

## **4 O PROCESSO DE DESAGREGAÇÃO - CORROSÃO DO DELÍRIO RACIONAL TOTALITÁRIO PELO MOVIMENTO – A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

### **4.1 Quando os Golpes Vêm de Dentro: A Fragmentação da Totalidade Temporal e A Conotação Integrada de Espaço/Tempo desde o Âmbito da Física Moderna**

Max Karl Ernst Ludwig Planck (1858-1947) apresentou à assembléia da Sociedade Alemã de Física, no dia 14 de dezembro de 1900, um estudo demonstrando que a matéria absorve energia térmica e emite energia luminosa de maneira descontínua, em pequenas unidades ou pacotes, que chamou de “quantum” (no plural, “quanta”). O professor alemão sustentou que essas unidades fundamentais de energia estão dispostas em degraus sequenciais (não havendo nenhum valor possível entre tais estamentos), e que quando a matéria absorve ou emite radiação, a mudança de energia acontece por meio de “saltos quânticos” de um degrau para outro<sup>267</sup>. A teoria de Max Planck abriu as portas ao mundo do muito pequeno, e conduziu a descobertas que, como se verá, ele próprio não aceitou totalmente. Seu legado propiciou que cientistas como Louis de Broglie, Erwin Schrödinger, Niels Bohr e Werner Heisenberg desenvolvessem, anos mais tarde, a mecânica quântica.

Os trabalhos científicos de Albert Einstein (1879-1955) revolucionaram profundamente a visão de mundo do início do século XX. Em 1905, o cientista publicou na revista alemã “Anais da Física” (*Annalen der Physik*) um artigo no qual tratava daquela que

---

<sup>267</sup> BRENNAN, Richard. **Gigantes da física: uma história da física moderna através de oito biografias**. Traduzido por BORGES, Maria Luiza X. de A. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, pp.101-102; 109-110.

viria a ser conhecida como a teoria especial (ou restrita) da relatividade. A relatividade especial afirma que nada pode mover-se em velocidade maior do que a da luz, e que essa é constante em todos os sistemas de referência. Conforme a teoria einsteniana, caso um objeto se deslocasse em uma velocidade próxima à da luz, ele pareceria para um observador fixo estar encurtado na direção do movimento<sup>268</sup>.

O movimento uniforme, segundo a teoria da relatividade, não pode ser medido de nenhuma maneira absoluta, e o espaço é relativo. O tempo se torna mais lento e a massa de um objeto aumenta em velocidades próximas à da luz, até que, ao atingir 300.000 km/s, o tempo pára e a massa do aludido objeto se torna infinita. Einstein propôs que a energia (E) de uma quantidade de matéria com determinada massa (m) é igual ao produto da massa pelo quadrado da velocidade da luz (c), cunhando a expressão “ $E=mc^2$ ”, indicativa de que uma pequena quantidade de massa contém uma enorme quantidade de energia<sup>269</sup>.

A teoria da relatividade especial implicou na quebra do cânone de que o tempo era absoluto ou universal perante qualquer referencial e forma de medição<sup>270</sup>. De acordo com esse princípio, cada observador possui sua própria medida do tempo, em outras palavras, o tempo é sempre relativo em função de um referencial, o que significa não existir uma simultaneidade absoluta dos acontecimentos<sup>271</sup>. O tempo tal como marcado nos relógios é afetado pelo movimento

---

<sup>268</sup> BRENNAN, Richard. **Gigantes da física: uma história da física moderna através de oito biografias**. Traduzido por BORGES, Maria Luiza X. de A. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, pp. 72; 81.

<sup>269</sup> BRENNAN, Richard. **Gigantes da física: uma história da física moderna através de oito biografias**. Traduzido por BORGES, Maria Luiza X. de A. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, pp. 78; 81-82.

<sup>270</sup> Ruth Maria Chittó GAUER, discorrendo sobre as modificações decorrentes da teoria da relatividade estrita, refere que “o tempo do mundo, ao tornar-se incerto, torna-se, por consequência, diferente do tempo das ciências modernas, onde era definido pela possibilidade de definir leis universais e eternas da natureza. Portanto, a produção de conhecimento, privada da verdade universal, somente pode ser apoiada mediante uma postura de conhecimento provisório. À idealizada objetividade do conhecimento científico sobrepõe-se o pluralismo de verdades (...)”. GAUER, Ruth Maria Chittó. **O Reino da Estupidez e o Reino da Razão**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006, p. 175.

<sup>271</sup> PAIS, Abraham. **“Sutil é o Senhor...”: a ciência e a vida de Albert Einstein**. Traduzido por PARENTE, Fernando; ESTEVES, Viriato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, pp. 161-162.

e pela gravidade: segundo a teoria restrita da relatividade, em relação a um dado observador os ponteiros de um relógio em movimento avançarão mais lentamente que os de um relógio imóvel<sup>272</sup>.

Einstein publicou a teoria geral da relatividade em 1916, postulando a existência de quatro dimensões (comprimento, largura, altura e tempo), nas quais os eventos ocorrem. Assim, espaço e tempo, outrora afirmados como idéias distintas, adquiriram uma conotação integrada, tanto que, na relatividade geral, utiliza-se a expressão “espaço-tempo” para indicar a interdependência de tais coordenadas na localização de um evento. A gravidade, de acordo com Einstein, não é uma força, mas um campo curvo no contínuo espaço-tempo, criado pela presença de massas<sup>273</sup>. Apesar de seus cálculos indicarem que o universo se encontrava em expansão, Einstein modificou sua teoria (através da introdução de uma “constante cosmológica” nas equações, que tinha o efeito “anti-gravidade”), a fim de que suas proposições corroborassem a sua crença em um universo estático. Mais tarde, o cientista se arrependeu de não haver aceitado a implicação de um universo dinâmico preceituado pela teoria geral da relatividade<sup>274</sup>.

Einstein percebia a ciência como o triunfo da razão humana, do conhecimento objetivo, sobre a incerteza e a subjetividade, e durante toda a vida procurou entender o cosmos através do intelecto, desconfiando dos sentidos. Foi, sem dúvida, um partidário do racionalismo, defensor das proezas que atribuía exclusivamente ao pensamento destituído de qualquer “atrapalho” sensível, tanto que disse em uma oportunidade: “*a verdade de uma*

---

<sup>272</sup> BRENNAN, Richard. **Gigantes da física: uma história da física moderna através de oito biografias**. Traduzido por BORGES, Maria Luiza X. de A. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, pp. 78-81.

<sup>273</sup> HAWKING, Stephen. **O universo numa casca de noz**. Traduzido por KORYTOWSKI, Ivo. São Paulo: Mandarim, 2001, pp. 18-21. BRENNAN, Richard. **Gigantes da física: uma história da física moderna através de oito biografias**. Traduzido por BORGES, Maria Luiza X. de A. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, pp. 84; 87-88.

<sup>274</sup> HAWKING, Stephen; MLODINOW, Leonard. **Uma nova história do tempo**. Traduzido por ASSIS, Vera de Paula. Rio de Janeiro, Ediouro, 2005, pp. 66-67. HAWKING, Stephen. **O universo numa casca de noz**. Traduzido por KORYTOWSKI, Ivo. São Paulo: Mandarim, 2001, p. 21.

*teoria está na mente, não nos olhos*”<sup>275</sup>. Contudo, paradoxalmente, suas idéias sobre a relatividade do tempo dos fenômenos acabaram por lançar dúvidas a respeito da universalidade da história, dogma da antiga modernidade de cunho iluminista, e por isso representaram uma ruptura importante, embora outros traços daquela concepção de ciência, como o determinismo e a simetria temporal, hajam permanecido no âmago tanto das teorias da relatividade quanto da teoria quântica<sup>276</sup>.

## 4.2 Multiplicidade de Tempos e Visões: O Paralelo entre as Teorias da Relatividade e A Arte Cubista

O Cubismo, movimento artístico também do início do século XX, rompeu com o cânone estético tradicional da forma, distanciando-se da mera reprodução da realidade. Esta tendência artística visava o afastamento da natureza como modelo, sem, contudo, enveredar para a abstração, fazendo nascer uma realidade independente e inerente ao quadro. Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) é expoente do Cubismo, embora este seja apenas um dos momentos de sua pintura: não é possível enquadrar as inúmeras obras do autor sob um único movimento.

---

<sup>275</sup> HAWKING, Stephen. **Os gênios da ciência: sobre os ombros de gigantes: as mais importantes descobertas da física e da astronomia.** Traduzido por ROCHA, Heloísa Beatriz Santos; MORICONI, Lis Lemos Parreiras Horta. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005, p. 915.

<sup>276</sup> Neste sentido Ilya PRIGOGINE refere que não obstante o notável desenvolvimento da física com o advento das teorias da relatividade e quântica, muitos aspectos tipicamente tradicionais subsistiram em sua essência, como por exemplo o determinismo e a simetria temporal. Mesmo que a mecânica quântica já não descrevesse trajetórias, e sim funções de onda, sua equação de base também é determinista de tempo reversível: uma vez dadas as condições iniciais, tudo é determinado, e a lei não varia em relação à inversão dos tempos. Estas características também se aplicam à relatividade restrita. Trabalha-se, assim, com sistemas fechados e coerentes, cujas leis abstratas fornecem a chave para desvendar a situação da variável através do tempo. Por estas razões, a novidade, a criatividade, a atividade espontânea eram apenas aparências, relativas ao ponto de vista humano. A irreversibilidade do tempo só seria aceita mais tarde, através de trabalhos na termodinâmica, da física do não-equilíbrio, onde se pôde constatar o papel construtivo da flecha do tempo, ou seja, o sem-número de fenômenos vitais que decorrem deste tipo de processos. **O fim das certezas: Tempo, Caos e as Leis da Natureza.** Traduzido por FERREIRA, Roberto Leal. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996, p. 20.

Por outro lado, como ressalta GANTEFÜHRER-TRIER<sup>277</sup>, prevaleceu a dificuldade de identificar claramente um “programa” ou “conjunto de preceitos” que se pudesse designar cubista, em virtude das peculiaridades de cada artista e da metamorfose que o movimento sofreu durante os anos de sua existência.

A obra “*Les Demoiselles d’Avignon*”<sup>278</sup> pode auxiliar a uma aproximação ao Cubismo de Picasso: essa pintura abalou todos os preceitos da convenção artística, pois nela o artista desligou-se, conscientemente, da imitação da natureza, decompondo o objeto em lâminas, e deste representando simultaneamente múltiplas perspectivas. Assim, recusou o pintor as leis tradicionais da perspectiva, que ordenavam a representação de um objeto (o tema central) tridimensionalmente. Observe-se as cinco mulheres nuas que fitam o espectador exibindo-se sem pudor e de forma provocadora<sup>279</sup>. Os rostos não podem ser interpretados em perspectiva: assemelham-se a máscaras (alguns inclusive estão pintados como máscaras). A assimilação direta do conteúdo da obra resta obstruída pelas mudanças de perspectiva entre as figuras, por proporções estranhas e pelos rostos sem relevo. A finalização desse quadro levou perto de nove meses, e a intensidade do trabalho pode ser estimada pelo número de estudos prévios: oitocentos e nove<sup>280</sup>. A história da arte não conhece nenhum caso comparável, em que uma única pintura tenha sido precedida de tão longa preparação.

<sup>277</sup> GANTEFÜHRER-TRIER, Anne. **Cubismo**. Traduzido por OBST, Ana Margarida. Köln: Taschen, 2005, p. 06.

<sup>278</sup> PICASSO, Pablo. **Les Demoiselles d’Avignon (1907)**. Óleo sobre tela: 243,9 x 233,7cm. Nova Iorque: The Museum of Modern Art. Reproduzida em WARNCKE, Carsten-Peter. **Picasso**. Traduzido por TOMAZ, Fernando. Köln: Taschen, 2004, p. 67. Figura 26.

<sup>279</sup> As cinco mulheres no quadro “*Les Demoiselles d’Avignon*” representam prostitutas das casas de tolerância localizadas na rua homônima de Barcelona. Picasso, que lá tinha morado antes de mudar-se para Paris, permitiu que as memórias daquele tempo influenciassem a obra. GANTEFÜHRER-TRIER, Anne. **Cubismo**. Traduzido por OBST, Ana Margarida. Köln: Taschen, 2005, p. 26.

<sup>280</sup> STRICKLAND, Carol; BOSWELL, John. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Traduzido por ANDRADE, Angela Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 137. BUCHHOLZ, Elke Linda; ZIMMERMAN, Beate. **Picasso**. Traduzido por MELO, Elsa. Colonia: Könemann, 1999, pp. 36. WARNCKE, Carsten-Peter. **Picasso**. Traduzido por TOMAZ, Fernando. Köln: Taschen, 2004, p. 61.



**Figura 26**

Picasso manifestou em sua obra “*Les Femmes d’Alger*” a idéia de que o espaço não é absoluto, dependendo a perspectiva do objeto da posição ocupada pelo observador, inexistindo uma única visão ou uma visão preferencial sobre as coisas. Esta consequência, decorrente da física newtoniana (embora o cientista tenha por toda a vida se negado a aceitá-la), foi chancelada por seus sucessores, e reconhecida como verdadeira por Albert Einstein, que complementou as descobertas sobre as dimensões do tempo e do espaço afirmando a relatividade do primeiro (teoria especial) e a imbricação de ambos (teoria geral).

MILLER<sup>281</sup> evidencia as semelhanças entre a pintura de Picasso e as descobertas científicas de Albert Einstein, aduzindo que seus legados expressaram uma revolucionária alteração nas usuais concepções de espaço e tempo, mesmo não tendo sido assimiladas pelas pessoas de pronto. Ambos formularam novas noções de espaço e de tempo quase simultaneamente, o que levou MILLER a afirmar que eles chegaram a “resultados” semelhantes em suas pesquisas não por pura coincidência, mas porque estavam imbuídos do mesmo substrato de vivências e de conhecimentos que compunha o seu período histórico, e, fundamentalmente, porque acreditaram que a ciência e a arte necessitavam transcender a percepção usual das coisas, e explorar o mundo por trás das aparências<sup>282</sup>.

Assim como Einstein desconfiou de um tempo absoluto, e de uma dimensão temporal separada da dimensão espacial, tal como apregoava o consenso leigo e científico da época, o que o levou a embrenhar-se no problema e a articular a teoria especial da relatividade

---

<sup>281</sup> MILLER, Arthur I. **Einstein, Picasso: space, time, and the beauty that causes havoc**. Nova Iorque: Basic Books, 2001, p. 02.

<sup>282</sup> Conforme Arthur I. MILLER, as descobertas do final do século XIX (raios “x”, radioatividade, entre outras) forçaram os cientistas e mais tarde também os leigos a levarem a sério a idéia de que existiam entidades que não podiam ser imediatamente captadas pela percepção humana, de que o visto poderia ser diferente ou apenas parte do existente. Este era um ambiente propício a que pessoas buscassem ultrapassar o limite do aparente, no qual, em última análise, fulcrava-se o senso comum. MILLER, Arthur I. **Einstein, Picasso: space, time, and the beauty that causes havoc**. Nova Iorque: Basic Books, 2001, p. 25.

em 1905 e a teoria geral em 1916, Pablo Picasso, no ano de 1907, através de sua obra “*Les Femmes d’Alger (O Jovem Orelha Vermelha)*”, desafiou a percepção natural dos objetos consubstanciando, em uma única tela, a pluralidade de perspectivas, o que significa, além da já explicitada percepção da relatividade espacial, também uma quebra da simetria temporal da observação de um objeto. Em outras palavras, se não é possível uma pessoa olhar um objeto em um determinado instante de tempo através de duas perspectivas distintas, então apresenta-se, na tela de Picasso, embutida nessa pluralidade de perspectivas, uma implícita quebra da simetria temporal da observação do objeto, em conexão com a teoria da relatividade especial einsteniana, que preceitua a inexistência de simultaneidade absoluta dos acontecimentos.

Pelo exposto, é possível discordar das interpretações nas quais é afirmado que Picasso se fixou unicamente na análise da forma dos objetos, excluindo o questionamento quanto à dimensão temporal dos mesmos<sup>283</sup>. Ora, parece que o artista não só discutiu o tempo em sua obra, mas ainda revelou uma concepção dessa dimensão perfeitamente afinada com a ciência da época. Nesse sentido, ainda que MILLER não tenha argumentado da mesma maneira como foram expostas na presente pesquisa as conexões entre as idéias de Einstein e a obra de Picasso, é possível concordar com o autor quanto não vê relação de causa e efeito

---

<sup>283</sup> A maioria dos intérpretes das obras de Picasso refere unicamente que o artista trabalhou a forma (espaço) através da apresentação simultânea de uma multiplicidade de perspectivas do objeto, de seu facetamento e posterior recomposição. Não fazem, contudo, qualquer menção à ruptura por parte do artista com a idéia de tempo absoluto, demonstrada na obra “*Les Femmes d’Alger (O Jovem Orelha Vermelha)*”. Nesse sentido: STRICKLAND, Carol; BOSWELL, John. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Traduzido por ANDRADE, Angela Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 137. BUCHHOLZ, Elke Linda; ZIMMERMAN, Beate. **Picasso**. Traduzido por MELO, Elsa. Colonia: Könemann, 1999, pp. 33-34. ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Traduzido por BOTTMANN, Denise; CAROTTI, Federico. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 422-424. WARNCKE, Carsten-Peter. **Picasso**. Traduzido por TOMAZ, Fernando. Köln: Taschen, 2004, pp. 61; 64. GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Traduzido por CABRAL, Álvaro. Rio de Janeiro: LTC, 1999, pp. 573-577. GANTEFÜHRER-TRIER, Anne. **Cubismo**. Traduzido por OBST, Ana Margarida. Köln: Taschen, 2005, p. 07; 16-17. Leonard SHLAIN chega a afirmar que Picasso desenvolveu uma arte que eliminava o tempo: SHLAIN, Leonard. **Art & Physics: parallel visions in space, time and light**. Nova Iorque: Perennial, 2001, p. 200. Mesmo Arthur I. MILLER, que teceu conexão entre as descobertas de Einstein e a pintura de Picasso, não explorou com profundidade a questão da expressão por parte do artista, em “*Les Femmes d’Alger*”, da relatividade do tempo: MILLER, Arthur I. **Einstein, Picasso: space, time, and the beauty that causes havoc**. Nova Iorque: Basic Books, 2001. MILLER, Arthur I. **Insights of Genius: imagery and creativity in science and art**. Nova Iorque: Copernicus, 1996, p. 422.

entre o que o primeiro asseverou em 1905 e o que o segundo pintou em 1907, e sim a evidência de que os artistas e os cientistas (e as pessoas em geral) partilham vivências e conhecimentos relativos a um determinado tempo, que acabam por formar um substrato, do qual se valem indivíduos de excepcional capacidade para edificar descobertas que modificam profundamente as condições de vida, o pensamento e o sentimento dos demais<sup>284</sup>.

Necessário, ainda, chamar a atenção para a ruptura com o racionalismo totalitário perpetrada por Picasso, através do acolhimento da multiplicidade de visões sobre um determinado objeto, sem oferecer privilégio a nenhuma delas, rechaçando as regras de perspectiva tradicionais, com a decomposição do cânone da perfeição formal que visava imitar a natureza, permitindo a distorção das figuras até o extremo, e, finalmente, com a execução de uma pintura que incorpora a idéia de relatividade temporal. Restou transgredido, assim, por meio de uma nova concepção espacial e pela adoção de uma perspectiva dinâmica e de tempo não absoluto, o sistema racionalista fechado, estático, perfeito, transparente, inequívoco.

---

<sup>284</sup> MILLER, Arthur I. **Einstein, Picasso: space, time, and the beauty that causes havoc**. Nova Iorque: Basic Books, 2001, p. 270.

### 4.3 Com os Olhos Fixados no Devir: A Arte Futurista, A Força da Velocidade, e A Ruptura com o Imobilismo Indispensável aos Sistemas Racionais Totalitários

Na Itália emergiu um movimento autodenominado “Futurismo”<sup>285</sup>, formado por numerosos integrantes de distintos campos culturais (literatura, artes plásticas, música, fotografia, etc.), cujo objetivo era a renovação tanto no âmbito social quanto artístico, a partir das conquistas técnicas (telefone, avião, trem, automóvel, entre outras) que alteraram a imagem do mundo desde o final do século XIX, e que por estes artistas eram vistas como frutos de uma ciência vitoriosa. Os futuristas rechaçavam o recebido por tradição, agregando tal legado sob a designação de “Passadismo”, conceito pejorativo que significava globalmente uma Itália retrógrada, que devia ser imediatamente substituída. Este verdadeiro ódio ao passado manifestava-se pela apologia à destruição de museus e bibliotecas, que para os integrantes do movimento assemelhavam-se à cemitérios<sup>286</sup>.

