


# Gravando a dor como uma mulher: Käthe Kollwitz e a representação do sofrimento na série *Guerra*

Ana Clara Iuzofovich de Haro<sup>1</sup>

 0009-0001-4862-3624

*Como citar:*

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 18, 2024. **Atas do XVIII Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 18, 2024.

DOI: 10.20396/eha.18.2024.11777

## Resumo

A pesquisa investiga a forma como a artista alemã Käthe Kollwitz representa visualmente a dor e o sofrimento humano nas gravuras da série *Guerra* (1922-23). A série *Guerra* trata-se de uma sequência de sete gravuras em que a temática predominante dialoga com o contexto da primeira guerra mundial. Neste trabalho, parte-se da premissa de que essa série passa a ser o testemunho visual da memória de uma mulher, mãe e artista abalada pela agonia da guerra.

**Palavras-chave:** Mulheres artistas. Expressionismo alemão. Arte moderna. Xilogravura.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM-PR). Sob orientação da Profa. Dra. Vanessa Seves Deister de Sousa (UEM-PR).

## Os desafios de seu tempo

Käthe Kollwitz nasceu no ano de 1869 em Königsberg, na Alemanha, em uma família de classe média engajada em lutas sociais. Por incentivo principalmente de seu pai, Karl Schmidt, começou a estudar arte já na adolescência, primeiramente em sua cidade natal, passando por Munique e, por último, na *Academia de Mulheres Artistas de Berlim*. Em 1888, com 21 anos, ficou noiva do médico Karl Kollwitz, com quem viria a ter dois filhos, Hans e Peter. A artista trabalhou por um certo período a pintura e a escultura, mas foi nas artes gráficas que sua materialidade se enraizou.

No início do século XX, período em que Kollwitz realizou várias de suas produções, nasceu na Alemanha um grupo de artistas expressionistas denominados *Die Brücke*. Em um manifesto publicado em 1906, o grupo convocava jovens artistas a se oporem ao sistema tradicional da academia. Esse manifesto e vários de seus cartazes foram feitos utilizando a técnica da xilogravura, meio recorrentemente utilizado pelo grupo tanto por sua capacidade de reprodução e circulação, quanto pelo diálogo com a história da arte alemã.

Segundo Simone<sup>2</sup>, Käthe não se uniu a *Die Brücke* pois os estudos da artista eram voltados para a tradição do século XIX. Já o grupo possuía o comprometimento a um rompimento com a tradição que Käthe não estava disposta a assumir. Apesar disso, a temática que abordava em suas obras acompanhava a de seus contemporâneos. Talvez, por isso, uma grande parte do público não especializado enxerga Kollwitz enquanto uma representante do grupo *Die Brücke*.

Vale ressaltar que tanto Kollwitz quanto Max Pechstein, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff realmente possuíam interesses artísticos em comum. O grupo buscava a essência da representação visual, suas obras eram vistas como expressivas por conta dos traços aparentemente inacabados e distorcidos, revelando a presença corporal e rítmica do artista sobre a obra. Nesse sentido, segundo Giulio Carlo Argan “o expressionismo alemão pretende ser precisamente uma pesquisa sobre a gênese do ato artístico: no artista que o executa e, por conseguinte, na sociedade a que se dirige”<sup>3</sup>. Ou seja: ao buscar uma materialidade capaz de transpor essas vontades, era o contraste do preto e branco da gravura que acreditavam ser possível alcançar tais proporções pictóricas.

Sendo assim, pode-se afirmar que Kollwitz dialogava com os interesses e desafios típicos de uma artista inscrita no contexto de emergência das vanguardas artísticas europeias. Isto é: a artista também

<sup>2</sup> SIMONE, Eliana de Sá Porto de. **Käthe Kollwitz**. São Paulo: Edusp, 2004.

<sup>3</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 237.

buscava a experimentação de soluções composicionais não tão tradicionais quanto as ensinadas pelas academias de belas artes.

Diante do exposto, entende-se que a série de xilogravuras intitulada *Guerra* (1922-23), dialoga com a vanguarda expressionista em sua técnica e temática. Visto que a Alemanha era assolada pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a sociedade via-se em crise econômica e sanitária. Diante da necessidade social e cultural de seu tempo e paralelamente ao grito de liberdade do grupo *Die Brücke*, na série *Guerra*, Kollwitz construiu um trabalho ao mesmo tempo poético e testemunhal que confrontava diametralmente com grande parte da ideologia do governo alemão.

