto, degeneradas. Isso era ainda pior no caso das mães, tema recorrente nos trabalhos de Kollwitz, que divergiam sempre de uma figura idealizada, de classe média – cara à propaganda do regime –, mas na verdade representavam sempre as questões da carestia e do luto.

[40] No original: "The Nazis also made ample use of the stereotype of the 'new man' […] exemplary of the "race of new men" supposedly created by the First World War. These were men who had internalized the heritage of their fallen comrades, trumpeters of the Third Reich in the making. Adolf Hitler himself talked about the 'new man' in terms of the First World War. Thus in his speech to German youth at the Nuremberg Party Day of 1936 he called on them to be courageous, resolute, and loyal, to bear all sacrifice for the sake of the eternal Reich and Volk, to be "great men," following the example of the war generation."

Em 1932, cogitando onde expor seu conjunto escultórico *Os pais em luto* em Berlim, além de descartar a Academia de Arte como já citado, Kollwitz registra em seu diário sua oposição à ideia de colocá-lo no que chama "Memorial Hall", segundo ela dominado pela direita. "Deixados lá fora [as esculturas] não seriam vigiadas e talvez fossem rabiscadas com suásticas ou danificadas"[41] (KOLLWITZ, 1988, p. 120, tradução nossa), escreveu Kollwitz em 16 de abril de 1932, menos de um ano antes da consagração de Adolf Hitler como chanceler. Pouco depois, a artista que desde 1928 lecionava na Academia Prussiana de Arte, foi forçada a abandonar a instituição junto ao colega Heinrich Mann (1871-1950), sob ameaça de que a academia fosse fechada. O manifesto assinado por ambos, exortando à unidade entre os partidos de esquerda naquele momento político, foi usado como justificativa[42]. Karl Kollwitz, marido de Käthe, também teve sua licença para praticar medicina suspensa nesse período, vindo a recuperá-la pouco depois[43].

De acordo com Hildegard Bachert (1992), Kollwitz também foi proibida de fazer exposições e seus trabalhos removidos da exibição de escultores da Academia. A artista lamenta esse momento em seus registros:

> [...] há esse silêncio curioso em torno da expulsão do meu trabalho da mostra da Academia [...]. Praticamente ninguém teve nada a me dizer sobre isso. Achei que as pessoas viriam, ou pelo menos escreveriam, mas não. Um silêncio tão grande ao nosso redor [...].[44] (KOLLWITZ, 1988, p. 125, tradução nossa)

Nesse mesmo ano, Käthe Kollwitz foi interrogada pela Gestapo, polícia secreta oficial do regime nazista, em vistas de um artigo publicado sem seu conhecimento em um jornal de Moscou, que a descrevia como "um dos mais significativos representantes do pequeno grupo de artistas condenados ao 'exílio interno' pelo regime fascista" (SIMONE, 2004, p. 47). Devido a isso, Karl e Käthe Kollwitz foram ameaçados de prisão em um campo de concentração em caso de reincidência[45] e a artista foi obrigada a negar publicamente as declarações. Eliana de Simone (2004) relata ainda que, frente às pressões sofridas pela perseguição política, o casal decidiu que cometeria suicídio juntos caso fossem realmente

---

[41] No original: "Left outside they would not be guarded and might be scrawled with swastikas or damaged."
[42] Cf KOLLWITZ, 1988, p. 170. Carta de Käthe Kollwitz à amiga Beate Bonus-Jeep em fevereiro de 1933.
[43] Cf MUSEUM KÖLN, Käthe Kollwitz, Käthe Kollwitz (1867-1945) – Biographical data of the artist.
[44] No original: "[…] there is this curious silence surrounding the expulsion of my work from the Academy show [...]. Scarcely anyone had anything to say to me about it. I thought people would come, or at least write—but no. Such a silence all around us […]." Entrada de Kollwitz em seu diário, em novembro de 1936.
[45] Cf MUSEUM KÖLN, Käthe Kollwitz (1867-1945) – Biographical data of the artist.

enviados a um campo de concentração, e passaram a carregar consigo a partir de então uma dose de veneno.

A perseguição nazista à classe artística ganhou ainda mais corpo com uma exposição promovida pelo regime em 1937, dedicava ao que se intitulou a "Arte Degenerada". O evento buscava "elencar toda a arte que seria inaceitável para o III Reich e que fora chamada de 'difamações anti-alemães'" (FERRAZ, 2015, p. 56), em um acervo que reunia 650 obras. Logicamente, entre os "judeus", "degenerados", "bolcheviques", "impuros" e "enfermos" ─ termos que se popularizariam para designar os modernistas – estava Käthe Kollwitz. O Partido Nazista já há alguns anos promovia

> exposições e propagandas onde pinturas modernas eram colocadas ao lado de fotos de pessoas com defeitos físicos, com o intuito de evidenciar os descaminhos e as impurezas característicos da nova arte. [46] (*idem*)

Segundo João Ferraz (2015), a exposição se tornaria ironicamente a mais visitada da história da arte moderna, o que o autor entende como "prova legítima de que a arte expressa os sintomas da alma humana de maneira única" (p. 57). Além disso, ainda que considerada *persona non grata* pelo regime, Bachert (1992) aponta que o estilo de Kollwitz, relativamente realista e familiar aos alemães, foi por vezes apropriado pela propaganda nazista, que reproduziu inúmeras de suas gravuras alterando seu sentido e omitindo a autoria. Madeline Ulrich (2014) dá o exemplo da gravura *Pão!* (1924), publicada originalmente em um portfólio para a Associação Internacional dos Trabalhadores, composto por sete litografias de artistas como Otto Dix e George Grosz[47]. Além da reprodução da obra de Kollwitz por um periódico nazista, que perverteu seu sentido, um jornal de mulheres nazistas utilizou-se da gravura sugerindo falsamente que ela "mostrava vítimas do comunismo na Rússia soviética de Stalin"[48] (ULRICH, 2014, p.

[46] Em virtude de uma postura anticapacitista, sugerimos aqui a preferência pelo termo "deficiências" em lugar de "defeitos", como sugerido pelo autor.
[47] Cf MUSEUM KÖLN, Käthe Kollwitz, The Cologne Kollwitz Collection: The world's largest Kollwitz collection.
[48] No original: "showed victims of communism in Stalin's Soviet Russia."



Figura 9. *Pão!*, litografia em giz, Käthe Kollwitz, 1924

1, tradução nossa). Além disso, o jornal *Warte* atribuía a autoria da gravura a um "St. Frank", omitindo o nome de Käthe Kollwitz.

Independentemente da perseguição que sofreu, Käthe Kollwitz se manteve firme em seu posicionamento político e em sua produção artística. Eliana de Simone (2004) relata o discurso do dramaturgo polonês Ernst Toller[49], exilado nos Estados Unidos, em uma exposição sobre a artista em Los Angeles, no ano de 1937.

> Todos nós sabemos que Käthe Kollwitz vive em Berlim em profunda pobreza, passando muitas privações [...]. Os artistas que se venderam a Hitler evitam-na. Mas o povo ainda a ama, como sempre a amou. *Ela está em silêncio, porém num silêncio eloqüente.* Ela acusa aqueles que combatem contra o próprio povo, aqueles que ameaçam os povos de outras nações, aqueles que plantaram as sementes do ódio e profanaram o humanismo. (SIMONE, 2004, p. 48, grifo nosso)

No cenário em que um novo conflito mundial se delineava, Käthe Kollwitz mantinha sua resistência silenciosa ao regime nazista persecutório e sua negativa veemente à guerra.

> [...] alguém no Parlamento britânico disse: "Não há nada no mundo importante o suficiente para justificar o desencadeamento de outra guerra mundial." *Eu concordo completamente*! *Nada* no mundo. Deus sabe, não a Alemanha, *Deutschland ueber alles**! [50] (KOLLWITZ, 1988, p. 125, tradução nossa)

---

[49] Ernst Toller (1893 – 1939) foi dramaturgo, poeta, político e revolucionário de origem judaica, companheiro de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo na organização comunista *Spartakus.* Exilado nos EUA desde 1933, suicidou-se em 1939.

[50] No original: "[...] someone in the British Parliament said: "There is nothing in the world important enough to justify unleashing another world war." I agree absolutely! Nothing in the world. God knows, not *Deutschland, Deutschland ueber alles!*" Entrada de Kollwitz em seu diário, em setembro de 1938.
* "Alemanha acima de tudo!", frase usada por diferentes grupos políticos, inclusive pelo nazismo. Aqui, Käthe Kollwitz se apropria do *slogan* numa conotação pacifista, em defesa da Alemanha frente aos efeitos da guerra. É possível que seja também uma oposição ao brado "*Hitler uber Deutschland*" ou "Hitler acima da Alemanha", utilizado pelo líder nazista nas campanhas presidenciais de 1932.

2.3. Pacifismo e proteção da juventude

A arte de Käthe Kollwitz, crítica à guerra e fiel a um ideal pacifista, levaria a artista a um lugar de marginalização no cenário do regime nazista. Tais escolhas temáticas e estéticas já estavam presentes em sua produção desde o imediato pós-guerra. Entretanto, ainda que com a ascensão da extrema-direita ao poder Kollwitz e os "degenerados" tenham sido alvos de forte repressão e censura por sua denúncia dos efeitos da guerra ─ entre outros fatores ─, isso será apenas o auge de um ativismo político que nascera ainda antes de 1918.

No ano em que Hitler ainda era julgado por sua tentativa de golpe de Estado em Munique, Käthe Kollwitz produziu aquela que se tornaria uma das obras símbolo do pacifismo. O poster *Guerra nunca mais* (1924) é a primeira declaração mais contundente da oposição da artista à guerra e de seu argumento em defesa das juventudes contra a noção do sacrifício patriótico. A gravura foi encomendada pelos organizadores do "Dia da Juventude Trabalhadora Socialista" e seu objetivo era ser um "meio de atrair pacifistas para um dia de comícios antiguerra e discursos" (WHITNER, 2016) nesse evento que ocorreria em Leipzig, em observância ao aniversário de dez anos do início da I Guerra Mundial.

No portfólio *Guerra* (1922-23), que Kollwitz publicara no ano anterior, a sexta folha, de nome *As Mães,* traz em si o deslocamento em relação às diretrizes da economia moral da guerra e ao papel social por ele conferido às mulheres. Esse elemento será fundamental no questionamento da artista à validade do conflito. Assim, rejeitando as expectativas pelo sacrifício abnegado da prole pelo bem nacional ou por um luto feminino discreto que legitimasse essa narrativa, Kollwitz representava em seus trabalhos "o poder político do materno"[51] (DORTCH, 2006, p. 63, tradução nossa). Nesse sentido, como afirma Jamie Dortch (2006), a artista "retrabalha com sucesso um motivo anterior da *pietà* [...] no tema da mãe protetora abraçando seu filho"[52] (p. 57, tradução nossa). A dor pelo filho sacrificado se reconfigura em luta pela proteção dos mais novos.

Um desdobramento disso é a escultura *Torre de mães* (1937-38) que, como afirma Elizabeth Prelinger (1992), foi pensado como uma versão tridimensional de *As Mães* (1922-23).

[51] No original: "the political power of the maternal".

[52] No original: "successfully reworks an earlier motif of the *Pieta* […] into the theme of the protective mother embracing her child."

> Não é impossível que eu deva avançar gradualmente da técnica da xilogravura para escultura em madeira. Mas isso ainda é muito nebuloso. Eu brinco com a ideia de fazer as mães círculo, defendendo suas crianças, como escultura em círculo.[53] (KOLLWITZ, 1988, p.104, tradução nossa)

A obra reproduz a noção de um pequeno aglomerado de mulheres cercando crianças. Elas olham a volta, alertas. Uma das mulheres tem uma postura muito incisiva, com ambas as pernas afastadas para além da largura dos quadris, formando uma base sólida, como um triângulo. Ela escora suas costas contra o grupo de crianças e mulheres, e tem cada um dos braços esticados para as laterais, um apoiando as costas de outra mulher, que está virada para dentro do grupo, e o outro repousa a mão sobre as costas de uma criança à sua direita, cuja lateral do corpo está desprotegida por uma brecha entre as mulheres.



Figura 10. *Torre de Mães*, escultura em bronze, Käthe Kollwitz, 1937-38.

Na parte de cima do grupo, os braços das mulheres se cruzam em punhos cerrados ou protegem a cabeça das crianças com as mãos. Algumas pequenas cabeças ainda escapam pelas brechas formadas entre as saias. As mulheres usam capuzes e aventais, remetendo muito provavelmente à vestimenta de mulheres trabalhadoras. Além disso, as roupas e o corpo das mulheres, exibindo claramente as saias, decotes, capuzes, seios, conferem total protagonismo às mulheres nesse papel de proteção das crianças, desamparadas pela ausência de seus maridos e pais.

Aqui, o que olha para o espectador são essas mães, tensas, aflitas. Nos termos de Didi-Huberman (2010), *o que vemos* são elas fortes, imponentes, protegendo suas crias, completamente alertas; *o que nos olha*, porém, é seu medo e sua resistência ao que está

[53] No original: “It is not impossible that I shall gradually move from woodcut technique to woodcarving. But that is still very nebulous. I toy with the thought of doing the mothers standing in a circle, defending their children, as sculpture in the round.” Entrada de Kollwitz em seu diário, em 30 de abril de 1922.

fora do quadro, ao que se infere, notadamente: a guerra. Dessa forma, Kollwitz possibilita ao espectador uma posição de empatia com a condição de temor e desamparo dessas mulheres, colocando mais uma vez em xeque a validade do conflito e da noção de sacrifício patriótico.

Esse "abraço materno protetor" – e consequentemente a centralidade das mulheres na resistência à guerra pela proteção das gerações mais novas – é retomado em diversas obras da artista, como no poster *Os Sobreviventes* (1923), contemporâneo do ciclo *Guerra*, mas atingirá seu clímax na última obra de Käthe Kollwitz. No contexto do seu exílio na cidade de Moritzburg, a gravura *Frutos verdes não devem ser colhidos* (1941)[54] leva como nome uma citação de Goethe[55], autor favorito da artista. Em 1918, ela se utilizara da mesma frase para responder a um apelo de Richard Dehmel, poeta e escritor alemão, para que todos os homens sãos se voluntariassem, em um último esforço, pela salvação nacional. Declarando seu respeito pelo serviço que Dehmel prestara à nação alemã no *front*, ela saiu em defesa dos milhares de jovens que, muito mais novos que ele, tiveram sua vida precocemente ceifada pela guerra.

> Que esses jovens cujas vidas estavam apenas começando devam ser lançados na guerra para morrer às legiões – isso realmente se justifica?
> Já houve morte suficiente! Não deixe outro homem cair! Contra Richard Dehmel, peço que as palavras de um poeta ainda maior sejam lembradas: "*Grãos de semente não são para moer*".[56] (KOLLWITZ, 1988, p. 88-89, tradução nossa)

No contexto da nova guerra mundial – que ainda lhe tiraria seu neto mais velho, também chamado Peter, morto em setembro de 1942[57] –, Kollwitz renovou sua palavra de ordem, que, comenta Prelinger (1992), era também seu testamento. O trabalho da artista, em última instância, superou os propósitos da arte denúncia, com certeza da arte pela arte, tendo como objetivo final uma arte que resistisse aos perigos da guerra. O trabalho artístico em algum ponto transcendeu um papel de mediador do luto e permitiu à artista transpor esse último, redirecionando suas energias para uma luta ferrenha pela

---

[54] Tradução para o português brasileiro de Eliana de Simone (2004). Também traduzido no português como *Grãos de semente não são para moer* (KNESEBECK, 2018).
[55] Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) foi um pensador, escritor e estadista alemão, que tem como uma de suas obras primas o poema trágico *Fausto* (1808).
[56] Carta de Käthe Kollwitz, em resposta à Richard Dehmel, publicada na revista socialista *Vorwärts* [Avante], em 1918. No original: "That these young men whose lives were just beginning should be thrown into the war to die by legions –can this really be justified? There has been enough of dying! Let not another man fall! Against Richard Dehmel I ask that the words of an even greater poet be remembered: 'Seed for the planting must not be ground.'"
[57] Cf KOLLWITZ, 1988, p. 130.

paz e o fim da guerra. O advento do segundo conflito mundial seria, em certo sentido, uma derrota das ideias pacifistas de Kollwitz, bem como um "fim de vida doloroso" (SIMONE, 2004, p. 49). No entanto, não se pode esquecer que "a persistência em realizar sua obra demonstra que as convicções mais profundas permaneciam vivas" (*idem*).