Na revista francesa *Le Figaro* de 20 de fevereiro de 1909, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), artista plástico e escritor egípcio, fez publicar o manifesto *Le Futurisme*, no qual vieram expostas as bases do aludido movimento, estabelecidas essencialmente sobre o amor ao perigo, o hábito da energia e a exaltação da força, a estreita conexão entre a arte e a luta, o emprego da agressividade, a glorificação ilimitada da técnica,

---

<sup>285</sup> Indispensável o comentário de que o Futurismo passou por muitas transformações entre 1909, data do seu primeiro manifesto, e mais ou menos a primeira metade da década de 40, quando se extinguiu. Os artistas categorizados como futuristas nesta pesquisa, da mesma forma, nem sempre guardaram estrita observância aos preceitos do manifesto, sendo possível extrair tônicas e experimentos pessoais de suas obras, que os desviaram do Futurismo, ou que criaram, dentro dele, novas tendências. Assim, roga-se ao leitor seja considerado o certo grau de generalização utilizado para distinguir os movimentos artísticos na presente (e em qualquer) pesquisa, e a opacidade dos limites entre os grupos artísticos que se sucederam no tempo.

<sup>286</sup> STRICKLAND, Carol; BOSWELL, John. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Traduzido por ANDRADE, Angela Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 139.

e, muito especialmente, a beleza da velocidade<sup>287</sup>. Nenhum interesse foi no entanto mostrado pelas condições reais de trabalho e de produção existentes nas fábricas através das quais se implementou o processo de industrialização que tomara lugar desde as décadas precedentes, e igualmente não se perquiriu quanto às conseqüências humanas do desenvolvimento industrial e urbano desmesurado - sobre o ser humano como fantoche do afã econômico expansionista, e como vítima não raro impotente das novas regras do jogo.

Os produtos da revolução industrial, que pelos futuristas foram alçados à condição de fetiches, pois representavam os símbolos de um novo modelo de vida, foram intensamente evocados em suas obras. A arte futurista, altamente influenciada pelos escritos de Nietzsche e Bergson, estava em sintonia com as características perceptíveis na sociedade do início do século XX, tanto que em sua concepção predominam o dinamismo e a simultaneidade. A grande obsessão dos artistas futuristas era o tempo, e seus derivados – movimento, velocidade, aceleração, fluxo, transformação. A velocidade, carregada de energia, em muitos casos violenta, era expressa através do intenso contraste de cores “puras” e fortes (que pela sua agressividade correspondiam ao caráter de ruptura do Futurismo), além do facetamento dos objetos, da sua quase decomposição. As “linhas de força” (expressão cunhada pelos futuristas para designar as linhas-cor concebidas para figurar a ultra-rápida passagem do tempo) animam o íntimo da estrutura propulsiva das obras<sup>288</sup>.

---

<sup>287</sup> Do manifesto futurista de 1909, redigido em onze pontos, pode-se extrair: “1) Queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia, a temeridade (...). 4) Declaramos que o esplendor do mundo foi enriquecido com uma nova beleza: a beleza da velocidade (...). 7) Já não há mais beleza que na luta, e nem obras-primas que não tenham um caráter agressivo (...). 9) Queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo -, o militarismo, o patriotismo, a ação destruidora dos anarquistas, as bonitas idéias que matam e o desprezo à mulher (...).” MARTIN, Sylvia. **Futurismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain. Köln: Taschen, 2005, p. 07.

<sup>288</sup> MARTIN, Sylvia. **Futurismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain. Köln: Taschen, 2005, p. 15.

Monet, impressionista, havia se preocupado em captar o instante, o transitório espasmo do presente, e através da reunião de várias de suas telas retratar a passagem do tempo. Os futuristas descobriram que poderiam superpor pictoriamente os diversos instantes sucessivos em uma única tela que denotasse o dinamismo passado-presente-futuro de forma simultânea. Assim, realizaram com o tempo algo semelhante ao que os cubistas perpetraram com a forma: em um só trabalho, estes exprimiram a multiplicidade de visões de um objeto, e aqueles o decurso do tempo, ambas manifestações de movimento, que refletiram a expurgação do estático da arte<sup>289</sup>. Observe-se, nesse sentido, a obra “Dinamismo de um cachorro na corrente”<sup>290</sup>, de Giacomo Balla (1871-1958): o pintor decompõe o passeio de uma mulher com seu cachorro<sup>291</sup> em uma seqüência de movimentos, utilizando-se da estratégia de multiplicação das extremidades das figuras, com a intenção de obter um efeito dinâmico que denota, em uma única tela, o passado-presente-futuro da ação.

---

<sup>289</sup> SHLAIN, Leonard. **Art & Physics: parallel visions in space, time and light**. Nova Iorque: Perennial, 2001, pp. 205-206.

<sup>290</sup> BALLA, Giacomo. “**Dinamismo de um cachorro na corrente**” (1912). Óleo sobre tela: 89,85 x 109,85cm. Buffalo: Albright-Knox Art Gallery. Reproduzida em MARTIN, Sylvia. **Futurismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain. Köln: Taschen, 2005, p. 43. Figura 27.

<sup>291</sup> A obra de Giacomo BALLA transmite a mudança pela qual a sociedade estava passando à época: trata-se de uma caricatura da estrutura social italiana. O animal doméstico fora durante séculos privilégio exclusivo dos círculos aristocráticos, mas no início do século XX a burguesia e a classe média alta compravam mascotes como expressão de uma riqueza recém adquirida em razão da acelerada industrialização. Passeando pela cidade moderna com seus amigos de quatro patas, os industriais e seus empregados abastados mostravam sua nova situação social. MARTIN, Sylvia. **Futurismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain. Köln: Taschen, 2005, p. 42.



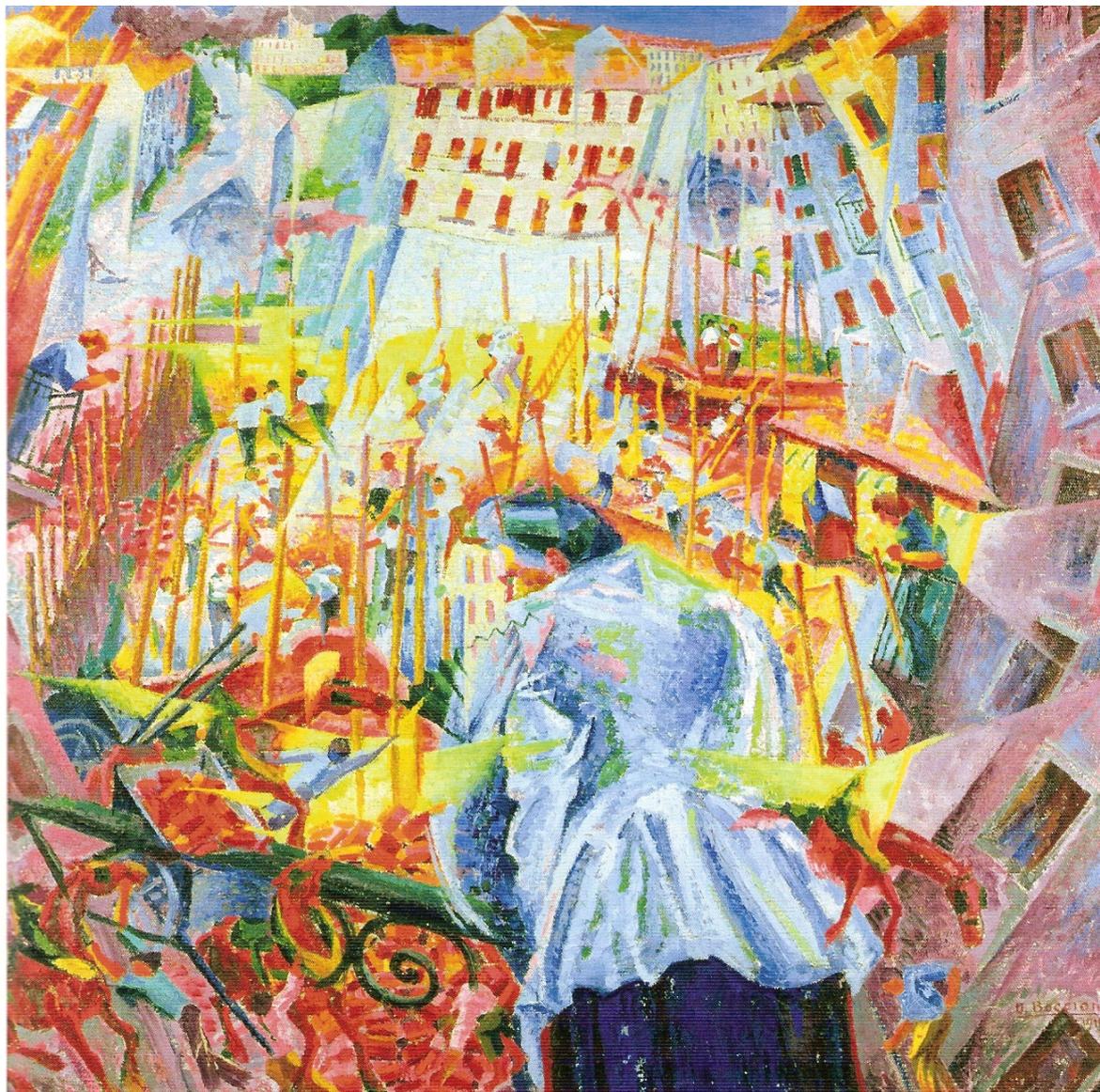
**Figura 27**

A simultaneidade era um conceito que incluía tanto a percepção ótica quanto as recordações e associações de idéias e sentimentos, e que implicava a manifestação em uma única obra da coincidência temporal de distintos fenômenos. Como observa MARTIN<sup>292</sup>, para o futuristas não se tratava unicamente de reproduzir, por exemplo, a vida e o tráfego das ruas de uma grande cidade em sua multiplicidade cênica; também os ruídos, os cheiros, as vivências recordadas e as sensações provocadas deviam completar a imagem da cidade, determinando uma totalidade atmosférica global. “A rua penetra no edifício”<sup>293</sup> é um exemplo da simultaneidade que compõe as obras futuristas: Umberto Boccioni (1882-1916) após uma figura feminina de costas em uma sacada, e o espectador é convidado a tomar parte, junto com ela, das impressões sensoriais e das recordações trazidas pelos acontecimentos da rua, que ocorrem ao mesmo tempo, e por isso se interpenetram, tendo a forma distorcida.

---

<sup>292</sup> MARTIN, Sylvia. **Futurismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain. Köln: Taschen, 2005, pp. 16-17.

<sup>293</sup> BOCCIONI, Umberto. “**A rua penetra no edifício**” (1911). Óleo sobre tela: 100 x 100,6cm. Hannover: Sprengel Museum. Reproduzida em MARTIN, Sylvia. **Futurismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain. Köln: Taschen, 2005, p. 31. Figura 28.



**Figura 28**

Não existe perspectiva que imponha ordem na pintura, e os objetos perdem sua consistência material se misturando uns aos outros, parecendo uma explosão de cor e de múltiplas e velozes percepções, cujo receptáculo é a cabeça da figura feminina e os sentidos do espectador. A ênfase desta obra futurista é o tempo, mais especificamente a figuração da abundância de eventos (óticos e emocionais) por meio de uma única tela, e neste ponto se torna possível verificar a ruptura com uma ordem própria da pintura eminentemente racional, eis que os objetos se apresentam simultaneamente, invadindo-se a ponto de retorcer as formas.

O dinamismo e a simultaneidade, características das obras futuristas, podem também ser vislumbrados na obra “A cidade que desperta”<sup>294</sup>: o quadro de Boccioni se refere ao início da manhã na periferia urbana correspondente à zona industrial de uma grande cidade. As “linhas de cor” são abundantes, evocando o movimento intenso, e as pinceladas curtas de cores fortes e contrastantes (vermelho-azul; amarelo-azul; vermelho-amarelo) condensadas em correntes e redemoinhos dinâmicos não deixam dúvidas quanto à filiação futurista da obra. Os cavalos<sup>295</sup>, os trabalhadores e o edifício em construção (canto superior direito do quadro) se interpenetram e formam um *continuum* simultâneo: a pintura retrata os vários acontecimentos que tomam lugar num mesmo intervalo de tempo, densificando sobremaneira a obra. É possível interpretar o quadro de Boccioni como uma metáfora da força dinâmica e das profundas modificações advindas do surgimento das grandes cidades na era industrial.

---

<sup>294</sup> BOCCIONI, Umberto. “**A cidade que desperta**” (1910-1911). Óleo sobre tela: 199,3 x 301cm. Nova Iorque: The Museum of Modern Art. Reproduzida em MARTIN, Sylvia. **Futurismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain. Köln: Taschen, 2005, p. 27. Figura 29.

<sup>295</sup> Como ressalta Sylvia MARTIN, a imagem do cavalo (representativo da força e procedente da era pré-industrial) utilizada pelo pintor se opõe só aparentemente à glorificação dos produtos da técnica pelos futuristas: homens, animais e máquinas são parte de uma simbiose que redundaria, segundo suas previsões, em “seres” híbridos – homens-máquina, animais-robôs, etc.



**Figura 29**

O movimento, que auxiliou na quebra do paradigma racional, constitui uma das características primordiais da pintura futurista, podendo-se ler a simultaneidade expressa nas telas dos artistas, como reflexo da aceleração experimentada no início do século XX, que renunciou a derrocada da duração em favor de um instantaneísmo e de uma veneração ao presente, assim como verificados na atualidade. Se os impressionistas visavam retratar as mudanças nos objetos acarretadas pelo tempo, tal como percebidas pela retina do pintor, as obras futuristas vão além, incorporando, via de regra, a carga de violência de um tempo que não mais passa languidamente, mas de maneira intensa e veloz, proporcionando aos homens experiências tão novas quanto traumáticas. A lógica racional moderna, estruturada sob as idéias de ordem, distinção e clareza é despedaçada nas formas-cores dinâmicas, facetadas e interpenetradas da pintura futurista, que guardam correspondência com uma nova maneira de ver o tempo e o espaço, assente sobre os preceitos da teoria geral da relatividade, que trouxe a noção imbricada de espaço-tempo.

Entretanto, em muitos aspectos os futuristas permaneceram irremediavelmente acorrentados ao paradigma racional moderno, como no culto obstinado pelo futuro aliado a um desprezo pela tradição, concepção inegavelmente dual, que por não permitir a cooperação alija a vida, pendendo para um totalitarismo fulcrado em um devir mitificado, porque baseado em uma idéia de progresso contínuo através da técnica. Assim, a “revolução” dos futuristas nada mais foi do que a transposição de uma adoração ao passado (que era criticada e tachada de retrógrada e idealizada), para uma reverência ao futuro, permanecendo intactos o substrato dual e a lógica de tempo linear que informam o paradigma moderno, quando a mais subversiva e profunda modificação talvez fosse escapar à tais oposições. Possivelmente tenha faltado aos futuristas, que conseguiram constatar (e retratar) a ocorrência de vários acontecimentos em um instante, levar mais adiante a sua verificação de simultaneidade, para

entender a multiplicidade temporal que informa cada momento, e assim zarpar para fora da linearidade.

O século XX conheceu, então, uma profusão de estilos, os quais buscavam sua emancipação da estrutura de autoridade tradicional, renunciando à coesão limitadora, tornando possível a percepção de grandes rupturas a par de menores continuidades. Espalhando-se como ondas, estas tendências artísticas desafiaram as fronteiras nacionais, lutando e fundindo-se umas com as outras numa infundável troca de padrões. A arte lucrou com a diferença, a totalização dos cânones estéticos foi rompida, e a autonomia da criação encorajada. A vitalidade dos movimentos era tal, que é possível afirmar ter a própria noção de arte sido posta em questão.

#### **4.4 Nas Trincheiras da Primeira Guerra: A Face Mortífera da Racionalidade**

A situação da Europa nos primeiros momentos do novecentos predizia o grande conflito que avassalaria o continente entre os anos de 1914 e 1918: a Alemanha, que adentrara tardiamente na disputa colonial, mas cujo poder econômico crescia a olhos vistos, estava profundamente descontente com a divisão de poder perpetrada pelas demais potências imperialistas, especialmente Inglaterra e França; os ingleses, que até então haviam ocupado posição hegemônica em relação aos demais impérios, sentiam-se ameaçados pelos alemães; a França, que havia perdido os depósitos de ferro e carvão da Alsácia-Lorena para a Alemanha, guardava ressentimentos e desejava enfraquecer o imperialismo alemão; a Áustria pretendia consolidar seu domínio sobre os tchecos, eslovacos, polacos, sérvios, e outros povos que já

subjugava; a Rússia almejava obter uma saída para o Mediterrâneo e neutralizar a influência austríaca nos Bálcãs.

A Primeira Guerra Mundial foi travada em “dupla frente”: ocidental e oriental. O plano alemão era liquidar rapidamente a França no Ocidente e depois com igual velocidade arrasar a Rússia no Oriente, antes que o império do czar pudesse pôr em ação efetiva todo o peso de seu enorme potencial humano. HOBBSAWM<sup>296</sup> assevera que a “frente ocidental” se tornou uma máquina de massacre, em que *“milhões de homens ficavam uns diante dos outros nos parapeitos de trincheiras barricadas com sacos de areia, sob as quais viviam como – e com – ratos e piolhos. De vez em quando seus generais procuravam romper o impasse. Dias e mesmo semanas de incessante bombardeio de artilharia – que um escritor alemão chamou depois de ‘fúrcões de aço’ (Ernst Jünger, 1921) – ‘amaciavam’ o inimigo e o mandavam para baixo da terra, até que no momento certo levam de homens saíam por cima do parapeito, geralmente protegido por rolos e teias de arame farpado, para a ‘terra de ninguém’, um caos de crateras de granadas inundadas de água, tocos de árvores calcinadas, lama e cadáveres abandonados, e avançavam sobre as metralhadoras, que os ceifavam, como eles sabiam que aconteceria”*.

Não obstante a tímida utilização de veículos blindados de esteira, dos novos e ainda frágeis aeroplanos, de curiosas aeronaves para bombardeio que tinham a forma de charuto e estavam cheias de hélio, e o emprego de submarinos para destruir navios com suprimentos do inimigo, assim matando os civis de fome e retraindo a economia do país do adversário, pode-se afirmar que a Primeira Guerra Mundial consistiu fundamentalmente em uma “guerra de trincheira”, de combate corpo-a-corpo e artilharia, inclusive com o uso (bárbaro e ineficaz) de

---

<sup>296</sup> HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Traduzido por SANTARRITA, Marcos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 33.

gás venenoso<sup>297</sup>. Em outras palavras, a morte era visível, e então a sensação de matar adquiria o “peso do ato”, até mesmo porque os corpos não eram escamoteados, permaneciam “em campo”. Tratava-se de uma guerra de estratégia, planejada, racional ao extremo, tanto que é levada à cabo através de armamentos e utensílios que exigiram um desvio da economia de grande parte dos países envolvidos para a sua produção; a guerra em tal proporção não podia deixar de ser conscientemente administrada e organizada pelos partícipes.

O século XX, sobretudo após o ano de 1914, marcou um importante aprofundamento da crise iniciada no final do século XIX. Pode-se falar de uma revolução, ocorrida em um espaço de tempo relativamente curto, na qual restaram ofuscados as crenças e valores adquiridos ao longo da modernidade, entendida como período iniciado no século XVII, e vivenciado até o término do século XIX. Uma “nova” forma de modernidade, delineada nas últimas décadas do oitocentos, estava a implementar-se em definitivo, enfatizando o movimento e o sentido de preparação para um devir, que não incluía, contudo, metas fixas, arrastando os homens para um êxtase de ação, em decorrência de uma sensação extrema de velocidade, que rompia com a tradição e lhes furtava os pontos de referência, produzindo um receio de aniquilamento.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) marcou esta grande transformação: a derradeira fé na ciência racional como instrumento de progresso humanitário esmoreceu ao estrondo da artilharia entre as trincheiras e ao bramido dos soldados em campo. Sem dúvida, uma situação paradoxal: a racionalidade por tanto tempo compreendida como “redentora” do homem, sustentáculo de seu processo de desenvolvimento rumo ao éden terreno, forneceu

---

<sup>297</sup> Sobre os equipamentos tecnológicos utilizados durante a Primeira Guerra Mundial ver HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Traduzido por SANTARRITA, Marcos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 35-36.

mostras de uma faceta destrutiva, extrema, da qual ninguém foi dado subtrair-se, portanto totalitária<sup>298</sup>. A guerra despojou o homem do sentimento de segurança fulcrado na razão, lançando-o à incerteza, ao desamparo, e à necessidade de reavaliação de suas crenças e valores.