Sabe-se, também, que a série *Guerra* foi produzida por Kollwitz após a artista perder o filho Peter na Primeira Guerra Mundial, e com o intuito de prestar homenagem aos soldados mortos e às suas famílias. Dessa forma, apesar de estar envolvida com pautas trabalhistas e esboçar em sua arte a luta do proletariado, entende-se que é a morte de Peter que passará a ocupar mais espaço nas obras de Kollwitz, sendo mãe-e-filho uma das principais temáticas abordadas pela artista (tanto nesta série como em obras posteriores).

*Guerra* aborda de forma incisiva a crise humanitária e o luto. A série é composta por sete xilogravuras: *Die Witwe I, II* (A viúva I e II), *Das Volk* (O Povo), *Die Mütter* (As mães), *Das Opfer* (O sacrifício), *Die Freiwilligen* (Os voluntários) e *Die Eltern* (Os pais). A seguir, analisaremos essas imagens tendo como base o fato de Kollwitz também ser mãe, o que impacta em uma narrativa sensível e complexa, proveniente da vivência da própria artista.

### **A mãe, mulher e artista**

Tendo em vista que a série *Guerra* reflete a experiência pessoal de Kollwitz diante da guerra, da morte, do luto e da maternidade, julga-se necessário o aprofundamento do impacto de sua posição enquanto mulher, mãe e artista ao analisarmos esta série de gravuras.

Trazemos essas questões, pois a posição de uma artista enquanto mulher, diferencia-se da posição de um artista homem, modificando a forma de representação e o impacto dessas imagens diante do espectador:

Se essas questões forem levadas em conta, então pode ser crucial saber se um trabalho foi feito por um homem ou uma mulher: isto poderia explicar alguma coisa sobre sua posição institucional ou canônica, poderia influenciar a leitura de sua imagística à luz do conhecimento histórico, afetar a nossa avaliação relativa do tamanho, da escala, da técnica e do gênero, explicar alguma coisa a respeito do contexto em que o trabalho foi visto inicialmente e sua recepção pela crítica.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.275.

Ao pensarmos nos principais autores (homens) e seus livros sobre história da arte, temos um problema grave onde poucas (ou, em alguns casos, nenhuma) artista mulher é mencionada. Com base nos dados publicados por Bruno Moreschi<sup>5</sup> o cenário da história da arte ocidental comumente estudado pelas academias brasileiras, costuma ser excludente e contraditório. Em uma de suas conclusões, Moreschi afirma que “de todos os 2.443 artistas encontrados nos 11 livros mais utilizados em cursos de graduação de artes visuais no Brasil, apenas 215 (8,8%) são mulheres”.

Na produção artística do final do século XIX e início do século XX, por exemplo, existe um discurso recorrente nos livros de história da arte a respeito da exaltação da liberdade dos artistas franceses em saírem dos ateliês para pintarem ao ar livre. Geralmente esse contexto é lembrado por intermédio de cenas que retratam o cotidiano urbano e boêmio parisiense (como cenas de cafés, parques e óperas) pintados por artistas como Monet, Lautrec ou Renoir. Também é nesse contexto que o termo ‘vanguarda’ passa a fazer o vocabulário da arte moderna.

Esses lugares, contudo, eram ambientes masculinos. As mulheres, muitas vezes, só podiam frequentá-los a certa distância e com diversas restrições. Além disso, fazia parte da cultura a exigência de um acompanhante do sexo masculino. Tal contexto afetou diretamente os temas da maioria das obras das artistas mulheres, transformando a pintura do início da vanguarda (feminina) em imagens da esfera doméstica (e dos filhos). Algumas artistas desse período trazem consigo a perspectiva de ser mulher nesses espaços. Mary Cassat, por exemplo, ao pintar cenas maternas, evitava a sexualização que artistas como Renoir eventualmente faziam. Ou, ao abordar o tema da ópera, Cassat mostrava mulheres como espectadoras atentas, contrapondo-se a imagem da mulher como mero adorno, colocadas ao lado dos protagonistas: os homens.<sup>6</sup>

Essas questões são relevantes pois partimos da premissa de que a posição de Kollwitz enquanto mulher e mãe no século XX também impactou a sua forma de produção artística (e a forma como podemos efetuar a leitura de sua poética). A série *Guerra*, por exemplo, aborda questões de crise humanitária na perspectiva de uma mulher que perdeu seu filho e viu outras mulheres passando pelo mesmo processo doloroso. No início da Segunda Guerra Mundial, Kathe não tomou uma posição sobre ser contra ou a favor do conflito, contudo, após a perda de Peter, onde vivenciara o luto, ela passara a se mostrar veementemente contra o combate armado.

