

Arte e comunicação política: Käthe Kollwitz e Francisco de Goya.

ARAUJO RAFAEL.

Cita:

ARAUJO RAFAEL (2010). *Arte e comunicação política: Käthe Kollwitz e Francisco de Goya*. V Congreso Latinoamericano de Ciencia Política. Asociación Latinoamericana de Ciencia Política, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-036/312>

Arte e comunicação política: Käthe Kollwitz e Francisco de Goya

Rafael Araújo¹

Resumo

A arte pode ser considerada uma forma de comunicação capaz de colocar em contato os homens e o cotidiano. Nesse sentido, as obras de arte ganham relevância como objetos capazes de atravessar o tempo e oferecer ao pesquisador significativos vestígios, que sintetizam questões sociais e políticas, e que insinuam as formas como os homens vivem conjuntamente e, também, a maneira como experienciam o mundo. Este artigo procura compreender um pouco mais a experiência do horror, partindo do princípio de que se trata de experiência política fundamental que perpassa o humano desde seus primórdios. Foram selecionados dois tipos de horror, dentre tantos outros possíveis, representados pelas obras de dois artistas: Käthe Kollwitz (1867-1945) e Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). A pesquisa pretende, com a análise das obras selecionadas, comprovar a proximidade da arte como forma privilegiada de comunicação política.

Palavras-chave: arte; política; comunicação; horror; Käthe Kollwitz; Goya.

Introdução

A experiência do horror pode ser considerada como uma característica própria e fundamental do ser humano. A forma com que os homens encaram algumas situações da difícil sociabilidade permite identificar forças que atuam sobre o cotidiano e a existência. Nesse artigo entendemos ser possível discutir essa experiência através dos signos trazidos por algumas obras de arte, assim como através do uso de idéias e conceitos de alguns autores. A arte pode ser considerada como uma forma de conhecimento autônomo, com propriedades próprias, fruto de um esforço criador independente. Ainda que um olhar como este para a arte nos possibilite reconhecê-la como um saber original, que permite uma análise nela mesma, este trabalho apresenta um deslocamento do objeto artístico para uma perspectiva das Ciências Sociais. Por essa perspectiva, consideramos a arte como uma resultante de forças estabelecidas socialmente, o que nos permite identificar tensões e deslocamentos sociais implícitos em sua materialidade.

¹ Professor da Escola de Sociologia e Política de São Paulo e da PUC-SP, editor da Revista Aurora e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP. E-mail: rafa77@uol.com.br.

A obra de arte, nesse sentido, ganha relevância como um objeto capaz de atravessar o tempo e oferecer ao pesquisador significativos vestígios, que sintetizam questões sociais e individuais, e que insinuam as formas como os homens vivem conjuntamente e, também, a maneira como experienciam o mundo. É, portanto, uma forma de comunicação privilegiada, capaz de apresentar situações políticas vivenciadas pelos homens e, na medida em que possibilita a reflexão, convidar os homens à ação.

Este artigo procura compreender um pouco mais duas formas específicas de experiência do horror, dentre tantas outras possíveis, mapeadas em outro lugar². Selecionamos o *horror à reificação* e o *horror à guerra*, representado pelas obras de Käthe Kollwitz (1867-1945) e Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).

As diferentes formas de horror devem ser encaradas como reações próprias dos homens, que se manifestam conforme os contornos de sua consciência e conforme as contingências políticas e sociais vão se formando. As contingências se formam a partir da difícil sociabilidade e suas conseqüências são sentidas no cotidiano dos homens. Existe uma lógica natural à sociabilidade que requisita o Estado, mas que também reconhece disputas, desordens, violências oriundas das dificuldades de se viver coletivamente. Diante de um cotidiano assim, em que o sofrimento e a dor são apenas algumas das conseqüências imediatas, o horror é uma reação esperada.

O horror torna-se uma experiência cotidiana com a qual os homens devem aprender a lidar. Sua amplitude é sentida no *horror à guerra* e vivenciada cotidianamente no *horror à reificação*, fruto do mundo do trabalho, ainda que muitas vezes sem uma consciência direta. Para desenvolver a análise selecionamos a obra *A marcha dos tecelões* (1897), de Käthe Kollwitz, e *Os fuzilamentos de 3 de maio*, de Francisco de Goya, pintada em 1814, além de uma gravura pertencente à série *Os desastres da guerra*, “*Nada. Isto dirá*”, do mesmo autor, feita entre 1810 e 1829, bem como uma das gravuras de Käthe Kollwitz, *As mães*, pertencente a série intitulada *Guerra*, realizada entre 1922 e 1923. A experiência do horror é apresentada, através do *horror à guerra* e do *horror à reificação*, como algo eminentemente

² Cf. tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da PUC-SP intitulada *A experiência do horror: arte, pensamento e política* (2009). Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=156039. Acesso em 28/05/2010.

humano. Não é possível pensar o horror separadamente do homem e do social, assim como não é possível pensar a condição humana sem essa experiência.

O horror à reificação

Seria preciso uma máquina do tempo para sentir a vibração das vozes dos tecelões entoando seu canto. Marcham. Carregam consigo o objetivo notável de livrar suas vidas da extenuante rotina que os consome. Temos as informações de literatura, temos as análises e os relatos de época e temos as gravuras de Käthe Kollwitz a respeito dessa revolta histórica ocorrida na Silésia em 1844. O enquadramento dado pela artista em *A marcha dos tecelões* (1897) (cf. anexo 1) congela um momento desse fato histórico. Seu recorte representa pouco mais de uma dezena de trabalhadores, pouco mais de uma dezena de realidades condensadas num instante e eternizadas por essa imagem.

Estes homens caminham juntos. Representam nessa gravura muitos outros homens que também caminham. Prova está nas partes de corpos que aparecem no enquadramento: aqui uma cabeça cujo corpo foi encoberto por alguém, ali uma perna de cuja passada se adiantou e não coube na cena. Alguns caminham com convicção, determinados, entoam seus gritos a fim de manter a coragem acesa e a vontade triunfante. Outros parecem apenas seguir o fluxo, respeitando uma vontade geral estabelecida em outro momento. Não expressam em seus rostos o ódio rancoroso dos que se dispõem a matar para viver. Carregam suas armas como se fossem um fardo. Aqui um machado, ali uma foice. Armas improvisadas que, contanto que haja ira e força, são mortais e capazes de mudar o rumo da história. Essas armas representam a segurança do sucesso da empreitada, ampliam a força dos corpos, ressignificam a massa de homens, dando a esta um aspecto intimidador. Mas parece que as intenções são traídas pelos gestos. Poucas mãos aparecem. A maioria está nos bolsos, aquecendo-se do frio e revelando um desdém atípico para uma marcha de guerreiros. Um machado equilibra-se entre o corpo e o braço; a mão recusa-se a segurá-lo; trata-se de um peso que desequilibra, e segurá-lo implicaria um cansaço a mais e uma tortura para os dedos desprotegidos. Não há pressa, no momento preciso os dedos aquecidos o tomarão em riste, imagem digna de um herói.

