

O horror à guerra: uma análise a partir de Käthe Kollwitz e Goya

Rafael de Paula Aguiar Araújo*

Resumo

Este artigo parte do princípio que a experiência do horror acompanha o homem desde as primeiras formas sociais e que, através dela, é possível lançar um olhar sobre a condição humana e sobre as situações geradas pela difícil sociabilidade. A análise dessas dificuldades implica o reconhecimento das circunstâncias que atuam sobre os homens e configuram situações de violência, impotência e sofrimento. A partir da relação existente entre arte e pensamento, o artigo analisa o horror à guerra. Para isso, foram estudadas duas obras de Goya, *Os fuzilamentos de 3 de maio* (1814) e *Nada ello dirá!* (Desastres da guerra) (1812-1820), além de uma obra de Käthe Kollwitz, *As mães* (1922-1923).

Palavras-chave: horror; arte; pensamento; política; guerra.

Abstract

This paper starts off with the principle that the experience of horror accompanies the mankind since the first social forms and through it, it's possible to look at the human condition and situations generated by the difficult sociability. The analysis of these difficulties involves the recognition of circumstances that act over mankind and set situations of violence, impotence and suffering. From the existing relationship between art and thought, the article analyzes the horror of war. Two works of Goya were studied for this, *El 3 de mayo* (1814) and *Nada ello dirá!* (1812-1820), besides a work of Käthe Kollwitz, *The mothers* (1922-1923).

Keywords: horror; art; thought; politics; war.

* Doutor em Ciências Sociais, professor do Departamento de Política da PUC-SP e de Sociologia Contemporânea da Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Pesquisador do NEAMP – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP e editor da Revista *Aurora*, vinculada ao mesmo programa.
E-mail: rafa77@uol.com.br

Introdução

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.

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.

Este artigo procura compreender um pouco mais a experiência do horror, partindo do princípio de que se trata de experiência fundamental que perpassa o humano desde seus primórdios. Selecionamos um tipo de horror, o horror à guerra, dentre tantos possíveis e mapeados em outro lugar,¹ 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 consequências 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 consequências 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. Para desenvolver a análise, selecionamos a obra *Os fuzilamentos de 3 de maio*, de Goya, pintada em 1814, além de uma gravura pertencente

1 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).

à série *Os desastres da guerra*, feita entre 1810 e 1829, bem como uma das gravuras de Käthe Kollwitz sobre o mesmo tema, realizada entre 1922 e 1923. A experiência do horror é apresentada, através do *horror à guerra*, como algo eminentemente 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 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 (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*² (1814), como um retrato do ambiente que inspirou Clausewitz às suas proposições.

Figura 1 – Goya. *Os fuzilamentos de 3 de maio*
Óleo sobre tela, 266 x 345 cm, 1814



² 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”.

A revolta do povo madrilenho, 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 consequências 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 consequências 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 (2005) 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 consequências. 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 reinserir 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 constróem 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 ideia 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 consequências 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 consequência, 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 ideia 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 à 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, mantêm os punhos fechados num gesto de resistência. O padre, pintado por Goya para representar o papel importante da Igreja no desenrolar dos fatos,³ 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 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 consequências 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 existir.⁴

A tela de Goya representa uma situação limite entre os homens, a

3 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.

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

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 – 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 apresenta o fato histórico a partir do ponto de vista dos homens 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.

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



Na xilogravura *As mães* (1922-1923), 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 animais. Para Sylvester (2007, 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 poder 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 ideia de que o olhar que apresenta sobre a tragédia da guerra corresponde ao olhar do homem comum, que vivencia o trágico.

Figura 3 – Goya. *Nada ello dirá!* (Desastres da guerra)
Água-forte, água tinta polida, ponta-seca, buril, 155 x 210 cm, 1812-1820



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”. 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 consequências 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 inconsequência 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

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 consequências 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 consequências 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, através da visualidade da arte, um pouco mais cuidadosamente uma, dentre as muitas possibilidades da experiência do horror, que ocorre em situação limite da difícil sociabilidade, a guerra. A experiência do horror 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. É nesse sentido que devemos avaliar o horror diante da guerra.

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, da qual a guerra é exemplo superlativo; 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

ARENDR, H. (2002). *A vida do espírito: o pensar/o querer/o julgar*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.

_____ (1999). *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo, Companhia das Letras.

ARGAN, G. C. (1999). *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras.

CLASTRES, P. (2004). *Arqueologia da violência*. São Paulo, Cosac & Naify.

CLAUSEWITZ, C. Von (1996). *Da guerra*. São Paulo, Martins Fontes.

FOUCAULT, M. (2005). *Em defesa da sociedade*. São Paulo, Martins Fontes.

SYLVESTER, D. (2007). *Sobre arte moderna*. São Paulo, Cosac & Naify.