---

<sup>5</sup> MORESCHI, Bruno. *A história da Arte*. São Paulo: Menard Editions, 2017.

<sup>6</sup> HARRISON, Charles. *Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998. P.256 - 289.

Käthe Kollwitz, ao contrário de todos os artistas de sua época (homens e mulheres) trará a figura feminina de forma multifacetada: como aquela que agoniza a morte dos filhos, protege sua família mas, também, incita a revolução. A ensaísta britânica Virgínia Woolf em *Três guinéus* (1938)<sup>7</sup> tece uma série de reflexões sobre as possíveis posições assumidas pelas mulheres diante da guerra, e segundo a autora, a “guerra” é um acontecimento exclusivamente perpetrado e destinado aos homens. Com base nisso, tomamos como importante ressaltar a figura de Kollwitz como uma mulher que opina sobre a guerra: enquanto mãe, mulher e artista.

### As relações familiares na guerra

Diante disso, iniciamos a análise propriamente dita da série *Guerra* a partir da xilogravura *As mães* [Figura 1] em que Käthe esboça a preparação para o que viria a ser uma escultura. Ao falar sobre a obra em um de seus diários, a artista diz que as mães estão “protegendo ferozmente suas crianças, como animais protegem seus filhotes”<sup>8</sup>. Da mesma forma, na imagem, observamos as mães formando um círculo em volta dos filhos pequenos, no intuito de protegê-los. As mulheres entrelaçam suas mãos e braços de uma forma que se mostra impenetrável, com os olhos atentos e em busca de possíveis perigos. Não seria exagero afirmar que a figura materna nas obras da artista é colocada de forma “selvagem” no sentido de proteção da vida.



**Figura 1:**  
Kollwitz, *As Mães*, 1921-1922.  
Xilogravura, Käthe Kollwitz  
Museum, Köln. Fonte:  
<https://www.kollwitz.de/en/sheet-6-the-mothers>

<sup>7</sup> WOOLF, Virginia. *Três guinéus*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

<sup>8</sup> Kollwitz *apud* Simone p.87

Em 1938 Kollwitz concluiu a escultura em bronze *Grupo de mães* que contém a mesma posição das mães em círculo protegendo seus filhos. Em seu diário a artista escreveu: “Às vezes penso que seja positivo o fato de minha obra escultórica se dê numa época de decadência dos antigos valores artísticos. Eu poderia começar de novo, sem empecilho da técnica, simplesmente renascer... mas infelizmente não é assim”.<sup>9</sup> Associamos essa insegurança por parte da artista decorrente do silêncio da crítica de arte da época diante de suas obras (que Käthe interpretou como algo negativo).

Outro ponto importante, é que talvez essa “época de decadência” a qual ela se refere fosse sobre o fato dos artistas daquele contexto estarem rompendo com os padrões estéticos supervalorizados a tanto tempo. A *Die Brücke*, por exemplo, se mostrou firme em romper com a academia. Um dos motivos para Kollwitz acreditar que talvez não fosse tão simples aderir a esse movimento, fosse por sua materialidade já concebida nas artes gráficas, e a aceitação por parte do público a esse tipo de produção. O fato de ser uma mulher artista em uma época como aquela, como já contextualizado no início deste artigo, e com sua idade chegando aos 70 anos, seria arriscado romper com sua própria produção.



**Figura 2:**  
Kollwitz, **Os Pais**, 1921-1922. Xilogravura,  
Käthe Kollwitz Museum, Köln. Fonte:  
<https://www.kollwitz.de/en/sheet-3-the-parents>

Em *Os Pais* [Figura 2], Kathe rejeita um esboço inicial no qual verificam-se mãe e pai sentados lado a lado. A artista opta por uma composição em que as figuras estão abraçadas acolhendo a dor um do outro pela perda do filho. Ainda que escondam o rosto com as mãos, a imagem dos pais curvados no abraço

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.81.

transmite sofrimento, angústia e luto. É possível deduzir, que talvez para Kollwitz o sofrimento desses pais fosse tão absoluto, que esconder seu rosto seria o suficiente para nos sentirmos tocados por sua dor<sup>10</sup>.