Quase ao centro da gravura, um homem segura sua arma com a mão direita, a esquerda eleva-se, o punho cerrado indica a certeza do que estão todos fazendo. A boca aberta ento-

justificativas para a marcha, talvez um canto, talvez um grito de guerra ou mesmo palavras sobre suas vidas capazes de mantê-los em forma e não deixar que o descrédito ganhe corpo. Ao fundo, acima de sua cabeça, num plano inferior uma outra mão se ergue, movimenta-se. Pertence a um homem que mal pode aparecer para nós. A impressão primeira é que sua imagem é a de um afogado pedindo socorro em meio ao mar de corpos.

Na lateral direita, à frente dos retratados, um homem caminha olhando para o chão. Uma de suas mãos vai atrás de seu corpo, a outra, fechada, vai à frente, na altura do peito, quase tocando o queixo. Há nesse homem um ar ensimesmado. Em sua mente parece passar toda sua vida, sua mão revela a conclusão de que faz a coisa certa. A dúvida que o fez isolar-se dos outros o colocou em contato consigo mesmo e nesse diálogo silencioso pôde avaliar o passado e as conseqüências de seu ato futuro. Seu presente é um devir, mas caminha com seus colegas a procura de uma certeza que apenas se esboça em pensamento. Um pouco atrás um homem mais velho, chapéu característico, rosto marcado. Parece preocupado, talvez com o frio, talvez por não ter sido ouvido. Sua experiência teria indicado parcimônia nos atos, teria pedido a seus companheiros que aguardassem os fatos se desenrolarem, que deixassem o tempo se encarregar de tudo. Mas sua autoridade foi menor que a febre dos injustiçados e, diante da alternativa da solidão, seguiu o grupo desgostoso.

No primeiro plano da gravura, centro de nosso olhar, vai a única figura feminina, carregando nas costas uma criança. Trata-se da imagem da fragilidade em meio a uma marcha revolucionária. O observador da gravura poderia enxergar nesse contraste um horror. A mulher parece seguir ordens. Não está ali por um ímpeto ideológico. Segue adiante com a cabeça baixa, prostra-se com a incerteza do porvir. Carrega nas costas sua única preocupação. Nada lhe parece mais importante que a vida dessa criança. Sua imagem materna é o símbolo da perseverança, seu cansaço é sublimado para que sua criança, sentindo-se segura, descanse. A criança dorme: basta-lhe a certeza de estar protegida pela mãe e a aventura de caminhar em direção aos assuntos de gente grande. Provavelmente sonha com um passado colorido que ela mesma selecionou. É essa imagem terna que ganha destaque na marcha dos tecelões. O reconhecimento de que se trata de uma marcha revolucionária faz com que essa imagem ganhe força. Essa mulher e essa criança, a aparência da fragilidade e da inocência, caminham rumo ao mesmo destino que os homens de foices e machados, contraste que causa assombro.

A imagem terna da mãe carregando sua cria passa uma emoção diferente da imagem passada pelos outros homens. A languidez dessa mulher parece ditar o tom da gravura inteira e o contraste fica por conta dos poucos elementos que passam uma motivação. Ora, que triste pensar na possibilidade de que a imagem desses operários caminhando é a imagem de uma classe buscando libertar-se da opressão! Que desalento pensar que essa marcha, representada dessa forma por Kollwitz, trouxe a certeza de Marx de que seria factível a consciência de classe outrora apenas ensaiada pela pena!

Os olhares dos operários são imprecisos. Kollwitz pouco detalha os olhos. A expressão é dada pelos traços seqüenciais, justapostos, obsessivos e pelo conjunto da ação. Os olhos são pontos obscuros, olhos sem fundo, não sabemos o que dizem. Parece que estes operários direcionam o olhar para dentro do corpo, procurando sua condição intestinal. Não há sorrisos, apenas rugas, cenhos franzidos, malares saltados e o seguir em frente.

A imagem que fez a artista desse fato histórico não parece dotar os sujeitos de um portentoso destino heróico. Há nessa leitura da história uma estranha previsibilidade, que indica um engessamento dos homens diante de suas vidas. Curiosa interpretação, uma vez que diz respeito a uma efetiva movimentação operária. Os relatos de Marx não correspondem a essa imagem de Kollwitz. O sangue derramado, que não compõe a cena, pode induzir a interpretação, pode fazer crer que a bravura dos homens é fruto de uma tomada de rédeas de sua própria vida, de uma *virtù* necessária capaz de vislumbrar o destino de lutas que a humanidade carrega. O horror da morte é muitas vezes encoberto pelos ideais, faz do sofrimento uma necessidade de correção de trajetórias desastrosas. A morte de uns pela vida de outros, eis o raciocínio que só não tem quem se acovarda.

Os operários poderiam ter sido retratados segundo os padrões dos quadros históricos, ressaltando a bravura e a responsabilidade heróica dos homens. Mas Kollwitz prefere destacar um momento situado no durante. Não está ali o início, a causa; também não está a consequência. O antes e o depois podem ser auferidos na leitura interpretativa da cena, se juntadas as informações históricas. Mas é de posse do antes e do depois que a artista opta por retratar o momento ordinário desses homens. Ao descrevê-los indiferentes, parece dizer que o operariado é indiferente à sua própria condição. Como se a fome, a dor, o frio, aquilo que é sensível ao corpo fossem efetivamente as únicas coisas que importassem. Sendo assim, pouco espaço resta para a ideologia e para a consciência de classe. Identificar essa leitura como

lúcida implica um desencantamento, pela percepção dos limites da utopia. Kollwitz contesta o modelo político de um Estado que dilacera o humano e o reduz a simples força de trabalho, causando seu desenraizamento, assim como descreve Simone Weil:

O desenraizamento é evidentemente, a mais perigosa doença das sociedades humanas, porque se multiplica a si própria. Seres realmente desenraizados só têm dois comportamentos possíveis: ou caem numa inércia de alma quase equivalente à morte, como a maioria dos escravos no tempo do Império Romano, ou se lançam numa atividade que tende sempre a desenraizar, muitas vezes por métodos violentíssimos, os que ainda não estejam desenraizados ou que estejam só em parte (WEIL, 1979, p. 351).