#### **4.5 Polarizar para Polemizar: Uma Tentativa de Arte Irracional como Denúncia da Destrutividade da Razão**

Na cidade de Zurique, em 1916, um grupo de refugiados da Primeira Guerra Mundial fundou o “Dadaísmo”, com o fito de protestar contra o conflito. Mais tarde o movimento se expandiu para a França, a Alemanha e os Estados Unidos, até se dissipar por volta do início dos anos vinte. À época do agrupamento Dadá, milhares de pessoas morriam diariamente buscando conquistar uns poucos metros de terra reduzida à cinzas, sendo em seguida forçadas a recuar pelos contra-ataques, resultando em uma multidão de massacrados e de inválidos. Assim, pode-se afirmar que o movimento foi uma reação ante a insensatez política e social do

---

<sup>298</sup> Atente-se, neste aspecto, não só à destruição material generalizada, mas principalmente à enorme perda humana decorrente da Primeira Guerra Mundial. Eric J. HOBBSAWM discorre sobre o assunto aduzindo que “os franceses perderam mais de 20% de seus homens em idade militar, e se incluirmos os prisioneiros de guerra, os feridos e os permanentemente estropiados e desfigurados – os ‘gueules cassés’ (‘caras quebradas’) que se tornaram parte tão vívida da imagem posterior da guerra – não muito mais de um terço dos soldados franceses saiu da guerra incólume. (...) Os britânicos perderam uma geração – meio milhão de homens com menos de trinta anos – notadamente entre suas classes altas, cujos rapazes, destinados como ‘gentlemen’ a serem os oficiais que davam o exemplo, marchavam para a batalha à frente de seus homens e em consequência eram ceifados primeiro. Um quarto dos alunos de Oxford e Cambridge com menos de 25 anos que serviram ao exército britânico em 1914 foi morto. Os alemães, embora contassem ainda mais mortos que os franceses, perderam apenas uma pequena proporção de seus contingentes em idade militar, muito mais numerosos que os franceses: 13% deles. Mesmo as baixas aparentemente modestas dos EUA (116 mil, contra 1,6 milhão de franceses, quase 800 mil britânicos e 1,8 milhão de alemães) na verdade demonstram a natureza assassina da Frente Ocidental, a única onde estes lutaram. Pois embora os EUA perdessem entre 2,5 e 3 vezes mais homens na Segunda Guerra Mundial que na Primeira, em 1917-8 as forças americanas estiveram em ação por pouco mais de um ano e meio, enquanto na Segunda Guerra Mundial foram três anos e meio – e num único setor bastante exíguo, e não no mundo inteiro”. HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Traduzido por SANTARRITA, Marcos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 33-34.

período: uma Europa de populações embebedas pelo nacionalismo (que contribuía para fazer dos estados inimigos entre si), lutando à exaustão numa espantosa guerra, que traria como consequência, a partir de 1918, uma ordem nova ordem política e social de extrema instabilidade. Como comenta ELGER<sup>299</sup>, “*os dadaístas reagiram com náusea e rechaço à brutalidade da guerra, ao maquinário da morte anônima, e às cínicas justificativas dos governantes de ambos os lados da frente de batalha, que com a suposta lógica de seus argumentos tentavam dar pátina de legitimidade à política bélica*”.

Diante desse quadro cruento de guerra, os dadaístas concluíram que não podiam mais confiar na razão. Impressiona positivamente os partidários do movimento não terem associado a guerra à irracionalidade; de fato, reconheceram o potencial destrutivo da razão, tributando-lhe as mazelas do período, ainda que a sua reação tenha vindo em forma de protesto filiado ao dualismo tipicamente moderno: atividades, recitais, literatura e obras plásticas “irracionais”, anárquicas, provocativas, irônicas, contraditórias, absurdas, que asseveravam desprovidas de sentido. A alternativa adotada foi, enfim, a contraposição à razão “assassina” através da “irracionalidade”, em um “anti-movimento” produtor de uma “anti-arte”: “*o Dadaísmo pretendia destruir o engano da razão e descobrir uma ordem irracional*”<sup>300</sup>, disse Hans Arp (1887-1966), um dos artistas plásticos do grupo de Zurique.

A principal estratégia do “Dadaísmo”<sup>301</sup> era a denúncia por meio do escândalo. Negavam submissão à tradição artística subvertendo a estrutura formal das obras, a harmonia

<sup>299</sup> ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Traduzido por ELLACURÍA, Pablo Álvarez. Köln: Taschen, 2004, p. 09. Traduzido do espanhol pela autora da presente dissertação.

<sup>300</sup> ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Traduzido por ELLACURÍA, Pablo Álvarez. Köln: Taschen, 2004, p. 09. Traduzido do espanhol pela autora da presente dissertação.

<sup>301</sup> Os integrantes do movimento descobriram no infantil balbúcio “dadá”, que carece, em absoluto, de significado, a sonoridade expressiva que parecia o grito ideal para sua contraposição aos valores burgueses e ao ânimo belicista dos políticos da época.

da composição, e a teoria da cor, com a intenção de repelir qualquer legado (modelo ou inspiração) que já houvesse sido empregado na história da arte. Exemplo dessa recusa dos padrões tradicionais foi o esforço dos artistas no sentido de se libertar da técnica óleo sobre tela na pintura, buscando outras alternativas para “acordar a imaginação”, como a *collage* e os *readymades*.

A *collage* de acordo com as leis da sorte, tal como praticada por Hans Arp, visava desmitificar o artista como gênio individual. O método empregado na obra “*Collage ordenada segundo as leis do azar*”<sup>302</sup> foi o da construção fortuita, a partir de alguns papéis coloridos recortados e deixados cair em um cartão pelo artista. Os *readymades* criados por Marcel Duchamp (1887-1968) pretendiam romper com o mito romântico do criador, ao demonstrar que objetos produzidos industrialmente para uso cotidiano, em seu estado original (sem modificação pelo artista), poderiam ser elevados à categoria de arte. No entanto, ao contrário da *collage* de acordo com as leis da sorte de Arp, os *readymades* respaldavam o mito do artista, pelo fato de que evidenciavam ser este dotado de uma faculdade extraordinária: a de escolher quando e qual objeto se tornará uma obra de arte<sup>303</sup>.

---

<sup>302</sup> ARP, Hans. *Collage ordenada segundo as leis do azar (1917)*. *Collage*: 48,6 x 34,6cm. Nova Iorque: The Museum of Modern Art. Reproduzida em ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Traduzido por ELLACURÍA, Pablo Álvarez. Köln: Taschen, 2004, p. 31. Figura 30.

<sup>303</sup> ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Traduzido por ELLACURÍA, Pablo Álvarez. Köln: Taschen, 2004, p. 82.



**Figura 30**

“Fonte”<sup>304</sup>, talvez o mais conhecido *readymade* de Duchamp, é um exemplo de sua redefinição radical do que podia ser uma obra de arte, de como estas são percebidas e de como os homens com elas se relacionam. Duchamp alargou o campo artístico ao denotar, através de seu trabalho, que um objeto é definido principalmente através de seu contexto, de que os diferentes contornos fazem com que uma coisa seja entendida de diferentes maneiras. O urinol parece uma escultura, colocado em um pedestal, enobrecido e separado de seu lugar comum. A assinatura do artista lhe confere o *status* de obra de arte, e Marcel Duchamp escolheu utilizar um pseudônimo para sublinhar o gesto artístico que fez de um objeto comum uma peça a ser admirada. Finalmente, para completar o processo que “transforma” a coisa em arte, a obra deveria ter sido apresentada como tal em uma exposição pública, o que só não ocorreu porque a explosividade estética da “Fonte” rendeu a negativa de exibição do trabalho na exposição anual da *Society of Independent Artists* de Nova Iorque<sup>305</sup>.

---

<sup>304</sup> DUCHAMP, Marcel. **Fonte (1917)**. *Readymade*: 36 x 48 x 61cm. Sem localização informada. Reproduzida em MINK, Janis. **Duchamp**. Traduzido por CAMARÉS, Carlos. Köln: Taschen, 2004, p. 66. Figura 31.

<sup>305</sup> MINK, Janis. **Duchamp**. Traduzido por CAMARÉS, Carlos. Köln: Taschen, 2004, pp. 63-64; 67.



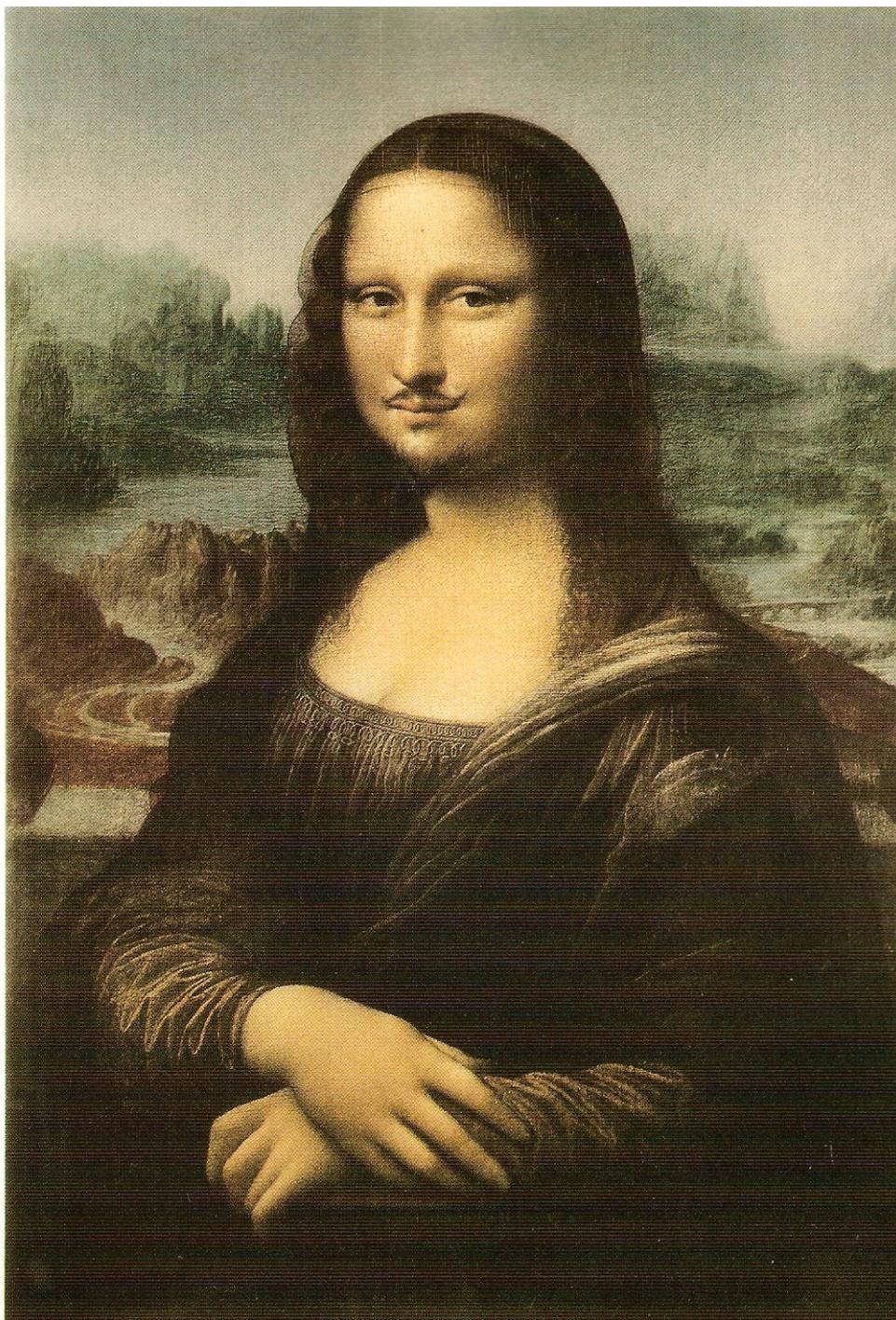
**Figura 31**

Quando os artistas dadá recuperavam em suas obras qualquer elemento conhecido da história da arte, o faziam com um caráter pejorativo/provocativo, *ex vi* Marcel Duchamp e sua “L.H.O.O.Q.”<sup>306</sup>, na qual utiliza uma reprodução colorida em tamanho postal do famoso quadro de Leonardo da Vinci, “adornando-a”, a lápis, com bigode e barba (como que numa referência tipicamente dadaísta às conjecturas em torno da homossexualidade do pintor italiano), e apondo, na parte inferior da obra, letras aparentemente arbitrárias, mas cuja pronúncia fonética em francês redonda em uma frase de conotação sexual ofensiva<sup>307</sup>. Assim, os membros do Dadaísmo, profundamente marcados pelo conflito bélico mundial, contrapuseram-se à racionalidade recorrendo ao extremo oposto, acreditando na possibilidade de uma obra artística não ordenada pelo *logos*, e nesse sentido foram absolutamente modernos.

---

<sup>306</sup> DUCHAMP, Marcel. **L.H.O.O.Q. (1919-1930)**. Lápis sobre uma reprodução da Mona Lisa: 19,7 x 12,4cm. Sem localização informada: Propriedade privada. Reproduzida em ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Traduzido por ELLACURÍA, Pablo Álvarez. Köln: Taschen, 2004, p. 83. Figura 32.

<sup>307</sup> Ver sobre a obra os comentários de ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Traduzido por ELLACURÍA, Pablo Álvarez. Köln: Taschen, 2004, p. 82.



**Figura 32**

#### 4.6 Seqüelas da Racionalidade: A Ruína Espiritual e o Desconcerto pela Errância na Terra Desolada

De fato a Primeira Guerra Mundial arruinou vencedores e vencidos, empurrando ambos para a bancarrota e a Alemanha para o terror. Após a rendição alemã em 1918, lhe foi imposta uma “paz punitiva”, sob a forma do Tratado de Versalhes (28 de junho de 1919), “legitimado” pelo argumento de que o Estado alemão era o único responsável pela guerra e por todas as suas conseqüências. Não houve negociação, e além das perdas territoriais (a Alsácia-Lorena voltou a pertencer à França, as antigas colônias alemãs passaram às mãos dos ingleses, franceses e japoneses, uma substancial região no leste retornou à Polônia restaurada, etc.) a Alemanha teve de suportar a privação de uma força aérea e marítma efetivas, a limitação de seu exército a 100 mil homens, e, pior, o pagamento de indenização (pelos custos da guerra aos vitoriosos) no montante de 269 milhões de marcos-ouro, entre outras cláusulas que visavam lhe enfraquecer ao máximo, pois afinal quase tinha derrotado “sozinha” toda a coalizão aliada, não fosse o “socorro” americano<sup>308</sup>.

Por outro lado, os vencedores europeus da Primeira Guerra Mundial pagaram muito caro pelo triunfo. A Itália, a França e a Inglaterra ficaram devendo aos Estados Unidos enormes somas de dinheiro, decorrentes de empréstimos e vendas de armas e alimentos no decorrer do conflito. Grande parte das “reparações de guerra” pagas pela Alemanha aos vencedores europeus foram diretamente enviadas ao tesouro norte-americano, e contribuíram assim para que os Estados Unidos experimentassem um alto índice de crescimento da

---

<sup>308</sup> TOTA, Antônio Pedro; BASTOS, Pedro Ivo de Assis. **História Geral**. São Paulo: Nova Cultural, 1994, pp. 142-143; 151.

indústria e da agricultura na década de 20, período que se notabilizou pela euforia e prosperidade de sua economia. Os Estados Unidos haviam se transformado no país mais rico do mundo, ao qual todos deviam dinheiro, e adquiriram importância tamanha que neste momento se torna visível a transição de uma era européia para uma era mundial da política<sup>309</sup>.

A obra poética “A terra desolada” (1922) de Thomas Stearns Eliot (1888-1965) constitui o retrato de uma geração que se formou junto às ruínas da Primeira Guerra Mundial, denunciando o devastador isolamento e a incomunicabilidade do ser humano, a falência e o vazio espirituais do homem moderno, e deixando entrever o sentimento de profundo horror frente à negação do vivificante substrato mítico e emocional do indivíduo em prol de um pensamento redutor centrado em um suposto progresso a ser alcançado através das conquistas tecnológicas e da subjugação dos semelhantes. Utilizando-se do mito, e assim opondo-se ostensivamente ao racionalismo e seu ideal de transparência (buscada, via de regra, por meio do caráter descritivo-pictorial da poesia), o autor teceu, como comenta JUNQUEIRA<sup>310</sup>, um “*dilacerante e dilacerado mosaico purgatorial de fragmentos*”, através do qual a sua mensagem de que o homem ocidental se encontrava destituído de riqueza interior e que vagava por uma terra desolada emerge como diagnóstico de seu tempo:

*“Aquele que vivia agora já não vive  
E nós que então vivíamos agora agonizamos  
Com um pouco de resignação”*<sup>311</sup>

*“Penso que estamos no beco dos ratos  
Onde os mortos seus ossos deixaram”*<sup>312</sup>

<sup>309</sup> BARRACLOUGH, Geoffrey. **Introdução à História Contemporânea**. Traduzido por CABRAL, Álvaro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 113.

<sup>310</sup> JUNQUEIRA, Ivan. “*Eliot e a Poética do Fragmento*” in ELIOT, T. S. **Obra Completa: Poesia**. Traduzido por JUNQUEIRA, Ivan. São Paulo: Arx, 2004, pp. 28-29.

<sup>311</sup> ELIOT, T. S. **Obra Completa: Poesia**. Traduzido por JUNQUEIRA, Ivan. São Paulo: Arx, 2004, p. 161.

<sup>312</sup> ELIOT, T. S. **Obra Completa: Poesia**. Traduzido por JUNQUEIRA, Ivan. São Paulo: Arx, 2004, p. 147.

O vazio e a ruína espiritual do homem do início do século XX, a “queda” representativa do tormento advindo da consciência crítica do mundo e principalmente de si, a afirmação do desconcerto que é a vida em uma terra morta, “terra do cacto”, habitada por “homens ocos”, são retratados por Eliot através de imagens cujo núcleo radica na náusea de uma sociedade que pelo autor é percebida como baldia, vã. Como salienta JUNQUEIRA, o poeta americano visa a um “correlato objetivo” dessa emoção, isto é, a um recurso formal capaz de efetivar a fusão entre este sentir e a idéia (pensamento), buscando a ‘emoção pensada’ e a ‘reflexão sentida’”. A obra “Os homens ocos” (1925) revela muito do sentimento/pensamento de Eliot, contribuindo sobremaneira para o registro da atmosfera da alma do homem ocidental do princípio do novecentos:

*“Nós somos os homens ocos  
Os homens empalhados  
Uns nos outros amparados  
O elmo cheio de nada. Ai de nós!  
Nossas vozes dessecadas,  
Quando juntos sussuramos,  
São quietas e inexpressas  
Como o vento na relva seca  
Ou pés de ratos sobre cacos  
Em nossa adega evaporada*

*Fôrma sem forma, sombra sem cor,  
Força paralisada, gesto sem vigor;*

(...)

*Esta é a terra morta  
Esta é a terra do cacto  
Aqui as imagens de pedra  
Estão eretas, aqui elas recebem  
A súplica da mão de um morto  
Sob o lampejo de uma estrela agonizante.*

(...)

*Os olhos não estão aqui  
Aqui os olhos não brilham*

*Neste vale de estrelas túbias*  
*Neste vale desvalido*  
*Esta mandíbula em ruínas de nossos reinos perdidos*

(...)

*Assim expira o mundo*  
*Assim expira o mundo*  
*Assim expira o mundo*  
*Não como uma explosão, mas como um gemido.*<sup>313</sup>

Em relação ao aspecto formal, T. S. Eliot produziu o que convém chamar “poética do fragmento”<sup>314</sup>, que se caracteriza pela multiplicidade descontínua de matrizes composicionais, desenvolvidas assimetricamente tal qual partes isoladas, mas que se reúnem numa espécie de “todo”, ou seja, formando um mosaico maior (*ex vi* “A terra desolada” e “Os homens ociosos”), ou, em certos casos, permanecendo solitárias e inacabadas (como em “Poemas inacabados”). Homem extremamente culto, através desses fragmentos, retirados da herança literária e cultural de épocas históricas anteriores, não raro transcritos em diversas línguas, o poeta executou “*um sutilíssimo processo de globalização literária que, mediante complexas operações mimético-metafóricas, foi aos poucos revitalizando o material tomado de empréstimo a este ou àquele autor*”<sup>315</sup>, “eliotizando” os seus predecessores (quando o contrário é que seria plausível), e extraindo a vitalidade da linguagem, num movimento de vanguarda e ruptura dos moldes tradicionais da poesia de seu tempo.

Esta técnica de fragmentação, presente na maioria de seus poemas, retrata o desespero de Eliot ante a impossibilidade de comunicação de seu pensamento por meio de um

<sup>313</sup> ELIOT, T. S. **Obra Completa: Poesia**. Traduzido por JUNQUEIRA, Ivan. São Paulo: Arx, 2004, pp. 177-183.