Ainda sobre esse gesto (o ato de levar a mão ao rosto), em diversos momentos ele reaparece dando outro tom aos discursos implícitos nas obras de Kathe. Em seu autorretrato de 1924, por exemplo, a artista olha para o lado esquerdo com a mão apoiada no rosto. As costas curvas da mão da figura suscitam uma sensação de cansaço, levando o espectador a possível interpretação de que a mulher representada estava exausta naquele momento e tentava descansar.

Já no desenho em carvão *Call of Death* da série *Death* (1934-1937) a mulher (cuja semelhança dos traços lembram a própria Kollwitz, de forma que deduzimos ser ela mesma) parecia estar descansado com a cabeça apoiada em uma das mãos. Apesar de oculta em sua maior parte, a mão da morte surge ao lado e toca levemente seu ombro chamando-a. O desenho deixa no ar o movimento que a faz ao sair de seu repouso, ou seja, erguendo a cabeça antes sustentada pela mão, para olhar a morte que a chama. A partir disso, levando em consideração também a gravura *Os pais*, podemos entender que Kollwitz opta por deixar oculto a questão central (no caso a morte e o sofrimento) e busca fragmentar todas as possíveis perspectivas em várias partes de sua obra.

## Os frutos verdes

Em um manifesto, evidenciando seu posicionamento político e clamando como pelo fim da guerra como mãe e mulher, Kollwitz afirma: “Chega de morte! não podemos permitir que ninguém mais morra... Frutos verdes não devem ser sacrificados”<sup>11</sup>. Sendo assim, podemos afirmar que a série *Guerra* também explora o problema de uma juventude perdida. Perdida diante da inevitabilidade de participação no conflito. Seja na convocação para o trabalho militar, seja na resistência (no luto e/ou na reconstrução da pátria), seja na interrupção da própria vida familiar.

Em sua última litografia de 1941, Kollwitz retoma esse discurso, intitulado-a *Frutos verdes não devem ser colhidos* [Figura 3]. As gravuras dessa série compõem, com uma sensibilidade brutal, a perspectiva da artista (que presenciou a mortalidade de milhares de jovens). Levando em consideração,

---

<sup>10</sup>Aqui estamos levando em consideração, os argumentos do pesquisador paulista Márcio Seligmann-Silva sobre o tema publicados no ensaio intitulado *Arte, dor e Cátharsis ou Variações sobre a arte de pintar o grito* (2003). Ao argumentar que a boca entreaberta em um grito contido nos causa compaixão, como é o caso da escultura *Laocoonte e seus filhos*, segundo o autor a visão da dor deveria ser a contrapartida do belo. No caso da pintura *O Grito*, de Munch, a pintura transforma o sofrimento em imagem, mas não necessariamente cumpre sua função de gerar compaixão, pois o espectador é confrontado tanto com a angústia quanto com a beleza perturbadora da obra.

<sup>11</sup> Simone, op. cit., p.49.

que as gravuras também são um testemunho pessoal da artista, ao analisarmos as principais gravuras da série, vislumbramos representações de diferentes mães que enfrentaram o vazio causado pela morte precoce de seus filhos num conflito armado.



**Figura 3:**  
Kollwitz, **Frutos verdes não devem ser colhidos**, 1941. Litografia, Käthe Kollwitz Museum, Köln. Fonte: <https://www.kollwitz.de/en/seed-for-sowing-should-not-be-milled-kn-274>

Na gravura *A Viúva II* [Figura 4], a mãe deitada no chão com as mãos sobre o peito, e em posição estática, lembra a de um cadáver no caixão. Apesar disso, não é possível ter certeza se a figura materna está realmente morta, já que uma das mãos parece levemente levantada. Além disso, a figura feminina segura um bebê (este, por sua vez, aparentemente morto) sobre o seu busto. A posição das mãos da mãe nas costas da criança faz parecer que está gentilmente dando batidas em suas costas para fazê-lo dormir.

Verifica-se que a criança representada nesta gravura está usando uma peça de roupa, o que implica que talvez a dor da mãe não girava apenas sobre o cadáver de seu filho, mas também ao seu pequeno e único pertence. Sendo um dos processos mais dolorosos do luto lidar com os pertences da pessoa falecida, no caso dos bebês, o objeto de maior aproximação são suas pequenas roupas, elas são a maior prova palpável de que aquela criança existiu no mundo. Significa que houve o preparo para receber uma criança que logo após o nascimento não irá para casa. Esse processo vivenciado por muitas mães de desapegar dessas roupas é extremamente doloroso. Isso ajudaria a entender, porque a posição em que a mãe está deitada faz parecer que quer morrer junto de seu filho. Ao mesmo tempo em que se recusa a aceitar os fatos, ela ainda tenta niná-lo como uma ação rotineira.