Apesar do luto que transpassara sua produção no imediato pós-guerra e das perseguições políticas sofridas durante o regime nazista, o fim da II Guerra Mundial trouxe um reavivamento do legado da artista, que faleceu poucos meses antes do término do conflito. De acordo com Bachert (1992), a artista passaria a ser considerada pelos alemães como símbolo da "boa consciência de sua nação em seus momentos mais sombrios", além de mundialmente passar a ser vista como a incorporação da "boa Alemanha".

O legado de Käthe Kollwitz foi de sensibilização com as causas sociais, de denúncia aos efeitos da guerra e da desigualdade e, em última instância, uma "postura humanística e coerente em respeito à vida" (SIMONE, 2004, p. 51). Bachert (1992) pontua que estatísticas a respeito das exposições de Kollwitz na Alemanha indicam uma reputação póstuma que superou aquela alcançada no auge de sua carreira. Contudo, nos parece terrível que, somente com a catástrofe humanitária de 1939 a 1945 o brado de Kollwitz e outros como ela em defesa da vida tenha finalmente sido escutado mais atentamente.

3. "Morte e juventude — a associação é ainda tão incompatível"[1]: mediações artísticas e sintomas visuais do luto na obra de Käthe Kollwitz.

Tendo localizado Käthe Kollwitz no campo de estudos relativos à I Guerra Mundial e delineado, em meio à sua trajetória pessoal, alguns dos efeitos do conflito sobre ela e sua produção, resta a partir daqui debruçar-se sobre a análise de suas obras. É oportuno relembrar que o objetivo do presente trabalho é a investigação acerca da arte como ferramenta de mediação da experiência civil do conflito mundial, bem como do luto ─ seu elemento central. Tal pesquisa tem como fontes fundamentalmente gravuras e esculturas produzidas pela alemã Käthe Kollwitz entre o ano de 1914, quando do início da guerra, e 1945, quando a artista morre. O recorte temporal proposto converge com o propósito de identificar os efeitos do conflito sobre a produção da artista ─ eventualmente revelados por sintomas visuais, na acepção de Georges Didi-Huberman (2013). Mais além, compreende a tentativa de ponderar o papel da arte na mediação do luto pessoal de Kollwitz, encerrado ou não, e da sua comunicação com as comunidades em luto nas quais se inseria.

Nesse sentido, escolhemos aqui como pontapé inicial uma litografia pouco conhecida de Käthe Kollwitz. Sobre seu nome, há uma divergência nas fontes: no site do maior museu dedicado à artista, na cidade alemã de Colônia, assim como no site da National Gallery of Art de Washington, a obra recebe o nome de *Das Warten [A espera]*. Já Claudia Siebecht, historiadora alemã e autora do livro *The Aesthetics of Loss: German*

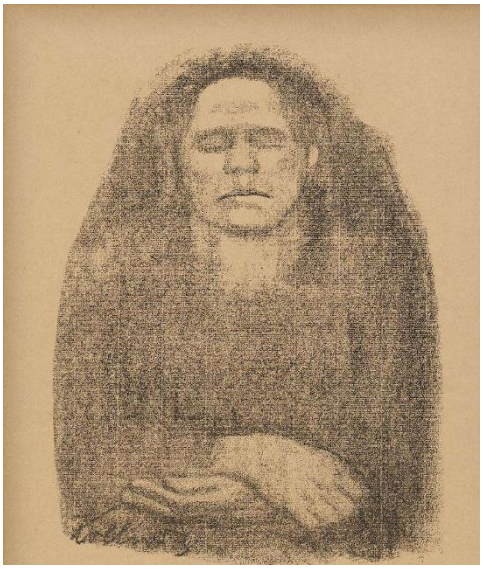


Figura 11. *A inquietação*, litografia, Käthe Kollwitz, *Die Kriegszeit*, nº 10, 28/10/1914

[1] No original: "Death and youth—the association is still incongruous." Carta de Käthe Kollwitz para o filho Hans, setembro de 1916. KOLLOWITZ, 1988, p. 150, tradução nossa.

Women's Art of the First World War [A estética da perda: a arte das mulheres alemãs da Primeira Guerra Mundial] (2013), confere à litografia o nome *Das Bangen [A inquietação]*, tal qual consta na inscrição da imagem publicada no periódico em 1914.

Essa pode a princípio parecer uma questão banal, de confusão entre traduções para uma obra já mais do que centenária, publicada em uma singela edição de número dez do dia 28 de outubro de 1914, no jornal *Die Kriegszeit - Kriegszeit-künstlerflugblätter* [O tempo de guerra - Folhetos de artistas de tempo de guerra]. O periódico, publicado por Paul Cassirer[2], entre textos e figuras de outros artistas, trazia em uma de suas páginas essa litografia aparentemente simples, de traços suaves e nome incerto.

A espera ou *A inquietação* foi publicada dois dias antes que Käthe Kollwitz fosse informada da morte do filho. Peter Kollwitz alistara-se voluntariamente, com a ajuda da mãe, em agosto de 1914. No dia 28 de outubro, já estava morto há quase uma semana, mas as condições extraordinárias da guerra e as dificuldades de comunicação da época permitiram a notificação da família apenas no dia 30. Como já pontuado em outro momento sobre as gravuras *Os Pais*, *A Viúva I* e *As Mães*, *A inquietação* traz também uma silhueta semelhante a uma lápide – talvez seja a primeira imagem produzida por Kollwitz nesse formato. Pode-se inferir a morte aqui como uma das possibilidades no horizonte dessa espera.

Os traços são bem fracos, criando uma imagem esfumaçada, diluída. Eles ganham um pouco mais de nitidez apenas no rosto e nas mãos, cruzadas na altura da barriga. Os olhos fechados, nem tensos nem completamente relaxados, criam um semblante compenetrado e a boca fechada tem os cantos levemente curvados para baixo. O pouco que se vê do traço dos ombros comunica ligeira tensão. A mulher da figura parece rezar, lembrar, se concentrar, como que meditando em resiliência, contendo-se na paciência exigida pela espera.

Nesse ponto, é válido ressaltar a proposta de Didi-Huberman acerca dos poderes afetivos das imagens.

> Algumas nos deixam completamente idiotas, outras parecem despertar a vida do espírito deixando passar como um sopro que move o pensamento e o obriga a interrogar as potências da luz e da desordem. Algumas ainda consolam permitindo-se reconhecer, mas outras apavoram, obrigam a desviar o olhar e a falar de outra coisa. Talvez sejam as mesmas imagens que ocupam essas funções em turnos, conforme os momentos, de acordo também com aquele que sabe ou não observa-las. (DIDI-HUBERMAN, 2006, s.p.)

[2] Paul Cassirer (Görlitz, 1871- Berlim, 1926) foi um proeminente editor e *marchand* da arte alemã no início do século XX.

Dessa forma, cabe observar as imagens sem deixar de lado a emocionalidade de seus gestos – que escapa a qualquer interpretação fechada – e a "inelutável cisão do ver" (DIDI-HUBERMAN, 2010), qual seja, a ideia de que algo sempre escapa à experiência visual e que diante do visível estamos também sempre diante de algo invisível.

Retornando à imagem, observa-se portanto que ela provoca a sensação introspectiva que se tem ao assistir alguém meditando: "não há nada aqui para olhar, feche os olhos você também". A mulher de olhos fechados em *A inquietação* fecha-se em si mesma no seu momento de espera e ao fazê-lo provoca ao mesmo tempo duas sensações no espectador. Em primeiro lugar, comunica uma tensão silenciosa, uma ausência angustiante de traços, gestos, feições, deixando ver a imagem de uma mãe, esposa ou irmã que, impotente, simplesmente aguarda. Por outro lado, ao vê-la de olhos fechados – como que olhando para si, olhando para dentro – o espectador sente-se também impelido a tal, a confrontar-se com as próprias inquietações. Assim, com uma enorme simplicidade de traços, Käthe Kollwitz cria uma imagem que expressa, num silêncio estrondoso, tanto a espera quando a inquietação, deslocando aquele que vê para essas mesmas sensações. A capacidade comunicativa que a imagem proporciona, partindo de uma mulher que em verdade aguardava notícias do filho – ou mesmo de sua morte – é profundamente potente.

O reencontro com Peter não mais se daria, apenas em seus sonhos, nos objetos de memória da casa, ao pé de seu túmulo doze anos depois. No entanto, em *Mãe com criança nos braços* ele é antecipado. A segunda edição de *Der Bildermann* [O homem da imagem], também publicado por Cassirer, traz no dia 20 de abril de 1916 a gravura de Käthe Kollwitz, pouco menos de dois anos após *A inquietação*. O periódico buscava levar a arte para um público mais amplo, em meio ao contexto desgastado da guerra, reunindo obras de artistas como Kirchner e Barlach.



Figura 12. *Mãe com criança nos braços*, litografia, Käthe Kollwitz, Der Bildermann, nº 2, 20/04/1916

Na imagem, vê-se uma mulher com uma criança pequena no colo, que não deve passar dos dois anos de idade. A mulher segura a criança com as duas mãos, bem próxima ao seu corpo, uma debaixo das coxas e a outra entre as costas e a axila, sustentando-a. Seu cabelo preso num coque deixa ver um rosto feliz, sorridente, com os olhos fixados no rosto da criança, que por sua vez veste uma roupa quadriculada, que ressalta a pequenez de seu corpo infantil. Mais de costas para o espectador, da criança se vê apenas o perfil do rosto sombreado, cujo olhar se concentra no sorriso da mulher, no qual repousa uma de suas pequenas mãos; a outra, em sua bochecha.

A imagem tem um enquadramento bastante próximo, o que cria uma atmosfera de intimidade entre as duas figuras. O olhar da mãe se fixa na criança, que por sua vez inspeciona com os olhos e as mãos o sorriso da mãe. Embaixo, uma inscrição: "Oh, Deus tenha misericórdia! Como é pobre a mãe! Ela não tem panela para cozinhar para a criança, nem farinha e nem banha de porco, nem leite e nem sal" (tradução nossa). O drama dessas palavras que denunciam as difíceis condições da sociedade civil nos tempos de guerra – tema caro à artista – se coloca em grande contraste ao rosto sorridente da mãe e a essa rara cena de tom alegre, enorme exceção em meio às imagens de Kollwitz no contexto do pós-guerra e de uma forma mais geral do restante de sua obra. A aparição desse sorriso é em verdade o anverso da melancolia que a imagem revela.

Desde o mês anterior à publicação da gravura, a artista já relatava em seus diários o peso da guerra sobre os dias, a sensação de depressão e de que seu trabalho estaria ultrapassado. Além disso, nos dias que antecederam a segunda edição de *Der Bildermann*, Kollwitz escreveu:

> Noite passada sonhei mais uma vez que eu tinha um bebê. Havia muitas coisas dolorosas no sonho, mas eu me lembro de uma sensação distintamente. Eu estava segurando um bebê pequenino em meus braços e eu tinha um sentimento de grande felicidade pois pensava que poderia continuar segurando-o sempre em meus braços. Teria um ano de idade e depois apenas dois, e eu não teria que deixá-lo ir.[3] (KOLLWITZ, 1988, p. 69, tradução nossa).

No dia seguinte, 19 de abril, ela registrou ainda que estava "fazendo progresso com a mãe", que aqui não se sabe referir-se à mulher de *Mãe com criança nos braços* ou ainda à figura feminina do memorial *Os pais em luto*, com o qual a artista já se digladiava nessa altura. De qualquer forma, Kollwitz escreve: "Eu penso sobre as palavras de

[3] No original: "Last night I dreamed once more that I had a baby. There was much in the dream that was painful, but I recall one sensation distinctly. I was holding the tiny infant in my arms and I had a feeling of great bliss as I thought that I could go on always holding it in my arms. It would be one year old and then only two, and I would not have to give it away." Entrada de Käthe Kollwitz em seu diário, em 18 de abril de 1916.

consolo do pequeno Peter para mim: 'Não se preocupe, mãe, vai ficar lindo também'"[4] (*idem*, p. 70, tradução nossa). No dia 20, quando *Der Bildermann* seria publicado com a gravura de Kollwitz - a imagem da mãe com o bebê -, a entrada da artista em seu diário seria escrita do quarto do filho, hábito que manteve por muitos anos.

Todos esses elementos convergem para uma interpretação de *Mãe com criança nos braços* como a expressão de um anseio melancólico pela reunião de Kollwitz com seu filho, morto em 1914. Nesse momento, a artista ainda vivia uma fase inicial do luto e ainda passaria dez anos sem visitar seu local de sepultamento. O sorriso no rosto da mulher é aqui o sintoma visual de um luto inconcluso, de uma maternidade interrompida pela guerra e da culpa de ter sido aquela que o entregou – como será relembrado por *O Sacrifício* (1922) alguns anos depois.

O passar dos anos em direção ao fim do conflito, porém, levaria Kollwitz a redirecionar gradativamente para uma arte cada vez mais politizada sua energia, seu tempo e seu senso de dívida. No imediato pós-guerra, quando do assassinato dos socialistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, a família do revolucionário convidou Kollwitz a prestar-lhe uma homenagem, que resultaria em sua primeira xilogravura: *Em memória a Karl Liebknecht* (1919)[5]. Essa opção de técnica remontaria à já citada tradição gravurista alemã, que Vanessa Bortolucce (2006) identifica como a sinal de uma busca pelo restabelecimento da ordem e da estabilidade em um país devastado. Ainda que com certo grau de distorção nas formas humanas, a obra ainda se atém à figurabilidade, bem como ao realismo, remetendo a um evento tão marcante da experiência social. Divergindo das "metas utópicas e propostas revolucionárias" (BORTULUCCE, 2006, p. 90) das

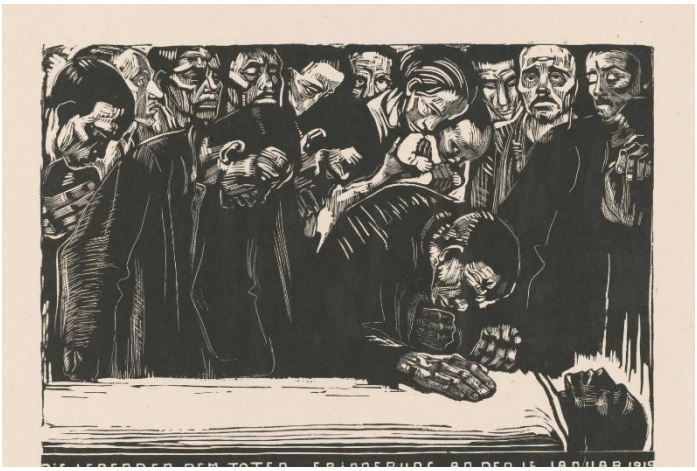


Figura 13. *Em memória a Karl Liebknecht* (1919-20), Käthe Kollwitz, xilogravura.

[4] No original: "I think about little Peter's consoling words to me: 'Don't worry, Mother, it will be beautiful too'". Entrada de Käthe Kollwitz em seu diário, em 19 de abril de 1916.
[5] Cf PRELINGER, 2002.

vanguardas da época, a imagem conseguiu causar um efeito considerável sobre uma sociedade desesperançosa.

Mais especificamente, a xilogravura também deixa ver como Kollwitz escolheu representar a morte e o luto – centrais na experiência civil do conflito – e quais elementos foram o foco de sua arte. Ainda que tenha feito estudos do corpo de Liebknecht, a maior parte da imagem é tomada pelos enlutados, representantes da classe trabalhadora. Assim, a xilogravura apresenta a desesperança do pós-guerra entre o proletariado, daqueles que acreditavam num líder que mudaria sua situação, mas o perderam; um contexto de luto e consternação. Essa composição – em que o centro da imagem de luto são *os que ficaram* – já estava presente em *Cemitério de Março*[6] (1913) e *Em memória de Ludwig Frank*[7] (1914), e tal tendência ainda perpassaria inúmeras obras de Kollwitz no período do pós-guerra.

A inscrição na parte inferior da xilogravura, "Die Lebenden dem Totem. Erinnerung an den 15. Januar 1919" [Os vivos aos mortos. Memória de 15 de janeiro de 1919], ressalta que o ponto principal da imagem vai além do assassinato político ou os debates sobre a República que logo se instauraria. A imagem centra-se no encontro dos vivos, dos que ficaram *com* os mortos, com *o corpo*. No imediato pós-guerra, contexto em que a problemática da repatriação dos corpos dos soldados ainda engatinhava, é fundamental pontuar que, diferentemente de Rosa Luxemburgo – que até hoje não teve seu restos mortais corretamente identificados e sepultados[8] –, o corpo de Karl Liebknecht foi de fato enviado a um necrotério. Sua família pôde identificá-lo e até mesmo Kollwitz foi ao local para fazer estudos para o memorial: "Que lugar lúgubre, lúgubre é o necrotério. Que agonia procurar uma pessoa amada lá e então encontrá-la"[9] (KOLLWITZ, 1988, p. 92, tradução nossa).