O pouco vigor dos tecelões representado nessa gravura contrasta com as descrições que Marx faz em algumas passagens que comenta o fato histórico. A análise que este autor faz da canção entoada pelos trabalhadores silesianos revela uma certeza não percebida em outros levantes operários³. Ali Marx encontraria a prova concreta de que o proletariado seria capaz de uma consciência de classe, de que haveria por fim, a possibilidade real dos homens direcionarem o rumo de suas vidas e empreenderem um efetivo movimento revolucionário. Michael Löwy cita um testemunho publicado no *Vorwärts*, no dia 4 de dezembro de 1844, de um operário das estradas de ferro da Silésia a respeito dos tecelões, que revela a possibilidade de generalização dos conflitos na Alemanha e expressa o grau de consciência do proletariado:

Tanto que trabalhamos aqui, ganhamos nossa subsistência, mas sabemos muito bem que nos esfolamos principalmente para os financistas. Esses aí estão na cidade, no mercado, e fazem bons negócios com o nosso suor. Os trens que construímos, seremos os últimos a utilizá-los [...]. Nossa única vantagem é que, amontoados aos milhões, conhecemos uns aos outros e, através dessa longa relação recíproca, a maioria de nós tornou-se mais inteligente. Entre nós restam apenas poucos para acreditarem nas velhas fábulas. Temos agora excessivamente pouco respeito pelas pessoas distintas e ricas. O que cada um, em casa, ousava apenas pensar em silêncio, nós o dizemos agora em voz alta: somos nós que sustentamos os ricos, e basta que queiramos para que sejam obrigados a mendigar a nós o pedaço de pão deles, ou morrer de fome se não quiserem trabalhar. O senhor pode me acreditar, se os tecelões tivessem resistido mais tempo, teria havido agitação entre nós. No fundo, o caso dos

³ Cf. o artigo “Glosas críticas marginais ao artigo ‘O rei da Prússia e a reforma social. De um prussiano’”, publicado por Marx a 7 de agosto de 1844 no jornal *Vorwärts*, em resposta a um texto publicado por Arnold Ruge no mesmo jornal, em julho de 1844. Nesse texto, contemporâneo aos *Manuscritos econômico-filosóficos*, o autor argumenta que a canção dos tecelões não menciona palavras correntes como “lar”, “fábrica” e “distrito” e, ao invés disso, proclama o antagonismo dos operários com a sociedade da propriedade privada, indicando o que seria a essência do proletariado. (MARX, 1987, p. 505-506).

tecelões é o nosso caso. E como somos 20.000 homens trabalhando nos trens da Silésia, também teríamos o que dizer (LÖWY, 2002, p. 137).

Ora, estamos chamando a atenção justamente para a possibilidade de ter sido representado por Kollwitz, em *A marcha dos tecelões*, justamente o oposto da percepção de Marx. É certo que se trata de interpretação e suposição. Mas é justamente essa a possibilidade que nos oferta a arte, de ver os signos entrarem em rotação pelo ato propositivo do intérprete.

Kollwitz não se preocupa em buscar a perfeição das formas em suas gravuras. Isso pode indicar que a artista prefere que o intérprete atenha-se ao tema e a maneira como foi representado a iludir-se com uma cena histórica vazia de significados. Sua obra registra o início de um movimento revolucionário que visava a melhorar as condições de vida dos indivíduos. É nesse sentido que o socialismo interessa a Kollwitz e é nesse sentido que sua obra é comumente associada ao engajamento político.

O momento em que ocorre a revolta dos tecelões da Silésia coincide com o despertar do movimento operário alemão. Ainda em um contexto em que o operariado fabril é minoria, os tecelões silesianos, trabalhadores a domicílio, eram explorados por negociantes que comercializavam o produto de seu trabalho, e viviam sob forte pressão de uma concorrência crescente da indústria têxtil, principalmente a polonesa. Quando Kollwitz produziu *A marcha dos tecelões* já havia passado 53 anos que a revolta ocorrera e uma nova conjuntura se esboçava. O movimento operário crescia num período de explosão demográfica e intenso fluxo migratório para as cidades, o que significou um excesso de mão-de-obra para a indústria. Longas jornadas de trabalho e salários miseráveis não davam conta da subsistência dos trabalhadores, que lidavam com preços superfaturados dos alimentos e um endividamento crescente. Tal cenário reproduzia tardiamente na Alemanha condições semelhantes a do início da industrialização na Inglaterra, transformando a nação recentemente unificada em uma das principais potências econômicas européias. Mas os que vivenciavam esse período, como Kollwitz, poderiam contar com a arguta análise de Marx e Engels.

É sabido que Kollwitz inspirou-se em uma peça de Gerhard Hauptmann, *Os tecelões*, cuja estréia a artista assistiu em 1893, em Berlim. Sob seu impacto extraiu inspiração, como atesta em suas memórias: “Houve nessa época um grande acontecimento: a estréia da peça *Os tecelões* de Gerhard Hauptmann no Teatro Livre... O efeito foi violento... Foi um marco em minha obra... abandonei o ciclo *Germinal* e comecei *Os Tecelões*.” (SIMONE, 2004, p. 93).

Trata-se, portanto, de uma representação de um fato histórico, de importância crucial e embrionária para a organização operária alemã, que a artista utiliza como tema, bastante atual na Berlim de sua época. No entanto, a forma com que Kollwitz representa o fato é bastante peculiar, o que nos faz pensar que não havia a preocupação de usar a arte para construir um modelo de sujeito histórico revolucionário a ser seguido pelos trabalhadores da época. Por mais que vejamos interpretações épicas da série *Os Tecelões*, a maneira com que a artista representa o fato histórico sugere aos intérpretes da obra que percebam a condição degradante do trabalhador e o seu sofrimento, nesse sentido constitui-se como obra eminentemente política.

O povo de Kollwitz já compreendeu que sua tragédia é social. Entretanto, sob a imensidade das desgraças, ainda não teve o tempo e a energia suficientes para refletir sobre elas. Atolado até as raízes da alma no sofrimento, toda a sua energia moral está concentrada na heróica resistência a ele (PEDROSA, 1949, p. 32).

Há aqui uma estratégia, ainda que não seja explícita. Uma vez que os trabalhadores se colocam diante da obra de Kollwitz⁴ e se identificam com ela encontrando similitude com sua vida, seria possível vislumbrar a possibilidade de sua conscientização a partir de uma reflexão sobre sua condição de classe e suas conseqüências imediatas. Levar a cabo essa hipótese — a intencionalidade da artista em tocar a sensibilidade dos trabalhadores para remetê-los à consciência de suas vidas — implica considerar a representação do horror como uma estratégia política. Do contrário, se Kollwitz houvesse representado o trabalhador de forma heróica, diante da realidade vivida tal obra poderia ser considerada uma alegoria distante e, nesse sentido, um elemento alienante ou conservador.