**Figura 4:**  
Kollwitz, **A Viúva**, 1922. Xilogravura, Käthe Kollwitz Museum, Köln. Fonte: <https://www.kollwitz.de/en/sheet-5-the-widow-ii>



**Figura 5:**  
Kollwitz, **O Sacrifício**, 1922. Xilogravura, Käthe Kollwitz Museum, Köln. Fonte: <https://www.kollwitz.de/en/sheet-1-the-sacrifice>

Kollwitz consegue transmutar em imagem, a mistura de sentimentos e significados que a perda de um ente querido é capaz de provocar ao enlutado:

Para a maioria das pessoas no início de um luto, o mundo é um caos [...] Sentem como se a parte mais importante, mais central delas tivesse ido embora, ficando apenas o que é sem significado e irrelevante, o que faz com o que o próprio mundo fique irrelevante e insignificante. No fundo do coração, acreditam que a pessoa morta não voltará, e, no entanto, estão envolvidas na tarefa de recuperar o que está morto. Não é de se surpreender que sintam o mundo tenha perdido seu propósito, e não faça mais sentido<sup>12</sup>.

Em contrapartida, em *O Sacrifício* [Figura 5] observamos uma mãe que ergue o filho nú para cima, como se o oferecesse em sacrifício. Aqui, a representação da dor ou do luto é extremamente ambivalente, pois é possível que Kollwitz estivesse representando uma espécie de sacrifício feito ainda no útero, no caso dos abortos espontâneos (provocados pelas condições insalubres da guerra). Ou ainda, estivesse representando o sacrifício de uma mãe obrigada a ceder seu filho para o Estado, a guerra, e, conseqüentemente, a morte.

Tendo Kollwitz trabalhado essas representações do sofrimento na perda de um filho, tecemos uma análise comparando suas obras a outra imagem muito marcante na história da arte do ocidente com relação a este tema: a “Pietà”. Isto é: a representação correspondente a passagem bíblica (Mateus 27, 58-

<sup>12</sup> PARKES, Colin Murray. **Luto**: estudos sobre a perda na vida adulta. São Paulo: Summus, 1998.

61) na qual o Cristo morto (após a crucificação) é depositado no colo de sua mãe<sup>13</sup>. Essa imagem tornou-se uma referência iconográfica a partir de obras como a famosa escultura em mármore feita por Michelangelo (Pietà, de 1499) ou das pinturas a óleo de Carracci (Pietà, 1600) e Bouguereau (Pietà, 1876), seguindo sempre a mesma lógica composicional, mesmo que em técnicas diferentes.

Em Pietá, o cristo adulto está em uma composição triangular, ou seja, as figuras que compõem a imagem são dispostas de forma que resultem em um triângulo. Esse tipo de composição em obras de arte vem sendo usada desde o renascimento por artistas como Leonardo da Vinci em *A Virgem e o Menino com Santa Ana* (1513) e Rafael em *A Sagrada Família Canigiani* (1508). A composição triangular ajuda a guiar o nosso olhar na pintura, em casos de pinturas religiosas como as mencionadas, também estabelece a sensação de transcendência e hierarquia.

Ainda sobre a relação de Maria com seu filho, no segundo livro da trilogia *Imagens da mulher no ocidente moderno*, a jornalista e socióloga Isabelle Anchieta<sup>14</sup> analisa a construção da iconografia da virgem Maria. Ao mencionar a *Virgem de santa trindade*, de Giotto, a autora argumenta que “Ela, por sua vez, nos olha diretamente; não se intimida, desafiando-nos nessa demonstração de poder maternal. No entanto, evoca a um só tempo certa serenidade imperial e uma paz acolhedora.” Maria costuma apresentar, em qualquer situação, um olhar de serenidade.

É importante pontuar também que, apesar de conhecer e dialogar com a iconografia cristã, Käthe buscava se afastar dessas representações tradicionais de cenas religiosas, pois sua intenção era mostrar o que a guerra causava às pessoas e as dinâmicas familiares. Ressalta-se que a artista retrata tanto as alegrias quanto o cansaço da maternidade. A exemplo do desenho *Mãe com seu filho nos braços* (1916), a criança encosta as mãos no rosto da mãe que sorri ao toque do filho, concentrando-se em mostrar um momento amoroso entre os dois. Contudo, no desenho em carvão *Trabalho domiciliar* (1909) a mãe exausta adormece em cima de sua mesa de trabalho ao lado do berço onde seu filho também dorme. Esta última, por sua vez, traz o aspecto cansativo da maternidade, aspecto esse que não é explorado em cenas de interação entre Maria e Jesus, nem mesmo na Pietá.