A mesma mãe que ansiava pelo reencontro com o filho – vivo mas também com seu corpo morto – e que só o faria dali a sete anos, narra aqui esse momento como sendo de grande agonia. O findar do luto: aquele que ao mesmo tempo se almeja e se teme.

---

[6] Litografia feita por Kollwitz em homenagem aos liberais derrotados na Revolução de 1848, comemorados anualmente pelo grupo de oposição democrática ao qual os pais da artista pertenciam. Ver em SIMONE, 2004; www.kollwitz.de Acesso: 06/10/2021.

[7] Desenho encomendado pelo jornal *Kriegszeit*, em homenagem ao social-democrata Ludwig Frank (1874 – 1914) que pleiteara uma conciliação entre Alemanha e França às vésperas da guerra, mas morrera como voluntário ainda em setembro de 1914. O projeto foi abandonado pela artista, possivelmente em virtude da morte de seu próprio filho em outubro. Cf www.kollwitz.de Acesso: 06/10/2021.

[8] Cf AMIES, 2023.

[9] No original: "What a dismal, dismal place the morgue is. What an agony to seek some beloved person there, and then to find him". Entrada de Käthe Kollwitz em seu diário, em 16 de março de 1919.

Entretanto, essa cena é entalhada em *Em memória* e, mesmo que de forma dura e carregado de emocionalidade, o encontro pode se dar. A morte se materializa frente aos olhos daqueles que seguiam e se inspiravam em Liebknecht e há frente a eles a possibilidade de encerramento do processo de perda. O que a gravura expõe com isso, em certo sentido, é que em 1919 tal possibilidade era então uma exceção, e não uma regra.

Como já referido anteriormente, no que diz respeito a obras de artistas mulheres (SIEBRECHT, 2013) ou a memoriais de guerra (WINTER, 2014), a tônica constante era o vazio, a ausência. *Em memória,* por outro lado, traz a cena de um velório que, não só abarrotado de lamentadores, conta com a presença ilustre do homenageado: o morto. A própria tradição moderna dos cenotáfios, inaugurada pela I Guerra Mundial, denota essa realidade incontornável de sepultamentos esvaziados. Mas aqui não, aqui há corpo.

Na xilogravura, os olhares dos enlutados formam um fluxo que corre em direção ao corpo e, especialmente, ao rosto do morto, direcionando também para ali o olhar de quem observa a imagem. Entre os que ficaram, seus semblantes consternados, duas figuras olham para o espectador: nesse ponto, remetemos à sugestão de Georges Didi-Huberman de que "devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui" (2010, p. 31). Na imagem, atrás da mulher com o bebê, há um homem do qual se vê apenas a parte de cima do rosto. Enquadrado penas na altura do olhar, encara firmemente o espectador quase questionando-o, afirmando o testemunho e a memória dessa morte – desse crime – frente a qualquer um ou qualquer época que a veja. Outro, mais à direita, tem o olhar vago, e atesta o cansaço, a desesperança, a desilusão após mais um golpe.

O foco da iluminação da gravura é o morto, que configura um grande eixo horizontal inferior da imagem, para o qual os olhares das demais figuras direcionam a visão. Esse princípio da *horizontalidade*, extremamente relacionado ao tema iconográfico da Lamentação de Cristo[10], já havia sido mobilizado por Kollwitz em *Tu Sangras Por Muitas Feridas, Oh Povo* (1893-1897) e *Os Oprimidos* (1901). Nessas gravuras, Simone (2004) sugere uma "transposição metafórica do 'Cristo morto'", tal qual representado por Hans Holbein (1520-22), utilizando-se da figura masculina para simbolizar "o padecimento do povo alemão, que sofre pela miséria, exploração e injustiça sob o governo arbitrário de Guilherme II" (SIMONE, 2004, p. 62). Jay Winter (2017) identifica ainda

[10] Cf WINTER, 2014, p. 111-113; PRELINGER, 1992, p. 26-27, 55; SIMONE, 2004, p. 85.



Figura 14. *O corpo do Cristo morto na tumba*, pintura a óleo, Hans Holbein, 1520-22

aqui uma "reconfiguração da geometria da rememoração"[11] (p. 149, tradução nossa) que permitiria uma linguagem visual mais apropriada para o luto no contexto do pós-guerra. A retomada de elementos tardo medievais, como é o caso aqui, deixaria muito pouco espaço para a verticalidade – a linguagem da esperança e da redenção. O olhar é atraído para baixo pela gravidade da violência e da morte.

Ainda que *Em memória a Karl Liebknecht* (1919) simbolize nas obras de Käthe Kollwitz uma virada política específica do contexto do pós-guerra, o trabalho da artista sempre esteve comprometido com a realidade social. Desde as escolhas técnicas às temáticas representadas, ainda no início de sua formação a artista já se interessava pela vida e pelas lutas dos trabalhadores, como observa-se nos seus dois primeiros ciclos *A Revolta dos Tecelões* (1897 – 1898) e *A Guerra dos Camponeses* (1903 – 1908), além da série *Retratos da Miséria* (1909-1910), publicada na revista satírica *Simplicissimus*.

Com a I Guerra Mundial, seus trabalhos de fato passariam a tratar ainda mais diretamente as consequências que o conflito acarretara para a população urbana e proletária: os que ficaram – as viúvas, os órfãos, os mais velhos. Em *Guerra* (1922-23), seu terceiro grande ciclo de gravuras, há uma virada definitiva no foco da artista, de temas histórico-literários para questões contemporâneas, como indica Prelinger (1992). O luto, a perda, o suicídio de viúvas e seus filhos, a condição de desamparo da população civil foram representados nessa sequência visual que vai no sentido oposto das tentativas de justificar o conflito como uma guerra necessária e defensiva. A obra, uma das mais importantes de sua carreira, "significava não só uma tentativa de lidar com a própria perplexidade em relação à guerra como também uma advertência à humanidade contra 'essa loucura que é a guerra'" (SIMONE, 2004, p. 108).

[11] No original: "reconfiguration of the geometry of remembrance".

Na folha que inaugura o ciclo de xilogravuras, *O Sacrifício*, a tendência à interrupção do eixo de verticalidade se mantém. Na gravura, uma mulher oferece um bebê suspenso em seus braços. Segundo Madeline Ulrich (2014), a imagem evoca pelas rígidas cores da xilogravura a agonia pungente de Kollwitz em sacrificar um filho, angústia vivida por muitos pais e mães durante a I Guerra Mundial. O marcante contraste entre a atmosfera grandiosa da imagem – demarcada pelos traços mais claros que criam uma vinheta de raios de luz – e o semblante grave da figura feminina reiteram a sensação de ambivalência. Por um lado, ela segura o bebê com os braços enrijecidos, os ombros levantados, o corpo em considerável tensão. Por outro, tendo os olhos fechados e os cantos da boca para baixo, parece não querer ver o que será feito de sua oferenda. O dever do sacrifício é aqui monumental – maior do que ela, quase que uma força atrativa –, e ao mesmo tempo assustador.

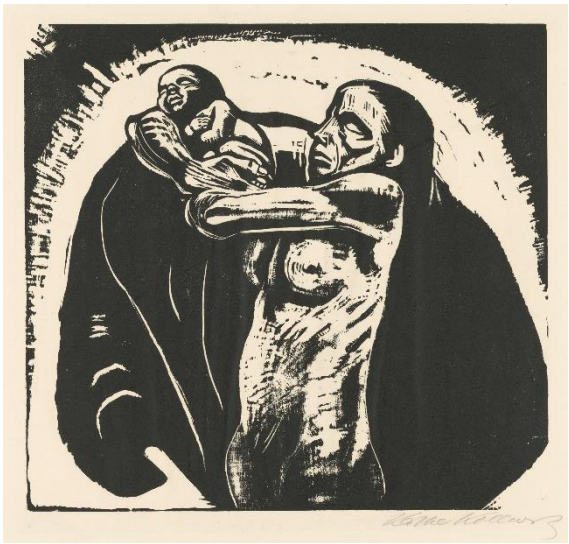


Figura 15. *O Sacrifício,* ciclo *Guerra*¸ nº 1, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1922-23

A verticalidade que a figura feminina ereta poderia sugerir, – símbolo costumeiro da imponência e da esperança – é detido pela direção de seus braços e por uma estranha forma preta que ocupa o fundo da figura, semelhante a uma concha. Sobre esse elemento o *Livro dos Símbolos* indica: "A intimação da vida marinha é igualmente uma alusão à vida oculta do nosso mundo interior que por vezes vem à superfície, deixando a sua marca no consciente, e por vezes não" (MARTIN, 2015, p. 214). O texto também atenta para a concha como exoesqueleto, do qual se entra e sai "no sentindo da exposição gradual e ténue ao mundo, ou da retirada dele, para a privacidade, refúgio ou retiro" (*idem*). Aqui, não se trata portanto da entrega de Peter, o rapaz de 17 anos que foi para a guerra e não

voltou. O sacrifício feito relutantemente aqui se relaciona com a morte do filho dentro de si e, por consequência, de uma parcela da própria Kollwitz, da sua parte mãe.

> Onde estão meus filhos agora? O que resta para a mãe deles? Um menino à direita e outro à esquerda [...]. Um morto e outro tão longe, e não posso ajudá-lo, não posso dar a ele além de mim mesma. Tudo mudou para sempre. Mudou, e estou empobrecida. Toda a minha vida como mãe agora realmente passou.[12] (KOLLWITZ, 1988, p. 67, tradução nossa).

É profundo o contraste com *Mãe com criança nos braços* (1914), em que a cena é de alegria, contato e intimidade. Lá, a leveza do encontro lhe concede quase que traços oníricos, por se distinguir tão completamente do restante da atmosfera costumeira das obras de Kollwitz. Já aqui, o momento é de tensão, resiliência, uma espécie de expropriação, por assim dizer. Não se parece com um reencontro, mas uma despedida que, congelada e aprisionada no movimento anadiômeno de um luto melancólico, não consegue se encerrar.

Pode-se então observar duas camadas de significado possíveis desse segundo sintoma visual: por um lado, as próprias ambivalências de Käthe Kollwitz sobre o alistamento voluntário de seu filho Peter e a validade do sacrifício patriótico; por outro, a referência a esse filho no seu próprio interior, que vacila, circularmente, saindo e entrando, desse "mar salgado uterino" (*idem*) de sua mãe, que ora o entrega, ora o agarra. Tal hipótese converge com a observação de Claudia Siebrecht (2013) acerca da associação feita em obras de arte do período da guerra entre a partida de um filho e o momento do parto, como momentos de separação que fugiam ao controle materno, quando cessava a possibilidade de proteção da cria.

[12] No original: "Where are my children now? What is left to their mother? One boy to the right and one to the left […]. One dead and one so far away, and I cannot help him, cannot give to him out of myself. AII has changed forever. Changed, and I am impoverished. My whole life as a mother is really behind me now." Entrada de Kollwitz em seu diário, 17 de janeiro de 1916.

Esse filho do qual Kollwitz não consegue abrir mão, surge na sua forma de filho-soldado em *Os Voluntários*. Entendida aqui como uma fantasia de Kollwitz sobre a passagem de Peter pela guerra e de como seria o *front*, a segunda imagem da série traz um grupo de rapazes levado à batalha por uma caveira – a Morte –, que carrega um tambor de guerra. Abraçado a ela está o filho da artista, que parece encantado, pela guia ou pelo cenário que vê à frente, a guerra. O jovem do meio tem o rosto relaxado quase em transe, entregue, levado pelo movimento dos outros, mas com as mãos firmes segurando seus companheiros. O terceiro chora angustiado, com a cabeça tombada para trás, como uma criança que esperneia. Os últimos dois cantam apaixonadamente junto com o ritmo da Morte, que leva uma coroa de louros na cabeça: a Vitória e a Morte aqui são indissociáveis, faces da mesma moeda.



Figura 16. *Os Voluntários*, ciclo *Guerra*¸ nº 2, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1922-23

Para Prelinger (1992), a gama de expressões dos rapazes, junto aos traços desordenados na parte inferior da xilogravura, dão uma atmosfera ambígua e até irônica para a imagem. A fileira, que ocupa toda a cena, dá a impressão de ser apenas um recorte de uma grande procissão, e fica subentendido ao espectador que uma longa fila de outros rapazes se segue para fora do quadro. O dedo da Morte apontado e a espécie de halo ao fundo acentuam esse eixo horizontal, dando a imaginar a continuação da fila para o que Barthes (2018) chama extracampo sutil.

As diferentes feições, os pequenos riscos ao redor dos rostos, os desníveis entre as cabeças, as bocas abertas: tudo isso confere um ritmo à imagem, como o retumbar dos tambores de guerra, o som contínuo das tropas em marcha. O que vem à mente são dois temas da tradição artística medieval, que tenderam à fusão, mas que são diferenciados por James Hall (1974). Primeiro, a Dança Macabra, que ilustra a ideia da igualdade perante a morte, por meio de uma fila de figuras de estaturas sociais decrescentes, dirigindo-se ao

túmulo. Em *Os Voluntários*, é possível visualizar uma atualização do tema, tendo a artista ressaltado, pelas diferentes expressões das figuras, a subjetividade e a singularidade de cada um desses soldados *sempre conhecidos* por alguém[13]. Há ainda a tradição da Dança da Morte – abordada por Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), autor favorito de Kollwitz, em um de seus poemas. Segundo essa crença popular medieval "os mortos se levantavam de suas tumbas à meia noite e performavam uma dança no cemitério antes de partir para reivindicar novas vítimas entre os vivos"[14] (HALL, 1974, p. 94, tradução nossa). Sobre esse aspecto, o que se mantém é a dimensão do perigo: quem seriam as novas vítimas e quantas mais seguiriam a procissão da morte?

Aqui, toma-se a gravura como uma projeção de Kollwitz sobre a chegada de Peter ao front, como um sonho ou uma alucinação, tanto pela presença da caveira guia, os riscos que dão essa aura fantástica e a expressão dos jovens, arrebatados, encantados; tudo é dramático. Por um lado, remete ao "entusiasmo" inicial, como trabalhado por Jeffrey Verhey (2006), a expectativa ingênua desses jovens quanto à guerra e o que ela representaria: algo a que se aspirar, algo atraente, um rito de passagem para a masculinidade viril. Em outro ângulo, alude também a essa relação dos rapazes, podendo ser um retrato de Peter com os amigos, dos quais Kollwitz fala em seu diário. Como fruto da imaginação da artista sobre a chegada do filho à frente de batalha, a imagem contrasta com *O Sacrifício:* não mais protegido por seus braços, entregue à Pátria, ele vai ansioso para se tornar um homem, encantado para a morte.

Como já comentado no primeiro capítulo, argumentamos no presente trabalho que as duas folhas que abrem a série *Guerra* o fazem já contando do seu fim, encapsulando em si a crença em uma guerra redentora e a subsequente desilusão. Em *Os Pais*, há uma virada: não mais a expectativa da guerra, mas os seus efeitos é que serão representados. A primeira das três gravuras do ciclo em formato de lápide apresenta um homem e uma

[13] Oposição à tradição comemorativa do soldado desconhecido. Cf MOSSE, 1990.

[14] No original: "the dead rose from their tombs at midnight and performed a dance in the graveyard before setting off to claim fresh victims from among the living."



Figura 17. *Os Pais*, ciclo *Guerra*¸ nº 3, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1922-23

mulher ajoelhados, de frente um para o outro, suas pernas formando um eixo horizontal na parte inferior da imagem. O homem, levemente mais ereto, esconde o rosto com uma das mãos, e com a outra abraça a companheira. Essa dobra o torso completamente, se escondendo sob o braço do marido e um longo manto que lhe cobre até os pés, deixando apenas os cabelos aparentes. Não se vê mais a aura de monumentalidade das duas gravuras anteriores – que também não retornará nas seguintes. O fundo da imagem é vazio e os únicos traços claros servem apenas para demarcar as expressões e a gestualidade dos pais. Em dezembro de 1922, Kollwitz escreveria sobre a xilogravura inacabada: "No momento me parece muito ruim. Muito clara e dura e distinta. *A tristeza é toda escuridão*"[15] (KOLLWITZ, 1988, p. 105, tradução e grifo nossos).

Um primeiro aspecto a apontar aqui são os rostos encobertos. Claudia Siebrecht (2013), tratando de obras de arte desse contexto, fala desse curioso gesto como uma tentativa de autoproteção, mas também com um sentido de vergonha, pelo contraste entre a manifestação emocional e o que seria uma conduta apropriada de luto contido, que respaldasse a noção de sacrifício. Um gesto semelhante é analisado ainda por Georges Didi-Huberman (2013) na xilogravura *O Homem da Dor* (1509-10) de Albrecht Dürer – que já foi mencionado como um dos precursores artísticos de Kollwitz. Nela, vemos o Cristo ressurreto numa postura atípica, sentado, o rosto encoberto pela mão.

