



Domínios da Imagem

**COMO OLHAR AS IMAGENS? A EXPERIÊNCIA DO LUTO NA I
GUERRA MUNDIAL A PARTIR DA OBRA DE KÄTHE KOLLWITZ
(1914-1945)**

***HOW TO LOOK AT THE IMAGES? THE EXPERIENCE OF MOURNING IN THE
FIRST WORLD WAR THROUGH THE WORK OF KÄTHE KOLLWITZ (1914-1945)¹***

Renata Monteiro²

Fluxo Contínuo

Dezembro de 2024

Vol.18

DOI: 10.5433/2237-9126.2024.v18.50109

Submissão:

20/03/2024

Aceite:

03/06/2024



Resumo: O presente trabalho tem como objetivo propor sugestões metodológicas para a análise das imagens artísticas da I Guerra Mundial. Partimos das obras da artista alemã Käthe Kollwitz que, influenciada pela perda de seu filho no conflito, desenvolveu um acervo que aborda a experiência civil e o luto. Converging com as proposições de Georges Didi-Huberman (2013), o artigo traz uma reflexão metodológica sobre como interpretar as imagens artísticas da guerra, desafiando interpretações fechadas e enfatizando a fluidez da arte. Pela perspectiva da memória cultural, em especial a partir das proposições de Jay Winter (2014), buscamos também identificar a mobilização de simbologias da tradição cultural e suas remediações, na concepção de Astrid Erll. Observamos de que maneira elas teriam permitido a Kollwitz expressar sua experiência pessoal de perda e, ao mesmo tempo, contrapor-se a uma narrativa patriótica de sacralização do conflito, por meio de sua obra.

Palavras-chave: I Guerra Mundial; História cultural; Memória; Arte; Luto.

Abstract: *The present work aims to propose methodological suggestions for the analysis of artistic images from the First World War. We start with the works of German artist Käthe Kollwitz who, influenced by the loss of her son in the conflict, developed a body of work that addresses civil experience and mourning. Converging with the propositions of Georges Didi-Huberman (2013), the article brings a methodological reflection on how to interpret artistic images of war, challenging closed interpretations and emphasizing the fluidity of art. From the perspective of cultural memory, especially based on the propositions of Jay Winter (2014), we also seek to identify the mobilization of symbologies of cultural tradition and their remediation, as conceived by Astrid Erll. We observed how they would have allowed Kollwitz to express her personal experience of loss and at the same time counteract a patriotic narrative of sacralization of the conflict, through her work.*

Keywords: First World War; Cultural History; Memory; Art; Grief.

INTRODUÇÃO

De acordo com Antoine Prost e Jay Winter (2005), ao valorizar a análise das representações, das emoções e da intimidade de quem viveu esse conflito, a história cultural considerou a I Guerra Mundial como a primeira experiência histórica de guerra total. Buscando compreender como civis e soldados lhe conferiram sentido, temas como o luto, a brutalidade, a violência e a memória tornaram-se mais relevantes para a historiografia, cuja abordagem também se tornava

¹ As propostas contidas neste artigo fazem parte de uma reflexão mais ampla, desenvolvida na minha dissertação de mestrado, defendida em 2023, no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

² Mestre em História Social pela UFRJ, Rio de Janeiro (RJ). Professora da Rede Privada. E-mail: re_dpm@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9390-7159>



mais interdisciplinar. Até por volta dos anos 1980, a produção acadêmica sobre a guerra havia focado em elementos políticos e militares – buscando responsáveis, no seu cenário posterior imediato –, e depois em uma análise mais centrada nas estruturas e classes sociais.

Entretanto, Prost e Winter (2005) demonstram como a virada cultural dos estudos históricos permitiu uma abertura para questões sobre as esperanças, sonhos, ideias e sentimentos humanos e, pela ótica da história cultural, entender como as pessoas deram sentido à guerra e às suas consequências. Os autores afirmam que 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. Houve o desenvolvimento de trabalhos com enquadramentos mais globais, atentos aos aspectos políticos e diplomáticos, mas também a como a guerra foi vivida, sentida e representada, além de abrir espaço para que fontes variadas fossem incluídas no fazer historiográfico, como fotografias, artes e a literatura.

Nesse contexto, como ressalta também Sílvia Correia (2014), o enfraquecimento do paradigma marxista levou a que a subjetividade dos sujeitos históricos se tornasse uma temática cada vez mais valorizada nesse campo de estudos. A morte dos últimos membros da geração da I Guerra, bem como o receio do esquecimento sobre a experiência do conflito, estimulava o recolhimento de seus testemunhos e a criação de lugares de memória, como museus, exposições e memoriais. O Historial de la grande guerre, em Péronne, é um dos maiores exemplos nesse caso, por dar ênfase a objetos como documentos históricos da experiência da guerra e por desenvolver uma abordagem transnacional do conflito, sendo uma iniciativa colaborativa entre Inglaterra, França e Alemanha.

Não cabia mais fazer uma história da guerra que falasse apenas de imperadores, políticos e generais. Em verdade, de acordo com Bruno Cabanes (2013), a I Guerra Mundial, como foi experimentada pelos civis, invadiu completamente o espaço privado e íntimo. Esse conflito teve, em sua essência, segundo John Horne (2002), uma “lógica total” (2002, p. 3), cuja radicalização manifestou-se no número de mortes, nos avanços bélicos, no desrespeito às normas militares e na “prontidão em representar a guerra em termos absolutos, como uma cruzada contra um inimigo total (e frequentemente desumanizado)”³ (HORNE, 2002, p. 4, tradução nossa). Essa totalização extrapolava o campo de batalha e o *front*, adentrando no imaginário das sociedades, em suas representações, valores e crenças.

Nesse cenário, a violação dos lares, cemitérios e corpos foi parte fundamental no projeto de destruição completa do inimigo, “ferindo tanto a memória das famílias quanto sua linhagem”⁴ (CABANES, 2013, p. 7). Investigar a experiência da guerra prevê como tarefa incontornável, portanto, o reconhecimento das formas de adequação da experiência civil e íntima às condições extraordinárias impostas pelo conflito. Considerando-se que, de acordo com Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker (2002), morreram em média 1.300 soldados alemães por dia no decurso dos 4 anos de guerra; seria natural afirmar que, dentro das casas, a morte se sentava à mesa.

Assim foi no lar dos Kollwitz. A matriarca da família, Käthe, foi uma das maiores artistas plásticas da Alemanha contemporânea. Nascida em Königsberg, alguns anos antes da unificação nacional, ela viveu a maior parte da sua vida em Berlim, sendo amplamente

³ No original: “readiness to represent the war in absolute terms, as a crusade against a total (and often dehumanized) enemy”.

⁴ No original: “harming both the memory of families and their lineage.”



reconhecida e considerada uma das mulheres pioneiras no campo. Seus trabalhos, desde o início de sua formação, utilizavam-se de técnicas de gravura e, em alguns momentos, da escultura, abordando a realidade da classe trabalhadora e seus desafios, políticos e privados. Entretanto, a experiência da guerra foi um marco na sua vida, na sua carreira e no seu legado.