Queremos manter essa possibilidade de olhar para *A Marcha dos tecelões*, mas também queremos destacar a obra do contexto em que foi produzida e recuperar sua capacidade comunicativa para o entendimento da condição humana de maneira geral. É possível identificar um horror ao percebermos o instante retratado por Kollwitz como um último suplício frustrado. Se tomarmos a obra como ponto de partida para o entendimento do trabalhador, nos veremos diante da possibilidade de relacioná-lo a uma ação de rebanho, quase maquinal, e que ocorre em momentos pontuais da história de forma cíclica, como

⁴ Kollwitz, em muitas de suas obras, tinha em mente atingir um público maior, formado por trabalhadores. O contato estreito com os moradores de seu bairro, na periferia de Berlim, e com os pacientes de seu marido, o médico Karl Kollwitz, poderia ser ampliado através de suas obras. Isso ocorreu, por exemplo, com uma série de desenhos feitos para publicação na revista *Simplicissimus* e também com a realização de cartazes (cf. SIMONE, 2004).

instinto de sobrevivência e resistência. Mas é preciso tomar cuidado para não esvaziar a história e banalizar a existência e a concreta ação política dos trabalhadores. É preciso reconhecer a vantagem constante de uns poucos homens diante dos trabalhadores, por conta de uma série de elementos. Essa desproporção de forças seria suficiente para justificar que as revoltas e conflitos ocorridos ao longo da história não resultaram no fim da desigualdade de classes.

O reconhecimento de uma fragilidade na classe operária não está, na obra de Kollwitz, em uma debilidade humana, mas na desproporção das forças e recursos voltados para a sobrevivência. O operariado é representado com o sofrimento, mas também com a insistência pela vida. A morte, a miséria e a maternidade aparecerão em diversas obras de Kollwitz como forma de recuperar o tema da vida na presença constante da morte.

A série dos tecelões segue uma seqüência de acontecimentos. Nas duas primeiras gravuras, *Miséria* e *Morte*, estão retratadas cenas do cotidiano dos trabalhadores. A exploração dos tecelões pelos comerciantes, a ausência de recursos mínimos para a sobrevivência, realidade de boa parte do operariado na época, aproximava os trabalhadores da morte. Diante da situação limite, os homens organizam-se e marcham em direção à casa dos burgueses, para reivindicar melhores condições. As gravuras seguintes mostram homens confabulando, depois marchando, atacando e, por fim, o resultado da revolta, os corpos dos tecelões sendo trazidos para o interior de um cômodo, após a repressão da revolta. Como se Kollwitz apresentasse o antes, o durante e o depois. O cotidiano e a situação dos trabalhadores são apresentados como processo; ficam retratadas a tristeza das causas, a miséria e a morte, e o malogro do fim.

A morte parece estar presente no cotidiano. Kollwitz preocupa-se em contextualizá-la. Vasculhando a condição socioeconômica dos homens, mostra que a vida encurta-se para a massa de homens que lutam pela sobrevivência; quando se organizam em busca de direitos e de uma condição melhor, encontram a força desmesurada dos ricos proprietários. Kollwitz não deixa de mostrar esse outro lado, misto de fracasso e impotência, a que se destinam os operários retratados. A forma com que a artista registra a situação dos operários é bastante realista. Kollwitz adota o ponto de vista dos trabalhadores e dá ênfase ao sofrimento vivido.

Kollwitz coloca a mulher como protagonista, nessa e em muitas outras gravuras, endossando a postura de mãe, esposa e operária, tomando parte na luta contra a opressão e a sobrevivência

de sua prole. A mulher não aparece no âmbito doméstico e, quando retratada, não apresenta uma atitude passiva. Sua imagem atrelada à dos filhos reporta-se à difícil condição das mulheres num período de extrema miséria.

Em suas gravuras, a artista, ora se refere à condição da mulher, ora se refere à condição da classe trabalhadora como um todo. Seu objetivo não é prestar homenagem ou glorificar uma existência heróica. As cenas retratam a vida de penúria, a presença constante da fome, da doença e da morte. Mesmo ao representar a revolta dos tecelões, há um reconhecimento da fragilidade humana diante de sua própria existência como um dado concreto. A presença das mulheres, nessa série, é uma forma de associar os trabalhadores ao cotidiano, ao ciclo da vida. Ao mesmo tempo, é uma forma de acentuar a bravura dos homens em busca de sua sobrevivência, quando, mesmo com os filhos no colo, marcham resistentemente.

Käthe Kollwitz nos permite reconhecer nossa impotência e qualquer justificativa na direção de explicar o resultado da revolta dos telões implicaria uma tentativa de lidar com nosso próprio horror. Assim como nos é insuportável lidar com a impotência da verdade, a ponto de criarmos gramáticas capazes de nos embriagar, também não podemos lidar com o fato de estarmos condenados a uma condição de sofrimento real, da qual não saímos nunca, mas cujo modo de existir esperamos sempre poder reverter.

O horror à guerra

O vínculo entre guerra e política pode ser pensado a partir da proposição de Clausewitz, pela qual a guerra é a continuação da política por outros meios (cf. CLAUSEWITZ, 1996). A guerra é um ato político, uma forma diferente de dar prosseguimento à política. O autor-general, ao observar as investidas napoleônicas, considera a guerra como parte integrante da existência humana, como um instrumento necessário para a política. A destruição do inimigo acaba por ser uma estratégia de estabelecimento político em que uma parte faz imperar sua vontade sobre a outra parte. A guerra seria, portanto, caracterizada pelo poder repressivo, materializado por uma violência armada. Podemos visualizar a obra de Francisco de Goya, *Os fuzilamentos de 3 de maio*⁵ (1814) (cf. anexo 2), como um retrato do ambiente que inspirou

⁵ A tela, no Museu do Prado, em Madri, é apresentada com o seguinte título: “El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pio”. No texto, adotamos o nome encontrado na literatura, mais sintético: “Os fuzilamentos de 3 de maio”.

Clausewitz às suas proposições. A revolta do povo madrileno, em 2 de maio de 1808, contra o exército napoleônico que tinha ordens de levar o infante D. Francisco de Paula, filho de Carlos IV, suscitou como represália a morte de dezenas de rebeldes na colina de Príncipe Pio. A tela revela as conseqüências do dia seguinte à resistência da população frente à vontade de Napoleão. O uso da violência acaba por ser um recurso de força política, capaz de reprimir e fazer prevalecer uma vontade sobre a outra. A obra de Goya, no entanto, não é a pura materialização das conseqüências da guerra ou a representação da desigualdade de forças entre as partes conflitantes. A tela retrata a tensão do instante em que a morte se aproxima. Diante do corpo caído das primeiras vítimas, os homens se desesperam. O medo de ver a vida se esvaír se sobrepõe à indignação de ver a liberdade da nação ser suprimida pela força do dominador. O quadro de Goya parece trazer uma evidência que nos obriga a pensar a proposição de Clausewitz de uma outra forma. Parece haver uma urgência pela vida nua nos olhos dos personagens. Diante da presença da morte a política já não é capital. Já não importa a soberania ou a ideologia, já não interessa discutir as vontades e as regras de conduta, é preciso agarrar-se à vida a todo custo.