> [...] o corpo do Cristo se dobra e se contrai *diante de nós* numa espécie de recusa em permanecer visível. É como pousar o olhar sobre um punho que se crispa: a mão se fechou, convulsivamente, e porque se fecha não entrega outra coisa senão o sintoma da sua contração, cujo segredo ficará escondido no côncavo da palma. [...] o olhar do deus só se desviou dos homens [...] para se perder e se abismar na infinita contemplação do seu próprio segredo — que não é uma Ideia, mas o côncavo da sua palma, isto é, a *abertura* da sua própria carne, seu estigma, seu sintoma mortífero. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 230)

[15] No original: "At the moment it seems to me very bad. Much too bright and harsh and distinct. Sorrow is all darkness." Entrada de Kollwitz em seu diário, em 13 de dezembro de 1922.

Como no Cristo de Dürer, o que se entrega aqui é o sintoma dessa contração do casal, que "apela mais à dimensão do visual que à do visível" (*idem*). Ou seja, a imagem fala mais do que está ausente da gravura do que impresso nela: o terceiro componente, o filho morto. O que remete a um segundo apontamento, já referido anteriormente: a representação do ausente pelo vazio. Em última instância, a imagem não representa o que se vê, uma mulher e um homem, mas o que se os une como pais – um filho – e o que os teria levado a esse estado – sua morte. Elizabeth Prelinger (1992) aponta que essa xilogravura seria retrabalhada tridimensionalmente no conjunto escultórico que Kollwitz fazia em homenagem ao filho desde 1914, a ser finalizada apenas em 1932.

A obra denota a dimensão da dor, que não se suporta olhar ou falar, que toma conta do mais profundo. A conjunção das silhuetas, o cobrir dos rostos, a mulher com a cabeça afundada no tronco do marido, tudo leva a uma interiorização do olhar – como com a mulher de olhos fechados em *A inquietação* e com a concha de *O Sacrifício* –, uma dor sentida no âmago, nas entranhas. Não há elementos externos que disputem essa atenção do olhar, nada mais se vê. O que se apresenta é uma dor vivida a dois, no íntimo dessa pequena comunidade de luto. Por fim, em termos de guerra, a obra fala ainda do luto prematuro, estampado já na terceira imagem do ciclo, remetendo ao grande número de mortes vivido ainda no início da guerra. Alegoricamente, não apenas pelos Kollwitz, mas também por tantos outros pais.

Em *A Viúva I*, a segunda gravura-lápide do ciclo, a artista lança luz sobre outra camada do luto dos que ficaram. Uma mulher grávida, trajando um vestido preto, pende a cabeça para o lado com o semblante entristecido e as mãos cobrindo o peito e o ventre. Ainda que a gravura esteja em sentido vertical, esse eixo é mais uma vez interrompido pelo rosto caído e o olhar para baixo. Novamente, o fundo é esvaziado, apenas o negro do vestido e dos cabelos, que domina a gravura. A tensão dos ombros e os pequenos traços ao redor da silhueta, entalhes sutis da madeira, fazem ressoar o luto e a aflição que seu semblante expressa. Na nuca, os cabelos enrolam-se criando a forma de uma gota,

elemento visual que denota a tristeza, ao choro que se infere da imagem, ainda que não seja plenamente visível.

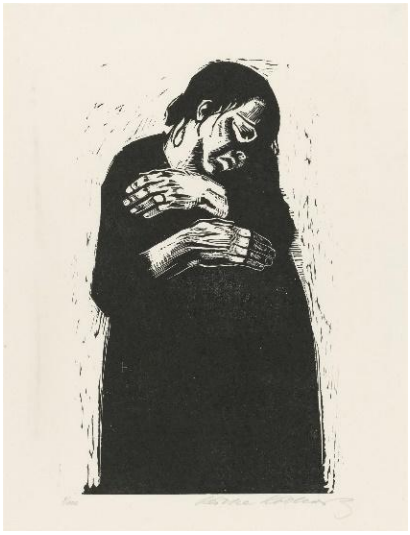


Figura 18. *A Viúva I*, ciclo *Guerra*¸ nº 4, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1922-23

A questão das viúvas de guerra teve um forte impacto social no contexto do pós-guerra e "a empatia com ou o reconhecimento de sua perda e luto, ficavam bem aquém das convocações oficiais do sacrifício pela pátria e a retórica elevada sobre a morte heroica"[16] (SIEBRECHT, 2013, p. 142, tradução nossa). Na Alemanha derrotada, onde havia 525.000 viúvas e 1 milhão de órfãos[17], foram nas interpretações artísticas que as dificuldades da situação dessas mulheres e crianças receberam reconhecimento e representação, como é o caso dessa xilogravura de Kollwitz.

A postura da figura se assemelha bastante àquela que a artista mobilizara na série *Retratos da Miséria*, mencionada anteriormente. Mas aqui, a exaustão e as dificuldades da maternidade na pobreza são intensificadas pela tragédia da guerra. Um outro elemento que se pode inferir da imagem é o vestido preto do luto[18]. Presente aqui e em várias obras sobre o tema, ele "performa uma função tanto psicológica como social, servindo por um lado para dissimular emoções privadas e por outro para tornar o luto e um novo status social publicamente visível de forma instantânea"[19] (SIEBRECHT, 2013, p. 142, tradução

[16] No original: "empathy with or recognition of their loss and bereavement, lagged far behind the official calls for sacrifice for the fatherland and high-flown rhetoric about heroic death."

[17] Cf AUDOIN-ROUZEAU & BECKER, 2002.

[18] Ainda que Käthe Kollwitz trabalhasse de forma geral com o preto, o branco e tonalidades de cinza, o título da obra aponta para uma condição de viuvez que, como mencionado, era amplamente comum entre as mulheres alemãs no pós-guerra. Assim, é possível sugerir que o negro das vestes das mulheres, nas obras da artista, não seja mera casualidade cromática, mas fruto da intenção da artista de representar e endereçar a situação de desamparo das viúvas de guerra.

[19] No original: "performs both a psychological and a social function, serving on the one hand to conceal private emotions and on the other to make bereavement and a new social status instantly publicly visible."

nossa). De acordo com Siebrecht (2013), representações como essas, ao encarnarem as dinâmicas dessas comunidades femininas de luto, serviram como ferramentas para negociar os papeis sociais na economia moral da guerra e reimaginar a conduta tradicional de luto público.

A mulher da imagem cruza as mãos sobre o peito e a barriga, numa tentativa de se acolher a si e seu filho na solidão e possivelmente daquilo que o futuro, desafortunado, guardava. Apesar da gravidez, não há qualquer atmosfera de esperança, apenas o desamparo e o temor. E mais uma vez: o objeto do luto está ausente, o pai e marido morto é representado pelo vazio.

Vale comentar ainda que, como em *A inquietação* e *Os Pais*, o rosto pendente e os olhos fechados e sombreados promovem uma interiorização do olhar. Refletindo sobre a dimensão pessoal da artista, pode-se sugerir que a imagem remonte ainda à sua própria figura de mãe morredoura; em termos melancólicos[20], como se a perda do objeto amado fosse mesmo a perda de si. Em seu diário, Kollwitz aborda seus dilemas sobre a maternidade atravessada pela guerra, como já mencionado anteriormente, em referência à xilogravura *O Sacrifício*.

A comoção que a imagem promove nos traços e gestos contrastam com o luto vivido na gravura anterior, em que os pais se apoiavam mutuamente. Aqui, para além da perda, o que se ressalta é a solidão, o desamparo dessas mulheres que vivem uma dor que se vive só. A artista, ao mesmo tempo que se comunica com essas comunidades em luto – formada por mulheres a quem só resta abraçarem a si mesmas – denuncia também publicamente a condição a que a guerra lhes relegara.

Essa temática é complexificada na gravura seguinte, *A Viúva II*, a qual já se fez referência no capítulo anterior. Novamente, como em *O Sacrifício* e *Os Voluntários*, ambas as viúvas encerram em si como que duas faces de uma mesma moeda. Uma mulher, seu corpo estirado no chão, tem um bebê também deitado sobre o peito. A posição dos corpos – principalmente as mãos e a cabeça da mulher – dão a entender que estejam mortos. Diferentemente das duas imagens anteriores, há aqui um fundo preto e a luz que ilumina os corpos vem da direção do espectador, como se esse os encontrasse, esquecidos. Tendo como referências as reflexões de Barthes (2015) sobre as múltiplas interpretações da imagem, a partir do que reside dentro e fora do enquadramento, a xilogravura de

[20] Cf FREUD, 1996.

Kollwitz monta uma espécie de cena teatral[21] na qual o próprio espectador é incluído, como agente que desvela esses sujeitos marginalizados, mortos no escuro.

Em termos composicionais, Jay Winter (2017) inclui a imagem na sua análise sobre a "geometria da recordação" no contexto do pós-guerra. O autor atenta para a escolha de Kollwitz ao posicionar o corpo em um ângulo semelhante àquele que Andrea Mantegna utiliza em *Lamentação sobre o Cristo morto* (1475-1478), mas com o foco na cabeça da mulher e seu bebê, os pés no fundo da imagem. Winter (2017) afirma que a artista reconfigura a tradição da horizontalidade e o tema iconográfico em questão, proporcionando uma linguagem apropriada de luto para a realidade da guerra total e das mortes em massa. Mais do que isso, "é como se ela estivesse nos incitando a questionar a utilidade da verticalidade, da linguagem da esperança, na confecção da arte comemorativa"[22] (WINTER, 2017, p. 149, tradução nossa). Além do corpo da mulher, a sua mão, os braços do bebê e sua cabeça jogada para trás constroem na imagem um fluxo descendente.

A nível temático, a imagem também foi analisada por Claudia Siebrecht (2013) como obra denúncia das dificuldades e do desespero das viúvas de guerra – profundamente afetadas pela privação econômica – e de uma frequente consequência dessa condição: o suicídio dessas mulheres e seus filhos. Uma vez mais, argumentamos que o espectador seja levado a refletir sobre o objeto representado pelo vazio, o marido provedor morto na guerra e que não se vê na figura, mas cuja ausência é inferida, pois é a própria causa da cena que se desenrola. A artista denuncia os efeitos do luto sobre os que ficaram – frequentemente eclipsados pela memória oficial da guerra e uma retórica de sacrifício patriótico. A honra dos heróis mortos mascarava naquele contexto a falta de dignidade de vida dos enlutados.

Como já tratado anteriormente, Sigmund Freud (1996) distingue o afeto normal do luto da melancolia gerada pela dificuldade de diferenciação do eu em relação ao objeto de libido perdido. Nesse sentido, propomos a possibilidade de duas vias de análises sobre a intimidade psíquica de Käthe Kollwitz a partir de *A Viúva II.* A primeira é a de que a gravura inverteria a lógica presente n'*O Sacrifício* em que há uma entrega relutante do

[21] No início de sua carreira, Kollwitz tomou como inspiração a peça teatral *Os Tecelões* (1892) do dramaturgo Gerhart Hauptmann para seu primeiro ciclo de gravuras, além da idealização de outro trabalho baseado no romance de Émile Zola, *Germinal* (1885). Cf PRELINGER; COMINI; BACHERT, 1992; SIMONE, 2004.

[22] No original: "It is as if she was urging us to question the usefulness of verticality, the language of hope, in the fashioning of commemorative art."

objeto libidinal perdido, o filho, em nome de um dever nacional, seguindo as diretrizes da economia moral da guerra e o papel social de mãe. Já em *A Viúva II*, frente à perda do objeto de amor, Kollwitz – ou ao menos parte dela – morreria junto com ele, havendo o sacrifício não mais do filho, mas da mãe em nome dele – ou em sua busca. A parte mãe da artista se deixaria morrer junto, libertando o restante de si para a vida.

Outra possibilidade interpretativa, que aqui também consideramos pertinente, é a oposta: sem poder culpar o outro, objeto de amor perdido, nem identificar o que de si perdeu nesse outro, resta ao melancólico culpar-se a si mesmo. Sem conseguir distinguir a morte de Peter de si mesma, Kollwitz recairia sobre essa autofagia melancólica de um eu que busca punir-se. Além disso, a possibilidade do suicídio presente na imagem remontaria, ainda que simbolicamente, à situação limite dessa autorrecriminação característica de um luto não trabalhado.

Nesse sentido, a xilogravura seguinte abriria igualmente a possibilidade para duas interpretações. Em *As Mães*, se partirmos da hipótese primeira sobre um luto encerrado, o que teríamos seria o redirecionamento da libido – antes votada ao filho – para a vida; não mais à sua entrega, mas à proteção das crianças e a devoção pela pauta pacifista. Divergindo das diretrizes sociais acerca do papel feminino – a maternidade e a disposição para sacrificar sua prole em caso de guerra em nome da pátria –, Kollwitz reivindicaria para essas mulheres um papel protetor ativo da juventude, contra o conflito.



Figura 19. *As Mães*, ciclo *Guerra*¸ nº 6, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1922-23

Pensando pela hipótese alternativa, contudo, o tema da xilogravura desse *abraço materno protetor* poderia ser entendido também como um sintoma visual. Aqui em *As Mães*, mas também nas gravuras *O Povo* – última folha do ciclo –, *Os Sobreviventes*

(1923), *Frutos verdes não devem ser colhidos* (1945) e nas esculturas Mãe com duas crianças (1932-1936), *Torre de mães* (1937-38) e *Mãe protegendo seu filho I* e *II* (1941) o tema retorna. Sua repetição poderia denotar a dificuldade de resolução do luto, revivendo a todo momento um papel que, em verdade, Kollwitz julgou não ter cumprido como mãe, permanecendo retida na tentativa incessante de proteger uma criança já morta.

Na imagem, um grande aglomerado de mulheres se abraça em círculo, com algumas crianças entre elas. É difícil discernir uma da outra, já que formam uma grande silhueta única, como um bloco, mas contabilizam cerca de dez mulheres. Algumas carregam bebês e todas elas trajam vestidos escuros – possivelmente pretos, demarcando seu luto, assim como as viúvas das xilogravuras anteriores –, o que se acentua pelo fundo esvaziado. Apenas partes de seus semblantes se distinguem melhor da imagem, atentos olhando para fora, e suas grandes mãos, abraçando umas às outras e às crianças.

Há apenas uma exceção para isso, no canto esquerdo. Aqui, uma mulher grávida espalma as mãos para a frente, parece ser a única entre elas que tem os olhos fechados, o rosto para baixo. Não se vê se ambas as mãos são dela, pois elas emergem dessa pequena multidão. As mãos pedem que o que quer que seja pare ou se afaste. Outra mulher, ao seu lado, protege um bebê com ambas as mãos e é a que tem o olhar mais constrito. Um pequeno olhar amedrontado também surge no topo da imagem, como que tentando enxergar em volta, estar alerta apesar de mal posicionado. É, na verdade, a primeira imagem do ciclo em que as mães têm olhos abertos.

Elas, juntas, cobrem todos os ângulos de visão ao redor, formam uma "massa protetora, pressionando para dentro, não permitindo nenhuma saída para as crianças ou entrada de ameaças à sua segurança"[23] (PRELINGER, 1992, p. 162, tradução nossa). Mas proteção em relação a quê? Essa gravura, que futuramente será inspiração para a escultura *Torre de Mães* (1937-38), como afirmam Prelinger (1992) e Simone (2004), é um ponto de virada no papel que o ciclo *Guerra* atribui às mulheres, a nível social. Como afirma Jamie Dortch (2006), "ainda que a série enfoque no luto e no desamparo da guerra, as mulheres de Kollwitz são fortes, formando uma *fortaleza materna contra a morte prematura*"[24] (p. 56, tradução e grifo nossos). Trajando seus vestidos pretos, elas não apenas colocam em cheque as diretrizes para o luto público – tradicionalmente discreto –

[23] No original: "protective mass, pressing inward, allowing no exit for the children or entrance to threats to their safety."
[24] No original: "Although this series focuses on mourning and the helplessness of war, Kollwitz's women are strong, forming a maternal fortress against untimely death".

, mas também se negam a cumprir as expectativas da economia moral da guerra e o modelo da "mãe orgulhosa sacrificial"[25] (SIEBRECHT, 2013, p. 104, tradução nossa) que altruisticamente entrega seus filhos para o alistamento. Tendo Kollwitz perdido Peter, sendo ela também parte dessas comunidades em luto, ela é uma dessas mães, olhando pelos filhos, não mais numa dinâmica biológica ou individual, mas coletiva.