Em 1914, Kollwitz morava na capital alemã, com seu marido Karl e seus dois filhos, Hans e Peter. O mais novo, ainda com 17 anos e ávido para alistar-se como voluntário na Guerra, convenceu a mãe a intervir por ele junto ao pai, para que ambos lhe dessem a autorização necessária. Tragicamente, porém, a família recebeu a notícia da morte do rapaz, ainda em outubro desse mesmo ano. A partir daí, seu trabalho artístico, nem tão próximo das artes clássicas tampouco associado às vanguardas mais abstratas, passaria a dedicar-se aos efeitos do conflito sobre a vida civil e trabalhadora.

As obras da artista se tornaram um importante corpo documental para a historiografia do conflito, tendo sido mais de uma vez analisadas por Jay Winter (2014, 2017) em seus trabalhos sobre a rememoração da I Guerra Mundial. O legado de Kollwitz se configura como parte do que Audoin-Rouzeau e Becker (2002) denominaram *cultura de guerra*, um campo de estudos dedicado a “todas as representações da guerra forjadas pelos contemporâneos: de todas as representações que a si próprios deram da imensa provação, primeiro durante e, em seguida, após ela” (AUDOIN-ROUZEAU & BECKER, 1998, p. 238). A partir do estudo da cultura de guerra busca-se a investigação da experiência subjetiva do conflito, como os indivíduos deram sentido a ele e como foi possível que o consentimento à guerra surgisse e se mantivesse dentro dessas sociedades.

O presente trabalho origina-se de uma pesquisa que analisou cerca de 20 obras de Käthe Kollwitz, desenvolvidas entre o início da Guerra e o fim de sua vida em 1945. A seleção dessas gravuras e esculturas foi feita a partir do escopo da pesquisa, qual seja, a observação do papel da arte na mediação do luto – considerado por Jay Winter (2014) elemento central da experiência civil da I Guerra. Além disso, uma edição em inglês das cartas e passagens de diários da artista, reunidas por seu filho mais velho, contribuíram para a compreensão dos contextos e sentidos das obras aqui observadas, bem como da relação de Kollwitz com seu processo criativo.

Diante dessas obras de Käthe Kollwitz, nossa questão principal aqui será de natureza metodológica. No exercício de escrever uma histórica cultural da guerra: como olhar as imagens? Convergimos com Georges Didi-Huberman em sua crítica à disciplina da História da Arte, cujo “tom de certeza” busca encaixar os elementos pictóricos em “caixas de representação”, delimitando sentidos fechados e criando uma suposta “omnitraduzibilidade das imagens” (2013, p. 11). A sugestão do filósofo é que, por outro lado, compreenda-se a arte como “uma expansão líquida ou aérea – uma nuvem sem contornos que passa acima dele [o historiador] mudando constantemente de forma” (2013, p. 11).

Nesse sentido, não caberia ao historiador conferir um sentido único e positivista às imagens. Elas devem ser entendidas como objetos de um não-saber, observadas não como legíveis ou traduzíveis, mas como uma linguagem de natureza outra, que se apresentam de forma diferente. É necessário 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. Sendo assim, partindo da produção de uma artista e mãe enlutada, o que se propõe neste trabalho é uma reflexão sobre o olhar do historiador da I Guerra Mundial ao trabalhar com imagens.



A RELEVÂNCIA DO AUSENTE E DO VAZIO

A História da Arte, pontua Didi-Huberman, “passou em revista, catalogou e interpretou miríades de objetos” (2013, p. 10). Seguindo os métodos panofskyanos, a delimitação de sentidos únicos para determinados elementos pictóricos permitiu, ou ao menos buscou, neutralizar brechas e contradições que as imagens constantemente despertam no saber do observador. Um cão remete à lealdade; a caveira, à brevidade da vida, e por aí em diante: passa-se a olhar a imagem buscando o que dela já se julga saber.

Impõe-se, assim, a ideia de “representação”. De acordo com Roger Chartier (1991), ela é a “relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro porque lhe é homóloga” (CHARTIER, 1991, p. 184). Em outras palavras, algo na imagem remete a um objeto outro, fora dela. Entretanto, o que nos interessa aqui é a natureza desse *algo*. O que deve estar na imagem para que se estabeleça essa relação homóloga?

Quando se discute as obras artísticas que surgiram da I Guerra Mundial, essa reflexão se densifica. No pós-Guerra, afirma Claudia Siebrecht (2013), uma multiplicidade de mulheres artistas trazia, em seus trabalhos, cenas de rituais funerários cristãos, nos quais era demarcada a *ausência* do corpo velado, remetendo às excepcionalidades do contexto de guerra. Eram inúmeros os desafios para o acesso aos túmulos dos soldados. Silke Fehleemann (2014) demonstra que havia, no cenário posterior ao conflito, 675 mil soldados alemães em solo francês, e que a repatriação dos corpos só ocorria em casos muito raros. Além disso, o alto custo das viagens até os cemitérios de guerra contribuía para o entravamento do luto. A própria Käthe Kollwitz, como pontua Siebrecht (2013), só conseguiu visitar o túmulo do filho 12 anos após sua morte.

Nesse cenário, as obras de arte demonstrariam um questionamento, por parte dessas mulheres, a uma imagem heroizante do soldado caído, ressaltando em seu lugar apenas “o vazio causado por sua morte” (SIEBRECHT, 2013, p. 91). O objeto ausente não era representificado na imagem por um elemento outro, mas inferido pela sua própria ausência, pelo espaço esvaziado.

Sendo assim, parece pertinente contrapor algumas reflexões de Didi-Huberman (2013) à definição de Chartier antes mencionada, do conceito de representação como a “representificação” de um objeto ausente. Em seu livro “Diante da Imagem”, Didi-Huberman dedica uma passagem ao afresco *Anunciação* (1440-1442), do italiano Fra Angelico. Comentando sobre um pedaço de branco que separa o arcanjo Gabriel e Maria, ele observa:

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).



Imagem 1 - Anunciação (Fra Angelico, 1440-1442)



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_049.jpg, acesso em 19/08/2024

Mas, não seria a presença desses espaços vazios, ou desse espaço branco a que aqui se refere, uma mera coincidência? Sobre a suposta arbitrariedade de certos elementos visuais, cabe propor um diálogo entre Didi-Huberman (2013) e Michael Baxandall (2005). O último defende que tanto as intenções do artista quanto o contexto de criação das obras de arte devem ser consideradas na sua compreensão. Contudo, pontua que a análise dessas intenções não deve apenas buscar descobrir o que se quis comunicar com a obra, mas, sim, compreender como foram utilizados os elementos da arte – como também do psiquismo, poderíamos sugerir – disponíveis para expressar suas intenções. Baxandall (2005) argumenta, assim, que a análise das obras de arte deve considerar o contexto social, cultural e histórico em que foram criadas, para entender como esses fatores influenciaram a intenção do artista.

Nesse sentido, o espaço em branco, a ausência de outras cores, formas ou signos traduzíveis de acordo com um saber prévio, não inferem, em nossa percepção, uma não-imagem ou uma porção descartável, banal da figura. O vazio não é arbitrário; mas, na verdade, nesse contexto específico, ressoa a magnitude da experiência de perda sentida por essas famílias, compostas principalmente por esposas, agora viúvas, ou meninas, órfãs. Um duplo vazio caberia às mães, sem uma alcunha sequer que denominasse a perda não natural de um filho.