---

<sup>13</sup> O ato de colocarem o corpo de Cristo morto no colo de sua mãe não está de fato descrito na Bíblia cristã. É mencionado, apenas, que Maria estava no local. Sendo assim, a construção do cânone da Pietá pode ter surgido a partir da interpretação dos artistas em considerar que em sua posição de mãe, como posta pela igreja, ela teria quisto segurar seu filho morto.

<sup>14</sup> ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da mulher no Ocidente moderno*: Maria e Maria Madalena. São Paulo: Edusp, 2020, p. 39.

Este também é o caso da litografia intitulada *Contra a calamitosa lei contra o aborto*<sup>15</sup> (1924) feita para o livro homônimo (em que Kollwitz participou como co-autora) escrito pelo médico Credé-Hörder (que na época foi condenado pela prática de aborto<sup>16</sup>). Na imagem, a artista mostra a exaustão no rosto de uma mãe gestante, com um bebê no colo e segurando a mão do outro filho pequeno. A artista não romantiza a imagem da maternidade, expondo seus aspectos dolorosos sob uma lupa para a sociedade que se recusava a olhar para os problemas da gravidez indesejada. Uma questão abordada até os dias atuais com muito rigor em nossa sociedade.

Com base nessas análises, vemos que Kollwitz enxergava a beleza e o poder do amor materno. Contudo, a artista igualmente entendia as complexas tradições e contradições que a cercavam, onde muitas mulheres não possuíam o desejo de ter filhos. Ou, ainda, onde muitas mães perdiam precocemente os seus filhos. Ao contrário das cenas Cristãs, nas quais a figura materna é construída de forma serena e pacífica, Kollwitz evoca um lado da maternidade visceral, que muitas vezes protege com ferocidade a sua prole.

Aprofundar as pesquisas a respeito da poética de Käthe Kollwitz é essencial para melhor compreendermos a estética da vanguarda alemã. Suas obras tornam palpáveis outros aspectos da violência perpetrada pelo contexto das guerras. Pontuamos que, como artista mulher, Käthe possuía esse olhar diferenciado para o conflito armado. Olhar materno, crítico, político, sensível e expressivo. Olhar no qual somente o corpo feminino, com toda a sua força, é capaz de transformar em discurso e em imagem artística.

## Referências bibliográficas

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da mulher no Ocidente moderno: Maria e Maria Madalena**. São Paulo: Edusp, 2020.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

---

<sup>15</sup> Karl Kollwitz, marido da artista, era médico e atendia os pacientes no seu consultório em casa residencial. Käthe teve contato com alguns deles, incluindo mulheres com muitos filhos para cuidar e alimentar. Sabe-se que no início do século XX a questão da mortalidade infantil era um problema de saúde pública, segundo dados levantados pela historiadora francesa Françoise Thébaud (2002) no artigo *A medicalização do parto e suas consequências: o exemplo da França no período entre as duas guerras após a primeira guerra mundial*, a baixa natalidade após a primeira guerra resultou 20 anos depois uma baixa considerável no número de pessoas em idade para ter filhos. Consequentemente, o governo investiria em projetos e leis para incentivar a concepção e desmotivar as práticas abortivas.

<sup>16</sup> Mais conhecida como “Parágrafo 218” a lei em vigência até hoje na Alemanha condena mulheres pela prática de aborto a até três anos de prisão. Contudo, a lei torna o aborto legal em casos de estupro e exige que a mulher passe por atendimento psicológico até três dias antes do procedimento.

HARRISON, Charles. **Modernidade e Modernismo**: A pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

MORESCHI, Bruno. **A história da Arte**. São Paulo: Menard Editions, 2017.

PARKES, Colin Murray. **Luto**: estudos sobre a perda na vida adulta. São Paulo: Summus, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e Kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 5, n. 1, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/8t9Nspnj8JSBBFcwFcbnZkr/>. Acesso em: 20 set. 2024.

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

THÉBAUD, Françoise. A medicalização do parto e suas conseqüências: o exemplo da França no período entre as duas guerras. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 2, 415–426. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/PRVCNJhNbWV7gyvbcvVT4d/?lang=pt#>. Acesso em: 01 de out. 2024

WOOLF, Virginia. **Três guinéus**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.