O retrato que Kollwitz faz da guerra por meio desse ciclo se encerra com a xilogravura *O Povo.* Aqui há o arremate de todas as questões que Kollwitz traz ao longo da série: a dor do luto, a decepção com o que a realidade da guerra trouxe, a viuvez, os órfãos e a reivindicação pela proteção das gerações mais novas.

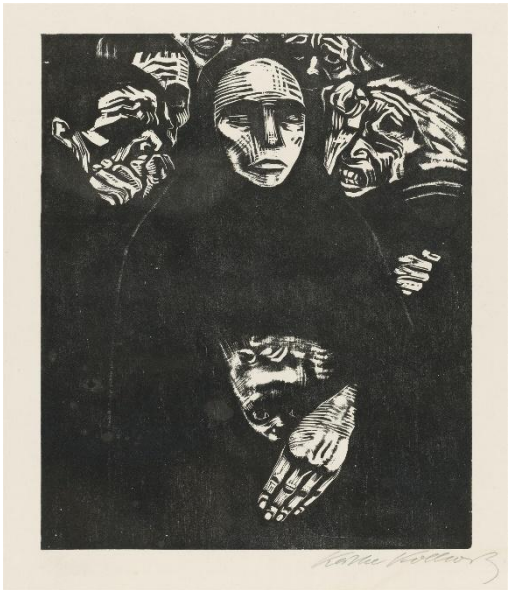


Figura 20. *O Povo*, ciclo *Guerra*¸ nº 7, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1922-23

No centro da imagem, uma mulher traja um vestido negro desde a cabeça e abraça uma criança em frente ao ventre com uma de suas mãos. Ela parece ter os olhos fechados, mas a observação atenta sobre o traço da xilogravura permite sugerir que seu olho direito está sutilmente entreaberto, espiando. É como se estivesse cansada demais, mas ainda alerta para proteger sua criança, como as mães da imagem anterior.

Atrás da mulher, estão cinco pessoas. Assim como veremos em *Guerra nunca mais* (1923), ainda que possam ser lidos como homens, sua androginia parece deliberada, o que permite projetar a universalidade de sua condição[26]. Sua disposição atrás e ao redor da mulher, bem como os traços pouco definidos da silhueta dela, interrompem o sentido de verticalidade que a gravura poderia ter. As duas figuras dos cantos direito e esquerdo têm fisionomias bastante expressivas. O da direita pressiona um punho contra a testa

[25] No original: "proud sacrificial mother".
[26] Cf MURRAY, 2020.

franzida, tem o rosto completamente contraído, os dentes à mostra e os olhos apertados. Mais do que profunda dor, ele transmite um sentimento de inconformidade e raiva. Essa figura tão expressiva já constava em dois dos estudos que Käthe Kollwitz fez para a xilogravura[27], apontando para sua importância e a intencionalidade da artista em representar tal carga emocional na gravura. No canto esquerdo, temos outra que tem a mão sobre a boca, talvez as duas. Emudecido diante da dor e da tragédia, como uma tumba que não mais se abre, sinaliza a força de silêncio frente ao inenarrável.

No fundo, atrás da mulher, estão mais três figuras que olham para o espectador. Uma pouco se vê, seu rosto encoberto pelas sombras; outra, mais ao fundo, tem um olhar grave, observador; a última, mais à direita, com a testa franzida e um olhar triste, como que pedindo socorro. Além desses, também a criança que a mulher envolve em seu manto negro encara diretamente o espectador. Aqui, como na xilogravura *Em memória a Karl Liebknecht* (1920), esses olhares dão um ar de testemunho, e podemos escutá-los dizer "restamos nós, veja nossa desgraça"; torna-se impossível desviar o olhar do terrível desfecho da guerra. Nos encarando nos olhos, deixam transparecer na imagem aquilo que Barthes (2015) chamou de *ar*.

> O ar não é um dado esquemático, intelectual, tal como o é uma silhueta. [...] Não, o ar é essa coisa exorbitante que induz do corpo à alma – *animula*, pequena alma individual, boa em um, má em outro. [...] é como que o suplemento intratável da identidade, o que é dado graciosamente, despojado de qualquer 'importância': o ar exprime o sujeito, na medida em que ele não se dá importância. [...] O ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo [...]. (BARTHES, 2015, p. 90-91)

A obra testemunha a condição geral do pós-guerra, daqueles que ficaram. Num jogo cênico de gestualidades, instiga a uma profunda conexão com a dor daqueles representados. A tensão, o luto geral, as marcas da guerra – até mesmo nas peles. Dentes travados, mãos tensas, olhares de desespero, a desconfiança e o medo. Não resta nada de positivo, nenhuma honra e muito menos a regeneração moral que o conflito prometera. Há apenas um grande manto negro, que envolve a todos.

De Käthe Kollwitz, a obra estampa sua visão acerca do que a guerra traz ao Povo. A nível mais amplo, ela metaforiza o seu resultado para as pessoas comuns. Aqui, não fala dos que mandam, nem mesmo dos que batalharam e eventualmente morreram. Na verdade, a artista dá testemunho do golpe inegável da guerra sobre a vida dos civis e da quebra definitiva do paradigma da guerra, agora total. Se fizermos uma relação de

[27] Cf MUSEUM KÖLN, Käthe Kollwitz, The People, sheet 7 of the series "War", 1922.

Kollwitz com a figura central da imagem, ela é uma mulher tomada pelo luto, cansada, mas ainda vigilante e que agora, cercada dos seus semelhantes, resguarda – não mais oferece – as futuras gerações da guerra sem sentido.

Esse viés do trabalho de Kollwitz – notadamente, o privilégio à representação das dificuldades acarretadas na vida civil pela guerra total – permaneceu como a tônica de suas produções na década de 1920.

> Houve muitas reflexões sobre os anos febris e trágicos do pós-guerra alemão na obra de Käthe Kollwitz. Não era a Alemanha de Grosz, Beckmann, Kirchner, e o resto. Era o seu próprio meio de gente humilde, assolada pela fome, doença e desespero. Nessas condições, a inflação e o desemprego levaram a cabo sua terrível liquidação[28] (ZIGROSSER, 1969, p. 20, tradução nossa).

Muitos desses trabalhos foram idealizados para campanhas sociais, como a xilogravura *Fome* (1922). Como afirma Simone (2004), a imagem ilustrou a capa do panfleto de mesmo nome do escritor alemão Theodor Plievier, voltado para a arrecadação de fundos para famílias russas famintas. Na gravura, uma mulher, de seios à mostra, com as costelas aparentes, as roupas negras de luto rasgadas, leva as duas mãos aos olhos, seus antebraços muito magros. Ela tem a boca aberta e a cabeça tombada para trás. Parece gritar, ou chorar desesperadamente, pronunciando a palavra de ordem da inscrição em alemão acima de sua cabeça, que diz *Hunger* [Fome]. Suas duas pernas largamente abertas abrigam no vão da saia um bebê cadavérico, com a barriga inchada, os ossos das costelas ressaltadas, pernas e braço salientes, a maçã do rosto e as cavidades oculares muito profundas. A criança tem os olhos negros e é possível que esteja morto, ou quase.

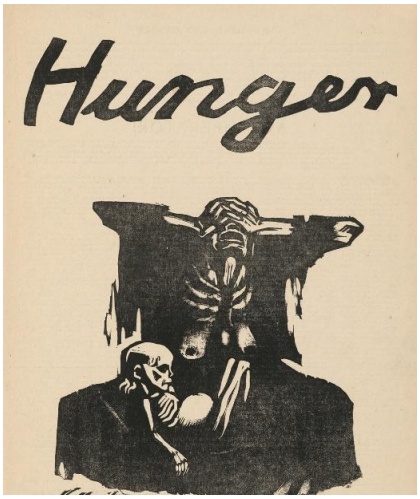


Figura 21. *Fome*, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1923.

[28] No original: “There were many reflections of the feverish and tragic postwar years of Germany in Käthe Kollwitz’s work. It was not the Germany of Grosz, Beckmann, Kirchner, and the rest. It was her own milieu of humble folk beset by hunger, sickness, and despair. Thus inflation and unemployment carried out their grim liquidation.”

Aqui vê-se uma *pietà* em desespero. Esse tema da arte cristã, que é encontrado repetidamente nas obras de Kollwitz, remete à dor de Maria frente ao Cristo morto no tema iconográfico da Lamentação. Uma vez que suas obras frequentemente cruzavam as questões da maternidade e do luto, a *pietà* possibilitou à Kollwitz o enquadramento, ou pelo menos a tentativa da narrativa de sua experiência pessoal da guerra –, mas que também ressoava em milhares de outras mulheres. Ainda que não fosse uma mulher religiosa no sentido literal, a mobilização dessa referência – e outras como a horizontalidade, já abordada - se explica pela trajetória da artista, constantemente atravessada pelo cristianismo tanto em termos pessoais quanto formativos.

Seus diários apontam para a influência de seu avô, Julius Rupp – um teólogo e fundador da primeira comunidade religiosa livre da Alemanha – em sua criação.

> Quando nós íamos à aula de religião, não éramos para ele os seus netos, mas crianças da comunidade, tão próximas e tão distantes como as outras. [...] Rupp se referia quase exclusivamente ao Evangelho de Mateus. Ele não oferecia explicações racionalistas dos milagres, mas passava por eles. Os excertos dos quatro evangelhos que eram dados para as crianças da Congregação eram, por assim dizer, a pura doutrina que Rupp acreditava que Jesus revelara ao mundo. No entanto, nós aprendemos o Evangelho segundo Mateus amiúde, e os ensinamentos mais importantes nós memorizávamos.[29] (KOLLWITZ, 1988, p. 30-31, tradução nossa)

Ao longo da vida, Kollwitz também fez diversas menções, em cartas e diários, a imagens, comemorações e conceitos cristãos, tendo mantido o interesse pela leitura da Bíblia[30] – ainda que em termos mais literários e filosóficos. No campo de sua formação profissional, é importante ressaltar ainda que, ao ganhar o prêmio Villa Romana, a artista passou o ano de 1907 estudando na Itália, entre Florença e Roma, período em que se tornou mais familiarizada com a arte renascentista profundamente eivada pelas temáticas e estéticas do cristianismo.

Em *Fome,* há o vazio como fundo, semelhante às folhas de *Guerra*. Eliana de Simone (2004) pontua como "[o] traço vigoroso, a deformação intencional e a incisão profunda, deixando visível o veio da madeira, são elementos da obra que traduzem sua

---

[29] No original: "When we came into the religion class, we were to him not his grandchildren, but children of the community, just as close and just as distant as the others. [...] Rupp drew almost exclusively from the Gospel of Matthew. He did not offer rationalistic explanations of the miracles, but passed over them. The excerpts from the four Gospels which were given to the children of the Free Congregation were, so to speak, the pure moral doctrines that Rupp believed Jesus had revealed to the world. However, we learned the Gospel according to Matthew thoroughly, and the most important pronouncements we committed to memory." Importante ressaltar a íntima relação entre os ensinamentos do Evangelho de Mateus – referentes à Paixão de Cristo e à crença na remissão dos pecados pelo sacrifício – e as questões levantadas quando da I Guerra Mundial sobre a validade do sacrifício do soldado e da sociedade como um todo em nome da defesa e da regeneração da nação.

[30] Cf KOLLWITZ, 1988, p. 47, carta de Käthe Kollwitz ao filho Hans em 16 de janeiro de 1916.

força expressiva" (p. 87). Aqui, há apenas o desespero frente à morte inevitável. Como centro, protagonistas dessa condição, está uma mulher e seu filho. No cenário do pós-guerra, mais uma vez a obra de Kollwitz aborda o desamparo, a carestia e a morte que se propaga na experiência civil. Dá o testemunho da morte que a guerra trazia, para além do *front* e em detrimento do armistício de 1918. Além disso, atesta também para a preocupação de Kollwitz em evidenciar essas questões e engajar-se publicamente contra elas.

A nível íntimo, retorna mais uma vez a temática materna, mas aqui especificamente a tentativa de proteção é frustrada. A gravura parece o anverso de *Mãe com criança nos braços* (1916), em que o reencontro e o cuidado com o filho são antecipados, mas a inscrição já denuncia a dificuldade de alimentar sua família, sem panela, farinha, banha de porco, leite ou sal. Lá, uma mãe sorridente destoa da seriedade da questão de carestia que é levantada. *Fome* (1923), seis anos depois, seria portanto um retrato mais direto desse cenário trágico e duradouro dos efeitos da guerra sobre a vida civil.

A condição de medo, necessidade e desamparo daqueles que ficaram para viver as consequências da guerra expandida em *Os Sobreviventes* (1923). O pôster foi encomendado pela União Internacional de Sindicatos para o primeiro dia internacional contra a guerra, em 1924. Inicialmente, a artista planejava fazer algo semelhante à xilogravura *As Mães* (1922-23), denotando novamente o protagonismo feminino, tanto na denúncia quanto na resistência à guerra. No entanto, ainda que tenha revisto suas pretensões para abarcar personagens mais diversos[31] – incluindo idosos, crianças e homens mutilados –, Kollwitz manteve no centro da imagem uma mulher de preto, uma

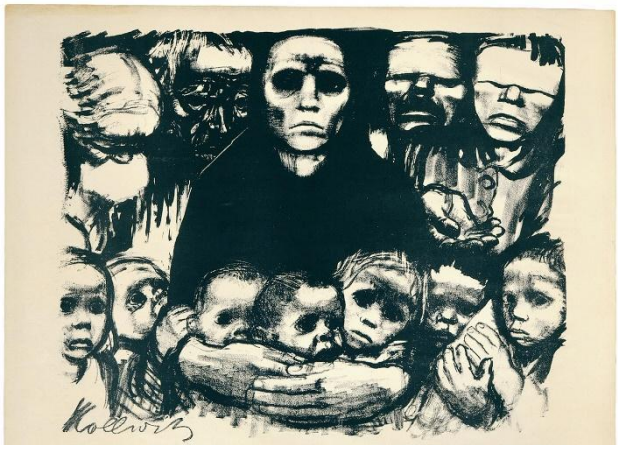


Figura 22. *Os Sobreviventes*, litografia com lápis e pincel, Käthe Kollwitz, 1923.

[31] Cf MUSEUM KÖLN, Käthe Kollwitz, Poster "The Survivors", 1923; MOORJANI, 1986.

viúva. Ela olha para o espectador, com seu semblante grave e abraça três crianças contra o ventre, com suas grandes mãos. Os olhos negros nas concavidades e as bochechas chupadas permitem inferir uma condição de escassez e fome.

As crianças também olham quase todas para o espectador, em algumas uma expressão de medo, em outras de tristeza. Apenas um segura no braço da mulher e lhe olha, pedindo atenção, proteção ou ainda para entrar em seu abraço. Ao fundo, dois idosos a um lado olham para baixo. A primeira, que pelos cabelos pode ser identificada como uma mulher, leva algo branco ao nariz e a boca com as duas mãos, talvez um lenço. Seu gesto é similar à figura de *O povo*. O segundo, um senhor de rosto contrito e sombreado, virado para baixo em resignação. Do outro lado, dois homens de vendas nos olhos e roupas listradas como pijamas hospitalares criam uma referência aos mutilados de guerra, um inclusive estende a mão pedindo auxílio ou esmola. Kollwitz aqui abarca a todos, homens e mulheres, crianças e idosos. O que lateja, entretanto, é o grupo ausente: a juventude, "o melhor da juventude alemã"[32], nas palavras da artista.

Outro pôster confeccionado por Kollwitz no período, e dentre todos aquele que ganhará maior renome, é *Guerra nunca mais* (1924), confeccionado para um evento pacifista. Nele, uma figura humana estende o braço direito para o alto e mantém a mão esquerda espalmada sobre o peito. A figura olha para a direita, o que direciona a visão do espectador para o braço estendido. Ao redor desse, lê-se a inscrição "*nie wieder Krieg*" [guerra nunca mais]. A boca aberta e os olhos bem abertos, bem como a garganta demarcada, insinuam que a figura profere essas palavras de forma incisiva, como num grito, não de guerra, mas de paz.

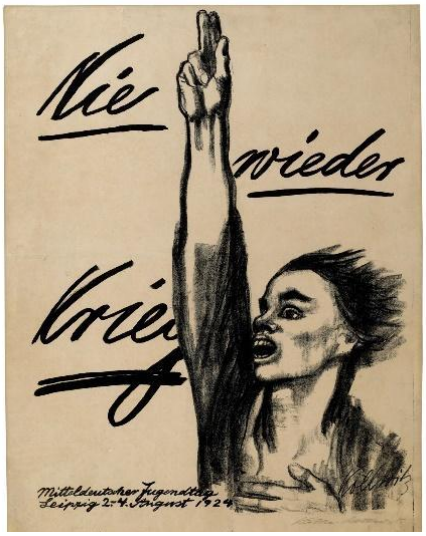


Figura 23. *Guerra nunca mais*, litografia a lápis e pincel, Käthe Kollwitz, 1924

[32] Cf KOLLWITZ, 1988, p. 106.