A GESTUALIDADE

O poder afetivo das imagens é uma das questões de interesse do campo dos estudos de memória que recebeu fortes contribuições da historiografia da I Guerra Mundial. Percebeu-se que a “memória do primeiro conflito mundial passa, em um presente, por uma resignificação do passado face à necessidade de viver, ou mesmo sobreviver” (CORREIA, 2019, p. 138), e

interessa compreender como essa memória então se constituiu. Astrid Erll (2011) demonstra como, a partir do pós-guerra, 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 final do século, porém, esse interesse se renovaria naquilo que Antoine Prost e Jay Winter (2005) chamaram *boom* de memória. Nesses “novos estudos de memória cultural”, como sugere Erll (2011), seriam desenvolvidos conceitos fundamentais para a compreensão do mundo contemporâneo, como os “lugares de memória” de Pierre Nora (1993) e a “memória cultural”, proposta por Jan Assmann (1995).

Esse último autor muito nos interessa, aqui. Para Assmann (1995), festivais, ritos, épicos, poemas, imagens que formam a comunicação cotidiana criam “ilhas do tempo”. Isso significaria dizer que tais práticas e objetos compartilhados em uma cultura seriam compostos por uma temporalidade suspensa. Ao conferir a essas formações culturais aquilo que Warburg chamou “energia mnemônica”, os autores afirmam que elas cristalizam a memória coletiva, permitindo que seus significados sejam acessados através do tempo e do espaço.

A memória cultural – diferente daquela coletiva e cotidiana, que chamam “comunicativa” – transcende os elementos do dia a dia e está ligada a um horizonte cultural total, um passado absoluto e compartilhado. Os autores a definem como “um conceito coletivo para todo o conhecimento que direciona o comportamento e a experiência no enquadramento interativo de uma sociedade” (ASSMANN, 1995, p. 126), transportando conteúdos e sentidos que mantêm a coletividade por meio de ritos, textos, monumentos, imagens. Além de concretizar e normatizar uma identidade coletiva, o acervo da memória cultural está em constante reconstrução, uma vez que, segundo Assmann (1995), a memória não preserva o passado, mas retoma elementos desse passado comum a partir das demandas de cada época. A memória cultural, portanto, pode atuar tanto como *arquivo*, formando um horizonte total da cultura a partir de conteúdos acumulados, quanto como *atualização*, quando esses elementos são retomados por cada contexto, seja para apropriação, crítica, preservação ou transformação.

De acordo com Sílvia Correia (2019), os soldados portugueses mobilizaram, da memória cultural, estratégias narrativas para dar sentido à experiência da guerra. Ao fazê-lo a partir de formas narrativas bíblicas apocalípticas, recorreram “a um passado remoto para dar sentido ao caos da guerra em que lutaram” (CORREIA, 2019, p. 152). Esse movimento de retorno pode ser observado de forma transversal na experiência da I Guerra Mundial, entre ambos os combatentes e civis. O que se identifica é que “a Grande Guerra trouxe a procura de uma linguagem apropriada da perda para o centro da vida cultural e política”⁵ (WINTER, 2014, p. 5, tradução nossa). Segundo Jay Winter (2014), novas formas e sentidos foram conferidos a motivos tradicionais de representação, na intenção de narrar a experiência do conflito e as mortes em massa. Estruturas clássicas, religiosas e românticas, partilhadas pela memória cultural, teriam permitido uma melhor mediação do

⁵ No original: “The Great War brought the search for an appropriate language of loss to the centre of cultural and political life”.



luto, já que “forneciam uma forma de rememoração que possibilitava aos enlutados conviver com suas perdas e quiçá deixá-las para trás”⁶ (WINTER, 2014, p. 115, tradução nossa).

Nesse sentido, muitas obras de arte oriundas do pós-guerra surgem como fontes interessantes para a compreensão de como esses indivíduos viveram e buscaram dar sentido a esse período. As imagens, como pontua Aleida Assmann, possuem um “potencial afecional incontrolável”, sendo, por isso, “suporte privilegiado do inconsciente cultural” (2011, p. 237). Assim, segundo a autora, elas superariam por vezes a capacidade da linguagem verbal de dar sentido a certas experiências. Além disso, Assmann ressalta ainda que as imagens concentram fórmulas de *páthos*, apresentando o conceito do historiador da arte Aby Warburg, referente à “força memorativa imanente das imagens” (ASSMANN, 2011, p. 243). Como objetivações da memória cultural, elas não apenas cristalizariam, mas também seriam capazes de reativar uma certa energia, um determinado afeto, através do espaço e do tempo.

Com muita frequência essas conservas de energia mnemônica, indica a autora, ficam armazenadas na linguagem corporal usada nas imagens. Já para Didi-Huberman (2016), também no que concerne à relação entre gestualidade, emoção e arte, os gestos são como “fósseis em movimento” e as emoções em si como gestos primitivos que sobrevivem às gerações. As imagens, de acordo com ele, fixariam esses movimentos ancestrais, “expressões coletivas das emoções que atravessam a história” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 34). O autor dialoga, ainda, com o sociólogo e antropólogo Marcel Mauss e sua noção de uma “expressão obrigatória dos sentimentos”.

Todas essas expressões dos sentimentos do indivíduo e do grupo [...] 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 (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 33, grifo nosso).

Diante das obras de Käthe Kollwitz, fica evidente uma carga bastante significativa de gestualidade, uma de suas maiores marcas. Aqui, compreendemos que ela implica mais do que uma expressão da subjetividade da artista, mas é fundamentalmente responsável pelo estabelecimento de uma comunicação entre ela e as *comunidades em luto*. Esses agrupamentos de pessoas relacionadas pelo sangue ou pela experiência, frente à irreversibilidade da perda na guerra, foram identificados por Jay Winter (2014), e tinham como propósito encontrar formas de mediação do luto a partir da coletividade. Claudia Siebrecht (2013) faz a ressalva, porém, que tais grupos eram fundamentalmente femininos, e que a produção artística desse período “apresenta a perda e o luto como uma experiência de gênero”⁷ (SIEBRECHT, 2013, p. 77, tradução nossa).

Nesse sentido, o fazer artístico permite a Käthe Kollwitz tentar dar sentido à sua perda, ao mesmo tempo que pontua a dimensão coletiva dessa experiência. Como assinala Winter (2014)

⁶ No original: “provided a way of remembering which enabled the bereaved to live with their losses and perhaps to leave them behind”.

⁷ No original: “presents loss and bereavement as a gendered experience”.



sobre o memorial *Os pais em luto* (1914-1932), que Kollwitz faz para o filho, cuja gestualidade será melhor analisada mais adiante, mas que denota a realidade da maior parte das famílias europeias no pós-guerra: “o mais íntimo aqui é também o mais universal”⁸ (WINTER, 2014, p. 113, tradução nossa).

SINTOMAS VISUAIS DO LUTO INTERROMPIDO

No presente trabalho propomos que a análise das obras da I Guerra – mais especificamente aquelas criadas por Käthe Kollwitz – seja feita mobilizando a noção de *sintoma visual*, que Georges Didi-Huberman (2013) desenvolve a partir dos estudos de Sigmund Freud sobre os sonhos. De acordo com o filósofo francês, os sintomas visuais são *aquilo que se mostra nas imagens, que nos olha, mas que está além do visível*. Ele destaca que há uma sensação de vai e vem ao olhar, semelhante à que temos em relação aos sonhos assim que despertamos.