Ora, se considerarmos o homem como animal político, que estabelece relações na comunicação com os outros, que firma contratos de conduta e organização e que, no ato de relacionar-se, confronta vontades díspares e lança mão da violência como meio de fazer prevalecer sua vontade sobre a de outros, estaríamos diante da fórmula de Clausewitz, segundo a qual a política é encarada de maneira natural. Estaríamos próximos de pensar o homem como um animal distinto dos demais por sua capacidade política. Mas diante da tela de Goya, a guerra não parece ser a simples continuação de uma capacidade política. A guerra se mostra como uma situação limite, na qual o passado político que engendrou os fatos, para os partícipes, torna-se irrelevante. No momento em que a vida e a morte confrontam-se, tal como representado por Goya, parece haver uma suspensão da política (*bíos*) e o homem torna-se pura *zoé*. Seria o caso, nessas circunstâncias, de rever a formulação de Clausewitz e seguir o raciocínio exposto por Michel Foucault em sua aula do dia 7 de janeiro de 1976. Não se trata de reduzir a guerra a uma ou outra definição, mas de retorcê-la e avaliá-la como expressão da condição humana sem que se sobreponha a ela.

Foucault sugere que a proposição de Clausewitz seja invertida, que a guerra seja considerada não a continuação da política, mas que a política seja vista como a guerra continuada por outros meios. Há uma diferença gritante nessa inversão. Na primeira situação, a política é

anterior à guerra; na segunda, a guerra é anterior à política. Nas duas formulações, tanto a guerra como a política relacionam-se intimamente, mas ganham em cada uma delas potências diferentes. A partir dessa inversão Foucault desenvolve algumas conseqüências. As relações de poder partiriam de um momento preciso estabelecido pela guerra. A política viria se colocar de permeio entre as partes conflitantes para fazer com que a situação de guerra permanecesse. “O poder político, nessa hipótese, teria como função reinsserir perpetuamente essa relação de força, mediante uma espécie de guerra silenciosa, e de reinseri-la nas instituições, nas desigualdades econômicas, na linguagem, até nos corpos de uns e de outros” (FOUCAULT, 2005, p. 23). A guerra seria a manifestação de um desequilíbrio de forças que a política mantém como necessária à existência social, semelhante ao que diz Pierre Clastres em *Arqueologia da violência* (2004). Todas as assimetrias, os conflitos, as disputas, as relações de poder, tudo seria desdobramento de uma mesma guerra continuada, inclusive pelos momentos de paz, que resultariam na constante afirmação da unidade social.

Se de fato levamos a cabo a hipótese de Foucault, nosso olhar sobre a guerra justifica-se pela necessidade de encará-la a fim de construirmos um retrato das relações de poder engendradas pelo homem. Esse retrato se edifica a partir de uma guerra permanente. O processo civilizador seria uma forma de suscitar mecanismos de camuflagem, incorporados aos discursos, que penetrariam o modo com que os homens vêem o mundo e que produziriam neles o horror diante do conflito bélico. Disso decorre que a análise do horror é uma forma de se chegar ao entendimento das relações sociais e de seus aspectos mais primordiais. Haveria no homem uma existência guerreira que se esconde nos discursos e que ganha forma através das relações de poder que constroem o indivíduo e o fazem subordinar-se às instituições. Mas é preciso cuidado para não cairmos na situação hobbesiana, em que a maldade ganha vultos absolutos. Queremos deixar a idéia de mal um pouco de lado, para que as concepções morais não sejam consideradas como origem; para que sejam vistas, se necessário, como resultantes de um procedimento belicoso que encontra nos discursos e formulações morais a continuidade de disputas que resultam nas dominações cotidianas.

O quadro de Goya pode ser visto como um momento extremo, quando a guerra assume contornos explícitos e suas conseqüências são experienciadas. No momento do fuzilamento, os discursos são parciais. Não parece haver na postura dos soldados, de fuzil em riste, o interesse em fazer valer os princípios da civilização. Estão convencidos a por fim na vida de seus opositores, em um momento de irreflexão, tal como propõe Hannah Arendt. Segundo

Arendt, a incapacidade de pensar brota como elemento crucial para a avaliação das ações políticas. Sem o pensamento as ações são mecânicas, não aparecem para nós com sentido e, diante disso, perdemos nosso lugar no mundo. Esse lugar, segundo a autora, só pode ser preenchido pela atividade do pensar, que permite um afastamento do passado e do futuro e um reconhecimento de nossa condição. Diante dessa perspectiva a imagem dos guardas convictos de suas ações, cumprindo ordens superiores, em uma servidão voluntária, é fruto não de uma maldade, mas de sua banalização. De uma total ausência de pensamento e, por conseqüência, de um afastamento dos homens de si mesmos. O horror estampado no rosto do próximo a ser fuzilado, na obra de Goya, pode ser entendido pela proximidade da morte, mas poderia ser pelo reconhecimento da banalidade, da animalização que suprime a reflexão e conduz o homem ao agir mecânico.

A violência da guerra, para Hannah Arendt seria fruto da irreflexão, assim como o agir repetitivo que impõe uma existência de dominantes e dominados. Mas, se a política for tomada como a continuação da guerra por outros meios, a racionalidade mostra-se como elemento da própria violência e do agir cotidiano em que os poderes são exercidos. A política pode ser vista como a distinção da espécie humana, por ser ato reflexivo e cooperativo e, ao mesmo tempo, pode ser encarada como a maneira de engendrar a continuidade de um modo de existir. Por um lado é possível considerar a política como elemento de permanência de nossa existência belicosa, por outro lado, a política pode ser considerada como alternativa de ação coletiva, capaz de construir o bem comum e, com o auxílio do pensamento, fornecer ao homem um lugar no mundo.

Na parte direita da tela, a mais escura, os soldados franceses anônimos, apenas identificados pelo uniforme, estão alinhados; em um gesto mecânico, apontam os fuzis na direção dos rebeldes. São os promotores da morte, que não se pode identificar. Formam um bloco homogêneo, não há individualidade, não há expressão alguma. Sua simples presença causa horror aos condenados. Fazer morrer lhes parece ser indiferente, pois não se trata de uma questão moral. Trata-se do cumprimento de funções para que haja a manutenção da ordem social e a perpetuação da dominação. Há aqui, ao mesmo tempo, a ação irrefletida dos que matam e a racionalidade da guerra, produtora da coesão, que elimina o outro que ameaça. A

morte, enquanto punição, é exemplo para os demais, é reafirmação do poder que unifica, que mantém, pela oposição ao diferente, a força identitária dos iguais.