A figura é bastante andrógina, de cabelo curtos esvoaçantes, ombros não muito largos, traços faciais mais finos e uma traqueia proeminente; o desenho sugere uma roupa relativamente decotada. É difícil para o espectador definir se seria uma mulher ou um homem. Segundo Ann Murray (2020), essa teria sido uma escolha intencional de Kollwitz, delineando uma figura universalmente representativa do antimilitarismo.

Além disso, a imagem tem o vazio como fundo. A luz, que ilumina em especial o rosto, o peito – em que repousa a mão esquerda – e o antebraço direito erguido, contrasta com a tinta negra da inscrição. Há uma enorme economia de detalhes na imagem, bem como uma mensagem política clara e objetiva. A figura traz um gesto interessante que se destaca no conjunto da obra. Sua mão direita ergue o polegar, os dedos indicador e médio, e mantém o anelar e o mínimo abaixados. Como afirmam Murray (2020) e Claire Whitner (2016), esse gesto é conhecido como *Schwurhand* e tem sido usado tradicionalmente na cultura germânica para atos de juramento, em tribunais ou no ato de posse entre políticos eleitos. O gesto, bem como a mão que permanece no lado esquerdo do peito, em cima do coração, sugerem portanto um ato de compromisso. Em uma entrada em seu diário, em 1941, a artista compara o poster com a obra *Frutos verdes não devem ser colhidos*, uma de suas últimas, definindo-as não como apelos por um desejo ardente, "mas um mandamento. Uma exigência"[33] (SCHULTE & SELWYN, 1996, p. 216, tradução nossa).

Esse aspecto da obra é corroborado por uma outra leitura aqui proposta acerca do gesto em questão. A iconografia do Cristo Pantocrátor, ou Cristo em Majestade, como é mais conhecida no Ocidente, traz Jesus com um gesto de benção igual ao que vemos em *Guerra nunca mais*. O Pantocrátor, que significa "aquele que tudo rege" é uma representação em que Cristo tem os olhos no espectador; ele abençoa o fiel com a mão direita e segura um livro na esquerda[34]. Ann Murray (2020) também salienta que a posição dos dedos é um símbolo da sujeição da humanidade à Santíssima Trindade, representada pelos três dedos unidos.

Vale ainda pontuar que, na série de litogravuras *Imagens místicas da guerra* (1914) da vanguardista russa Natalia Goncharova (1881-1962), o mesmo gesto está presente. [35] Na oitava imagem *Visão nas nuvens,* o menino Jesus, do colo de sua mãe, abençoa um conjunto de homens fardados a cavalo, a caminho do campo de batalha.

[33] No original: "but a commandment. A demand."
[34] Cf STRACKE.
[35] Cf BECKER, 2010, p. 338–352.

Porém, Kollwitz subverte o sentido desse ato, de forma contrária à guerra e às justificativas religiosas a ela feitas. Na verdade, reivindica um comprometimento amplo da juventude e pela juventude, contra a guerra, a nível humanitário e universal. Por meio dessa obra, a artista ressalta a importância de conscientizar as gerações futuras do horror bem como de protegê-las de sofrer o mesmo destino de Peter e seus colegas. A linguagem

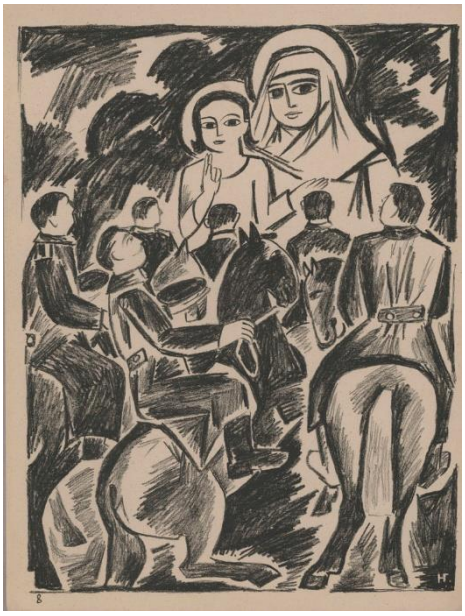


Figura 24. *Visão nas nuvens,* ciclo *Imagens místicas da guerra,* folha nº 8, litografia, Natalia Goncharova, 1914

da guerra e do gesto, defendemos portanto, não se endereça apenas à realidade mundana, mas simboliza um juramento pacifista transcendental, que se comunica diretamente com essa imagem ancestral de verdade, honra e justiça superior.

Os motivos que justificam esse voto de paz se fazem presentes no ciclo seguinte de Kollwitz, *Proletariado* (1925). Composto pelas xilogravuras *Desemprego, Fome* e *Mortalidade infantil,* a série representa uma reafirmação do olhar da artista para a condição de profundo e persistente desamparo da classe trabalhadora no pós-guerra, abordando-a de forma direta, mas não por isso menos sensível,. De acordo com Carl Zigrosser (1969), essas imagens estariam entre seus trabalhos mais perturbadores e dolorosos, mas não conteriam exageros, pois eram de fato tempos desesperadores. Desse ciclo, será discutida aqui a última gravura, uma vez que aborda especificamente a dimensão do luto, cerne deste trabalho.

Em *Mortalidade infantil*, vemos uma *pietà* soturna. Uma mulher carrega um pequeno caixão nas mãos. Assim como nas outras duas gravuras do ciclo, há aqui um grande fundo preto, um grande véu de luto que recobre toda a vida. Para além disso, em uma economia profunda de elementos, apenas três se destacam: o rosto da mãe, suas mãos e o pequeno caixão. Nem mesmo a silhueta da mãe é feita, mesmo que minimamente,

como em *O Povo*, em que um traçado leve distingue o manto da mulher das outras figuras. O que se tem na verdade é um grande manto negro de luto que cobre a imagem por



Figura 25. *Mortalidade infantil*, ciclo *Proletariado*¸ nº 3, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1925.

completo.

Mesmo o rosto da mulher é pouco iluminado. Os traços dos olhos, bochechas, boca e nariz são mais finos, gerando um menor contraste e nitidez. Apenas a testa e o pescoço são mais iluminados e nítidos, com veios mais largos na madeira. Por isso é difícil identificar se ela tem os olhos fechados ou se eles repousam para baixo, olhando o caixão. A falta de silhueta e os traços do caixão também interrompem qualquer possibilidade de verticalidade na imagem, ainda que ela tenha essa orientação. Por uma questão de enquadramento, é possível dizer ainda que a figura emerge da escuridão, de forma similar ao que se vê em *A Viúva II* (1922-23)*;* o espectador desvela a morte com seu olhar. A imagem é toda contraste.

Como afirma Jamie Dortch (2006), a guerra e a morte de muitos homens levaram as mulheres a entrar no mercado de trabalho, o que dificultou o cuidado com as crianças e intensificou a mortalidade infantil. No consultório de seu marido Karl, "crianças doentes e subnutridas se tornaram uma visão diária para Kollwitz, junto com mulheres sobrecarregadas e mal pagas"[36] (DORTCH, 2006, p. 40, tradução nossa). Segundo a autora, a artista reivindicaria em *Mortalidade infantil* os efeitos psicológicos da pobreza e como a morte das crianças era uma preocupação central para essas trabalhadoras.

A economia de elementos na imagem leva também a uma outra interpretação, que se relaciona com a experiência pessoal da artista. Aqui, temos a solidão frente à morte de

[36] No original: "Sick and malnourished children became a daily sight for Kollwitz along with overworked and underpaid mothers."

um filho, como é o seu caso. Como veremos na escultura *Mulher com seu filho morto* (1937), há apenas uma mãe e o que restou de seu filho, apenas o luto ao redor, os olhos fechados e voltados para a dor de dentro. Em certo sentido, a imagem remete à delicadeza, do singelo filho-menino morto tão prematuramente, para quem um pequeno caixão é o suficiente para guardá-lo, para segurá-lo nas mãos uma última vez. Haja vista que, quando da confecção dessa gravura, Kollwitz ainda esperaria um ano para fazer sua primeira visita ao túmulo de Peter, morto em 1914[37].

A falta de silhueta e o fundo negro comprometem ainda a perspectiva da imagem e o dimensionamento dos elementos. Em termos interpretativos, sugere-se que o caixão infantil se confunde na percepção do espectador com um caixão de tamanho normal, sendo carregado por uma grande mãe alegórica, com suas grandes mãos, que emerge do fundo negro do luto – coletivo, nacional, humanitário. Sendo assim, propomos a possibilidade de que a imagem seja também uma alegoria para o luto materno a nível simbólico, das comunidades femininas de luto, mais do que apenas o retrato de uma cena, nesse dado contexto, cotidiana.

Outra tentativa de alegorizar o luto parental está presente em *Os pais em luto*[38] (1914-1932) – possivelmente a *opus magnum* de Käthe Kollwitz. O memorial possui diversas camadas de significado e já foi amplamente trabalhado pela historiografia e estudiosos da artista[39]. Inicialmente, ele estava no cemitério militar de Roggevelde, na Bélgica, onde o filho de Kollwitz foi enterrado com seus companheiros. Porém, em 2014, como aponta Winter (2017), ele foi realocado para o local de sepultamento do Peter Kollwitz neto – morto na II Guerra Mundial – em Rshew, noroeste de Moscou.



Figura 26. *Os pais em luto*, escultura em granito, Käthe Kollwitz, 1914-1932, Bélgica.

[37] SIEBRECHT, 2013, p. 99.

[38] Também traduzido apenas como *Os pais* por SIMONE, 2004.

[39] DORTCH, 2006; KOSELLECK, 2004; MOORJANI, 1986; SCHULTE & SELWYN, 1996; SIEBRECHT, 2013; WINTER, 2008, 2014, 2017.

Como ponto de partida, seu tempo de produção diz muito sobre o processo criativo de Kollwitz – "um processo longo, demoradamente estudado, muitas vezes cíclico e doloroso" (SIMONE, 2004, p. 82). No entanto, esses dezoito anos de trabalho – que a meu ver poderia simbolizar em termos psicológicos quase uma segunda gestação de Peter – também atestam para um processo de luto prolongado e melancólico. Claudia Siebrecht (2013) ressalta como a divergência do luto feminino quanto às diretrizes da economia moral da guerra e a perturbação dos ritos fúnebres tradicionais pelo conflito obstruíram o processo de fechamento para os enlutados, prolongando seu sofrimento. Kollwitz reconheceu diversas vezes em seus diários sua dificuldade em levar a frente a execução do memorial, como nessa passagem:

> Eu deixei a mãe de lado por um tempo, voltei-me para a imagem de argila do pai e depois a deixei também. Eu apenas não consigo. [...] De qualquer forma, vejo que no estado em que estou agora não posso terminar nada de forma integral para o grande trabalho. Devo me resignar a levar anos e anos nisso. Enquanto isso, para não me paralisar, devo dedicar-me a outras coisas. O grande trabalho terá que ser concluído gradualmente, muito lentamente, voltando a ele de novo e de novo.[40] (KOLLWITZ, 1988, p. 84, tradução nossa)

Jamie Dortch (2006) resume as múltiplas etapas de idealização do projeto. Inicialmente, a escultura enfatizaria o sacrifício patriótico, tendo como foco o corpo morto de Peter estendido acima dos pais: "Você estará deitado esticado, estendendo as mãos em resposta ao chamado para o sacrifício"[41] (KOLLWITZ, 1988, p. 63, tradução nossa). Um ano depois, o foco da escultura se voltaria para o sacrifício materno. Nos anos finais do conflito e no pós-guerra, no entanto, a perspectiva de Kollwitz sobre o sacrifício mudaria e o memorial passaria a simbolizar apenas o luto dos pais por "aqueles que morreram em vão"[42] (DORTCH, 2006, p. 53, tradução nossa). A composição final do conjunto escultórico traz dois pais ajoelhados, com os traços de Käthe e Karl Kollwitz, e um espaço entre eles. Para Dortch (2006), essas mudanças no projeto representam as transformações que a própria artista vivenciou com a guerra, ilustrando sua "transformação de uma socialista revolucionária em uma pacifista devotada"[43] (p. 52,

[40] No original: "I let the mother alone for a while, took up the clay figure of the father, and then dropped it too. I just can't. […] At any rate I see that in the state I am in now I can finish nothing integral on the big work. I must resign myself to its taking years and years. Meanwhile, if I am not to petrify I must take up other things. The big work will have to be finished gradually, very slowly, by my going back to it again and again." Entrada de Kollwitz em seu diário, outubro de 1917.

[41] No original: "You will lie outstretched, holding out your hands in answer to the call for sacrifice […]."

[42] No original: "those who died in vain".

[43] No original: "transformation from socialist revolutionary to devout pacifist".

tradução nossa). Já para Siebrecht (2013, p. 4, tradução nossa), a obra é "um monumento não apenas para o filho morto de Kollwitz, mas também ao seu próprio luto"[44].



Figura 27. *Os pais em luto*, escultura em granito, lateral, Käthe Kollwitz, 1914-1932, Bélgica.

Ambas as esculturas, representando o casal Kollwitz, estão ajoelhadas. O homem está com o torso erguido e abraça o próprio tronco com os braços cruzados e apertados, o que se percebe pelos vincos na roupa e os ombros, levemente tensionados. Está coberto por um grande casaco. Seu rosto não está tensionado, mas seu olhar vaga perdido, direcionado ao chão à sua frente, os lábios levemente tristes. Há apenas a sensação de conformismo com a infelicidade, uma desorientação serena.

A mulher, também ajoelhada, tem o torso levemente tombado, o rosto virado para o chão e os olhos fechados. Ela também abraça seu tronco e as mãos se cruzam sobre o peito, a direita mais na direção do ombro. Está envolta em um longo manto. Se fosse uma figura humana viva, talvez estivesse soluçando, lamentando em tom baixo. Está dominada pela consternação, pela gravidade da tristeza, fechada para o mundo.

Como afirma Prelinger (1992), a xilogravura *Os pais*, do ciclo *Guerra* (1922-23), havia sido uma das etapas da idealização do memorial. No entanto, há aqui uma mudança fundamental na composição. Os pais não estão mais abraçados, formando uma única silhueta, com os rostos escondidos. O que se impõe no memorial é o vazio. Como visto anteriormente, a representação dos mortos ausentes pelo vazio será algo recorrente nas obras posteriores à I Guerra Mundial. Aqui, a escolha de Käthe Kollwitz pode ser destrinchada em alguns significados.

Primeiramente, é importante ressaltar – partindo da noção de visualidade de Didi-Huberman (2013) – que Peter Kollwitz *não está ausente* na obra. O vazio o representa. Como afirma Jay Winter (2017), há uma representação tripartida entre o pai – que tenta

[44] No original: "a monument not only to Kollwitz's fallen son, but also to her own grief."

manter-se ereto –, a mãe – que tomba num ângulo de 45º olhando para o chão – e por fim, Peter Kollwitz, "representado apenas por seu nome, como seus restos, em um espaço totalmente horizontal"[45] (p. 146, tradução nossa). A própria composição da obra, sua localização em frente aos túmulos, a gradual inclinação das figuras, leva o espectador a completar o quebra-cabeça, a assimilar o sentido de ausência que agora compõe essa família.

O conjunto escultórico também é discutido por Reinhart Koselleck (2004), em um capítulo no qual se debruça sobre os memorias de guerra. O autor aponta que, no contexto após 1918, houve a frequente massificação da morte nessas construções, em "números que são alocados em um contexto politicamente funcional"[46] (KOSELLECK, 2004, p. 310, tradução nossa). Assim, costumeiramente a morte em si sofreu um ofuscamento, em detrimento de uma justificativa patriótica. Entretanto, questiona Koselleck, essas construções em pouco ou quase nada nada se relacionavam com o luto espontâneo daqueles que buscavam manter viva a memória de um filho ou marido perdido no conflito. Defende Koselleck: "A morte permanecia a morte de indivíduos, lamentada pelos sobreviventes"[47] (*idem*, p. 311, tradução nossa).

É nesse sentido que remonta ao memorial de Kollwitz para seu filho como um exemplo de ruptura com tal tradição memorial, uma vez que a artista não buscava estabelecer qualquer sentido maior que justificasse o sacrifício de Peter. Não houve propósito, não houve heroísmo, restou apenas o vazio e nada mais em seu lugar. Para o autor, *Os pais em luto* posiciona os enlutados entre os perdedores, independentemente do resultado da guerra, tematizando não a morte por algo, mas a sobrevivência à morte em si.