No entanto, a angústia de uma compreensão incompleta deve servir, ao historiador da arte, como base para entender a imagem, em vez de propor uma interpretação fechada, reconhecendo, desse modo, sua falta de conhecimento diante das obras e dos sintomas que apresentam. Deve abrir espaço para uma observação mais profunda, que supere os saberes prévios e inclua os aspectos que uma abordagem positivista – remanescente da História da Arte tradicional – tende a ignorar. A utilização do conceito de sintoma visual não busca fazer uma psicanálise aprofundada das fontes históricas, mas, sim, sugerir uma postura menos fechada em relação a elas.

O sintoma age como uma perturbação na representação, dificultando uma compreensão clara e favorecendo interpretações contínuas, sem uma síntese definida. Nessa metodologia, mesmo quando diante das imagens mais coerentes e inteligíveis, é preciso “despedaçar tudo e recomendar dos restos”, como diz Didi-Huberman (2013). Assumimos, na análise das fontes, portanto, o pressuposto das imagens como elementos irredutíveis, e que seus sintomas visuais impossibilitam “toda síntese simbólica e toda interpretação totalizante” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 208). Elas, produtoras de memória, serão encaradas como uma “montagem de tempos heterogêneos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25). Apesar da visão historiográfica tradicional que condena o anacronismo como pecado grave, Georges Didi-Huberman argumenta em favor da “fecundidade” dessas distintas temporalidades presentes em cada imagem, sugerindo 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 reminescente: 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” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26).

⁸ No original: “The most intimate here is also the most universal”.



Diante do legado de Käthe Kollwitz, observaremos, portanto, os pontos de contato entre suas obras, memórias, temas e emoções que venham a ressurgir após um certo tempo, ou ainda persistir entre imagens e momentos diversos da vida da artista e do contexto cultural em que ela trabalhou. Assumiremos, assim, um estranhamento perante as imagens que permita, ao mesmo tempo, desvelar estilos estratificados pelo tempo, bem como o jogo anadiômeno⁹ de seus afetos.

Entretanto, urge fazer uma pontuação-chave para qualquer um que deseje aproximar-se de Käthe Kollwitz e seu trabalho. Além de considerar sua origem, suas técnicas artísticas e seu posicionamento político, é importante situar seu estudo dentro do contexto mais amplo da Alemanha durante a transição para o século XX. Na edição estadunidense de seus diários e cartas, na última que envia, em 16 de abril de 1945, lê-se: “A guerra me acompanha até o fim”¹⁰ (KOLLWITZ, 1988, p. 196, tradução nossa). Seis dias depois, a artista morreria, pouco mais de uma semana antes da derrota nazista.

Seria possível concluir, desse trecho, que a artista se refere objetivamente à guerra, o segundo conflito mundial, que já se desenrolava há mais de 5 anos. Entretanto, um olhar cauteloso permite uma interpretação mais profunda. Käthe Kollwitz viveu entre 1867 e 1945, um dos períodos mais conturbados da história moderna da Alemanha, como assinala Eliana de Simone (2004). Nasceu durante a unificação do Estado alemão, viveu o contexto das disputas colonialistas nos territórios africanos, sofreu com a morte de seu filho caçula na I Guerra Mundial, e ainda perdeu mais um dos seus pouco antes de morrer – agora outro Peter, seu neto – na II Guerra Mundial.

Sendo assim, a carta de 1945 poderia ser lida com outra ênfase: “A guerra me *acompanha* até o fim”. Defendemos que a artista não se refere aqui à guerra de 1939 a 1945, mas à *guerra em si*. Toda sua vida, em todas as suas áreas, foi afetada pelos efeitos dos conflitos armados e da violência. A análise de suas obras não pode ignorar isso, uma vez que abordam temas sociais, denúncias e posicionamentos políticos, mas expressam, também, fundamentalmente, o testemunho de uma vida atravessada pela violência, pela morte e pelo luto.

Nesse sentido, como poderia ser possível a Kollwitz a finalização do trabalho do luto, como nomeia Freud? A impossibilidade de velar os locais de sepultamento dos mortos e prosseguir com os ritos tradicionais do luto teriam gerado o prolongamento desse processo para muitas famílias nesse período, como assinalam Carol Acton (2007), Bruno Cabanes (2013) e Claudia Siebrecht (2013). Além disso, as condições políticas e sociais de sua época faziam com que a violência e a perda persistissem como temas relevantes.

Essa questão dos processos de luto do pós-guerra foi analisada por Jay Winter (2014) a partir da obra *Luto e Melancolia* (1917), um marco da psicanálise freudiana. O autor apresenta o luto melancólico, em que o sujeito permanece “preso em uma floresta de perda”¹¹ (WINTER, 2014, p. 115, tradução nossa), incapacitado de se diferenciar do objeto perdido. Por outro lado, um luto não melancólico seria possível a partir da integração da perda e da dissociação do

9 “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.

10 No original: “The war accompanies me to the end.”

11 No original: “trapped in a forest of loss”.



objeto perdido. Esse trabalho do luto, entretanto, só pode ser concluído caso “algum elemento mediador possa ajudar a isolar a perda, e estabelecer os seus limites”¹² (WINTER, 2014, p. 115, tradução nossa).

Winter propõe, ainda, uma distinção importante no vocabulário do pós-guerra. Ele diferencia o pesar (*grief*) da perda (*bereavement*), utilizando termos em inglês, e sugere que o luto (*mourning*) medeia esses sentimentos, sendo “um conjunto de rituais e gestos pelos quais os sobreviventes expressam o pesar e passam por fases de luto”¹³ (WINTER, 2014, p. 29, tradução nossa). Por outro lado, Silke Fehleemann (2014) chama a atenção para o fato de que, na língua alemã, a emoção de pesar (*grief*) e as práticas associadas a ela (*mourning*) são expressas pela mesma palavra, *Trauer*. Não há distinção entre a experiência de perda e o processo de luto, entre sentir tristeza e agir sobre ela: esses aspectos são inseparáveis na cultura alemã.

As práticas de luto, porém, para além de limitadas pelas condições extraordinárias da guerra, estavam submetidas a fortes diretrizes nessa época, balizadas pelo gênero. De acordo com Fehleemann (2014), as formas de expressão do luto feminino alternavam-se entre o modelo de Antígona, que reivindicava o direito à pública expressão do pesar, e àquele da brava mãe espartana, contida e orgulhosa. De fato, uma economia moral de guerra, como assinala Claudia Siebrecht (2013), restringia o luto das mulheres na guerra.

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. (SIEBRECHT, 2013, p. 12, tradução nossa).¹⁴

Logo, nesse cenário, o luto se impunha como experiência social totalizante e esmagadora, tornando-se cada vez mais urgente encontrar maneiras de processá-lo. Narrar e enquadrar experiências extremas, segundo Astrid Erll (2011), se torna possível a partir da memória cultural, que oferece um aparato de seleção e esquematização e permite que a própria experiência se conforme como tal. Esse luto restrito e interrompido, portanto, entranhou-se evidentemente nas obras de Kollwitz. Em alguns de seus trabalhos mais marcantes há um profundo ar funerário, como 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, em que formas e silhuetas remetem pungentemente a lápides. Conclui-se, assim, que a arte na I Guerra, e em específico para Käthe Kollwitz, será a materialização dessa associação constante com o tema da perda, buscando dar sentido à experiência inédita do conflito total, ao mesmo tempo que deixa ver os sintomas visuais de um luto não resolvido.