O lado oposto da tela, iluminado pela luz da lanterna trazida pelos soldados, vinda de baixo para cima, um grupo de pessoas desordenadas, com o espanto e o desespero nos rostos, aguarda a morte inevitável.

Nos patriotas que morrem não há heroísmo, pelo menos não no sentido classicista de David, mas fanatismo e terror. A história como carnificina, como catástrofe (são dessa época as águas-fortes de *Os desastres da guerra*). A destruição se cumpre no halo amarelo de uma enorme lanterna cúbica: eis “a luz da razão”, enquanto ao redor está a escuridão de uma noite como todas as outras e ao fundo a cidade adormecida (ARGAN, 1999, p. 41).

A luz artificial da lanterna seria signo da racionalidade precária e parcial, uma vez que tomamos suas conseqüências imediatas para os fuzilados. A luz deixa explícito qual é o centro da cena e estabelece um contraste com a cidade ao fundo, símbolo da civilização, mergulhada na escuridão. O homem de camisa branca é protagonista, seu gesto, com os braços abertos para cima, nos remete à crucificação. Parece ser essa a punição correta para os rebeldes que contestam o poder imperial. Em suas mãos é possível ver estigmas, que confirmam a intencionalidade de Goya em recuperar a idéia do Cristo. Seu rosto não expressa a frieza da racionalidade, de quem se dispõe a argumentar por sua vida ou ideologia; também não expressa a busca de perdão ou arrependimento. Sua expressão é de horror diante dos fuzis, já não há mais espaço para heroísmo, apenas para o medo. Os gestos dos que estão a sua volta corroboram a impotência de ação e o suspense criado no observador da tela, que percebe a morte iminente, mas, como qualquer dos personagens, não pode fazer nada para evitá-la. Um dos homens eleva o rosto e encara seus opositores, parece estar ciente de sua condição e, com os olhos arregalados, mantém os punhos fechados num gesto de resistência. O padre, pintado por Goya para representar o papel importante da Igreja no desenrolar dos fatos⁶, com as mãos unidas, parece fazer uma prece. Contudo, não se volta para o céu, mas para o chão. Talvez, num ato limite, a fé tenha se esvaído e voltar-se para a terra seja o gesto simbólico daquele

⁶ Goya inclui no quadro um representante da Igreja Católica, que na época napoleônica desempenhou forte papel de oposição, tendo sido retaliada em diversas ocasiões, inclusive no Tribunal do Santo Ofício.

que Deus parece ter abandonado. Dois dos presentes levam as mãos nos rostos, como se esse gesto fosse capaz de, ao privar a visão, evitar o desenrolar dos fatos.

Os mortos que jazem no chão, muito perto dos próximos fuzilados, são prova de que ali, naquele momento, a morte se reúne com os vivos. O horror sentido por essas pessoas não parece ser em relação à guerra em si, mas frente à certeza da morte causada pela guerra. Não há grande movimentação na tela, as cenas parecem acontecer com a pausa terrível e sádica dos que concedem aos que vão morrer um instante de sofrimento excessivo pelo final de suas vidas. Atrás dos condenados a silhueta do que parece ser uma mulher reforça o suspense causado pela tela. Pode ser uma testemunha que presencia os fatos calada; pode ser mais uma vítima, que não é identificada por não receber luz suficiente; mas pode também ser a própria morte.

A visualidade trazida por Goya em *Os fuzilamentos de 3 de maio* implica a identificação do horror dos homens que vivenciam a guerra, mas também o reconhecimento de que, se nossa existência corresponde a uma guerra contínua, a violência será recorrente de forma permanente, e junto dela a ameaça à vida. Essa condição adquire o grau superlativo do horror, não apenas pela morte e pelo imperativo da violência, mas pelo fato de nossa generalidade, a capacidade política, se mostrar subordinada à nossa existência matável. Essa visão implica um reconhecimento das conseqüências da racionalidade, expressas no cotidiano dos homens, quando as batalhas são travadas em busca de permanência e coesão, mas também na brutalidade imediata da guerra, que se nos apresenta como algo recorrente, fruto das contingências e de nosso próprio modo de existir⁷.

A tela de Goya representa uma situação limite entre os homens, a evidência da presença indelével da guerra. O acontecimento a que diz respeito é histórico, foi resultado da ação patriótica de um grupo de pessoas diante da política napoleônica. A ação política de fato parece ser o prolongamento de uma guerra, que se desenvolve a partir de dominações difusas, do exercício da coerção física e psíquica. No momento preciso retratado por Goya, quando as pessoas estão diante da morte e a guerra é sentida nos ossos, parece haver um reconhecimento da realidade nua dos homens. O uso da força para fazer valer uma vontade sobre a outra —

⁷ Essa idéia também pode ser visualizada através de um dos desenhos de Goya da série *Os caprichos*: “*O sonho da razão produz monstros*”.

que tem por consequência a ameaça à vida de todos, quando o contrato social, para esses homens, já não vale nada e as regras de conduta são colocadas em suspensão — mostra-se natural o bastante para questionarmos o discurso sobre a civilização.

Na série de xilogravuras intitulada *Guerra* (1922-1923), Käthe Kollwitz representa o abandono e a angústia dos civis, que aguardam o desfecho da batalha. A artista, assim como no ciclo *A revolta dos tecelões* (1897-1898), apresenta o fato histórico a partir do ponto de vista das pessoas comuns, especialmente, as mulheres. A guerra será vista como a causa do sofrimento das mães e esposas, que vêem seus filhos e maridos na frente de batalha sem que possam fazer alguma coisa para protegê-los.

Na xilogravura *As mães* (1922-1923) (cf. anexo 3) novamente Kollwitz recupera a imagem feminina para mostrar as consequências da guerra na vida cotidiana dos homens. A técnica escolhida permite uma robustez ao grupo de mães que se une para proteger seus filhos. Não há resignação. Os filhos aparecem sufocados pelos braços, mãos e vestidos das mulheres. Os olhares tensos, as testas franzidas, as mãos abrangentes indicam a existência da opressão que chega por todos os lados. Na esquerda, uma mulher ergue as mãos espalmadas num gesto, ao mesmo tempo, de recusa e afastamento, como que implorando que sejam deixadas em paz. Diante da possibilidade de terem seus filhos tomados pela guerra, a atitude de defesa das mães indica um recobrar de forças capaz de resistir a qualquer coisa. A atitude representada por Kollwitz indica o desespero diante da possibilidade da morte. Aqui, a urgência da vida parece vencer a racionalidade da política. Mas a disposição em defender a vida dos filhos diante da ameaça da guerra já representa uma disposição de luta. A situação permite que pensemos novamente na inversão da proposição de Clausewitz, colocando a própria guerra como anterior à política, como algo intrínseco ao humano. As mulheres estão dispostas a lutar contra toda a opressão a fim de evitar que seus filhos sejam tomados. É possível pensarmos que resistem à violência do inimigo, mas também aos mandos do Estado que enviam seus filhos para a frente de batalha. A artista amplia o sentido da guerra, ao mostrar o assombro das mães; ao mesmo tempo, possibilita uma reflexão sobre a forma como a vida é capaz de emergir em meio à ameaça da racionalidade da política.