Retornando às escolhas da artista no memorial, a postura da mãe, com as mãos cruzadas sobre o peito, também remete, tal qual o cartaz *Fome* (1922) a iconografias marianas. Nos afrescos *Nossa Senhora da Humildade* (1430) e *Anunciação* (1435, Prado) de Fra Angelico (1395-1455), importante pintor renascentista, Maria tem um gestual semelhante ao da escultura: o tronco inclinado, o olhar para baixo, as mãos cruzadas sobre o peito. Esse gesto é usualmente associado à aceitação por parte da Virgem em carregar e cuidar do filho de Deus. Como afirmam Fabio Poppi e Peter Kravanja em sua análise sobre a gestualidade em representações da Anunciação:

---

[45] No original: "represented just by his name, like his remains, in an entirely horizontal space."
[46] No original: "numbers that are placed in a politically functional context".
[47] No original: "Death still remained the death of individuals, mourned for by survivors."

> O gesto representa não apenas a identificação física da maternidade vindoura e a experiência, mas também sua função central de cuidado protetor. Além disso, cruzar os braços ao redor do corpo pode ser associado com sensações e sentimentos como o *afeto* [...] e a *proteção* [...] que estão enraizados na experiência da *maternidade* em si e na responsabilidade de Maria em tornar-se mãe do filho de Deus.[48] (POPPI & KRAVANJA, 2017, p. 31, tradução nossa)



Figura 28. *Nossa Senhora da Humildade*, têmpera, Fra Angelico, 1430

Outro gesto importante das esculturas do memorial é a genuflexão. De acordo com Przemysław Mrozowski (1993), especialista em arte medieval, desde a liturgia da era carolíngia, a posição já era vista como "a postura de meditação sustentada, que é útil para a transformação interior e a absolvição do pecado"[49] (p. 11, tradução nossa). Nesse memorial especificamente, Jay Winter associa essa escolha da artista – bem como a lenta produção da obra – a uma súplica dos pais pelo perdão de Peter, "para pedir a ele que aceite seu fracasso em encontrar um caminho melhor, seu fracasso em prevenir a loucura da guerra de tirar sua vida tão cedo"[50] (2014, p. 111, tradução nossa).

Nesse sentido, constata-se a profunda emocionalidade de *Os pais de luto*. No caso da referência à iconografia mariana, supõe-se que Kollwitz promova uma inversão do sentido original do gesto de aceitação. A ausência do filho, o vazio que representa Peter, promove a noção de um colo, um ventre, uma maternidade também esvaziados. A partir

[48] No original: "The gesture of crossing arms stands both for embracing the womb space and for protecting God's gift. In this sense, the gesture represents not only the physical identification of the forthcoming motherhood and the experience but also its main function of protective caregiving. In addition, crossing arms around the body may be associated with sensations and feelings such as *affection* […] and *protection* […] that are rooted in the experience of *maternity* itself and in the responsibility that Mary has in becoming the mother of God's son."

[49] No original: "the posture of sustained meditation, which is helpful to inner transformation and the absolution of sin."

[50] No original: "to ask him to accept their failure to find a better way, their failure to prevent the madness of war from cutting his life short."

disso, e tendo também o debate sobre a genuflexão em vista, sugerimos que tanto o memorial como sua idealização foram atravessados por sentimentos diversos, de falta, perda, resignação, culpa. Observa-se assim a carga de expressividade desses gestos, desses "fósseis em movimento", como dissera Didi-Huberman (2016). Pensando a emoção como um "movimento para fora de si", o autor afirma:

> A emoção não diz "eu"[51]: primeiro porque, *em mim*, o inconsciente é bem maior, bem mais profundo e mais transversal do que o meu pobre e pequeno "eu". Depois porque, *ao meu redor*, a sociedade, a comunidade dos homens, também é muito maior, mais profunda e mais transversal do que cada pequeno "eu" individual. Eu disse anteriormente que quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros, e todos os outros recolhem, por assim dizer – bem ou mal, conforme o caso – a emoção de cada um. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 30)

Com o memorial a seu filho, Käthe Kollwitz situa a dimensão coletiva do sofrimento dentro da intimidade da família, em um movimento oposto ao dos memoriais analisados por Koselleck (2004). Por um lado, a artista "reúne à sua família todos aqueles rapazes que tiveram de suportar o pior a guerra"[52] (WINTER, 2008, p. 148, tradução nossa). Por outro, ela desloca o foco do memorial do soldado caído para o sofrimento de seus pais enlutados, confrontando diretamente a narrativa redentora do já mencionado "mito da experiência da guerra". Assim, "o mais íntimo aqui é também o mais universal"[53] (WINTER, 2014, p. 113, tradução nossa), num monumento que tanto expõe a experiência pessoal de Kollwitz no conflito como sua comunicação com as comunidades em luto e sua vivência da guerra.

A associação que observamos no conjunto escultórico entre o tema da maternidade e a imagem da Virgem Maria é na verdade razoavelmente frequente nas obras de Kollwitz. Alguns episódios da vida da artista atestam para sua familiaridade com esse simbolismo. Como mencionado anteriormente, a artista compara a postura composta de sua mãe durante o luto dos filhos que perdera à distinção de uma *madonna*. Já quando escreve para a irmã Lise sobre sua estadia em Florença, em 1907, afirma que uma das pinturas que mais a tocou foi *Nossa Senhora com Menino Jesus e Santa Ana* (1424-1425), de Masaccio, em que a Virgem tem o filho sentado no colo e ela mesma se senta entre os joelhos da mãe.[54] Nessa imagem, há a centralidade absoluta da maternidade, do vínculo

---

[51] Fala do filósofo Gilles Deleuze, sobre a qual Didi-Huberman comenta.

[52] No original: "gather to her family all those young men who had had to endure the war at its worst."

[53] No original: "The most intimate here is also the most universal".

[54] Cf KOLLWITZ, 1988, p. 131–134.

estreito entre mãe e filho: Maria abraça o Cristo, Santa Ana tem uma mão em seu ombro e eleva a outra sobre a cabeça do neto. O toque e a gestualidade enlaçam as três figuras numa dinâmica de afeto íntimo.



Figura 29. *Nossa Senhora com Menino Jesus e Santa Ana*, têmpera, Masaccio, 1424-25

Inúmeros trabalhos de Kollwitz podem ser vistos à luz dos temas artísticos referentes a Maria. Na xilogravura *Maria e Isabel* (1929), a artista traz para uma dimensão mais mundana a iconografia da Visitação, em que ambas as mulheres, grávidas de Jesus e João Batista, se encontram. Porém, Kollwitz dialoga mais frequentemente com o tema da *pietà*, já referido anteriormente. A primeira delas está em uma das xilogravuras precursoras do ciclo *Guerra* (1922-23), chamada *Morte com mulher no colo* (1921), que se diz ter sido feita após o suicídio da prima de Kollwitz, Else Rautenberg[55]. Em *Fome* (1922), reencontramos a *pietà*, desesperada. Já em *Mortalidade infantil* (1925), ela está envolta pelo manto negro do luto, que não carrega o filho no colo, mas em um pequeno caixão. Em *Os pais de luto* (1914-1932), uma *pietà* que chora não apenas pelo seu filho morto – seu colo vazio – mas por toda a juventude alemã ceifada pela guerra.

[55] Ver mais em MUSEUM KÖLN, Woman in the Lap of Death, 1920/1921; SIMONE, *Käthe Kollwitz*, p. 85–87.



Figura 30. *Morte com mulher no colo*, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1921.



Figura 31. *Maria e Isabel*, xilogravura, Käthe Kollwitz, 1929.

Nosso argumento é de que o tema da maternidade mariana preserva - ainda que a título de sintoma - alguma noção de propósito para o filho morto que, tal qual Cristo, teria se sacrificado por todos. Além disso, ele oferece um enquadramento para um amor materno exemplar e, talvez por isso, que apazigua a culpa da mãe enlutada. A Virgem Maria perdera o filho e se mantivera sem pecado, nunca responsabilizada por isso, seu amor inquestionado. Não havia o que fazer, como protegê-lo, sua morte era necessária e incontornável. Assim seria, em transposição, o amor de Kollwitz por Peter, absolvendo-a de não tê-lo protegido.

Contudo, a *pietà* atingirá seu maior potencial com Kollwitz em *Mãe com seu filho morto* (1937-39), uma das esculturas feitas pela artista nos anos 1930, período no qual estava proibida pelo regime nazista de expor seu trabalho. Nela, há uma mulher sentada com um rapaz morto entre os joelhos. Ela está encoberta por um grande manto, da cabeça aos pés. A mão direita repousa sobre a boca, os olhos fechados e o rosto levemente voltado para baixo. A mão esquerda segura uma das mãos do filho morto. Assim como a relação entre *Os pais* (1922-23) e *Os pais em luto* (1914-1932), a escultura aqui parece uma recomposição da xilogravura *Morte com mulher no colo* (1921).

O rapaz repousa entre seus joelhos, com as pernas dobradas tombadas para o lado e a cabeça pousada sobre o colo da mãe. Suas silhuetas se confundem, formando um grande bloco. Seu ombro saliente, as pernas tombadas, o pé torcido pela má posição transmitem uma noção de fraqueza, fragilidade. O toque sutil entre seus dedos e a mão da mãe também. A mãe parece verificar seu estado pelos dedos, inanimados. A mão sobre a boca, os olhos fechados e o cenho muito levemente franzido permitem supor que ela chora um choro calmo, resignado, ou se concentra em algo, em sua dor, na imagem do filho. O

corpo do rapaz parece estar nu, apenas o grande manto de sua mãe cobrindo-o, passando entre suas pernas. Não há roupa, não há uniforme, nem soldado. É só um rapaz, um filho, um cadáver.



Figura 32. *Mãe com seu filho morto*, escultura em bronze, Käthe Kollwitz, 1937-39.

Käthe Kollwitz mais de uma vez associou Peter à imagem de Cristo, como na já citada passagem de seu diário no dia da Sexta-Feira da Paixão que ela marca como o dia de seu filho[56]. Nesse sentido, como afirmam Regina Schulte e Pamela Selwyn (1996), seria lógico que em algum ponto a autoimagem da artista tenha sido atravessada pela noção bíblica do sacrifício materno, em que a mãe entrega o filho à vontade divina – como fora em *O Sacrifício* (1922-23). Entretanto, com as reflexões trazidas pela guerra e pela morte de Peter, ela teria passado a rejeitar a noção de sacrifício pela pátria.

Assim, Kollwitz se entenderia a partir daí como "uma arcaica Mãe Terra que tomou seu filho de volta ao ventre e agora o levará a termo"[57] (SCHULTE & SELWYN, 1996, p. 199, tradução nossa). A artista escolhe então posicionar o filho morto entre as pernas da mãe, que consideramos ser uma atualização do tema iconográfico da *pietà* em que o Cristo morto jaz sobre os joelhos de Maria, que olha esperançosa para os céus, crente na promessa da Ressurreição[58]. O que há aqui é o sacrifício de um filho em vão, sem redenção, nem grandiosidade. Uma *pietà despida de esperança*. O testemunho do que resta da guerra: o luto.

Alguns anos antes, Kollwitz fizera uma pequena escultura similar. Em *Mulher com criança no colo* (1936-37), temos uma *pietà* "sem piedade". Esse trabalho, a

[56] Cf SCHULTE & SELWYN, 1996.
[57] No original: "as an archaic Mother Earth, who has taken her son back into her womb and will now carry him to term."
[58] Ver em PELIKAN, 2000.



Figura 33. *Mulher com criança no colo*, escultura em bronze, Käthe Kollwitz, 1936-37.

execução tridimensional de uma litografia de 1921, traz uma mulher com o filho pequeno no colo, suas pequenas pernas sem encostar no chão. A mãe o abraça com as duas mãos, a cabeça acima da sua, formando ambos também uma mesma silhueta. A escultura parece uma versão "antes" do "depois" que vemos em *Mãe com seu filho morto* (1937-39). A sobreposição de ambas conta a história da maternidade atravessada pela guerra, de um menino que agora morreu. Em oposição à arte comemorativa da guerra, que saudava os soldados uniformizados, símbolos da bravura patriótica, Kollwitz representa o conflito assim, simplesmente, uma mãe com seu filho morto nos braços.

É pertinente pontuar que *Mãe com seu filho morto*, embora feita na década de 1930, teve seu simbolismo aprofundado na década de 1990 quando foi selecionada como obra central do novo memorial nacional às vítimas da guerra e do terror em Berlim, o *Neue Wache*. Claudia Siebrecht (2013) analisa as controvérsias despertadas por essa escolha, indicando que o questionamento central dizia respeito ao possível anacronismo de mobilizar-se uma obra referente ao luto da guerra de 1914-18 e, principalmente, à legitimidade da utilização de um símbolo crístico para homenagear as vítimas não cristãs da Segunda Guerra Mundial. Para a autora, entretanto, a indicação oficial da obra e o debate por ela gerado "representa uma importante mudança nas mentalidades a respeito da memória de guerra alemã"[59] (SIEBRECHT, 2013, p. 151, tradução nossa).

A experiência de Kollwitz, seu luto e seus conflitos pessoais, entre a nação e a família, seu humanismo e a defesa das juventudes ressoaria na vivência de muitas outras artistas e mulheres alemãs, dando testemunho ainda de um ponto de viragem na tradição estética e cultural do luto e do sacrifício de guerra. O local do memorial do *Neue Wache*,

[59] No original: "represent an important change in mentalities regarding the German memory of war".

que em 1931 abrigara os corpos de vinte soldados desconhecidos alemães sob o simbolismo nacionalista de sacralização do conflito, como indica Mosse (1990), se tornara um memorial à morte em si, sem maiores justificativas, mas principalmente à dor dos que ficaram.

Em *Mãe com seu filho morto* e nas demais obras até aqui analisadas estão expostos dois elementos que foram centrais para busca de Kollwitz para uma linguagem capaz de representar a guerra e o luto dela advindo: a luta pela vida da juventude e o protagonismo feminino e materno nessa empreitada. A última obra da artista, *Frutos verdes não devem ser colhidos* (1941) é um último fôlego na defesa dessas bandeiras – e ainda uma última latência da culpa que lhe acompanhará até o fim de seus dias. Ironicamente, a gravura foi feita meses antes da morte do neto da artista, o segundo Peter Kollwitz, para a II Guerra Mundial.



Figura 34. *Frutos verdes não devem ser colhidos*, litografia a lápis, Käthe Kollwitz, 1941.

Na figura, uma mulher abraça três crianças, não ao redor, mas sobre suas cabeças. Ela parece esticar sua roupa como um manto, envolvendo-os. "Seu corpo os envolve quase como se eles estivessem em seu útero onde estarão protegidos"[60], aponta Dortch (2006, p. 57, tradução nossa). Dois dos meninos olham curiosos ao redor, o terceiro parece mais interessado em esconder-se. A mulher tem os olhos atentos e vigilantes, o rosto sério e cansado. Seu cabelo mais fino e ralo lhe dá tons de velhice, mas ela ainda assim tenta proteger as crianças com seus grandes braços e mãos. Escreve Kollwitz: "a velha mãe que os abraça diz 'Não! Vocês fiquem aqui! Por ora vocês podem brincar de luta um com o

[60] No original: "Her body envelopes them almost as if they are in her womb where they will be protected."

outro. Mas quando estiverem crescidos vocês devem se preparar para a vida, não para a guerra novamente'"[61] (KOLLWITZ, 1988, p. 177, tradução nossa). Há aqui uma continuidade com *As Mães* (1922-23). Uma mãe – ou agora talvez avó – segue resistindo contra o mesmo perigo: a guerra que ameaça a vida dos mais novos.