12 No original: “some mediating element can help isolate the loss, and establish its limits.”

13 No original: “a set of acts and gestures through which survivors express grief and pass through stages of bereavement”.

14 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.”



OS PAIS EM LUTO (1914-1932)

Possivelmente a *opus magnum* de Käthe Kollwitz e já amplamente trabalhada pela historiografia, *Os pais em luto* é a maior homenagem da artista a seu filho morto na I Guerra Mundial. Inicialmente, o memorial foi posicionado no cemitério militar belga de Roggevelde, no qual Peter foi sepultado com seus companheiros. Porém, como demonstra Winter (2017), o conjunto escultórico foi removido, em 2014, para Rshew, no noroeste de Moscou, local em que o neto de Kollwitz, também Peter, foi enterrado após morrer na II Guerra.

O tempo de produção da obra já é, em si, um elemento fundamental a ser observado – “um processo longo, demoradamente estudado, muitas vezes cíclico e doloroso” (SIMONE, 2004, p. 82). Esses 18 anos de trabalho – que defendemos que simboliza, em termos psicológicos, quase uma segunda gestação de Peter – atestam para um processo de luto prolongado e melancólico. Já mencionamos o fato de que a divergência do luto feminino em relação às diretrizes da economia moral da guerra, bem como a impossibilidade de execução dos ritos fúnebres tradicionais pelo conflito, levou a um prolongamento ou obstrução do trabalho de luto no cenário do pós-guerra. No caso de Kollwitz, ela registrou inúmeras vezes, em seus diários, a dificuldade de levar a cabo o memorial, como citamos aqui:

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. [...] O grande trabalho terá que ser concluído gradualmente, muito lentamente, voltando a ele de novo e de novo (KOLLWITZ, 1988, p. 84, tradução nossa).¹⁵

As diversas fases de concepção do projeto são sintetizadas por Jamie Dortch (2006). A escultura, inicialmente, destacaria o sacrifício patriótico, com ênfase no corpo inerte de Peter erguido sobre os pais: “Você estará deitado esticado, estendendo as mãos em resposta ao chamado para o sacrifício”¹⁶ (KOLLWITZ, 1988, p. 63, tradução nossa). Um ano depois, o enfoque mudaria para o sacrifício materno. Nos estágios finais do conflito e no período pós-guerra, a visão de Kollwitz sobre o sacrifício evoluiria, e o memorial passaria a simbolizar apenas o luto dos pais por “aqueles que morreram em vão”¹⁷ (DORTCH, 2006, p. 53, tradução nossa). A configuração final

15 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.

16 No original: “You will lie outstretched, holding out your hands in answer to the call for sacrifice [...]”

17 No original: “those who died in vain”.



da obra apresenta dois pais ajoelhados, representando Käthe e Karl Kollwitz, com um espaço entre eles. Dortch (2006) interpreta essas mudanças no projeto como expressão das transformações vivenciadas pela própria artista durante o período de guerra, demonstrando sua “transformação de uma socialista revolucionária em uma pacifista devotada”¹⁸ (p. 52, tradução nossa). Indo além, Siebrecht sugere que a obra

Imagem 2 - Os pais
(Käthe Kollwitz, 1922-1923)



Fonte: <https://www.kollwitz.de/> Acesso em 19/08/2024

Imagem 3 - Os pais em luto
(Käthe Kollwitz, 1914-1932)



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deutscher_Soldatenfriedhof_Vladslo_-_Trauernde_Eltern.jpg acesso em 19/08/2024

seja “um monumento não apenas para o filho falecido de Kollwitz, mas também para o seu próprio processo de luto”¹⁹ (2013, p. 4, tradução nossa).

Elizabeth Prelinger (1992) afirma que a xilogravura *Os pais*, do ciclo *Guerra* (1922-1923), foi uma das etapas da idealização do memorial. Há, entretanto, uma mudança fundamental de composição entre os dois trabalhos. O que se impõe no memorial é o vazio, uma vez que os pais não estão mais abraçados – posição em que formavam uma única silhueta com os rostos escondidos –, mas separados por um espaço. Como visto anteriormente, a representação dos mortos ausentes pelo vazio foi algo recorrente nas obras posteriores à I Guerra Mundial. A escolha de Käthe Kollwitz, portanto, pode ser analisada de algumas formas.

Partindo das ideias de Didi-Huberman (2013) sobre visualidade, é crucial notar que Peter Kollwitz não está ausente na escultura; o vazio o representa. Jay Winter (2017) descreve uma representação tripartida entre o pai, a mãe e Peter, “representado

¹⁸ No original: “transformation from socialist revolutionary to devout pacifist”. Após perder o filho na guerra, Käthe Kollwitz expressa seu horror ao ódio no mundo e deseja um socialismo que promova a vida. Sua experiência na I Guerra a leva a se opor a projetos que impliquem mais conflitos armados, apesar de suas convicções de esquerda.

¹⁹ No original: “a monument not only to Kollwitz’s fallen son, but also to her own grief.”

apenas por seu nome, como seus restos, em um espaço totalmente horizontal” (WINTER, 2017, p. 146, tradução nossa). A composição da obra, sua localização em frente aos túmulos e a inclinação gradual das figuras convidam o espectador a completar o sentido de ausência que permeia a família.

Aqui, sugerimos a mobilização do conceito de *remediação*, desenvolvido por Astrid Erll (2011) dentro dos estudos de memória. Inserida na tradição de Aby Warburg e seu interesse pelas viagens das representações, entre tempos, espaços e culturas, a autora defende que “cada ato de mediação depende de outros atos de mediação” (ERLL, 2011, p. 140, tradução nossa). Assim, o mecanismo pelo qual novas mídias resgatariam formas anteriores seria chamado de *remediação*. Nesse sentido, *Os pais em luto* pode ser compreendida como uma *remediação* do tema da Sagrada Família, na qual a possibilidade da redenção pelo sacrifício é eliminada.

Reinhart Koselleck (2004) também analisa o conjunto escultórico, contrastando-o com a massificação da morte nos memoriais de guerra após 1918, por meio de “números que são alocados em um contexto politicamente funcional” (KOSELLECK, 2004, p. 310, tradução nossa). Dessa maneira, a morte em si foi frequentemente ofuscada por uma narrativa patriótica da guerra. Koselleck questiona, assim, a parca conexão dessas construções com o luto espontâneo dos que buscavam manter viva a memória de seus entes queridos. O memorial de Kollwitz para seu filho é, por outro lado, um exemplo de antimemorial, percebido pelo autor como exemplo de ruptura com essa tradição, por não promover uma narrativa de heroísmo patriótico ao sacrifício de Peter, cuja ausência não é preenchida. Koselleck (2004) assinala que, independentemente do resultado da guerra, ao tematizar não a morte *por* algo, mas a sobrevivência à morte *em si*, *Os pais em luto* localiza os enlutados entre os perdedores.

Na direção oposta a outros memoriais analisados por Koselleck (2004), o memorial de Käthe Kollwitz a seu filho simboliza o sofrimento coletivo dentro da intimidade familiar. De uma só vez, a artista “reúne à sua família todos aqueles rapazes que tiveram de suportar o pior da guerra” (WINTER, 2008, p. 148, tradução nossa), mas também reorienta o foco do memorial, do soldado caído para o sofrimento de pais em luto, confrontando a narrativa patriótica do *mito da experiênciadaguerra*. Em um monumento que permite à artista expressar sua experiência pessoal e comunicar-se com as comunidades em luto, “o mais íntimo aqui é também o mais universal” (WINTER, 2014, p. 113, tradução nossa).