Diante da disputa pelo poder, a razão da guerra sobrepõe-se à razão iluminista. Assim como Kollwitz, Goya, em *Os desastres da guerra* (1810-1829), abre mão das imagens épicas e românticas. Os homens são retratados em toda sua ferocidade, durante as batalhas, cometendo

atrocidades, como se encontrassem na guerra um motivo suficiente para extravasar os desejos mais animalescos. Para Sylvester (2007a, p. 290), “Goya parece ter tomado como regra que um ser humano com poder ou autoridade sobre outro abusará dessa posição para arruinar o próximo — para desmembrar, depravar, despojar, impiedosamente, gratuitamente”.

Espantosa realidade da vida, a vontade de poder⁸ do homem torna possível a dominação violenta de outros homens. A desigualdade, que desde o início da civilização requisita a política, permite-nos entender como os sistemas políticos foram sendo construídos ao longo dos anos e como os Estados empreenderam batalhas, retaliações e punições, como forma de manter o poder e a sociedade coesa. É possível olhar para a guerra do ponto de vista de sua função para a manutenção da soberania, e esse exercício permitiria encontrar sua necessidade e até mesmo justificá-la. Mas, ao olharmos para a guerra do ponto de vista dos governados e, mais especificamente, da perspectiva dos que estão no campo de batalha, então vemos o horror extremo, quando, para esses homens, a política e a racionalidade já não significam nada. Goya vivenciou a invasão das tropas napoleônicas ao território espanhol e documentou os desastres da guerra em seu cotidiano.

Existe uma diferença na maneira com que Goya representa a guerra na série *Los desastres de la guerra* e em *Os fuzilamentos de 3 de maio*. Se nessa última há a possibilidade de encontrarmos um heroísmo no povo espanhol que patrioticamente enfrentou o exército de Napoleão, naquela não há heroísmo algum. A série desnuda a guerra, mostra-a por dentro, pela existência bárbara dos homens. Para Goya, em seus desenhos, tanto espanhóis quanto franceses são capazes de cometer atrocidades. Seus atos são apresentados de forma circunspeta, não interessam motivos e causas, também não interessam juízos sobre certo e errado, justo e injusto. O artista apresenta a guerra como um desastre que precisa ser visto de perto para ser reconhecido.

Há uma visão mística em Goya. Ao longo de sua obra é possível identificar bruxas, monstros, seres mitológicos e mesmo a morte em pessoa. Ainda que se objete que Goya não acreditasse numa existência transcendental, é preciso reconhecer a forma como o artista recobra a crença popular, o que reforça a idéia de que o olhar que apresenta sobre a tragédia da guerra corresponde ao olhar do homem comum, que vivencia o trágico.

⁸ Aqui não nos referimos ao termo nietzschiano, que preferimos grafar “vontade de potência”.

Sua posição diante da morte é exposta, de alguma forma, na lâmina 69 da série, que representa um cadáver saindo de dentro da terra, e na qual se pode ler “Nada. Isto dirá” (cf. anexo 4). Nas mãos do cadáver há uma placa com a palavra “nada” escrita. Essa informação pode ser referência ao que se sucede após a finitude da vida, mas também pode ser a resposta que se procura para as questões terrenas. Em um outro desenho, Goya representa a morte da verdade, fazendo alusão ao título da série, “desastres”. O desastre diz respeito a um fracasso, a uma expectativa não cumprida. A verdade morta é a imagem da falência da razão ou, dito de outra forma, a guerra seria a prova pulsante de que a razão já não está presente, o que nos aproxima das idéias de Arendt sobre a irreflexão. A morte da razão proporciona aos homens esses desastres, que implicam a vivência das conseqüências da ausência de civilidade. A razão, por sua vez, reporta-se à busca de respostas da humanidade. Goya, ao representar o cadáver ressuscitado, vindo de outro mundo, parece ser o porta-voz de uma verdade absoluta e reveladora, impossível no mundo dos vivos. Mas essa verdade é o nada.

O nada de Goya é a total ausência de sentido, é a expectativa frustrada, a impotência da religião, a inconstância das ações dos homens. Os que estão no campo de batalha e, amontoados, olham com pavor o mensageiro do além, haveriam de perguntar-lhe sobre a estranha ordem geométrica de tudo, ao que responderia “nada”. Os mesmos, tementes pelo julgamento de seus pecados, acabados de serem cometidos, também haveriam de perguntar se existiria a misericórdia divina e o purgatório, ao que escutariam “nada”. Firma-se, então, pelos olhos de Goya, o horror vivido, mas que permanece sem sentido aos olhos humanos.

Existe nas gravuras de Goya uma confirmação do caráter bárbaro dos homens. Entre os gregos e romanos da antiguidade, o bárbaro é o estrangeiro de língua indiscernível, que não se pode entender. O termo é aqui bastante apropriado. Diante da tragédia da guerra, o homem parece ser um estrangeiro, exilado de si mesmo. Como se sua ação fosse a ação de alguém de fora da civilização, de fora da humanidade. Mas esse exílio implica uma visão pontual da civilização, que ignora o caráter racional da guerra. Essa postura trata a barbárie como uma exceção, como um desvio do humano. Não se trata, pois, de negá-la, mas de reconhecê-la como parte da própria humanidade.

Considerações finais

Este artigo tratou de um tema específico, a experiência do horror, mais precisamente a que diz respeito ao mundo do trabalho e à guerra. O tema, no entanto, foi debatido a partir da análise de algumas obras de arte. É possível reconhecer na arte uma forma de comunicação política, capaz de fazer ver elementos do cotidiano dos homens e da forma com que encaram a realidade. Ao mesmo tempo, a arte passa a ser uma forma de resistência frente ao horror da vida, uma forma de suportar a difícil sociabilidade e encontrar, através do pensamento, linhas de fuga e de ação frente ao cotidiano. Os artistas que selecionamos comunicaram sua interpretação sobre a realidade da guerra e da exploração do trabalho. Os que se colocam diante de suas obras, recebem essa interpretação de maneira diversa, e são, de uma forma ou de outra, convidados ao pensamento. A força das obras de arte que aqui selecionamos está na virulência com que se referem à tragédia da vida, corroendo a visão dos que encaram o mundo com olhos de ternura e passividade. O agir político pressupõe essa avaliação interpretativa do mundo, a arte cumpre o papel de contribuir com esse pensamento que transforma os homens em agentes.