Como apontam Regina Schulte e Pamela Selwyn (1996), diferentemente das obras de Kollwitz que retratam o luto pela guerra, temos aqui a confirmação de sua virada argumentativa pelo pacifismo, em uma litografia que traz um tom decisivo, não de morte, mas de vida intensa e vigor. Nosso argumento é de que Kollwitz não terá como palavra final a representação do luto, mas a proteção da vida daqueles que ficaram, simbolizada pelo abraço materno. Menos de um ano antes de sua morte, ela escreveria em uma carta para sua nora:

> As cidades da Alemanha se tornaram montes de entulho, e o pior de tudo é que toda guerra já carrega em si a guerra que vai responder a ela. Toda guerra é respondida por uma nova guerra, até que tudo, tudo esteja destruído. Só o diabo sabe como o mundo, como a Alemanha ficará então. É por isso que *eu defendo de todo coração um fim radical para essa loucura*, e porque minha única esperança é em um socialismo mundial. [...] O pacifismo simplesmente não é uma questão de observar calmamente; *é trabalho, trabalho duro*.[62] (KOLLWITZ, 1988, p. 183, tradução e grifo nossos)

[61] No original: "[…] the old mother who is holding them together says, No! You stay here! For the time being you may play rough-and-tumble with one another. But when you are grown up you must get ready for life, not for war again." Entrada de Kollwitz em seu diário, em janeiro de 1942

[62] No original: "Germany's cities have become rubble heaps, and the worst of all is that every war already carries within it the war which will answer it. Every war is answered by a new war, until everything, everything is smashed. The devil only knows what the world, what Germany will look like then. That is why I am wholeheartedly for a radical end to this madness, and why my only hope is in a world socialism. You know what my conception of that is and what I consider the only possible prerequisites for it. Pacifism simply is not a matter of calm looking on; it is work, hard work." Carta de Käthe Kollwitz a Ottilie Kollwitz, 21 de fevereiro de 1944, Nordhausen.

Considerações finais

Essa pesquisa é a culminância de um trabalho que vem sendo construído desde o ano de 2020, em que uma pandemia levou à perda coletiva da vida como conhecíamos. É palpável perceber como tais mudanças atuaram em níveis distintos da existência, desde as dinâmicas de trabalho, às formas de comunicação até mesmo a detalhes íntimos como o simples hábito de deixar os sapatos na porta de casa. Ainda que em um contexto completamente distinto – mas ainda assim de suspensão da normalidade –, foi uma observação semelhante a que se pretendeu fazer aqui sobre o atravessamento da I Guerra Mundial na vida e obra de Käthe Kollwitz.

O que se constatou, mais diretamente, é que a arte foi o que, na medida do possível, retirou a artista de um luto solitário, ao mesmo tempo que foi o que a manteve em um luto melancólico, e se tornou ainda, por fim, sua ferramenta de luta pelo fim das guerras. Nesse estudo, seguindo a trilha proposta por Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker (2002), buscou-se construir aqui um pequeno pedaço de uma história da guerra que desviasse o foco dos mortos para os que ficaram, os enlutados. Debruçando-se sobre Käthe Kollwitz e sua arte, o que se percebeu foi uma dinâmica de um luto anadiômeno, em eterno retorno, criando uma vida engolida pelo sentimento de perda, na qual tempos e afetos sempre voltavam em diferentes ondas. Entende-se aqui que esse processo, no caso da artista, precedia a guerra, mas que tenha sido profundamente intensificado por essa experiência e pela perda de seu filho mais novo.

Nos primeiros contatos com a arte de Kollwitz, o que havíamos estabelecido era uma interpretação da arte como ferramenta mediadora do luto para a vida e a luta política pacifista. Em segundo lugar, foi possível perceber a aplicabilidade do argumento de Jay Winter (2014) sobre o retorno a temas e simbologias tradicionais na busca de uma linguagem apropriada para a experiência de perda da guerra total. Essa última manteve-se até aqui como uma conclusão possível da pesquisa. A primeira, entretanto, teve de ser revisitada.

Diante das propostas de Didi-Huberman (2013) quanto à observação das imagens, tomou-se uma outra postura frente a elementos antes negligenciados na análise das obras e a temas profundamente recorrentes, antes entendidos como sinal de um propósito político da artista, pura e simplesmente. O que se percebeu, dentro desse olhar renovado, foi na verdade o retorno persistente de sintomas visuais do luto, figurados na tríade quase absoluta: luto-mães-juventude. Além disso, o enquadramento religioso, costumeiramente

mariano, a constância do vazio e a urgência à necessidade de proteção das crianças ganharam ainda mais corpo e fundamentaram a arte de Kollwitz no pós-guerra.

Em inúmeras ocasiões se comprovou aqui a rejeição e oposição da artista em relação ao "mito da experiência da guerra", negociando as diretrizes que previam um luto discreto, em especial o feminino, e contrapondo-se à uma memória heroicizante dos soldados. Entretanto, a constatação de um apego ao tema mariano permite supor a busca por alguma espécie de respaldo para a culpa materna frente a morte do filho. O amor de Maria por Jesus é atualizado como salvo-conduto para o sacrifício feito.

Não se pretende sugerir, no entanto, que com isso se buscava justificar a morte daquele que se fora – o que se torna evidente no ciclo *Guerra* (1922-23) ou no vazio constante e insistente de *Os pais em luto*. Corroborando com as proposições de Koselleck (2004), há de fato uma simbolização do morto pelo vazio que argumenta pela ausência de sentido ou propósito para seu sacrifício. Entretanto, pelo enquadramento das mães aos moldes da mãe de Cristo – ela, que teve seu corpo ascendido aos céus, ainda que nascida entre os mortais –, há uma espécie de absolvição daquela que, em primeiro lugar, permitira ao filho tornar-se soldado.

A repetição de temas, técnicas, enquadramentos - os sintomas visuais observados na obra de Kollwitz, antes interpretados meramente como sinais de um estilo contundente adotado no cenário político do pós-guerra, passaram no entanto a serem compreendidos como vestígios de um luto inacabado. Espera-se ter demonstrado com o presente trabalho a complexidade das dinâmicas do pós-guerra que impediram a sucessão natural dos rituais de luto que, como confirma a historiografia, teriam prolongado o seu fechamento. Entretanto, a insistência quase inequívoca de Käthe Kollwitz pelos temas da morte, do luto e da infância, não por uma década, mas fundamentalmente até o fim de sua vida, levam a crer que a arte tenha servido a outros propósitos que superam a luta política contra a guerra e a carestia. Ainda que o perfil melancólico e as experiências da artista com a perda fossem anteriores a 1914, parece seguro afirmar que arte, a partir da I Guerra Mundial e a morte de Peter, em certa medida se tornou aquilo que sustentava um ciclo não encerrado de luto, na renovação ininterrupta de temas não superados. Na análise de *A Viúva II* e *Os pais em luto*, por exemplo, abordou-se essa questão no que diz respeito a uma dificuldade patente de Kollwitz em diferenciar-se do filho perdido e deixá-lo morrer, no íntimo de si. A arte foi sua forma de salvaguardar em vida alguma parte dele.

Nesse sentido, ressaltamos mais uma vez que a presente pesquisa não se propõe a uma interpretação encerrada. Nos parece possível defender que a arte foi o que

movimentou Käthe Kollwitz para a interação pública e a luta política, ao mesmo tempo que a tenha mantido, a nível íntimo, em um luto melancólico e cristalizado. Seria possível supor que a arte, a expressão e a comunicação necessariamente resolveriam o luto? Não sabemos, tampouco nos cabe responder. Entretanto, arriscamos dizer que seja melhor do que a alternativa.

Por derradeiro, é fundamental contextualizar a presente pesquisa, desenvolvida em tempos nos quais ideias que desrespeitam a vida humana ganham corpo mais uma vez. Vivemos hoje o recrudescimento de movimentos a favor do belicismo e de episódios perenes e naturalizados de violência interpessoal e contra as juventudes. No que diz respeito à validade das reflexões acerca do legado de Käthe Kollwitz para os dias atuais, para a sociedade brasileira e para a democracia, a resposta surge sem hesitação.

Käthe Kollwitz, arriscando o destaque excepcional que tinha no meio artístico de seu tempo, questionou sem pestanejar as políticas de memória que glorificavam a guerra e os soldados mortos. Posteriormente, frente ao regime nazista, se posicionou contra a perseguição de judeus e atuou nas brechas pela continuação de uma obra que denunciava o horror e a militarização das juventudes. O legado de sua vida se fundamenta na denúncia dos efeitos reais da guerra e no desvelamento da realidade social que se impunha contra os brados patrióticos de defesa da nação. Sua insistência feroz pela defesa e preservação da vida e das gerações mais novas segue como argumento atemporal e ainda por ser cumprido.

Bibliografia

ACTON, Carol. **Grief in wartime:** private pain, public discourse. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007.

AMIES, Nich. 90-year mystery. Disponível em: <https://www.dw.com/en/rosa-luxemburg-mystery-solved-after-body-found-scientist-says/a-4291404>. Acesso em: 24 mar. 2023.

ARAÚJO, Rafael de Paula Aguiar. O horror à guerra: uma análise a partir de Käthe Kollwitz e Goya. **ponto-e-vírgula**, n. 6, p. 64–77, 2009.

ASSMANN, Jan. Collective Memory and Cultural Identity. **New German Critique**, n. 65, p. 125–133, 1995.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane; BECKER, Annette. **14-18:** understanding the Great War. New York: Hill and Wang, 2002.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane; BECKER, Annette. Violência e consentimento: A "cultura de guerra" do primeiro conflito mundial. *In*: **Para uma história cultural**. Lisboa: Estampa, 1998, p. 237–258.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção:** a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BECKER, Annette. Faith, ideologies, and the "cultures of war". *In*: **A Companion to World War I**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, p. 234–247.

BECKER, Annette. The Visual Arts. *In*: **A Companion to World War I**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, p. 338–352.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. Por um natural da normalidade: a problematização do conceito de realismo na arte alemã do entre-guerras (1919-1938). **Encontro de Históra da Arte**, v. 2, p. 90–93, 2006.

CABANES, Bruno. Negotiating intimacy in the shadow of war (France,1914–1920s): new perspectives in the Cultural History of World War I. **French Politics, Culture & Society**, v. 31, n. 1, 2013.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**, v. 5, n. 11, p. 173–191, 1991.

CORREIA, Sílvia. Cem anos de historiografia da Primeira Guerra Mundial: entre história transnacional e política nacional. **Topoi**, v. 15, n. 29, p. 650–673, 2014.

CORREIA, Sílvia. **Entre Heróis e Mortos:** Políticas da memória da I Guerra Mundial em Portugal (1918-1933). 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

CORREIA, Sílvia. S.O.S. (Save our souls)! Representação apocalíptica e normalização da violência na memória dos soldados portugueses da Primeira Guerra Mundial. *In*: **Tempos e espaços de violência**. Rio de Janeiro: Autografia, 2019, p. 135–155.

DAMOUSI, Joy. Mourning practices. *In*: **The Cambridge History of the First World War:** Civil Society. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, v. 3, p. 251–270.

DAMOUSI, Joy. **The Labour of Loss:** Mourning, Memory and Wartime Bereavement in Australia. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

DAS, Santanu. A experiência de guerra inidiana na Europa, 1914-18: fragmentos, formas e sentimento. *In*: **Tempos e espaços de violência**. Rio de Janeiro: Autografia, 2019, p. 157–193.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem:** Questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DORTCH, Jamie. **Kaethe Kollwitz:** Women's Art, Working-Class Agitation, and Maternal Feminism in the Weimar Republic. [s.l.]: Georgia State University, 2006. Disponível em: <https://scholarworks.gsu.edu/history_theses/15>. Acesso em: 26 out. 2020.

ERLL, Astrid. **Memory in Culture**. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2011.

FEHLEMANN, Silke. Bereavement and Mourning (Germany). **1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War**, 2014.

FERRAZ, João Grinspum. O Expressionismo, a Alemanha e a 'Arte Degenerada'. **CADUS:** Revista de História, Política e Cultura, v. 1, n. 1, p. 51–58, 2015.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. *In*: **A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. [s.l.]: Imago, 1996, v. XIV, p. 139–153.

FREUD, Sigmund. Reflexões para os tempos de guerra e morte. *In*: **A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. [s.l.]: Imago, 1996, v. XIV, p. 162–182.

GREENBLATT, Stephen. O novo historicismo: ressonância e encantamento. **Estudos Históricos**, v. 4, n. 8, p. 244–261, 1991.

HALL, James. **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**. Nova York: Harper & Row, 1974.

HIRSCH, Marianne; SPITZER, Leo. Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission. **Poetics Today**, v. 27, n. 2, p. 353–383, 2006.

HORNE, John. **State, Society and Mobilization in Europe During the First World War**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

JENKINS, Philip. **The Great and Holy War:** How World War I Became a Religious Crusade. New York: HarperOne, 2014.

KNESEBECK, Alexandra von dem. Käthe Kollwitz: (1867-1945). **Faces de Eva**, v. 40, p. 21–40, 2018.

KOLLWITZ, Hans. **The Diary and Letters of Kaethe Kollwitz**. Illinois: Northwestern University Press, 1988.

KOSELLECK, Reinhart. War Memorials: Identity Formations of the Survivors. *In*: **Futures Past:** On the Semantics of Historical Time. Nova York: Columbia University Press, 2004.

LIRA, Bertrand de Souza. **Luz e sombra:** uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano. Universidae Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

MARTIN, Kathleen. **O Livro dos Símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas**. Colónia: Taschen, 2015.

MOORJANI, Angela. Käthe Kollwitz on Sacrifice, Mourning, and Reparation: An Essay in Psychoaesthetics. **MLN**, v. 5, n. 101, p. 1110–1134, 1986.

MOSSE, George. **Fallen soldiers:** reshaping the memory of the World Wars. New York: Oxford University Press, 1990.

MROZOWSKI, Przemysław. Genuflection in medieval western culture: the gesture of expiation - the praying posture. **Acta Poloniae Historica**, n. 68, p. 5–26, 1993.

MURRAY, Ann. Käthe Kollwitz: Memorialization as Anti-Militarist Weapon. **Arts**, v. 9, n. 1, p. 1–17, 2020.

MUSEUM KÖLN, Käthe Kollwitz. Käthe Kollwitz (1867-1945) - Biographical data of the artist. Disponível em: <https://www.kollwitz.de/en/biography>. Acesso em: 8 fev. 2023.

MUSEUM KÖLN, Käthe Kollwitz. The Cologne Kollwitz Collection: The world's largest Kollwitz collection. Disponível em: <https://www.kollwitz.de/en/>. Acesso em: 7 out. 2021.

NAPEAD. Xilogravura. *In*: **Glossário de Técnicas Artísticas**. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2012. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/glossario-tecnicas-artisticas/xilogravura.php>. Acesso em: 10 nov. 2022.

PELIKAN, Jaroslav. **Maria através dos séculos:** seu papel na história da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

POPPI, Fabio Indìo Massimo; KRAVANJA, Peter. Annuntiatio Domini: Metaphoric conceptualization and gesturea nalysis in painted representations of the Annunciation. **Public Journal of Semiotics**, v. 8, n. 1, p. 26–45, 17DC.

PRELINGER, Elizabeth; COMINI, Alessandra; BACHERT, Hildegard. **Käthe Kollwitz**. Washington: National Gallery of Art, 1992.

PROST, Antoine; WINTER, Jay. **The Great War in History:** Debates and Controversies, 1914 to the Present. Nova York: Cambridge University Press, 2005.

SARGENT, Leona Catherine. **Visions of World War I:** Through the Eyes of Käthe Kollwitz and Otto Dix. Dissertação de Mestrado, Wright State University, Ohio, 2012.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**. São Paulo: EDUSC, 2007.

SCHONFIELD, Ernest. Body language in the prints of Käthe Kollwitz. *In*: **The German Revolution:** Expressionist Prints. Glasgow: The Hunterian, University of Glasgow, 2019, p. 36–59.

SCHULTE, Regina; SELWYN, Pamela. Käthe Kollwitz's Sacrifice. **History Workshop Journal**, n. 41, p. 193–221, 1996.

SIEBRECHT, Claudia. **The Aesthetics of Loss**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

SIMONE, Eliana. **Käthe Kollwitz**. São Paulo: Edusp, 2004.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ULRICH, Madeline. **Questioning German Expressionism:** Nazi Reception and Contradiction in the Art of Käthe Kollwitz. American University, Washington, 2014.

VERHEY, Jeffrey. **The spirit of 1914:** militarism, myth and mobilization in Germany. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

WHITNER, Claire. Never Again War: Käthe Kollwitz in America. Disponível em: <http://blog.yalebooks.com/2016/06/02/never-again-war-kathe-kollwitz-in-america/>. Acesso em: 26 out. 2020.

WINTER, Jay. Historiography 1918-Today. **1914-1918-online: International Encyclopedia of the First World War**, 2014. Disponível em: <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/historiography_1918-today>. Acesso em: 26 out. 2020.

WINTER, Jay. **Remembering War:** The Great War between Memory and History in the 20th Century. London: Yale University Press, 2008.

WINTER, Jay. **Sites of Memory, Sites of Mourning:** The Great War in European Cultural History. 5. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

WINTER, Jay. **War beyond words:** languages of remembrance from the Great War to the present. London: Yale University Press, 2017.

ZIGROSSER, Carl. **Prints and Drawings of Käthe Kollwitz**. Nova York: Dover Publications Inc., 1969.