O SACRIFÍCIO (1922-1923)

A casa dos Kollwitz preencheu-se pouco a pouco da ausência de Peter, passando a fazer parte, em especial, do cotidiano de sua mãe. Em uma carta para Hans, seu filho mais velho, Käthe Kollwitz afirma, em 1916, que sentar-se no quarto do caçula havia se tornado um agradável hábito. No texto, ela descreve detalhadamente o espaço e os objetos que lhe permitiam criar alguma conexão com o filho perdido. Contudo, um deles a incomodava. A artista escreve sobre uma pintura da lamentação de Cristo, de Bellini, pendurada na



parede do quarto: “Quando olho para cima, preciso olhar para esta imagem; ela causa uma impressão duradoura. Mas pretendo mudar, colocar outras fotos lá também” (KOLLWITZ, 1988, p. 147, tradução nossa).

Tradicional tema das imagens cristãs, essa imagem a atrai, mas faz pulsar sua dor. No espaço pessoal de Peter, que havia morrido em busca do sonho de se tornar homem e herói numa guerra patriótica, o quadro aguçava a contradição dos sentimentos de sua mãe. Culpada, questionava a natureza do sacrifício do filho: ser Antígona ou ser espartana? Em seu diário, ela marcara o dia da Sexta-Feira da Paixão – símbolo do sacrifício crístico – como “Seu dia, meu filho” (SCHULTE & SELWYN, 1996, p. 199, tradução nossa), mas era certo que seus sentimentos internos sobre a guerra permaneciam contraditórios.

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

O *Sacrifício*, a folha nº 1 de seu ciclo de xilogravuras *Guerra* (1922-1923), é uma das obras em que mais ressoam essas ambivalências. Na imagem, os traços de uma cena monumental – a entrega de uma criança a algo superior – estão amalgamados à expressividade de um gesto relutante. De acordo com Siebrecht (2013), diante do alto número de baixas no exército alemão, ainda em 1914, a postura inicial das mulheres de apoio e voluntarismo ao esforço de guerra se converteu em um amplo sentimento de tensão e questionamento de sua identidade cívica. Na obra das artistas da época, tais ambivalências e reformulações são amplamente perceptíveis.

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, exibiu uma consciência da mortalidade e visualizava o encontro traumático com a violenta morte em massa (SIEBRECHT, 2013, p. tradução nossa).

Imagem 4 - O Sacrifício (Käthe Kollwitz, 1922-1923)



Fonte: <https://www.kollwitz.de/> Acesso em 19/08/2024

A entrega do filho, tema que tocava a fundo a experiência pessoal de Käthe Kollwitz no conflito, bem como de muitas outras mulheres, é central nessa xilogravura. Ela remete às primeiras impressões da artista sobre a guerra, em defesa do dever patriótico e da nação –, mas já atravessadas pelo que de fato ocorreu. O ato de entrega, de submissão a algo superior – à Pátria ou a Deus –, é demarcado por uma espécie de halo que ilumina a cena, mas também há, por outro lado, um forte tom de circunspeção. A mulher tem os olhos fechados, um semblante sério e os ombros tensionados. Como afirma Angela Moorjani (1986), essa entrega não parece ser fácil ou natural, mas um “sacrifício relutante”. Uma atmosfera soturna é criada pelo contraste entre a imagem preta ao fundo, a vinheta ao redor do halo e a suposta grandiosidade do momento.

Segundo Madeline Ulrich (2014), as rígidas cores da imagem de uma mulher oferecendo um bebê nos braços expressa a profunda agonia de Kollwitz em sacrificar seu filho. Ela segura o bebê com os braços tensionados e os ombros levantados, ao mesmo tempo que mantém os olhos fechados e os cantos da boca para baixo. A impressão é de que a mulher se nega a ver qual será o destino de sua oferenda. O dever do sacrifício é, ao mesmo tempo, monumental, impositivo e assustador.

Em termos de composição há, em *O Sacrifício*, uma interrupção do eixo de verticalidade – símbolo costumeiro da imponentia e da esperança –, que é impedido na figura feminina pela direção dos braços e por uma estranha forma preta ao fundo, que se assemelha a uma concha. Esse objeto da vida marinha cria 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). A concha é, afinal de contas, um exoesqueleto, que permite uma “exposição gradual e ténue ao mundo, ou da retirada dele, para a privacidade, refúgio ou retiro” (MARTIN, 2015, p. 214). Sugerimos que, por isso, a imagem vai além da entrega de Peter, o rapaz de 17 anos que morreu precocemente na guerra, mas ressoa a relutância de Kollwitz em permitir a morte do filho dentro de si e, por consequência, de uma parcela dela mesma, 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 (KOLLWITZ, 1988, p. 67, tradução nossa).

Entende-se aqui que esse objeto singular, que se apresenta em uma imagem cujo tema retorna frequentemente na obra de Kollwitz, constitui-se como importante sintoma visual. Apresentam-se as ambivalências da artista sobre a validade do sacrifício patriótico do filho, mas também uma referência a esse filho no seu próprio interior, que ela hesita em deixar sair desse “mar salgado uterino” (MARTIN, 2015, p. 214), nunca entregando-o por completo. Nossa hipótese dialoga com as pontuações de Siebrecht (2013) sobre obras do período da guerra que frequentemente associavam a partida de um filho com o momento do parto, ambos momentos de separação que fugiam ao controle materno, impotentes em relação à sua cria.

Há ainda uma questão relevante: o sacrifício que se dispõe frente ao olhar do espectador promove incômodo. É desconcertante observar uma mãe que oferece o próprio filho. Na Bíblia cristã, esse tema se relaciona ao episódio do sacrifício de Isaac por seu pai Abraão, a mando de

Deus, como prova de submissão e obediência. No episódio, porém, ao erguer a mão, Abraão é detido por um anjo, e seu filho é subitamente substituído por um carneiro. Esse tropo é mobilizado no contexto do pós-guerra por outro pacifista, como Kollwitz: o poeta inglês Wilfred Owen (1893-1918). Tendo se voluntariado para a guerra, em solidariedade aos seus contemporâneos, o escritor teve um período de convalescença em meados de 1918, no qual escreveu *The Parable of the Old Man and the Young* [A parábola do ancião e do jovem]. Nele, Owen preserva grande parte da narrativa bíblica, mas inverte completamente seu sentido ao final.

E eis que um anjo o chamou do céu,
Dizendo: Não estendas a mão sobre o menino,
nem lhe faças nada, teu filho.
Olhai! Preso numa moita pelos chifres,
um carneiro. Oferece antes o Carneiro do Orgulho.
Mas o velho não quis, e matou o seu filho,
E metade da semente da Europa, um por um (PETERSEN, 2009, p. 146, tradução nossa).

Não caberá aprofundar-se em uma análise sobre o poema, um dos marcos da poesia de guerra. Entretanto, alguns pontos trazem grande contribuição para a observação da obra de Kollwitz. O primeiro é o protagonista do poema: o pai simbolizaria, aqui, “os dirigentes políticos, parentes de ‘Abrão, o ancião’, como ‘anciãos’ responsáveis pela morte de jovens inocentes” (PETERSEN, 2009, p. 148, tradução nossa). Inclusive, utilizando-se do nome Abrão, Owen o define como um homem de pecado, não de fé, uma vez que esse era o nome do profeta *antes* da aliança com Deus, que depois o renomeia.