A experiência artística, no momento em que reafirma o laço do homem com o mundo, fazendo-o pensar e criar, retoma a própria política. Tanto a política quanto a arte são processos de criação que não se dissociam da vida e, nesse sentido, vincular os dois implica um fortalecimento da compreensão sobre a existência e a complexa teia de forças que atuam sobre os homens. Quisemos nesse artigo apontar para a possibilidade de produção de conhecimento político a partir da comunicação artística, para tanto usamos a experiência do horror por considerá-la diretamente vinculada ao homem e à política, por expressar um reconhecimento específico do mundo e reivindicar uma ação. O horror em si é uma sensação, vem do latim *horrēō*, que significa tremer, recear, mas também erguer-se, colocar-se em pé, no sentido de eriçar os cabelos e pelos do corpo⁹. O horror, portanto, denota uma reação frente a um fato, a uma coisa, a um acontecimento. Essa reação associamos à política, seja a partir da dominação de uns poucos sobre a maioria, seja pelos que sofrem essa dominação e tomam consciência de suas conseqüências.

⁹ Cf. TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino Português*, Porto, Gráficos Reunidos, 1942.

Queremos considerar que o horror é uma experiência humana tão íntima e forjada no contato com o mundo, que já não podemos tratar do homem sem ela. Seria possível nos reportar ao homem como *homo horrens*, aquele que sofre as conseqüências de um existir específico, que compreende o assombro do real, o medo frente às contingências, o terror diante dos fatos violentos da vida. As experiências do horror vão desde o reconhecimento de nossas impotências, do descompasso de nossa existência em relação aos outros e ao mundo, até o suspense da morte, as conseqüências do mundo do trabalho, da desigualdade, dos poderes sofridos na carne, da transformação da vida em algo descartável. Entendemos que todos esses horrores, na medida em que são experienciados, revelam aos homens sua condição.

Procuramos apresentar duas das muitas possibilidades da experiência do horror, que ocorrem a partir de variadas circunstâncias. Essa experiência deve ser encarada como algo que se funda na mesma medida em que se funda a sociabilidade, sua existência confunde-se com a do próprio humano enquanto ser dotado de razão, que se apropria do mundo torneando-o com sentidos e que, por isso, é capaz de reagir a ele. A experiência do horror é fruto de um choque entre o mundo concreto e as percepções que se fazem dele. Em larga medida essas percepções acabam por fundar noções exatas sobre o mundo, tanto no que diz respeito à sua concretude, quanto à sua significação. Esse sentimento de mundo é construído gradativamente pela vivência do homem, e junto dele, as expectativas criadas sobre a vida.

De fato, por uma vontade de conservação, e mesmo um receio pelo novo, acabamos por enxergar o horror como algo negativo, como um diagnóstico de nossa condição trágica; mas, na mesma medida em que o horror nos revela nossa tragicidade, convida-nos a retomarmos a nós mesmos. Trata-se de um voltar-se para si que estabelece um diálogo íntimo consigo. Há aqui um impulso de conservação que em geral não é percebido. Ao estabelecer o pensamento, esse diálogo ensimesmado, tal como o define Arendt (2002), livramo-nos da solidão maior, aquela em que nos encontramos perdidos de nós mesmos. Esse primeiro diálogo é o ponto de Arquimedes, pelo qual podemos reelaborar a existência, rever os afetos, ressignificar nossa tragicidade a fim de nos reconhecermos como parte da engrenagem do mundo.

Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar/o querer/o julgar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- _____. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- CLAUSEWITZ, Carl Von. *Da guerra*. São Paulo: Martins fontes, 1996.
- FLIEDL, Gottfried. *Gustav Klimt: o mundo de aparência feminina*. Köln: Taschen, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LÖWY, Michael. *A teoria da revolução no jovem Marx*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MARX, Karl. Glosas críticas al artigo "El rey de Prussia y la reforma social. Por um prussiano". In: MARX, Karl. y ENGELS, Friedrich. *Obras fundamentales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 505-506.
- PEDROSA, Mario. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: CEB, 1949.
- ROCHA, Silvia Pimenta Veloso. *Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- SIMONE, Eliana de Sá Porto de. *Käthe Kollwitz*. São Paulo: Edusp, 2004.
- SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007a.
- WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre opressão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- YUSTA, Constanza Nieto. *Gustav Klimt: el artista del alma*. Madrid: Editorial Libsa, 2007.

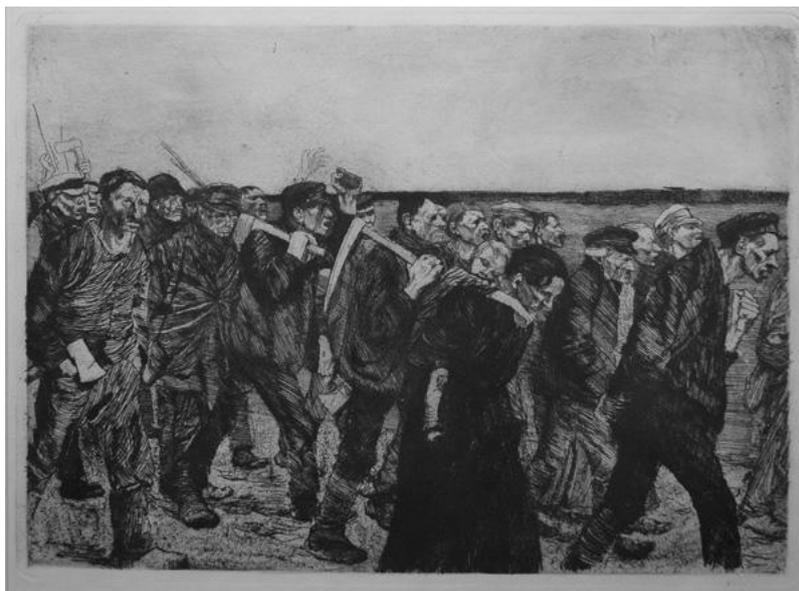
Anexo 1

Fig. 1. Käthe Kollwitz. *A Marcha dos tecelões*. Gravura em água forte, 21,6 x 29,5 cm, 1897.

Anexo 2

Fig. 2. Goya. *Os fuzilamentos de 3 de maio*. Óleo sobre tela, 266 x 345 cm, 1814.

Anexo 3



Fig. 3. Käthe Kollwitz. *As mães*. Xilogravuga, 44,2 x 54,2 cm, 1922-1923.

Anexo 4



Fig. 4. Goya. *Nada ello dirá!* (*Desastres da guerra*). Água-forte, água tinta polida, pontaseca, buril, 155 x 210 cm, 1812-1820.