<sup>314</sup> Sobre a “poética do fragmento” eliotiana relevantes são as observações de Ivan JUNQUEIRA, nesta pesquisa tomadas como orientação. “*Eliot e a Poética do Fragmento*” in ELIOT, T. S. **Obra Completa: Poesia**. Traduzido por JUNQUEIRA, Ivan. São Paulo: Arx, 2004, pp. 15-18.

<sup>315</sup> JUNQUEIRA, Ivan. “*Eliot e a Poética do Fragmento*” in ELIOT, T. S. **Obra Completa: Poesia**. Traduzido por JUNQUEIRA, Ivan. São Paulo: Arx, 2004, p. 16.

*continuum* lógico e encadeado linearmente, e frente à cristalização dos eventos componentes da realidade fenomênica dentro de um sistema fechado, unitário e coeso de significantes com significados fixos. É possível afirmar, por essas razões, que a “poesia fragmentária” do autor americano constitui uma crítica artística à pretensa transparência, identidade entre conceito/objeto e pureza da linguagem, assim como almejados pelo paradigma racionalista. Misturando o antigo e o novo, “sujando” os seus escritos com as idéias de seus antecessores, infiltrando a sensibilidade e o mito em um mínimo de organização racional, surge a possibilidade demiúrgica da transformação e da criação de uma complexidade viva, expressa pela coexistência de vários tempos, muitas falas:

*“Cada frase e cada sentença são um fim e um princípio,  
Cada poema um epitáfio. E qualquer ação  
É um passo rumo ao todo, ao fogo, uma descida à garganta do mar  
Ou à pedra indecifrável – e daí é que partimos.”*<sup>316</sup>

*“Com tais fragmentos foi que escorei minhas ruínas”*<sup>317</sup>

#### **4.7 O Certo pelo Duvidoso: A Ruptura com a Totalidade Racional através da Incorporação do Probabilístico na Física Moderna**

Louis de Broglie, no ano de 1920, afirmou que as entidades subatômicas comportam-se ora com características de partícula, e por vezes como onda<sup>318</sup>. A ordem distintiva e

<sup>316</sup> Excerto do poema “Little Gidding”, componente da obra “Quatro quartetos”(1943). ELIOT, T. S. **Obra Completa: Poesia**. Traduzido por JUNQUEIRA, Ivan. São Paulo: Arx, 2004, p. 385.

<sup>317</sup> Trecho de “A terra desolada”(1922). ELIOT, T. S. **Obra Completa: Poesia**. Traduzido por JUNQUEIRA, Ivan. São Paulo: Arx, 2004, p. 167.

<sup>318</sup> BRENNAN, Richard. **Gigantes da física: uma história da física moderna através de oito biografias**. Traduzido por BORGES, Maria Luiza X. de A. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 121.

compartimentalizada na qual até então se confiava restou turbada, a partir da constatação de que os menores elementos do mundo conhecido não podiam mais ser enquadrados em uma única e clara categoria, tornando imprescindível o exercício de fluidez, mobilidade, maleabilidade da fronteira entre as divisões integrantes da classificação com que o homem pretendeu dissecar o real. Sua proposição foi confirmada experimentalmente apenas três anos após apresentada, e representou um movimento fundamental para o estabelecimento da mecânica quântica.

Também no início da década de 20 Albert Einstein conheceu Niels Henrik David Bohr (1885-1962), físico dinamarquês para quem o universo não podia ser explicado segundo preceitos deterministas. Bohr sustentava a probabilidade dos eventos, com espaço para o acaso, o que ofendia o senso de ordem einsteniano. Um longo debate entre os dois cientistas teve lugar, durante o qual, ao refutar o elemento aleatório da teoria de Bohr, Einstein teria proferido a célebre frase: “*Deus não joga dados com o universo*”<sup>319</sup>. Bohr foi o idealizador do princípio da complementaridade, que significa a coexistência, para um mesmo fenômeno físico, de duas explicações, aparentemente incompatíveis, porém ambas necessárias para uma representação completa do evento.

Werner Karl Heisenberg (1901-1975), discípulo e protegido de Bohr, enunciou no ano de 1927 o princípio da incerteza, no qual declara que as entidades subatômicas não podem ter sua posição e velocidade medidas concomitantemente de forma absolutamente precisa. Em outras palavras, quanto mais precisamente se obtiver a posição da partícula subatômica, menos precisamente se poderá medir sua velocidade, e vice-versa. O resultado

---

<sup>319</sup> HAWKING, Stephen. **O universo numa casca de noz**. Traduzido por KORYTOWSKI, Ivo. São Paulo: Mandarim, 2001, pp. 24; 26.

dos cálculos velocidade/posição só poderiam, então, ser expressos através de probabilidades. Heisenberg percebeu ainda, ao tentar definir a localização de um elétron em um átomo, que a emissão de um feixe luminoso, necessária para tal medição, alterava a posição do elétron. Por esse motivo, concluiu que a observação altera a medida do objeto examinado, de forma que se torna impossível uma medida absoluta<sup>320</sup>.

Durante muitos anos a física presumira o determinismo dos processos na natureza e a precisão rigorosa das medições humanas. Heisenberg, através da mecânica quântica<sup>321</sup>, rompeu em um só golpe com ambas as concepções: inseriu a probabilidade e a incerteza no âmago da compreensão do mundo natural, abrindo espaço para o acaso no curso dos acontecimentos, esfacelando o determinismo que até então constituía objeto de fé, e abalou a crença na possibilidade de uma medição absoluta, ao acusar a influência do observador na matéria analisada. O cientista alemão revelou que a incerteza não é fruto da incapacidade do homem de apreender corretamente os dados da realidade, ou seja, não configura uma anomalia indesejável do trabalho científico, e sim constitui, ela própria, uma característica dos processos naturais (tanto micro quanto macroscópicos). Seu trabalho foi particularmente perturbador aos homens da época porque introduziu a percepção de que existe uma certa inexatidão, um fator de discutibilidade que se esgueira no íntimo de cada medição ou juízo humano.

---

<sup>320</sup> BRENNAN, Richard. **Gigantes da física: uma história da física moderna através de oito biografias**. Traduzido por BORGES, Maria Luiza X. de A. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, pp. 122; 181-182.

<sup>321</sup> A expressão “mecânica quântica” é utilizada nesta dissertação para designar os estudos científicos em física, sobre o microcosmo, realizados após a proposição (em 1900, por Max Planck) de que a matéria absorve energia térmica e emite energia luminosa em pequenos pacotes, os “quanta”. A mecânica quântica foi desenvolvida através das contribuições de Louis de Broglie, Niels Bohr, Werner Heisenberg, Paul Dirac e Erwin Schrödinger.

Niels Bohr considerou que seu princípio da complementaridade explicava melhor a realidade do que o princípio da incerteza de Heisenberg, e os dois se desentenderam. No entanto, mais tarde, vieram a concordar que a complementaridade e a incerteza equivaliam à mesma coisa, e a combinação de suas proposições ficou conhecida como a “Interpretação de Copenhague”, em homenagem ao local onde pesquisavam ambos os cientistas: o Instituto de Física Teórica de Copenhague. A “Interpretação de Copenhague” divide o mundo físico em um sistema observador, constituído por equipamentos (um microscópio, por exemplo) e pelo homem, regido segundo os princípios da física clássica<sup>322</sup>, e um sistema observado, formado por um objeto (uma partícula, por exemplo), que segue a mecânica quântica<sup>323</sup>. Segundo a mecânica quântica, a velocidade e a localização de uma partícula não podem ser ao mesmo tempo determinadas com absoluta precisão, de maneira que a probabilidade é característica fundamental da realidade atômica. Nos sistemas observados, estabelecidos conforme os preceitos da mecânica quântica, as partículas apenas “provavelmente existem” em certos lugares a determinado tempo, e os eventos não ocorrem “com certeza”, apresentando tão somente “probabilidade de ocorrer” em um dado local a certo tempo.

A mecânica quântica ofereceu um panorama dos processos tal como ocorrem em nível atômico, e modificou profundamente, notadamente após a formulação do princípio da incerteza, a forma como era disponibilizada e recebida a informação científica. Se antes a “explicação científica” era traduzida em termos de certezas, de eventos que obedeciam à regras de causa e efeito perfeitamente delimitados e previsíveis, com a incorporação do

---

<sup>322</sup> Utiliza-se a expressão “física clássica” no sentido alvitrado por Richard BRENNAN, para nominar os estudos científicos em física que tinham como alicerce as teorias de Isaac Newton, e que foram realizados antes da proposição do princípio quântico por Max Planck no ano de 1900. BRENNAN, Richard. **Gigantes da física: uma história da física moderna através de oito biografias**. Traduzido por BORGES, Maria Luiza X. de A. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, pp. 112.

<sup>323</sup> BRENNAN, Richard. **Gigantes da física: uma história da física moderna através de oito biografias**. Traduzido por BORGES, Maria Luiza X. de A. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, pp. 160-161.

princípio da indeterminação à mecânica quântica tanto os operadores da ciência quanto os seus beneficiários foram levados a assimilar que os resultados das medições conteriam uma inexorável falta de exatidão, e que muitos desses só poderiam ser expressos com grau de probabilidade. Indubitavelmente um grande golpe ao racionalismo redutor, ávido por execrar a complexidade, o “cinza” na resposta, a solução incerta. E o mais importante: perpetrado justamente desde um dos santuários desse tipo de pensamento: a física.

#### **4.8 Rumo à Racionalidade Criadora: A Fenomenologia da Imaginação de Bachelard**

A obra de Gaston Bachelard (1884-1962) se desenvolveu a partir de duas vertentes principais: os estudos sobre uma nova epistemologia que permitisse a aproximação ao panorama científico que o autor diagnosticava em sua época, e os trabalhos sobre uma “fenomenologia da imaginação”, nos quais o filósofo postula a dimensão criadora, portadora de futuro e útil desta faculdade do psiquismo humano. Em relação ao primeiro foco de pesquisa aventado, Bachelard constatou a necessidade de se refletir sobre as grandes transformações que as ciências estavam a experimentar nas décadas iniciais do século XX, construindo sua “filosofia do não” através de uma proposta de retificação dos princípios e categorias que imperavam nas principais correntes de pensamento do período<sup>324</sup>.

---

<sup>324</sup> Elyana BARBOSA e Marly BULCÃO discorrem sobre as perspectivas filosóficas que dominavam o contexto cultural das universidades francesas no momento em que emerge o pensamento bachelardiano, ressaltando a epistemologia de Émile Meyerson e o positivismo de Augusto Comte. Segundo as autoras, Meyerson se apresentou como adversário privilegiado de Bachelard, e estabeleceu com este um diálogo polêmico e freqüente. Exemplo disso é a escolha dos títulos de algumas de suas obras: Meyerson escreveu *La déduction relativiste*, na qual defendeu a idéia de que a física de Einstein seria uma continuação da física de Newton, e, logo em seguida, Bachelard publicou *L'induction relativiste*, sustentando que a ciência einsteniana constituiria uma profunda ruptura com a física newtoniana, que, inclusive, haveria sido retificada por aquela. Para Meyerson a ciência é ontologia e tem como pretensão primordial descrever de forma absoluta o real. Em Bachelard, ao contrário, a ciência é construção e não existe um real que anteceda o ato de conhecer: a ciência

Assim, referindo-se à inadequação desses sistemas, que entendia inidôneos a acompanhar o “novo espírito científico” (especialmente a partir do advento das geometrias não-euclidianas, da teoria da relatividade e da mecânica quântica)<sup>325</sup>, Bachelard rejeitou a mera observação dos fatos como única base sólida para o conhecimento humano, oferecendo uma idéia de racionalidade produtora de descobrimentos (“razão inventiva”), em que o objeto passa a ser um resultado próprio do ato de conhecimento, e não simplesmente um “dado” a ser averigüado. O filósofo francês observou que na concepção clássica ou do “antigo espírito científico” a razão era pensada como substância, algo fechado e imutável, consistindo a realidade “coisa” acabada a ser captada e fielmente reproduzida pela ciência. Bachelard nem de longe foi um irracionalista. No entanto, sua compreensão de razão, como dinâmica e aberta, criadora e não meramente captadora do real, em muito diferia do racionalismo e do realismo totalitários (as filosofias do “antigo espírito científico”), pois se a realidade era por ele considerada produto da razão, o filósofo reconhecia o valor da experiência como indutiva de realizações racionais.

---

constitui o objeto ao longo do ato cognoscente. Conforme Meyerson, a razão é absoluta e o conhecimento somente ocorre a partir de categorias também absolutas dessa razão. Bachelard defende que a razão é fundamentalmente descontínua, corrigindo seus métodos e princípios por si mesma ao longo do tempo, o que a torna instável, dinâmica, aberta e inconstante. BARBOSA e BULCÃO referem que a epistemologia de Bachelard opôs-se ao positivismo comteano em especial porque este proclama derivar o conhecimento unicamente da observação dos fatos, possibilitadora da exata descrição do “dado”, enquanto aquela caracteriza-se por uma concepção de aquisição de conhecimento através de esquemas racionais cada vez mais abstratamente audazes e elaborados. Expõem as autoras que no sistema de Bachelard o objeto científico deixa de ser o “dado”, como na doutrina de Comte, para se compor no próprio ato de conhecer, tornando-se o resultado. Ainda, enquanto Augusto Comte vê na ciência um progresso contínuo, uma evolução gradual, Bachelard advoga a descontinuidade e a ruptura com o saber anterior como propulsoras do progresso científico. Na visão das autoras, Gaston Bachelard postou-se criticamente à filosofias que considerava do imobilismo, assim por ele nominadas por se acreditarem capazes de alcançar absoluta e definitivamente um conhecimento estável (imutável), quer pela via do racionalismo ou do realismo totalitários, e pugnou por uma epistemologia adequada à nova etapa do saber científico que julgava estar presenciando à época da elaboração de sua teoria. BARBOSA, Elyana; BULCÃO, Marly. **Bachelard: pedagogia da razão, pedagogia da imaginação**. Petrópolis: Vozes, 2004, pp. 20-26.

<sup>325</sup> BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico**. Traduzido por JÚNIOR, Juvenal Hahne. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 15.

Dessa forma, BACHELARD situa o caminho do epistemólogo na encruzilhada entre o realismo e o racionalismo, justamente no dinamismo e na flexibilidade do interstício dessas filosofias, pois por nenhum dos dois métodos de conhecimento tomados isoladamente seria possível praticar ciência: “*desde que se medite a ação científica, verifica-se que o realismo e o racionalismo trocam sem fim seus conselhos*”<sup>326</sup>. O filósofo contestou o racionalismo descartiano em inúmeros pontos<sup>327</sup>: discordava da existência de uma verdade primeira, tal como preceituada por Descartes, afirmando a existência de “erros primeiros”, que funcionavam como catalisadores da razão, impulsionando-a, num processo dinâmico, para a construção de um saber, mais abrangente e mais verdadeiro do que o anterior. Por este motivo o erro, em Bachelard, tem um sentido positivo no processo de aquisição de saber, ao contrário do racionalismo descartiano, no qual o erro é visto como defeito de aplicação do método ou irreabilidade, porque a ordem sistemática, entendida como completa e perfeita, não pode ser perturbada. Conforme a teoria bachelardiana, diante do objeto, o sujeito elimina as impressões imediatas, mas apreende-se numa polêmica interior, em um exercício de pensar, construindo o objeto através de um processo de racionalização<sup>328</sup>.

O tempo, banido do sistema cartesiano - que se pretende imutável e não guarda espaço para a novidade - ocupa papel fundamental na epistemologia de Bachelard, a qual se encontra permeada pela noção de ruptura e de tempo como instante. Para esse filósofo, o estágio que experimentava a história das ciências no início do novecentos constituía uma novidade, uma especificidade, uma individualidade, e, sobretudo, uma ruptura com o passado;

---

<sup>326</sup> BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico**. Traduzido por JÚNIOR, Juvenal Hahne. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 17.

<sup>327</sup> Gaston BACHELARD dedica a integralidade do último capítulo de sua obra sobre o “novo espírito científico” ao estabelecimento de uma epistemologia não-cartesiana. BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico**. Traduzido por JÚNIOR, Juvenal Hahne. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, pp. 121-151.

<sup>328</sup> Sobre a importância do erro no pensamento de Bachelard ver comentários de BARBOSA, Elyana; BULCÃO, Marly. **Bachelard: pedagogia da razão, pedagogia da imaginação**. Petrópolis: Vozes, 2004, pp. 53-55.

dessa circunstância sucederam as suas conclusões de que o tempo seria descontínuo, composto por instantes, e de que a duração temporal consistiria apenas numa impressão decorrente da construção da inteligência, que uniria de forma linear a pluralidade de instantes<sup>329</sup>.

Bachelard compreendia a história das ciências como processo ininterrupto de retificação do saber anterior, através de rupturas, verdadeiros “saltos” na dinâmica do conhecimento, derivados de uma razão (produtora de conhecimento) fundamentalmente descontínua, que corrigia seus princípios e métodos no instante seguinte. Por este motivo, o filósofo não podia concordar com a estabilidade e completude do conhecimento tal como preceituado por Descartes: *“a essência da realidade reside na resistência ao conhecimento. Vamos pois adotar como postulado da epistemologia o caráter sempre inacabado do conhecimento. (...) O ato de conhecimento não é um ato pleno. Se é realizado com facilidade é porque se desenvolve num plano irreal. Essa irrealidade é o preço de sua facilidade”*<sup>330</sup>. Evidente, assim, a diferença entre a filosofia da racionalidade aberta e com incorporação do movimento concebida por BACHELARD, na qual existe espaço para o novo, e a racionalidade fechada e totalizadora, que se reputa acabada, como defendida por Descartes: *“todo o pensamento científico deve mudar ante uma experiência nova; um discurso sobre o método científico será sempre um discurso de circunstância, não descreverá uma constituição definitiva do espírito científico”*<sup>331</sup>.

---

<sup>329</sup> BARBOSA, Elyana; BULCÃO, Marly. **Bachelard: pedagogia da razão, pedagogia da imaginação**. Petrópolis: Vozes, 2004, pp. 64-66.

<sup>330</sup> BACHELARD, Gaston. **Ensaio sobre o conhecimento aproximado**. Traduzido por ABREU, Estela dos Santos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, p. 17.

<sup>331</sup> BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico**. Traduzido por JÚNIOR, Juvenal Hahne. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 121.

O filósofo se ocupou, ainda, da exposição de uma “fenomenologia da imaginação”, na qual valorizou tal faculdade do psiquismo como fator de engrandecimento do homem (“*engana-se sobre o seu ser aquele que perde parte dele*”<sup>332</sup>), e convidou seus interlocutores a interrogar sobre a natureza humana não somente a partir da inclusão desta no mundo, mas também seguindo os impulsos de imaginação com que aquela trabalha o mundo: o ser que imagina invade aquilo que toca, está difuso no universo, o seu “eu” não mais se opõe ao mundo, e assim, mediante uma operação espiritual, deforma e “dá asas” ao percebido: “*vivida na sinceridade de suas imagens, a exuberância do ser revela a sua profundidade*”<sup>333</sup>.

A imaginação, para o filósofo francês, por tentar um futuro, é “fator de imprudência” que afasta o homem de uma estabilidade supostamente portadora de segurança; conecta o irreal e o real, impelindo o homem a habitar na vida dupla, nessa fronteira sensibilizada, limite aqui entendido como abertura para o encontro, como lugar de hibridismo<sup>334</sup>. Ressalta o autor que em certos momentos a imaginação assimila o próprio real, de forma a “criar o percebido”, operação por excelência de uma “fenomenologia da imaginação criadora”, enaltecida por Bachelard em detrimento do que julgava “mera fenomenologia da percepção”<sup>335</sup>. Essa atividade imaginativa nasce da consciência, é o que o autor chama de devaneio, e exige do homem postura eminentemente ativa; trata-se de faculdade distinta do sonho, que deflui do inconsciente do humano passivo<sup>336</sup>. Assim, verifica-se em Bachelard um rompimento com as idéias racionalistas totalitárias, que haviam fixado a razão como único

---

<sup>332</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Traduzido por DANESI, Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 143.

<sup>333</sup> BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Traduzido por DANESI, Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 275.

<sup>334</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Traduzido por DANESI, Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 13-14; 156.

<sup>335</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Traduzido por DANESI, Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 13-14.

<sup>336</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Traduzido por DANESI, Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 05; 11.

critério para aferição da condição de humano: existe o reconhecimento de que a capacidade de imaginação é essencial para a saúde do psiquismo, e desempenha um papel na vida do homem: vitaliza-o.