Além disso, Owen inverte a lógica da passagem bíblica, já que, no poema, Isaac não é poupado pela Providência Divina. Na verdade, é sacrificado por um pai de pouca fé, em detrimento do Carneiro do Orgulho, a quem prefere poupar, “possivelmente aludindo ao orgulho nacionalista envolvido na guerra” (PETERSEN, 2009, p. 150, tradução nossa). Diferentemente do episódio original, Owen não faz nenhuma referência ao sacrifício como um comando divino, depositando toda a iniciativa e culpa em Abrão. Por suas próprias ações, ele teria sacrificado “metade da semente da Europa”, referência direta às mortes pela guerra. Para Owen, Deus não teria nada a ver com isso; pelo contrário, teria tentado, sem sucesso, impedir o intermédio do anjo. De acordo com Nils Petersen, essa “é uma narrativa sobre como jovens inocentes foram enviados para as trincheiras para serem mortos – sacrificados – por líderes políticos e militares” (2009, p. 150, tradução nossa).

A culpa e o remorso sobre a responsabilidade dos mais velhos na morte de tantos jovens na guerra era uma dimensão muito importante do luto de Käthe Kollwitz, como ressalta Jay Winter (2014). Para ela, “sentir que a guerra foi um exercício de futilidade levou à admissão, ainda mais prejudicial, de que o seu filho e toda a sua geração tinham sido ‘traídos’” (WINTER, 2014, p. 111, tradução nossa). O autor relembra ainda que, tendo sido criada em uma família de origem profundamente protestante, “ela nunca abandonou os contornos de sua fé cristã humanista” (WINTER, 2014, p. 111, tradução nossa). Nesse sentido, propõe-se aqui que O Sacrifício seja uma remediação do tropo do sacrifício de Isaac.



Nele há algumas apropriações interessantes feitas por Kollwitz que deixam ver algumas interpretações possíveis desses sintomas visuais. Em primeiro lugar, o sacrifício é feito por uma mãe. Essa diferença em relação ao tropo original denota a experiência civil da guerra, profundamente materna. Como já mencionado, a entrega dos filhos, bem como de irmãos, pais e maridos, era esperada das mulheres, sendo elas a maioria entre os que permaneciam na frente doméstica. Além disso, o sacrificado aqui é um bebê, diferentemente de Isaac e Peter, que já eram mais velhos. Por um lado, mais uma vez há um retorno ao estágio inicial da vida como momento de vulnerabilidade, tendo a mãe um forte papel de proteção. Entretanto, supõe-se também que seja um alerta de que aquele sacrifício tem um risco também para as próximas gerações. De maneira geral, a imagem reúne os elementos da culpa pessoal de Käthe Kollwitz, como mãe que de fato entregou seu filho, a um sentido de responsabilização coletiva da geração mais velha. Esses, em um sacrifício cego, teriam levado à morte tantos jovens, em nome de justificativas patrióticas travestidas de uma aura religiosa. Em última instância, a sensação de dívida com Peter tornava cada vez mais desafiador para a artista deixá-lo ir e concluir seu trabalho de luto.

MÃE COM SEU FILHO MORTO (1937)

A *Pietà*, proeminente tropo da arte cristã, é mobilizada em algumas das obras de Käthe Kollwitz como emblema do luto materno. Porém, entre os trabalhos da artista, ela atinge seu maior potencial em *Mãe com seu filho morto* (1937-1939). Essa escultura foi feita nos anos 1930, período em que a artista foi proibida, pelo regime nazista, de expor seu trabalho e passou a experimentar outras técnicas, reclusa em seu ateliê. Aqui, uma mulher sentada tem um rapaz morto aninhado entre os joelhos. Um grande manto cobre seu corpo inteiro e sua mão direita repousa sobre a boca. Os olhos estão fechados e o rosto voltado para baixo. Com a mão esquerda, segura uma das mãos do filho morto.

Imagem 5 - *Mãe com seu filho morto* (Käthe Kollwitz,



Fonte: <https://www.kollwitz.de/> Acesso em 19/08/2024

Entre seus joelhos, o corpo do rapaz repousa com as pernas dobradas tombadas para o lado, enquanto sua cabeça cai sobre o colo da mãe. Ambas as figuras se confundem, formando um só bloco, como “uma arcaica Mãe Terra que tomou seu filho de volta ao ventre e agora o levará a termo”²⁰ (SCHULTE & SELWYN, 1996, p. 199, tradução nossa). O ombro magro saliente, as pernas tombadas e o pé torcido compõem uma imagem de fragilidade, bem como o toque sutil entre seus dedos e a mão da mãe. A mão sobre a boca e os olhos fechados permitem inferir que a mulher chora um choro resignado e calmo, concentrada na dor e no filho. O corpo do rapaz parece estar nu, coberto apenas pelo grande manto da mãe, mas não traja roupa, nem uniforme. Aqui não está um soldado, apenas um rapaz, um filho cadáver.

É impossível separar completamente o tema da escultura e a experiência pessoal de Käthe Kollwitz. Citamos, anteriormente, a passagem de seu diário no dia da Sexta-Feira da Paixão, que ela marcou como o dia de seu filho. A artista frequentemente associou Peter à imagem de Cristo e, como afirmam Regina Schulte e Pamela Selwyn (1996), seria lógico que, em algum ponto, a sua própria autoimagem fosse atravessada pela noção bíblica do sacrifício materno, em que a mãe entrega o filho à vontade divina – “faça-se em mim segundo a tua palavra”. Entretanto, a experiência da guerra e a morte de Peter fizeram com que Kollwitz passasse a questionar a noção de sacrifício pela pátria.

Na escultura, a artista atualiza o tema iconográfico da *Pietà* em que o corpo de Cristo jaz sobre os joelhos de Maria, escolhendo posicionar o filho morto *entre* as pernas da mãe. Na versão de Michelangelo, a Virgem olha esperançosa para o céu, crente na promessa da Ressurreição, mas aqui a mãe tem os olhos fechados, circunspecta no seu luto. Novamente, o sacrifício do filho é em vão, não há redenção. A partir dessas escolhas composicionais da artista, da gestualidade representada, um sentido completamente outro se faz. Temos uma *Pietà* despidida de esperança. Assim como em *Os pais em luto*, há uma oposição à arte comemorativa da guerra e à imagem heroicizante dos soldados caídos. No sentido dos antimemoriais analisados por Koselleck (2004), Kollwitz representa a experiência e o saldo do conflito apenas com uma mãe com seu filho morto nos braços, testemunhando o que restou da guerra: o luto.

CONCLUSÃO

A proposta deste trabalho foi promover uma reflexão acerca de como olhar as imagens artísticas da I Guerra Mundial como componentes do acervo da cultura de guerra do período. Seguindo as ideias desenvolvidas por Georges Didi-Huberman (2013, 2016), buscamos uma metodologia de análise que escapasse de interpretações fechadas, deixando ver nas imagens o que na verdade promove o estranhamento e a sensação de não-saber.