Bachelard tinha grande apreço pela poesia, e entendia ser este “destino da palavra”, criador de imagens transmissíveis (e não simples veículo de idéias ou reprodutor de sensações), a forma por excelência através da qual se poderia “abrir um porvir na linguagem”<sup>337</sup>. Conforme BACHELARD, ao devanear poeticamente, alimenta-se o leitor com imagens dinâmicas, eis que a imaginação seria antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, sobretudo a virtude de libertar o homem das imagens primeiras: *“se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábitos das cores e formas. (...) O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária”*<sup>338</sup>.

A mobilidade das imagens poéticas, a sedução que faz o homem abandonar o curso normal das coisas, não pode, de acordo com Bachelard, ser apreendida na rigidez do conceito: subtraindo-se às leis da racionalidade totalitária, que organiza hábitos do conhecimento sob a forma de conceitos, que irão aprisioná-lo em benefício de uma “triste” segurança fictícia, o autor enaltece a capacidade imaginária produtora de mudança, que altera e extrapola o

---

<sup>337</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Traduzido por DANESI, Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 03.

<sup>338</sup> BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Traduzido por DANESI, Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 01.

conceito sob duas perspectivas: ao expandí-lo, lhe confere exuberância; ao aprofundá-lo, lhe imprime vitalidade<sup>339</sup>. Repelindo o racionalismo como forma de estudar a imaginação poética (e por conseqüência as análises psicanalíticas da poesia), BACHELARD parece escrever a si mesmo na introdução de “A poética do espaço”: *“Um filósofo que formou todo o seu pensamento atendo-se aos temas fundamentais da filosofia das ciências, que seguiu o mais exatamente possível a linha do racionalismo ativo, a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea, deve esquecer o seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas propostos pela imaginação poética”*<sup>340</sup>.

#### **4.9 Imagens do Inconsciente: A Arte Emersa do Abismo e da Opacidade do Humano**

Nos anos transcorridos entre as duas guerras mundiais, o Surrealismo, cujo “Primeiro Manifesto” foi publicado em 1924 por André Breton, destacou-se como movimento que visava a criação artística sem o controle da razão, através de uma espécie de automatismo psíquico puro. Nutriam os surrealistas falta de apreço pela sociedade burguesa, que consideravam materialista, superficial, crédula na onipotência dos produtos técnico-científicos, degenerada, e, ainda, responsável pela Primeira Guerra Mundial e suas terríveis conseqüências. Os dadaístas já haviam se insurgido contra a burguesia e a beligerância dos estados, de forma que os surrealistas se somaram à esta campanha, tencionando, contudo, proceder mais organizadamente.

---

<sup>339</sup> BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Traduzido por DANESI, Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 274-275.

<sup>340</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Traduzido por DANESI, Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 01.

A tônica do Surrealismo foi a importância conferida pelos artistas à imaginação, aos sonhos, às alucinações e ao inconsciente, que acreditavam há muito relegados a segundo plano, em decorrência de uma visão puramente racional predominante à época. As teorias freudianas contribuíram para forjar as características principais do movimento, sendo traduzidas em um método artístico que buscava elidir o controle da razão, libertando o substrato inconsciente da repressão advinda da ditadura do *logos*. Dessa forma, segundo ARGAN<sup>341</sup>, a obra de arte não tinha, para os Surrealistas, função social outra que não a de devolver ao indivíduo a capacidade de viver em comunhão mítico-mágica com o mundo. A meta era excluir a razão e a vontade consciente do processo gerador da obra de arte, e os meios eleitos para tanto foram o emprego de ações instintivas, a incorporação do azar, a ativação de associações, as representações oníricas e das percepções inconscientes.

Este processo de criação artística e o motivo (aflorado do inconsciente) eram, para os surrealistas, muito mais importantes do que a obra terminada. Os objetos de que eles se ocupavam tinham natureza visionária, poética, metafórica, e por mais abstratos que pareçam alguns de seus trabalhos, estes são figurativos, fazem sempre referência a um objeto (observe-se, por exemplo, “Vôo da libélula diante do sol”<sup>342</sup>). Nesse sentido, Joan Miró (1893-1983) afirmou que em suas obras *“tudo vem do visível. O objeto atrai meu interesse cada vez mais, mesmo que sirva apenas de ponto de partida. Não há nada de abstrato nas minhas obras! (...) As notas ou os objetos que coleciono produzem em mim uma espécie de choque. É possível que atualizem choques que senti perante coisas muito diversas. Quando começo a trabalhar,*

---

<sup>341</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Traduzido por BOTTMANN, Denise; CAROTTI, Federico. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 458-459.

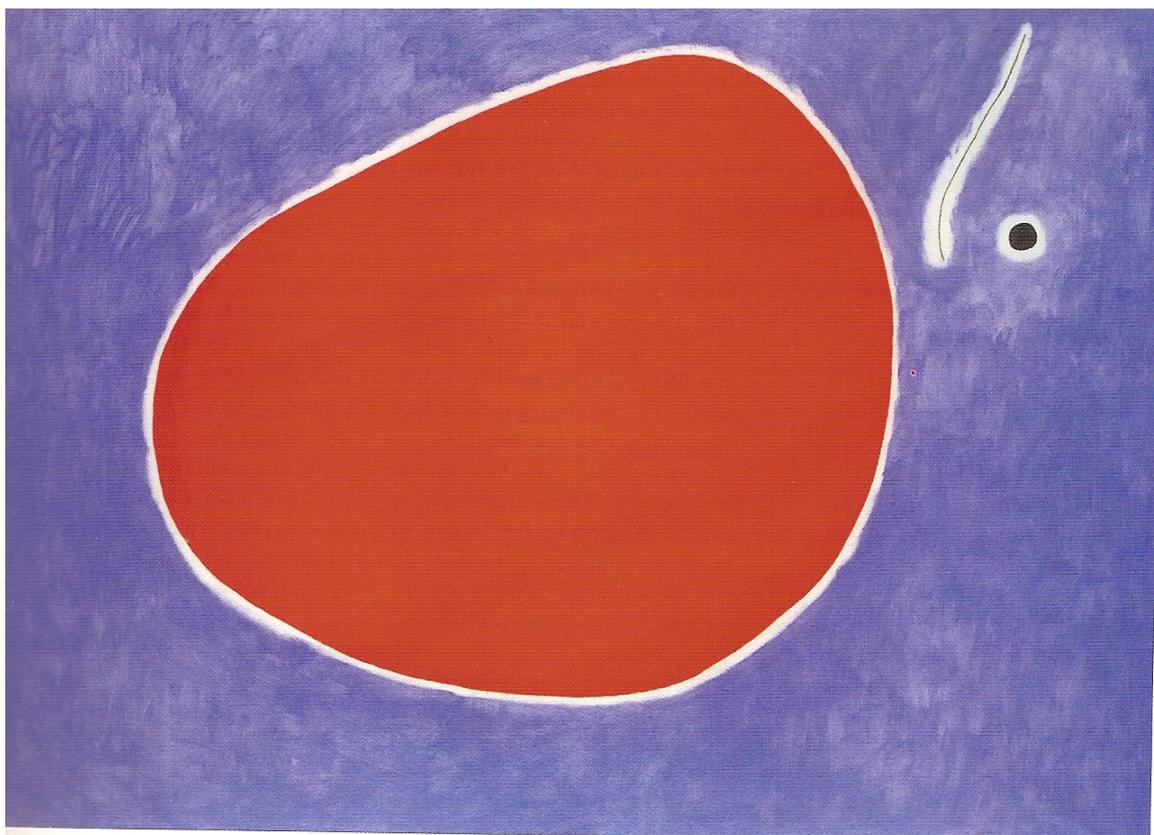
<sup>342</sup> MIRÓ, Joan. **Vôo da libélula diante do sol (1968)**. Óleo sobre tela: 174 x 244cm. Washington: National Gallery of Art. Reproduzida em ERBEN, Walter. **Miró**. Traduzido por LIMA, José Vieira de. Köln: Taschen, 2004, p. 193. Figura 33. A profundidade do inconsciente aflora na imagem visual: algo teria sensibilizado o artista a ponto de este revestir pictoriamente o choque em um imenso astro vermelho fulgurante, que se encontra embebido no azul surpreendentemente espiritual, onde vagueia o diminuto ser vivo.

*essas notas ou esses objetos perdem o significado que têm para mim. Diante da tela, tenho de decidir se esses choques por que passei possuem poder suficiente para desencadear sensações pictóricas”*<sup>343</sup>. Então talvez se trate de um jogo sutil, no qual o visível estimula os nuances do subconsciente a se manifestarem, e lhes empresta uma roupa para que adquiram aparência. A imagem não é, nos trabalhos de Miró, uma representação, mas um prolongamento do ser profundo do artista: nas palavras de ARGAN<sup>344</sup>, “*um vir à tona para tomar um hausto de ar, brilhar por um instante ao sol*”, em um movimento ascendente, de emersão.

---

<sup>343</sup> ERBEN, Walter. **Miró**. Traduzido por LIMA, José Vieira de. Köln: Taschen, 2004, pp. 42; 53.

<sup>344</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Traduzido por BOTTMANN, Denise; CAROTTI, Federico. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 459.



**Figura 33**

Os quadros do artista catalão estão impregnados de uma poesia pictória, sendo possível afirmar que raptaram o mundo da habitual representação fulcrada em uma desenergizada familiaridade, para abastecê-lo, de modo vibrante, com uma expressão surpreendentemente nova, manifestada do subconsciente em razão do choque proporcionado pelo visível: *“o mais importante é desnudar a alma. (...) A pintura e a poesia são como o amor – uma troca de sangue, um abraço apaixonado, sem limites, sem defesas (...). A pintura nasce (...) de um transbordar de emoções e sentimentos. Ela é apenas o produto de um ato de auto-expressão, ao qual nunca mais regressamos”*<sup>345</sup>. Como assevera ARGAN<sup>346</sup>, por meio da vibração das linhas e da fosforescência das cores, reveladas através de sua técnica espontânea, Miró demonstrou a uma sociedade que tanto menos criava quanto mais produzia que, se o produzir é cansativo, o criar é um livre jogo.

René François-Ghislain Magritte (1898-1967) explorou os enigmas da vida, usando como recurso a mistificação do inanimado e o agrupamento heterogêneo de objetos, para fazer entrever a dimensão oculta e misteriosa das coisas e eventos, que para o artista era muito mais importante do que o claro e aparente<sup>347</sup>. A aposição de incongruentes ou não habituais títulos às obras assume fundamental função para Magritte: através deste expediente, pretendeu questionar a segurança transmitida por uma designação que se baseia numa suposta possibilidade de apropriação dos objetos. Explana KLINGSÖHR-LEROY<sup>348</sup> que Magritte força o espectador a duvidar da possibilidade de apreender, compreender, ordenar e dominar o mundo, ao colocá-lo diante do fato de que nem sequer há segurança quanto aos nomes das

<sup>345</sup> Depoimento de Miró compilado em ERBEN, Walter. **Miró**. Traduzido por LIMA, José Vieira de. Köln: Taschen, 2004, p. 202.

<sup>346</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Traduzido por BOTTMANN, Denise; CAROTTI, Federico. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 459.

<sup>347</sup> MEURIS, Jacques. **Magritte**. Traduzido por CARAMÉS, Carlos. Köln: Taschen, 2004, p. 17.

<sup>348</sup> KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain; GRATACÒS I GRAU, Mariona. Köln: Taschen, 2004, pp. 21-22.

coisas e eventos. As idéias de posseção da essência das coisas pelo homem, e de que este onipotentemente designa o que elas são, restam contrapostas pelas obras do artista belga, onde a incerteza e a perplexidade que tomam conta do espectador forçam a percepção da complexidade imanente à todos os objetos e eventos, além da aceitação da porção de absurdo contida em tudo aquilo que é nomeado de normal.

Ilustrativa é, nesse sentido, a obra “A chave dos sonhos”<sup>349</sup>, na qual o artista justapõe nomes a quatro objetos: desses, apenas a imagem da esponja vem subscrita com a habitual denominação designada pelo homem; às outras três imagens (folha, valise e canivete) foram apostos nomes “errados”. Assim, pode-se entender que Magritte desconstrói, pela imagem, a idéia de que as coisas são apropriáveis na integralidade pelo homem, e de que a essência dos objetos encontra-se contida nos nomes e conceitos, fulminando as duas características que estruturam o sistema racional das categorias claras e distintas. A menção subliminar ao mistério, ao lado opaco de cada objeto, e a sensação de indecidibilidade que emana da tela incitam os espectadores à reflexão prevista pelo pintor.

---

<sup>349</sup> MAGRITTE, René François-Ghislain. **A chave dos sonhos (1927)**. Óleo sobre tela: 38 x 53cm. Munique: Pinakothek der Moderne. Reproduzida em KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain; GRATACÒS I GRAU, Mariona. Köln: Taschen, 2004, p. 63. Figura 34.



**Figura 34**

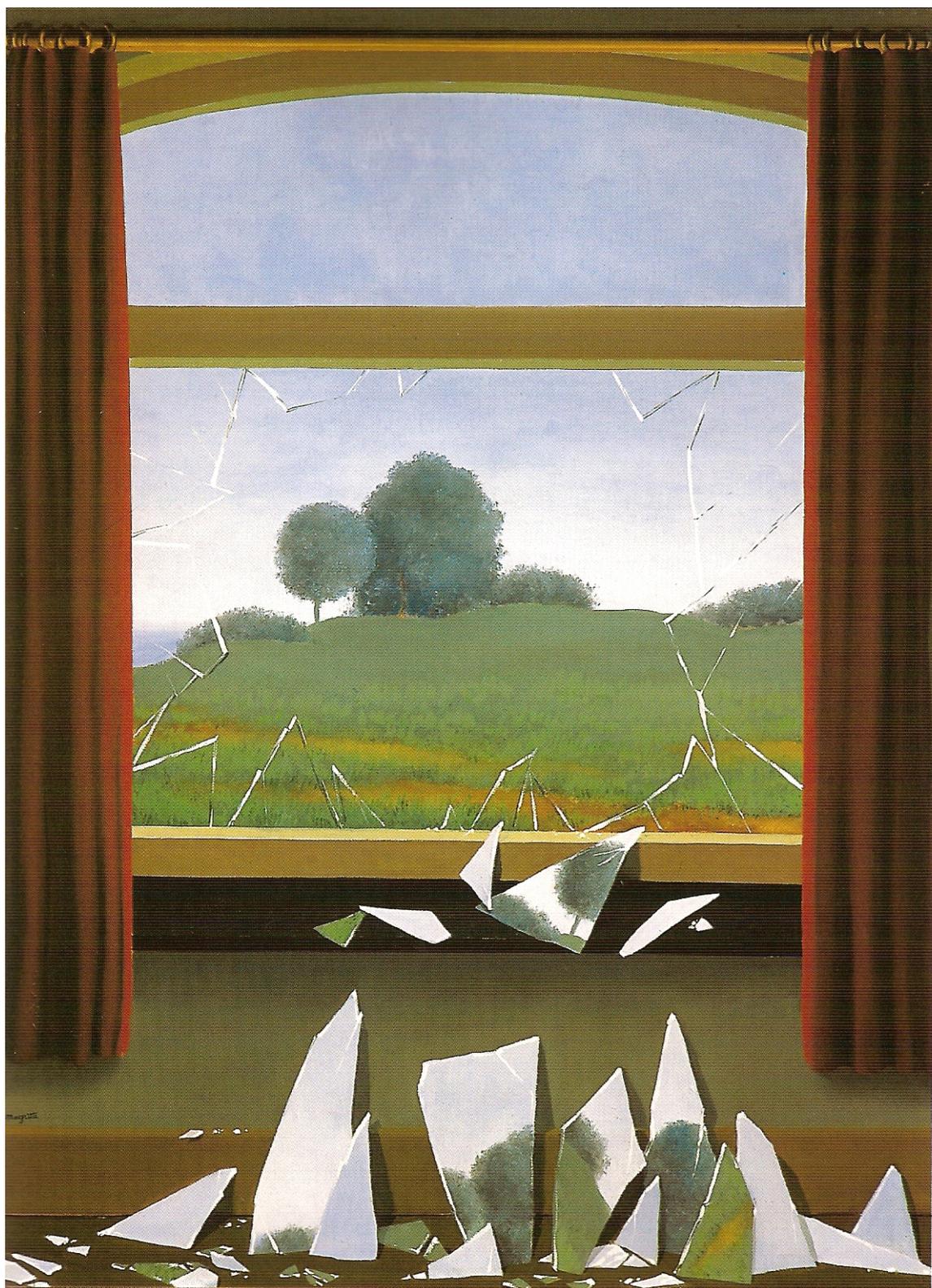
É vasto o universo de provocações de René Magritte: “A chave do campo”<sup>350</sup> parece perquirir se não seria a representação tão real quanto a coisa representada, além de transmitir a sensação de insegurança frente ao que é comumente designado realidade. “A duração apunhalada”<sup>351</sup> é capaz de instigar no espectador um sentimento de ansiosa expectativa quanto ao que poderá acontecer, pois a tela trata de um ambiente dotado de uma estranha quietude e sobriedade, marcado pela “absurda” aparição de uma locomotiva em movimento saindo da lareira da sala austera. “O império das luzes”<sup>352</sup> deixa atônito o espectador porque lhe apresenta o impossível: é dia na parte superior do quadro, e noite na inferior.

---

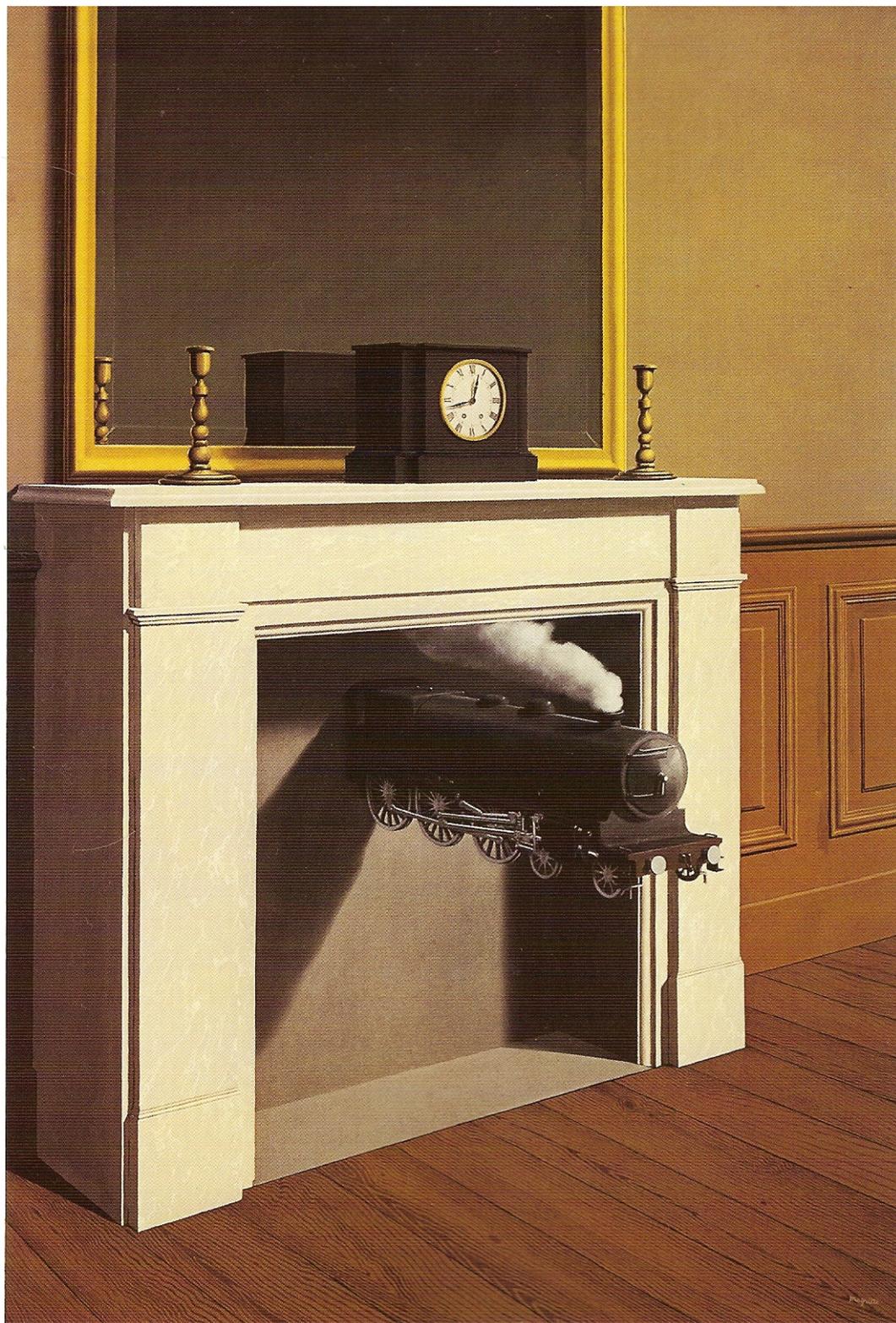
<sup>350</sup> MAGRITTE, René François-Ghislain. **A chave do campo (1933)**. Óleo sobre tela: 80 x 60cm. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza. Reproduzida em KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain; GRATACÔS I GRAU, Mariona. Köln: Taschen, 2004, p. 65. Figura 35.