Como elementos comumente rejeitados por uma História da Arte mais tradicional, começamos abordando o vazio. O que se buscou demonstrar foi que, no contexto artístico do pós-guerra, esse seria um elemento visual fundamental de expressão daquelas mulheres que viveram um luto interrompido, impedidas de velar os corpos dos que se foram. Consideramos

²⁰ No original: “as an archaic Mother Earth, who has taken her son back into her womb and will now carry him to term.”



também, baseados no argumento de Jay Winter (2014), o retorno de temas visuais da tradição cultural, mobilizados como forma de encontrar códigos e linguagens para narrar a experiência inédita da guerra. Aqui, convergindo com as contribuições dos estudos de memória alemães, propusemos um enfoque específico na gestualidade e no potencial afetivo por ela liberado. Assim, consideramos os gestos como elementos de um inconsciente cultural transportados no tempo, que permitem expressar e comunicar as emoções. Por fim, defendemos uma observação das imagens que abra espaço para os deslocamentos e que considere, em seu escopo, aqueles elementos que impossibilitam uma síntese fechada. No que diz respeito a Käthe Kollwitz em específico, sua trajetória pessoal, atravessada por contextos de violência e processos de luto inacabados, torna incontornável a consideração dos sintomas visuais que se revelam àquele que, mais do que ver, se propõe a *olhar* suas obras.

Com isso, desenvolveu-se uma breve análise de três obras da artista que deixam ver a possibilidade de uma metodologia das imagens artísticas da I Guerra que extrapole as balizas de uma História da Arte tradicional e que permita incluir elementos e sintomas visuais frequentemente invisibilizados. Em *Os pais em luto*, observou-se a remediação do tema da Sagrada Família, em uma tríade que, entretanto, se completa pelo vazio, inferindo o elemento ausente. Com seu longo período de confecção, o memorial é, ao mesmo tempo, expressão e denúncia de um luto entravado pelas condições de guerra. Indo na contramão da arte memorial de seu período, a artista não se preocupa ou nem se esforça em mascarar sua perda por uma narrativa heroizante e redentora.

A seguir, *O Sacrifício* traz a remediação de outro tema bíblico – o sacrifício de Isaac pelo pai –, mas promove uma inversão de sentido que questiona a narrativa que sacraliza a experiência da guerra. Na verdade, responsabiliza os mais velhos pelas mortes da geração mais nova em um conflito guiado pelo cego orgulho nacionalista. Aqui, a análise da gestualidade denota um sacrifício hesitante, deixando ver as ambiguidades internas de Kollwitz em relação ao tema. O contato com suas cartas e diários permite uma compreensão mais aprofundada da carga emocional, de culpa e de dúvida, que a imagem transmite. Foi feita, ainda, uma menção a uma estranha forma ao fundo, em formato similar a uma concha, no sentido de uma superinterpretação daquilo que se permite supor, como símbolo de uma tradição cultural e elemento deslocado da imagem, sobre as emoções mais inconscientes da artista e uma camada afetiva mais profunda relativa à sua maternidade.

Como última obra, abordamos *Mãe com seu filho morto*, mais uma remediação, do tropo artístico da *Pietà*. Assim como na primeira, esse outro antimemorial – na acepção de Koselleck (2004) – não deixa espaço para redenção. A recomposição do tema – com o filho entre os joelhos da mãe, não sobre eles, e ela com o olhar cabisbaixo, em vez de ao alto e esperançoso – remete a um luto profundo de uma morte nada heroica. Os jovens uniformizados e altivos da arte comemorativa nada tinham a ver com esse rapaz franzino, frágil, repousando inerte no colo da mãe.

No sentido de responder à pergunta inicial – como olhar as imagens da I Guerra? –, concluímos com algumas propostas e suposições. A primeira delas, por paradoxal que pareça ser, é a rejeição de uma resposta acabada, como desenvolvida por Didi-Huberman em uma entrevista à revista *Vacarme*:



[...] 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 (BONNEVILLE & ZAOUI, 2006, s.p.).

Sendo assim, cabe fazer como em um sonho, em que os sentidos se desvelam, se desabrocham em uma imagem que se abre: uma superinterpretação daquilo que se olha, partindo sempre das inquietações do não-saber. Para tal, não é recomendável que se busque na imagem ver aquilo que já se conhece, guiando-se pelos elementos figurativos, categorizados pela História da Arte tradicional. O elemento que entendemos aqui como visuais também devem ser considerados no todo, o que inclui os espaços vazios. Além disso, também os elementos deslocados, que não se encaixam tão naturalmente a essas categorias, não devem ser descartados, pelo contrário. Eles é que permitem ver as atualizações, as inversões de sentido que as remediações promovem. Por exemplo, o que Kollwitz expressa ao invocar o tropo artístico da *Pietà*, mas deslocá-la em termos de posição?

A título de conclusão, defendemos, neste artigo, uma história cultural das imagens artísticas da I Guerra que não se limite pelas diretrizes de uma História da Arte tradicionalmente figurativa, que busca encontrar nas obras aquilo que é legível. É necessário reconhecer a importância de abordar essas imagens com sensibilidade e complexidade. A arte não se limita a transmitir um significado único e fechado; ao contrário, ela desafia o observador a enxergar para além do óbvio, a explorar as camadas de significado e emoção que permeiam cada obra. Assim, ao olhar as imagens da guerra, somos convidados a mergulhar em um universo de sentimentos, memórias e reflexões que transcendem as palavras e nos conectam de forma profunda com os afetos despertados pelo conflito.

Essa proposta metodológica nos leva a questionar não apenas o que vemos nas imagens, mas também – e principalmente – o que não vemos, o que está ausente e como esse vazio pode ser tão significativo quanto os elementos presentes. A arte de Käthe Kollwitz e de outros artistas do período nos convida a refletir sobre a história da guerra de forma que inclua a natureza da expressão artística e sua capacidade única de comunicar as complexidades da experiência humana em tempos de conflito e sofrimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. 1. ed., 3ª reimpressão. Campinas: Editora da Unicamp, 2021.

ASSMAN, Jan. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, Durham, n. 65, p. 125-133, Spring - Summer, 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: RIOUX, Jean-Pierre Rioux; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 237–258.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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. 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* (Rio de Janeiro), v. 15, n. 29, p. 650–673, 2014.

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

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

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. *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://shorturl.at/jINR1> 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*, 08/09/2014. Disponível em: <https://shorturl.at/xDEP8>. Acesso em: 20 fev. 2024.

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

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



- KOSELLECK, Reinhart. War Memorials: Identity Formations of the Survivors. *In: KOSELLECK, Reinhart. Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press, 2004.
- MARTIN, Kathleen. *O Livro dos Símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. Colônia: 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.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 1, n. 10, p. 7-28, 1993.
- PETERSEN, Nils Holger. Poetry, Truthfulness, and the ‘Pity of War’: The Sacrifice of Isaac, Wilfred Owen, and Benjamin Britten. *In: Media inter Media*. Boston: Brill, 2009, p. 143-163.
- POTTE-BONNEVILLE, Mathieu; ZAOUI, Pierre. Inquietar-se diante de cada imagem. Entrevista com Georges Didi-Huberman. *Vacarme*, [s. l.], n. 37, 2006.
- PRELINGER, Elizabeth. Kollwitz reconsidered. *In: 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.
- SCHULTE, Regina; SELWYN, Pamela. Käthe Kollwitz’s Sacrifice. *History Workshop Journal*, v. 1, 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.
- ULRICH, Madeline. *Questioning German Expressionism: Nazi Reception and Contradiction in the Art of Käthe Kollwitz*. American University, Washington, 2014.
- 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.