<sup>351</sup> MAGRITTE, René François-Ghislain. **A duração apunhalada (1938)**. Óleo sobre tela: 147 x 99cm. Chicago: The Art Institute of Chicago. Reproduzida em KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain; GRATACÔS I GRAU, Mariona. Köln: Taschen, 2004, p. 67. Figura 36.

<sup>352</sup> MAGRITTE, René François-Ghislain. **O império das luzes (1954)**. Óleo sobre tela: 146 x 113,7cm. Bruxelas: Musée Royaux des Beaux-Arts. Reproduzida em MEURIS, Jacques. **Magritte**. Traduzido por CARAMÉS, Carlos. Köln: Taschen, 2004, p. 101. Figura 37.



**Figura 35**



**Figura 36**



**Figura 37**

No entanto, o pintor jamais foi adepto do simbolismo, e estes comentários não passam de interpretações possíveis das telas de Magritte: *“é preciso ignorar o que pinto para associá-lo a um simbolismo pueril ou sábio. (...) Se trata de objetos, e não de símbolos”*<sup>353</sup>. Destarte, Magritte buscava enfatizar com tais palavras que não pretendia esconder significados sob suas imagens, o que vai ao encontro dos preceitos surrealistas de simplesmente deixar que imagens do inconsciente aflorem sobre a tela: *“não quero fazer compreensível nada – sou da opinião de que já existe bastante quadros que se pode compreender com mais ou menos atraso (...) e que agora é bem vinda uma pintura incompreensível. Levar essa pintura o mais longe possível, esse é o meu empenho”*<sup>354</sup>.

Salvador Dalí (1904-1989) se considerava o “verdadeiro” surrealista: *“a diferença entre os surrealistas e eu, é que eu sou surrealista”*, mas, ao contrário da maior parte do público e crítica dos anos trinta, não se pensava louco: *“a única diferença entre um louco e eu, é que eu não sou louco”*<sup>355</sup>. O catalão, que aos seis anos queria ser cozinheira (assim, no feminino do termo), aos sete Napoleão, e que “desde então só viu sua ambição aumentar, tal como suas manias de grandeza”, até, finalmente, “experimentar o prazer supremo de ser Salvador Dalí”, se rebelou contra as convenções de uma época (entre-guerras) que achava “cretinizante”, utilizando como arma a criação de seu próprio método artístico: o “paranóico-crítico”<sup>356</sup>.

O método paranóico-crítico é descrito pelo pintor como a ambição de *“materializar com a fúria mais imperialista de precisão as imagens da irracionalidade concreta (...) que*

<sup>353</sup> Declaração de René Magritte contida em MEURIS, Jacques. **Magritte**. Traduzido por CARAMÉS, Carlos. Köln: Taschen, 2004, p. 29.

<sup>354</sup> Afirmção de René Magritte, coletada em MEURIS, Jacques. **Magritte**. Traduzido por CARAMÉS, Carlos. Köln: Taschen, 2004, p. 64.

<sup>355</sup> Ambos os trechos do depoimento de Salvador Dalí contidos nesse período foram coletados em NÉRET, Gilles. **Dalí**. Traduzido por FILIPE, Lucília. Köln: Taschen, 2002, p. 07.

<sup>356</sup> NÉRET, Gilles. **Dalí**. Traduzido por FILIPE, Lucília. Köln: Taschen, 2002, p. 07.

*provisoriamente não são explicáveis, nem redutíveis pelos sistemas da intuição lógica, nem pelos mecanismos racionais. (...) Atividade paranóico-crítica: método espontâneo de conhecimento irracional fundamentado na associação interpretativo-crítica dos fenômenos delirantes*<sup>357</sup>. O paranóico se refere fundamentalmente ao fato de que as pinturas do artista derivam de obsessões: observe-se que determinados temas e objetos brotam recorrentemente de seu inconsciente, sendo traduzidos em obras pictóricas. A crítica alude em especial à contraposição artística à estrita representação do visível, tal como se podia verificar na pintura tradicional: as fragmentárias e não raro tormentosas emanações do inconsciente são a principal preocupação da arte de Salvador Dalí.

Dalí pintava com regularidade os seus sonhos e delírios, expressão de experiências que o impressionaram e dos medos e libido, todos guardados no inconsciente, acolhendo as imagens que de lá irrompiam. Recusava, pois, qualquer explicação racional (psicológica ou cultural) de suas telas: em outras palavras, o catalão esclarecia que não trabalhava pretendendo exprimir racionalmente uma idéia, ou se utilizando racionalmente de simbolismos para que os espectadores, via oblíqua, mediante a interpretação de um suposto sistema, atingissem o significado de determinada pintura<sup>358</sup>. Visava abrir as portas ao irracional: a única interpretação de

<sup>357</sup> NÉRET, Gilles. **Dalí**. Traduzido por FILIPE, Lucília. Köln: Taschen, 2002, p. 66.

<sup>358</sup> Sobre este ponto, algumas considerações: uma coisa é o que o artista pretende com a sua obra; outra, se o intento é possível e se o pintor consegue realizar a sua aspiração; outra, ainda, o que os críticos e o público percebem das obras de arte (interpretações históricas, psicológicas e culturais). Salvador Dalí, em inúmeras oportunidades, exteriorizou que não pretendia exprimir nenhuma idéia ou conceito racional com a sua pintura; que também não se utilizava racionalmente de qualquer recurso simbólico para expressar um significado em seus quadros. Tencionava pintar as irrupções de seu inconsciente, preenchido por uma massa fragmentária de memória, medos, impulsos, ansiedades e desejos. Acreditava possível uma pura “arte do irracional”, sem componentes conscientes e racionalizados. Dizia que sua arte não tinha outro significado que não a mera enunciação dos seus sonhos, delírios e devaneios: recusava qualquer outro esforço interpretativo, asseverando que eram elocubrações, porque nem ele sabia o significado do que pintava. Se o intento de Dalí (exprimir os domínios do inconsciente através da pintura sem lançar mão da razão) é possível, e mais, se o artista logrou alcançar sua aspiração, é matéria que diz com a discussão que motiva a presente pesquisa. Por hora, adianta-se que não se crê possível, em uma análise conforme o pensamento complexo atual, a dicotomização eminentemente moderna entre consciência e inconsciência, razão e emoção, podendo-se aludir à solidariedade que permeia os processos de impressão e expressão humanos. Mais detalhes serão trazidos no desenvolvimento deste trabalho. Destarte, é importantíssimo perceber que a ruptura de Dalí com a tradição aconteceu muito mais pelo que pretendia com as suas obras do que, propriamente, pela efetiva realização de sua intenção: o *terrible* catalão se negou a representar unicamente o visível, abrindo o campo artístico para o opaco e inseguro

suas obras que o artista chancelou foi a de que deixava emergir do inconsciente as imagens que o marcaram. Dalí considerava mera especulação qualquer outro tipo de referência aos seus trabalhos, afirmando que nem ele sabia o significado das imagens que pintava.

Regularmente surgem nas telas de Dalí delírios comestíveis, como por exemplo na célebre “A persistência da memória (também: os relógios moles ou o tempo fugitivo)”<sup>359</sup>, que nasceu, segundo as palavras do artista, “dos problemas filosóficos do ‘supermole’ que o queijo camembert servido no jantar, e que restara ao final um tanto derretido, lhe suscitara”<sup>360</sup>. Existem uma infinidade de interpretações psicológicas, históricas e culturais do quadro<sup>361</sup>, porém o pintor, ao discorrer em vida sobre a obra, negou-lhe enfaticamente qualquer caráter simbólico, confirmando, uma vez mais, sua afirmação de que nem mesmo ele chegava a descobrir o sentido inconsciente e enigmático da pintura.

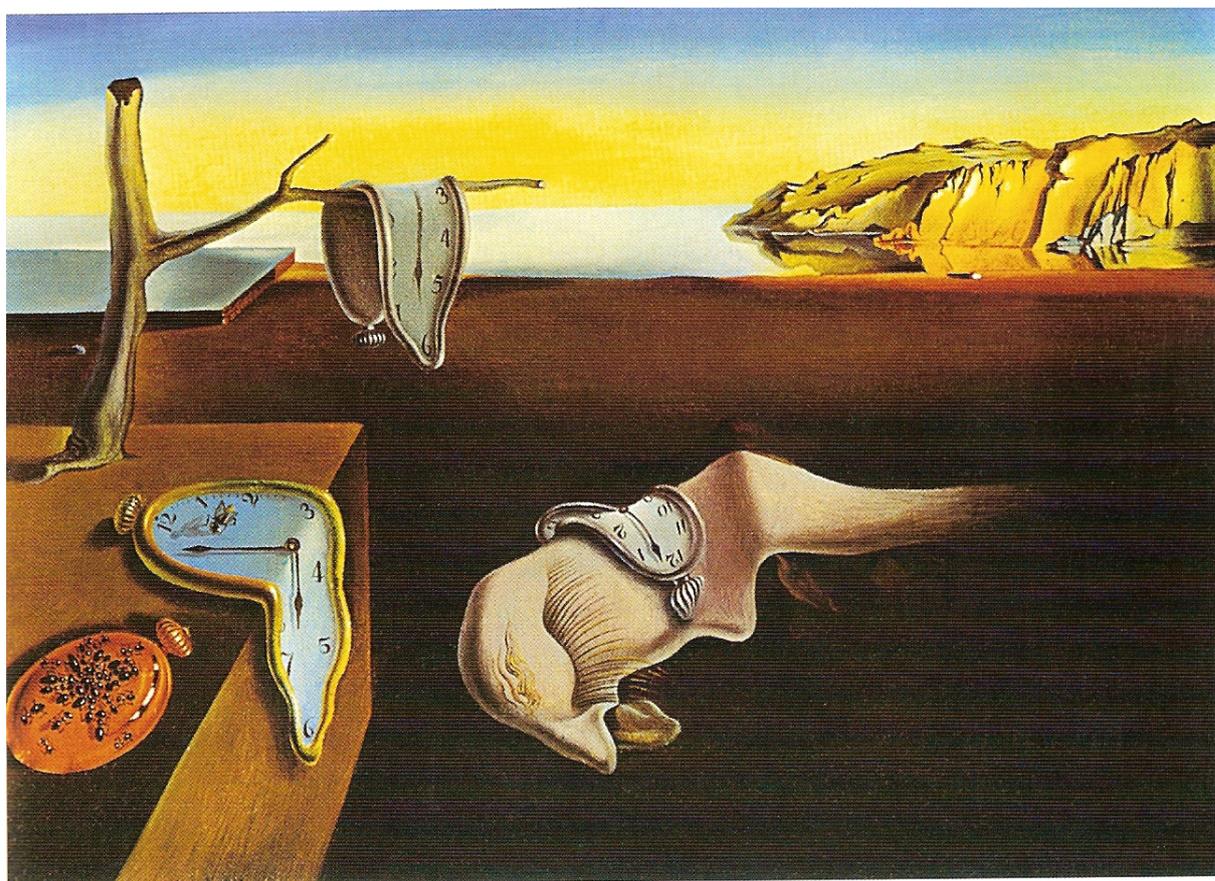
---

domínio do inconsciente. Precisamente nesse ponto, desempenhou relevante papel, fornecendo um contraponto ao racionalismo, mesmo não havendo escapado da lógica dual moderna, pois tencionou migrar para o extremo oposto (o irracionalismo). Por fim, as interpretações históricas, culturais e psicológicas das obras de Dalí são de inteira responsabilidade dos seus autores, pois o artista em vida jamais legitimou qualquer uma delas.

<sup>359</sup> DALÍ, Salvador. **A persistência da memória (também: os relógios moles ou o tempo fugitivo) (1931)**. Óleo sobre tela: 24,1 x 33cm. Nova Iorque: The Museum of Modern Art. Reproduzida em KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain; GRATACÒS I GRAU, Mariona. Köln: Taschen, 2004, p. 39. Figura 38.

<sup>360</sup> E ainda: “Os relógios moles não são mais que camembert paranóico-crítico, terno, extravagante e abandonado pelo tempo e pelo espaço”. KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain; GRATACÒS I GRAU, Mariona. Köln: Taschen, 2004, p. 38.

<sup>361</sup> Gilles NERÉT interpreta o quadro como “uma metafísica do tempo que se come e que come”. Leonard SHLAIN parece concordar com NERÉT quanto à temática do quadro – o tempo. Assevera que Dalí justapôs três conhecidos símbolos do tempo – os relógios, a areia, e as amпуlhetas (vide a forma do corpo das formigas), a fim de indagar sobre a natureza daquele, sobre a sua vagarosa passagem. Cathrin KLINGSÖHR-LEROY também considera a problemática do tempo como sendo o principal eflúvio do subconsciente do autor no momento da realização da referida obra: “os signos do tempo – o verdadeiro tema do quadro – experimentam uma modificação profunda, dificilmente compreensível desde o ponto de vista racional. O tempo fugitivo, que assim mesmo tem sua expressão simbólica no corpo do caracol em dissolução, auto-retrato do pintor, não se reflete somente no avanço dos ponteiros, mas também na fusão dos relógios. Por sua vez, o relógio vermelho invadido de formigas é como um sinal de alarme que chama atenção sobre a morte, o mesmo que o esqueleto de árvore da parte esquerda do quadro. Se reacionariam estes signos de morte com a cabeça sem vida estendida no solo e o corpo em dissolução do pintor? Refletiria a angústia mortal inconsciente ou representaria a persistência da memória que lhe paraliza?”. NERÉT, Gilles. **Dalí**. Traduzido por FILIPE, Lucília. Köln: Taschen, 2002, p. 10. SHLAIN, Leonard. **Art & Physics: parallel visions in space, time and light**. Nova Iorque: Perennial, 2001, pp. 228-229. KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain; GRATACÒS I GRAU, Mariona. Köln: Taschen, 2004, p. 38.



**Figura 38**

Examinando a “Aparição de rosto e fruteira numa praia”<sup>362</sup>, descobre-se um caleidoscópio de imagens que se combinam para formar uma sucessão cambiante de impressões no espectador: a paisagem onírica no canto superior direito (a baía com suas ondas; a montanha com um túnel) ao mesmo tempo é a cabeça de um cachorro, cuja coleira é também um viaduto ferroviário sobre o mar. O cão paira em pleno ar, e o seu corpo é uma fruteira com pêras, a qual, por sua vez, se converte no rosto de uma mulher, cujos olhos são formados por duas conchas marinhas, numa praia repleta de intrigantes aparições. Como num sonho, algumas coisas destacam-se com maior clareza (por exemplo, a corda e o pano), enquanto outras permanecem vagas e evanescentes<sup>363</sup>. O modo com que Dalí faz cada forma representar muitas coisas ao mesmo tempo remete à polissemia não só das imagens, mas de todo o método de comunicação, por mais que se pretenda fechado, lógico e portador de categorias claras e distintas: é, inegavelmente, uma expressão dos limites da objetividade contida na comunicação.

---

<sup>362</sup> DALÍ, Salvador. **Aparição de rosto e fruteira numa praia (1938)**. Óleo sobre tela: 114,2 x 143,7cm. Connecticut: Wadsworth Atheneum. Reproduzida em GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Traduzido por CABRAL, Álvaro. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 593. Figura 39.

<sup>363</sup> GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Traduzido por CABRAL, Álvaro. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 593.



**Figura 39**

No quadro “Girafa em chamas”<sup>364</sup> é possível detectar uma referência às teorias de Freud, pois trata a mulher como um ser prenhe de “*gavetas secretas que só a psicanálise é capaz de abrir*”<sup>365</sup>. Ainda que, como já explanado, Dalí jamais tenha aprovado quaisquer das interpretações fornecidas a partir de suas obras, é interessante notar o azul escuro e fantasmagórico (cor da noite e do intimismo) que não somente se estende sobre o céu, mas também cobre as figuras femininas esqueléticas e sem olhos, que movem-se lentamente tal como sonâmbulas. Este azul opressivo e a cegueira das mulheres poderiam representar a parte obscura do ser humano, os hábitos inconscientes e os instintos que não podem ser controlados racionalmente, apesar de condicionarem a sua vida. O ser humano, cego, não sabe para onde vai e nem o que o impulsiona. KLINGSÖHR-LEROY<sup>366</sup> aduz que a girafa em chamas poderia ser concebida como um sintoma do absurdo da existência humana no mundo moderno.

---

<sup>364</sup> DALÍ, Salvador. **Girafa em chamas (1936)**. Óleo sobre madeira: 35 x 27cm. Basileia: Kunstmuseum Basel. Reproduzida em KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain; GRATACÒS I GRAU, Mariona. Köln: Taschen, 2004, p. 43. Figura 40.

<sup>365</sup> NÉRET, Gilles. **Dalí**. Traduzido por FILIPE, Lucília. Köln: Taschen, 2002, p. 44.

<sup>366</sup> KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Traduzido por VILLANUEVA, Ambrosio Berasain; GRATACÒS I GRAU, Mariona. Köln: Taschen, 2004, p. 42.



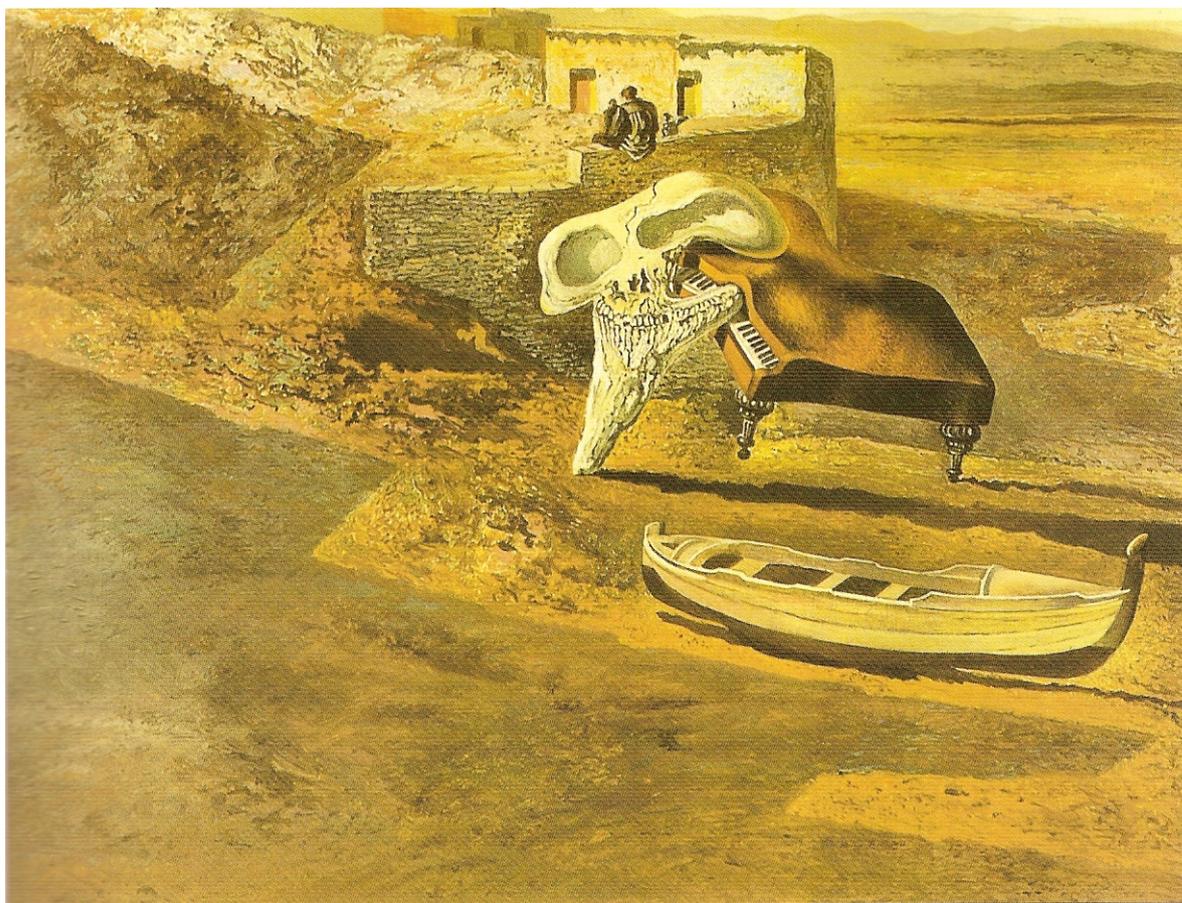
Figura 40

Muitas das representações oníricas de Dalí podem ser frutos de fatos reais retidos pelo artista na memória, e que apareceram, muito mais tarde, de alguma forma, em sonhos. Chama a atenção, quanto a este aspecto, os inúmeros quadros nos quais o catalão instala pianos de cauda sobre rochas ou entre ciprestes, em especial “Crânio Atmosférico Sodomizando Um Piano de Cauda”<sup>367</sup>. É possível que contenham um componente alusivo aos periódicos recitais organizados por uma família de artistas vizinha a Dalí, que empoleirava um piano de cauda e também outros instrumentos musicais numa colina, onde tocavam e cantavam para as pessoas mais chegadas. Os maxilares são, também, uma imagem recorrente em sua pintura, tanto que o artista certa vez referiu que a sua obsessão por tal figura derivava do fato de que os entendia como “o instrumento filosófico mais eficaz do homem”, estando “os maxilares de seu espírito sempre em movimento”<sup>368</sup>.

---

<sup>367</sup> DALÍ, Salvador. **Crânio Atmosférico Sodomizando Um Piano de Cauda (1934)**. Óleo sobre madeira: 14 x 18cm. São Petesburgo: The Salvador Dalí Museum. Reproduzida em NÉRET, Gilles. **Dalí**. Traduzido por FILIPE, Lucília. Köln: Taschen, 2002, p. 31. Figura 41.

<sup>368</sup> NÉRET, Gilles. **Dalí**. Traduzido por FILIPE, Lucília. Köln: Taschen, 2002, pp. 07; 31.



**Figura 41**

## 5 O PROCESSO DE DESAGREGAÇÃO – A NEUTRALIZAÇÃO DA DIFERENÇA EM UM MUNDO DOENTE – MEADOS DO SÉCULO XX

### 5.1 A Produção Programada de Sofrimento e a Gestão Burocrática da Morte: A Segunda Guerra como Catástrofe Racional

Em relação ao panorama político-social, tanto a Alemanha, quanto a Itália e o Japão<sup>369</sup> estavam descontentes com a nova divisão imperialista do mundo perpetrada por ocasião do final da Primeira Guerra Mundial. Não era difícil perceber que o Tratado de Versalhes não podia ser a base de uma paz estável, porque humilhou e vilipendiou de tal forma a Alemanha que seus cidadãos, seja à que corrente política pertencessem, condenavam o referido documento como injusto e inaceitável. O cenário era de crise aguda, em especial após a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 24 de outubro de 1929, cujas conseqüências se irradiaram por toda a Europa: a população, precipitada na miséria, desempregada, imersa num desespero não isento de ira, conformava a circunstância passível de ser aproveitada por partidos extremistas. Rapidamente cresceu a luta de classes e a influência socialista e comunista, o que fez com que o indesejável espectro de tal revolução

---

<sup>369</sup> Eric J. HOBBSBAWM anota que “tanto o Japão quanto a Itália, embora do lado vencedor da guerra, também se sentiam insatisfeitos, os japoneses com um realismo de certa forma maior que os italianos, cujos apetites imperiais excediam muitíssimo o poder de seu Estado independente para satisfazê-los. (...) Contudo, o triunfo do fascismo, um movimento contra-revolucionário e portanto ultranacionalista e imperialista, sublinhou a insatisfação italiana. Quanto ao Japão, a sua força militar e naval bastante considerável tornava-o a mais formidável potência no Extremo Oriente, sobretudo desde que a Rússia estava fora do quadro. (...) O Japão, cuja industrialização avançava a passos largos, embora em tamanho absoluto a economia ainda fosse bastante modesta – 2,5% da produção mundial no fim da década de 1920 – sem dúvida achava que merecia uma fatia maior do bolo do Extremo Oriente do que as potências imperiais brancas lhe concediam. Além disso, os japoneses tinham uma aguda consciência da vulnerabilidade de um país ao qual faltavam praticamente todos os recursos naturais necessários a uma economia moderna, cujas importações estavam à mercê do mercado dos EUA”. HOBBSBAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Traduzido por SANTARRITA, Marcos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 44.

pairasse sobre o imaginário não só dos dirigentes dos países do bloco capitalista, mas também sobre o dos grandes industriais, que obviamente não queriam tais regimes<sup>370</sup>.

Assim, na Alemanha, o *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães - NAZI), liderado por um obscuro ex-cabo do exército imperial – Adolf Hitler - que já havia tentado um infrutífero golpe de Estado em 08 de novembro de 1923 (*Putsch* da Cervejaria de Munique), e por esta razão permanecera preso durante oito meses dos cinco anos impostos como condenação (época em que ditou a Rudolf Hess o livro *Mein Kampf* – Minha Luta), adquire gradativamente maior expressão, e em 1932 lança seu “chefe” à candidatura para a Presidência da República.

---

<sup>370</sup> Louis DUMONT assevera que o nazismo definiu-se em função do movimento socialista e do sistema de idéias comunista a que se opunha: “Hitler explica com muita clareza no *Mein Kampf* que construiu o seu movimento como uma espécie de decalque antitético do movimento marxista e bolchevista, em que, entre outras coisas, a luta de classes seria substituída pela luta de raças. (...) O populismo russo tinha proclamado a possibilidade, para o povo russo, de ultrapassar a civilização burguesa ocidental, e Lênin viu nisso o ensejo para que o pequeno grupo de conjurados que tinha o nome de partido bolchevista queimar a etapa capitalista do desenvolvimento econômico e levar a Rússia diretamente do czarismo ao socialismo. Aparece Hitler, que rejeita a ideologia dos bolchevistas, encampa o instrumento de poder que eles tinham forjado, e combina o modelo do partido com uma ideologia muito diversa.” Para Adolf Hitler, mais reais do que as relações de produção apregoadas pelo marxismo e pelo socialismo, seriam os próprios homens que entram nessas relações, ou seja, o homem como indivíduo biológico, exemplar de uma raça (sofisma moderno que esvazia a relação em benefício da substância). Observa-se que o “socialismo” contido no nome do partido do *Führer* referia-se tão somente à manipulação das massas, em nada remontando ao “socialismo” como sistema político, ao qual, como procurou-se demonstrar, os nazistas se opunham. O “nacionalismo” inscrito no nome do partido aludia ao pangermanismo racista. DUMONT complementa seu pensamento asseverando que Hitler se apoderou da idéia de “luta” (própria do socialismo e do comunismo), para propor a “luta de todos contra todos”: pela vida, pelo poder, pelo interesse, pela dominação, como verdade última da vida humana, o que constituiu o cerne de sua obra *Mein Kampf*. Chegou a afirmar que “quem quiser viver é constringido a matar. Martelo ou bigorna. Minha intenção é preparar o povo alemão para ser martelo”, e que “a idéia de combate é tão antiga quanto a própria vida, pois a vida perpetua-se graças à morte em combate de outros seres vivos. (...) Nesse combate, os mais fortes e os mais hábeis levam a melhor sobre os mais fracos e os mais inaptos. A luta é a mãe de todas as coisas. Não é em virtude dos princípios da humanidade que o homem pode viver ou manter-se acima do mundo animal, mas unicamente pela luta mais brutal”. Esta “luta de todos contra todos”, que se travava no seio de toda a coletividade, constituía, em última análise, uma espécie de darwinismo social tão amplamente propagado à época (cuja unidade biológica era a raça), porque a dominação de uma raça sobre a outra era entendida como natural, “o forte triunfa sobre o fraco”, dentro de uma perspectiva de que o bom se identifica com o forte e o mau com o fraco. DUMONT, Louis. **O individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna.** Traduzido por CABRAL, Álvaro. Rio de Janeiro: Rocco, 1985, pp. 143; 154-155; 164-165; 168. O pânico de uma revolução socialista e de uma conseqüente guerra civil habitava o íntimo também dos grandes industriais da época, e por esta razão o nazismo (no qual viam uma forma de manter protegidos seus negócios) contou com grande apoio financeiro: Henry Ford (que nessa época chegou a escrever um panfleto anti-semita), Fritz Thyssen e Albert Vögel (das Siderúrgicas Reunidas), Emil Kudorf (o “Barão do Carvão”), o banqueiro Kurt Von Schröder e muitos outros ajudaram economicamente o Partido Nacional-Socialista. RIBEIRO JÚNIOR, João. **O que é nazismo.** São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 35.

As eleições na Alemanha, nesta fase final da República de Weimar, são vencidas pelo marechal Hindenburg, que se tornou Presidente, e substituiu o Chanceler Heinrich Brüning pelo aristocrata Franz Von Papen, estreitamente vinculado aos magnatas da indústria alemã de direita e a Adolf Hitler. Von Papen foi substituído na Chancelaria por Kurt Von Schleicher, e de imediato iniciou um trabalho de bastidores com grupos políticos e econômicos conservadores para derrubar Schleicher e conduzir Hitler ao poder, acreditando que Hitler lhes seria submisso, e que poderiam controlar os nazistas. Lograram êxito em seu intento através da acusação de que o Chanceler Schleicher estava em conluio com comunistas, que pretendiam dar um golpe de Estado. Assim, no dia 30 de janeiro de 1933, Hindenburg nomeou Adolf Hitler chanceler do *Reich*, não como resultado de uma vitória eleitoral (o Partido Nacional-Socialista jamais conseguiu obter a maioria dos votos em qualquer eleição relativamente livre), nem através de um golpe de Estado, senão graças a um pacto secreto com Von Papen e sua “coalizão” de direita. Sem dúvida um grande equívoco político, pois uma vez no cargo, Hitler demonstrou que não aceitaria qualquer interferência e que a ninguém seria subserviente<sup>371</sup>.

Adolf Hitler conseguiu a aprovação, pela maioria do Parlamento (*Reichstag*), da Lei dos Plenos Poderes, que transformou a Constituição de Weimar em letra morta. O Presidente Hindenburg faleceu em 02 de agosto de 1934, e Hitler apressou-se a declarar, por decreto, a cumulação da função de chefe de Estado no cargo de chanceler do *Reich*, autodenominando-se *Führer* (chefe), e centralizando os poderes em suas mãos. RIBEIRO JÚNIOR<sup>372</sup> anota que “a Alemanha tornou-se, então, um *Führerstaat*, um Estado totalitário, apoiado em um

---

<sup>371</sup> Sobre os pormenores da ascensão de Adolf Hitler ao poder político na Alemanha, ver RIBEIRO JÚNIOR, João. **O que é nazismo**. São Paulo: Brasiliense, 2005, pp. 35-40.

<sup>372</sup> RIBEIRO JÚNIOR, João. **O que é nazismo**. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 41.

*partido único, o Nacional-Socialista, que, com apenas 25 mil membros em 1927, chegou a reunir 8 milhões em 1938!”.*

Importante perquirir, em uma pesquisa que discute o fenômeno da totalização, como pôde ocorrer tamanho crescimento (e em pouco tempo) de um partido que tão veementemente apregoava a o extermínio do Outro e a obediência cega e incondicional a uma única pessoa, com a supressão quase completa da autonomia dos governados. Já aludiu-se à questão econômica, à instabilidade política, aos conflitos de classe, ao prejuízo e à ofensa gerados pelo Tratado de Versalhes, bem como ao receio de uma revolução socialista que, acreditava-se, poderia desembocar numa guerra civil e na redistribuição dos meios de produção (fato temido pelos industriais, comerciantes e proprietários de terras). Mas existe um outro aspecto a ser considerado.

Na sociedade alemã afigurava-se, conforme a análise de DUMONT, um individualismo de matiz diferente da francesa (que era racionalista/universalista e a partir do qual a nação não tinha *status* ontológico = “sou homem por natureza e dentre estes sou um cidadão francês”), poderia-se dizer uma combinação *sui generis* de individualismo e holismo. Para os alemães, “sou um alemão e só sou homem graças à minha qualidade de alemão” (pangermanismo), havendo a coletivização do indivíduo, consubstanciada na idéia de povo, através de um fenômeno denominado por DUMONT de “englobamento do contrário”<sup>373</sup>, ou seja, a subordinação do componente holista ao componente individualista, de uma forma sub-reptícia.

---

<sup>373</sup> O fenômeno do “englobamento do contrário” delineado por Louis DUMONT é especialmente tratado nesta pesquisa na nota de rodapé de número 45.

Para uma aproximação à catástrofe da *Shoah*<sup>374</sup>, é indispensável ter em mente esta visão de mundo difundida entre os alemães, sem dúvida total, posto que fulcrada em uma naturalização e essencialização da raça alemã e do povo alemão. É esta, pois, a crença que deve ser examinada e questionada, eis que constituiu condição *sine qua non* para a propagação das idéias hitleristas dentre os alemães das mais variadas posições sociais, ocupações e condições econômicas. Não se deve olvidar que Adolf Hitler não foi um pária social<sup>375</sup>, mas um representante (embora fanático e extremista) do ideário individualista com componente holista fulcrado na especificidade imutável da raça e do povo alemão inculcado em grande parte da sociedade da época.

O racismo em geral e o anti-semitismo em particular (na sua vertente racial, muito mais do que religiosa, pois para Hitler o homem político deveria evitar o terreno da religião – criticava o pangermanismo austríaco que tinha se lançado à guerra contra o catolicismo) desempenhavam um papel fundamental na ideologia Nacional-Socialista. Para o *Führer*, a raça judia era a personificação do mal, a razão única e simples de todos os problemas contemporâneos (aqui sublinha-se seu caráter infantil e monomaniaco)<sup>376</sup>, a causa que desde

---

<sup>374</sup> “*Shoah*, palavra hebraica que significa destruição, ruína, calamidade (cf. Isaías, 10:3), é utilizada em Israel para designar o extermínio dos judeus na Europa nazista”. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Holocausto: crime contra a humanidade**. São Paulo: Ática, 2004, p. 05. Ao utilizar este termo não se desconhece, contudo, a enorme quantidade de vítimas não judias do nazismo, que perseguiu com similar fúria os homossexuais, os ciganos, os comunistas e socialistas, as testemunhas-de-jeová, os doentes mentais, os deficientes físicos, os criminosos comuns, e todos aqueles que representavam, conforme sua visão, ameaça à pureza e perfeição da raça ariana ou à comunidade do povo.

<sup>375</sup> Referindo-se ao *Führer*, comenta Louis DUMONT que “a popularidade desse homem seria incompreensível se ele não tivesse sido, num certo plano, representativo da Alemanha contemporânea e, mais amplamente, até do homem moderno”. DUMONT, Louis. **O individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Traduzido por CABRAL, Álvaro. Rio de Janeiro: Rocco, 1985, p. 152. Concorde-se com a afirmação de DUMONT, acrescentando-se que sua alusão à Hitler como “em alguns aspectos representativo do homem moderno” poderia ser entendida sob o prisma de que o fenômeno expansionista sob uma visão essencialista e mortífera-totalitária de modo algum foi “privilegio” do Terceiro *Reich* alemão, podendo ser diagnosticado, como se procurou fazer na presente dissertação, em vários momentos da história moderna dos mais diferentes países.

<sup>376</sup> No *Mein Kampf* Hitler advoga que os judeus são responsáveis pelo capitalismo que transformou tudo em mercadoria, e as relações altruístas em sociedades por ações. Os semitas eram descritos como egoístas, individualistas, não dedicados à coletividade. Por sua ganância exploradora seriam a causa também dos movimentos operários que se reproduziam à época. Louis DUMONT está correto ao vislumbrar aqui uma projeção nos judeus do que Hitler sentia de si mesmo: um intenso individualismo, uma desconsideração patológica aos interesses alheios e uma paranóia pelo poder. DUMONT, Louis. **O individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Traduzido por CABRAL, Álvaro. Rio de Janeiro: Rocco, 1985, p. 163.

Moisés sempre interveio para provocar o desvio do curso normal dos fatos, enfim, o fator antinatural da história (todos os fatos históricos estariam encarnados num agente humano: tudo o que acontece resultaria da vontade de alguém: dos judeus). Por este motivo Hitler acreditava que se deveria intervir “positivamente” no fator judeu, para que os acontecimentos pudessem retomar o curso natural na história<sup>377</sup>.

O nazismo defendia que a raça ariana era a única criadora da cultura (*Kultur*), em virtude de sua capacidade de sacrifício, de seu altruísmo (disposição de colocar em segundo plano o interesse particular em benefício da comunidade – a moralidade fundada no sentimento holista é monopólio do ariano), embora a “comunidade do povo” (*Volksgemeinschaft*) não fosse compreendida como racialmente homogênea. Explica-se: a raça ariana era definida por oposição à judia, dentro de uma lógica estritamente dual, de antagonismo racista: a unidade da raça ariana só existia na contraposição à uma outra raça: a semita<sup>378</sup>. E o Estado nada mais era do que instrumento (meio)<sup>379</sup> a serviço da “comunidade do povo”, com o objetivo de, interiormente, preservar e melhorar a raça ariana (*Rasse*), e, no exterior, conquistar o espaço vital (*Lebensraum*).

Um aspecto interessante da ideologia Nacional-Socialista, e que de certa forma remete o pensamento de quem estuda o nazismo à outros momentos da história, é que Adolf Hitler e seu partido não negaram de forma absoluta o igualitarismo, ao contrário, dele fizeram uso e limitaram em muito a sua crítica. Este verdadeiro *insight* de DUMONT<sup>380</sup> pode ser

<sup>377</sup> DUMONT, Louis. **O individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna.** Traduzido por CABRAL, Álvaro. Rio de Janeiro: Rocco, 1985, pp. 155-156.

<sup>378</sup> DUMONT, Louis. **O individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna.** Traduzido por CABRAL, Álvaro. Rio de Janeiro: Rocco, 1985, pp. 158; 160.

<sup>379</sup> RIBEIRO JÚNIOR, João. **O que é nazismo.** São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 11.

<sup>380</sup> DUMONT, Louis. **O individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna.** Traduzido por CABRAL, Álvaro. Rio de Janeiro: Rocco, 1985, p. 162.

verificado, por exemplo, no fato de que o *Führer* não atacou uma só vez em sua obra *Mein Kampf* a Revolução Francesa, e também empregou ocasionalmente a fraseologia dos “direitos do homem” (que na sua acepção reduziam-se aos direitos dos membros da raça superior!). Isto demonstra o vazio de conceitos como o de “igualdade”, e a possibilidade de seu preenchimento segundo o sistema de idéias e valores que mais aprouver a quem os invoca. A memória da “igualdade entre os não diferentes” remonta em especial à Europa iluminista do XVIII, à subjugação de povos a uma ideologia que não era a deles através dos “descobrimientos” marítimos, à lógica neocolonialista do final do século XIX e início do XX, e a tantas outras passagens inscritas na história, isto sem olvidar a própria contemporaneidade da mera igualdade conceitual-formal.

O ataque nazista aos “não-arianos” teve lugar em princípio através de boicote econômico e de represália cultural. A primeira lei de “depuração racial” data de abril de 1933, apregoando que aos não-arianos era proibido o exercício de funções públicas, como por exemplo a de professor e de juiz, e não só os judeus, mas também os opositores políticos do regime nazista foram em massa demitidos de seus cargos. Paul Klee (1879-1940), que era professor da Academia em Düsseldorf, foi sumariamente demitido de seu cargo. Passou por enormes dificuldades financeiras, acabando por deixar a Dusseldórfia rumo à Berna, o que representou para o artista um significativo sofrimento pessoal. Pintou em 1933 “Eliminado da lista”<sup>381</sup>, aludindo à agrura da exclusão que experimentara: a amargura, a tristeza e o desespero parecem impressos na obra, através das cores sombrias e do imenso “X” riscado sobre o crânio.

---

<sup>381</sup> KLEE, Paul. **Eliminado da lista (1933)**. Óleo sobre papel: 31,5 x 24cm. Berna: Klee Museum. Reproduzida em PARTSCH, Susanna. **Klee**. Sem menção ao tradutor. Köln: Taschen/Paisagem, 2005, p. 72. Figura 42.



**Figura 42**

Paul Klee (1879-1940), que se considerava “*nada palpável*”<sup>382</sup>, produziu muitas obras com evidente cunho crítico ao racionalismo totalizador<sup>383</sup>, abordando a temática da diferença. Dentre elas, existe a “Revolução do viaduto”<sup>384</sup>, no qual se destacam arcos de tamanhos e cores diferentes avançando sobre o observador, sob um fundo azul relativamente uniforme, que em alguns lugares se torna ligeiramente violeta. Em vez de se apresentarem num alinhamento regular, os arcos formam um amontoado desordenado. O seu tamanho desigual e as suas cores vêm acentuar esta impressão. É provável que Klee tenha pretendido retratar justamente a diferença, pois o título da penúltima versão deste quadro era “Arcos de pontes diferentes”. As pontes ocupavam um lugar muito importante na arquitetura do Nacional-Socialismo: os seus arcos eram uniformes, bem alinhados, com a mesma altura e largura, simbolizando a conformidade. Mas os arcos de Klee em nada estão conformes: recusam-se a continuar a ser apenas um elo da cadeia ordenada e querem existir por si próprios. Por isto eles saem da ordem, fazem revolução. Cada um por si, e não a passo certo, vão ao encontro do observador, conscientes de sua força, em tom de ameaça<sup>385</sup>.

---

<sup>382</sup> PARTSCH, Susanna. **Klee**. Sem menção ao tradutor. Köln: Taschen/Paisagem, 2005, p. 84.

<sup>383</sup> Para Paul KLEE, a racionalidade podia ser destrutiva, tanto que não se furtava de criticar a sua hipertrofia: “É valioso o conhecimento das leis, com a condição de evitar todo esquematismo que confunda a lei isolada com a realidade viva. Tais equívocos levam à construção por ela mesma, uma obsessão de asmáticos que nos dão regras no lugar de obras. A quem falta o ar para compreender que as regras não passam do suporte necessário de uma floração.” KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Traduzido por SÜSSEKIND, Pedro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 86.

<sup>384</sup> KLEE, Paul. **Revolução do viaduto (1937)**. Óleo sobre tela: 60 x 50cm. Hamburgo: Hamburger Kunsthalle. Reproduzida em PARTSCH, Susanna. **Klee**. Sem menção ao tradutor. Köln: Taschen/Paisagem, 2005, p. 93. Figura 43.

<sup>385</sup> PARTSCH, Susanna. **Klee**. Sem menção ao tradutor. Köln: Taschen/Paisagem, 2005, p. 92.



Figura 43

Hitler confiou ao seu chefe de propaganda Goebbels a organização de um boicote aos comerciantes judeus, realizado também em abril de 1933, episódio em que nas vitrines das lojas de proprietários judeus foram pichadas estrelas-de-Davi acompanhadas da palavra *Jude*, e os “arianos” foram incitados a não comprar naquelas lojas “amaldiçoadas”<sup>386</sup>. No dia 10 de maio de 1933 Goebbels comandou, na Praça da Ópera de Berlim, a queima dos livros proibidos pelo regime, o mesmo sucedendo na Praça Römerberg de Frankfurt, ao som da marcha fúnebre de Chopin. O “fogo purificador” foi alimentado pelas obras de Heinrich Heine, Thomas Mann, Sigmund Freud, entre tantos outros. No ano de 1934, o *Reich* deu início a um profícuo programa de confisco dos bens pertencentes aos judeus, com o objetivo de expulsá-los do país, reter e transferir suas propriedades para o Estado Nazista, que as aplicaria na reconstrução econômica da nova Alemanha. Em 1936 os médicos judeus tiveram decretada a sua exclusão profissional, sendo impedidos de exercer quaisquer funções em hospitais públicos da Alemanha<sup>387</sup>.

Em 1935 as Leis de Nuremberg implicavam na inabilitação dos judeus para a realização de contratos, contração de matrimônio e manutenção de relações sexuais com pessoas da raça ariana, constituindo a infração a tais preceitos o delito de “ultraje à raça” (*Rassenschande*)<sup>388</sup>. Como esclarece CARNEIRO, “medidas restritivas e violentas alteravam o cotidiano da comunidade judaica, que dia a dia perdia seus meios de sobrevivência. A vida tornava-se impossível para os judeus, que não tinham outra opção senão imigrar. O mais difícil, porém, era encontrar um país que se dispusesse a aceitá-los, visto que o anti-semitismo não era ‘privilégio’ apenas dos alemães”<sup>389</sup>.

---

<sup>386</sup> CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Holocausto: crime contra a humanidade**. São Paulo: Ática, 2004, pp. 40-41.

<sup>387</sup> CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Holocausto: crime contra a humanidade**. São Paulo: Ática, 2004, pp. 40; 42.

<sup>388</sup> CONDE, Francisco Munõz. **Mezger e o Direito Penal de seu Tempo. Estudos sobre o Direito Penal no Nacional-Socialismo**. Traduzido por BUSATO, Paulo César. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2005, p. 172.

<sup>389</sup> Maria Luiza Tucci CARNEIRO escreve que a retaliação econômica e a repressão cultural através da propaganda nazista deixaram os judeus em “estado de perplexidade, alimentando a primeira grande onda emigratória de judeus alemães. Entre 1933 e 1935 cerca de 78.000 judeus saíram da Alemanha; em 1938, atingiu-se um total de 150.000, ou seja, uma parcela considerável da população judaica da Alemanha”. **Holocausto: crime contra a humanidade**. São Paulo: Ática, 2004, pp. 39; 41.

Esta realidade viria a se modificar alguns anos mais tarde, para medidas ainda mais dolorosas, quando Hitler abandonou a idéia de expulsão e optou pelo aproveitamento da “mão-de-obra” nos campos de trabalhos forçados, e pelo extermínio que configurou a “solução final”.

Se perante o exterior o nazismo se organizou como Estado de poder, do ponto de vista interno se ordenou como Estado de direito, composto por indivíduos da raça ariana iguais entre si, tanto que em outubro de 1933 uma comissão de juristas foi nomeada para proceder a reforma do Direito Penal Alemão. Contudo, ficaram excluídos do Estado de direito nazista os que não pertenciam à raça formadora da “comunidade do povo”, sendo considerados sub-homens (*Untermenschen*) ou não-homens (*Unmenschen*)<sup>390</sup>. Edmund Mezger, um dos maiores juristas da época, e que antes da ascensão de Adolf Hitler ao poder já gozava de prestigiosa reputação frente à comunidade científica alemã, graças ao seu tratado de Direito Penal de cunho eminentemente dogmático, sucumbiu ao ideário nazista e se tornou um dos responsáveis diretos pela elaboração das mais cruéis leis que se coadunavam com os delírios de pureza racial e eliminação do Outro próprios do Estado Nacional-Socialista<sup>391</sup>.

---

<sup>390</sup> RIBEIRO JÚNIOR, João. **O que é nazismo**. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 45.

<sup>391</sup> Francisco Munõz CONDE percorreu o itinerário do Direito Penal do Nacional-Socialismo e desvelou a participação do famoso jurista Edmund Mezger na elaboração do programa de política criminal e das lei penais nazistas. Os resultados de sua pesquisa são impressionantes, já que teve acesso a inúmeros documentos que “desapareceram” misteriosamente das bibliotecas públicas alemãs e da bibliografia de muitos dos livros publicados naquele país, e que se encontram no que se chama *Giltschrank* (“armário dos venenos”), guardados sigilosamente nos porões das Faculdades de Direito. É da obra de Edmund Mezger o seguinte trecho, citado no estudo de Francisco Munõz CONDE: “Este conteúdo material nos é fornecido pelos dois pilares nos quais descansa o novo Estado alemão Nacional-Socialista, a saber: povo e raça. A futura administração da justiça penal considerará como seu objetivo supremo colocar-se a serviço da regeneração do povo. Mas esta meta inclui em si duas missões, a saber: o restabelecimento da responsabilidade do indivíduo diante da comunidade do povo, e a eliminação, nesta última, de partes integrantes nocivas do povo e da raça (...), elevando, desta sorte, mediante a extirpação dos elementos inapropriados, a composição racial do povo, especialmente em seus setores biológicos hereditários, que cada vez logram maior importância dentro e fora do Direito Penal (...), há de ser um meio auxiliar indispensável de todas as direções e tendências eugenésicas”. CONDE, Francisco Munõz. **Mezger e o Direito Penal de seu Tempo. Estudos sobre o Direito Penal no Nacional-Socialismo**. Traduzido por BUSATO, Paulo César. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2005, pp. 31; 83.

Tais leis e a política criminal eugenésica racista subjacente, adequadas à cosmovisão (*Weltanschauung*) e aos interesses nazistas, tinham por fim legitimar o extermínio dos *Minderwertige* (as pessoas de “menor valor”), eis que pertenciam a grupos raciais distintos dos arianos (*Artfremd* = judeus e ciganos, por exemplo). Mas inclusive dentro da própria raça ariana (*Deutschblütig*) haviam pessoas “desprovidas de valor vital” (*Lebensunwert*), como os acometidos de enfermidade mental grave ou outras doenças hereditárias, e os “associais em geral”, “estranhos à comunidade” (*Gemeinschaftsfremde*), que se afastavam dos valores que regiam a comunidade do povo, tanto que cometiam fatos criminosos ou se comportavam de forma contrária à estes valores (mendigos, alcoólatras, perpetradores de delitos, homossexuais)<sup>392</sup>.

---

<sup>392</sup> Edmund Mezger teve decisiva participação na elaboração de um projeto de lei sobre *Gemeinschaftsfremde* (“estranhos à comunidade”), que visava incrementar, ainda mais, a repressão, a seleção eugenésica, a castração, a internação em campos de concentração e o extermínio de pessoas, reduzindo o já escasso controle judicial para delegar, em definitivo, à “SS” (e ao seu chefe Himmler), um poder irrestrito a ser utilizado contra os inimigos interiores do regime. O conceito de “estranhos à comunidade” compreendia fundamentalmente pessoas à margem da sociedade, como mendigos, vagabundos, homossexuais, deficientes mentais, portadores de outras enfermidades hereditárias, ladrões, estelionatários de pequena monta, ou simplesmente fracassados, contra os quais a “SS” queria agir mais energicamente do que permitiam as medidas para o “delinqüente habitual” constantes do Código Penal. Este projeto de lei não chegou a entrar em vigor formalmente, mas as medidas propostas foram corriqueiramente aplicadas durante o regime nazista. Francisco Munõz CONDE transcreve em sua obra a íntegra do projeto de lei sobre *Gemeinschaftsfremde*, de onde retira-se o pequeno excerto a seguir: “Exposição de Motivos: A experiência de decênios ensina que a criminalidade se alimenta continuamente das ralés (*Sippen*) menos valiosas. Os membros concretos destas ralés se encontram sempre com os membros de outras igualmente más, provocando assim que o que menos vale não só se herde de geração em geração, senão que freqüentemente se expanda na delinqüência. A maioria desta gente nem quer nem é capaz de integrar-se na comunidade. Levam uma vida estranha à idéia de comunidade, carecem inclusive de sentimento comunitário, com freqüência são incapazes ou inclusive inimigos da comunidade, e em todo caso são estranhos à comunidade. Constitui uma antiga exigência das instituições encarregadas do cuidado público vigiar de forma coativa estes elementos estranhos à comunidade (associais), que como consequência de sua incapacidade para integrar-se na comunidade, constituem uma contínua carga para a generalidade. (...) Artigo II. Medidas policiais contra os estranhos à comunidade. §2. (3) Se a pessoa de um estranho à comunidade requeira um controle mais enérgico que o que for possível nos estabelecimentos ou centros assistenciais comarcanos, a polícia o internará em um acampamento. (...) Artigo III. Medidas jurídico-penais contra os estranhos à comunidade. §6. (1) Quem por repetida manifestação criminal, assim como por qualquer outra forma de condução de vida e por sua personalidade, revele uma tendência a fatos puníveis graves, será castigado como delinqüente inimigo da comunidade a uma pena de reclusão por tempo indeterminado, contanto que não seja aplicável outra pena mais grave (...). (2) O delinqüente inimigo da comunidade será condenado à pena de morte, se assim o requer a proteção da comunidade do povo ou à necessidade de uma expiação justa. §10. (2) Se entenderá como ataque moral que motiva a castração: a coação a ações desonestas, o ultraje, os abusos desonestos com os menores, os atos desonestos intimidatórios, os atos desonestos entre homens, as ações desonestas realizadas publicamente, e o homicídio, as lesões e os maus tratos de animais motivados por prazer sexual, assim como a embriaguez plena (...). Artigo IV. Esterilização. §11. (1) Os estranhos à comunidade dos que se possa esperar uma herança indesejável para a comunidade do povo, sejam esterilizados.” CONDE, Francisco Munõz. **Mezger e o Direito Penal de seu Tempo. Estudos sobre o Direito Penal no Nacional-Socialismo**. Traduzido por BUSATO, Paulo César. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2005, pp. 84-85; 118-122.

Dentre as propostas que foram levadas à cabo pelo governo Nacional-Socialista, encontrava-se a “eliminação dos elementos daninhos ao povo e à raça” como função da pena; as “medidas de higiene racial para a eliminação das raças criminosas”; a punição da lesão a um dever, mesmo que não tivesse havido injúria a um bem jurídico concreto, sob a justificativa de que o Direito Penal deveria ser um “Direito de luta”, que apanhasse o inimigo onde este tem seu ponto de partida - na vontade criminosa; a “culpabilidade pela condução de vida” (*Lebensführungsschuld*), segundo a qual também devem ser castigados com a pena de delito doloso os sujeitos que possuíam deficiente aprendizagem e conhecimento dos valores jurídicos da “comunidade do povo” (homossexuais, praticantes de aborto e de “ultrajes à raça”); a analogia como fonte de criação do Direito Penal, de forma que não só era delito o que a lei declarava como tal, mas também o que contrariava o “sentimento do povo”; a castração para indivíduos considerados delinquentes habituais, etc<sup>393</sup>.

Os nazistas logo perceberam que os “inimigos da comunidade do povo”<sup>394</sup> segregados nos campos de concentração representavam uma grande fonte de mão-de-obra passível de ser explorada, e com a intensificação da guerra e os gastos econômicos decorrentes, fizeram uso desta força de trabalho para a abertura e preservação de estradas, trincheiras, aeroportos, produção de material bélico, entre outras árduas tarefas. Da vontade de expulsão dos judeus e de confisco dos seus bens o regime nazista passou a implementar uma política muito mais perigosa para seus alvos: a utilização da força de trabalho dos “inimigos da comunidade do povo” em prol dos interesses do *Reich*, e a eliminação sistemática daqueles que não podiam mais trabalhar (velhos, crianças e doentes).

---

<sup>393</sup> CONDE, Francisco Munõz. **Edmund Mezger e o Direito Penal de seu Tempo. Estudos sobre o Direito Penal no Nacional-Socialismo**. Traduzido por BUSATO, Paulo César. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2005, pp. 81-83.

<sup>394</sup> Nesta expressão estão compreendidas todas as pessoas que se opunham à doutrina nazista, e também as que não pertenciam à “raça superior” ariana: judeus, ciganos, comunistas e seus simpatizantes, social-democratas, anarquistas, homossexuais, criminosos comuns, etc. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Holocausto: crime contra a humanidade**. São Paulo: Ática, 2004, p. 45.

A “triagem” era realizada assim que os trens cargueiros chegavam à estação do campo de concentração. Por meio de sinais, os componentes da SS<sup>395</sup> encarregados do exame dos prisioneiros forneciam seu veredicto: os aptos para o trabalho permaneciam no campo e os outros eram prontamente encaminhados aos locais de extermínio. LEVI<sup>396</sup> retrata que eram selecionados pelos SS prisioneiros para compor o que se chamava “Esquadrão Especial” (“SK” ou *Sonderkommando*), sendo-lhes confiada a gestão das câmaras de gás e dos fornos crematórios<sup>397</sup>: *“a eles cabia manter a ordem entre os recém-chegados (muitas vezes inteiramente inconscientes do destino que os esperava) que deviam ser introduzidos nas câmaras de gás; tirar das câmaras os cadáveres; extrair o ouro dos dentes; cortar os cabelos das mulheres; separar e classificar as roupas, os sapatos, o conteúdo das bagagens; transportar os cadáveres para os fornos crematórios e cuidar do funcionamento dos fornos; retirar e eliminar as cinzas”*.

Mas, ainda baseando-se no relato de LEVI<sup>398</sup>, o “Esquadrão Especial” não escapava do destino dos seus companheiros de infortúnio: por parte da SS havia todo o cuidado para

---

<sup>395</sup> SS ou *Schutzstaffel* pode ser traduzida como “Tropa de Proteção”, e constituía a guarda devotada ao Estado nazista e ao seu *Führer*. Conhecida como “A Ordem Negra”, adaptou-se gradativamente à diversidade de tarefas, sendo dividida em *Totenkopfverbände* (“Formação da Caveira”), que assegurava a vigilância dos campos de concentração, e em *Verfügungstruppen* (“Tropa de Prontidão”), que possuía missões especiais, e que mais tarde formaria o *Waffen-SS* (“SS em Armas” = exército). A SS foi criada com base nos princípios da Ordem dos Jesuítas, tanto que Heinrich Himmler, seu organizador, copiou zelosamente os estatutos, o culto, e os exercícios espirituais prescritos por Inácio de Loiola, fundador da Companhia de Jesus. João RIBEIRO JÚNIOR pontua que “a obediência absoluta era o regulamento supremo. ‘Obedecer como um cadáver’. (...) Tal é a sorte que Santo Inácio, e agora Himmler, reservava a seus discípulos”. RIBEIRO JÚNIOR, João. **O que é nazismo**. São Paulo: Brasiliense, 2005, pp. 33-34.

<sup>396</sup> LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Traduzido por HENRIQUES, Luiz Sérgio. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 43.

<sup>397</sup> As câmaras de gás tinham o aspecto de banheiros coletivos, e as vítimas eram levadas a crer que tomariam banho. Ali se tratava uma verdadeira batalha: a luz era cortada, e o gás subia de baixo para cima. O gás utilizado nas câmaras idealizadas pelos nazistas, principalmente em Auschwitz, era o “Cyclon B”, um ácido prússico fabricado por uma indústria química especializada no combate de vermes. Em campos mais primitivos o gás empregado era o monóxido de carbono, cujo efeito letal demorava horas. Inicialmente, os cadáveres eram amontoados em fossas comuns, mas quando o horror se tornou por demais visível e o cheiro absurdamente nauseabundo, foram construídos fornos crematórios para destruí-los, que, no entanto, não conseguiram esconder a indecência, vez que o ar passou a estar carregado do odor advindo da perpétua combustão de corpos. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Holocausto: crime contra a humanidade**. São Paulo: Ática, 2004, p. 56.

que nenhuma pessoa que dele houvesse participado sobrevivesse para contar. Assim, cumpridos alguns meses de “trabalho”, e sempre com um artifício diferente para evitar resistência dos sucessores, os membros do “Esquadrão Especial” eram mortos, e os novos membros, como ritual de “iniciação”, eram obrigados a queimar os corpos de seus predecessores. O autor, sobrevivente do holocausto, não deixa de explicitar a perturbação advinda da lógica empregada pelo nazismo neste particular: *“os judeus é que deveriam pôr nos fornos os judeus, devia-se demonstrar que os judeus, sub-raça, sub-homens, se dobram a qualquer humilhação, inclusive a destruição de si próprios. Além do mais, atestou-se que nem todos os SS aceitavam de bom grado o massacre como tarefa cotidiana; delegar às próprias vítimas uma parte do trabalho, e justamente a mais suja, devia servir (e provavelmente serviu) para aliviar algumas consciências”*.

Os “Esquadrões Especiais”, portadores de um horrendo segredo, eram todos rigorosamente separados dos outros prisioneiros e do mundo exterior. LEVI<sup>399</sup> enfatiza que *“ter concebido e organizado os Esquadrões foi o delito mais demoníaco do nacional-socialismo. Por trás do aspecto pragmático (fazer economia de homens válidos, impor a outros as tarefas mais atroz) se podem ver outros mais sutis. Através dessa instituição, tentava-se transferir para outrem, e precisamente para as vítimas, o peso do crime, de tal sorte que para o consolo delas não ficasse nem a consciência de ser inocente”*.

Mesmo que se tente uma descrição ou aproximação dos eventos, há aqui *“um excesso de concentração no acontecido, um excesso e um peso que o discurso não*

---

<sup>398</sup> LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Traduzido por HENRIQUES, Luiz Sérgio. São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp. 43-44.

<sup>399</sup> LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Traduzido por HENRIQUES, Luiz Sérgio. São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp. 45-46.

*acompanha*”<sup>400</sup>. Paradoxalmente, quanto mais perfeita for a descrição, mais insuficiente será: seu núcleo permanece intocado, não se tratando, em absoluto, de um problema de ausência de refinamento, mas de um face-a-face com a incompreensibilidade lógica radical (por mais que o *logos* tente reassumir de imediato a sua função neutralizadora do incompreensível). Como refere SOUZA, quem mata “*pode ter, ao final, despojos aos seus pés – um corpo inanimado ou destroçado, ou mesmo corpo nenhum, indiferenciado ou volatilizado (...); pode ter sua solidão só para si, o que significa, em último sentido, ‘o direito de morrer sozinho’; pode afogar-se em sua violência e proclamar o sem-sentido*”<sup>401</sup>. Mas o ato de matar é absurdo, porque pretende tirar da vítima “*a única coisa que dela não pode conquistar: sua condição de alteridade viva; (...) o assassino quer a vida do Outro, mas só conquista a morte, um corpo morto*”<sup>402</sup>.

E se, como pondera LEVINAS<sup>403</sup>, o Outro é o único ser que posso querer matar, então este genocídio constituiu uma tentativa de neutralização da diferença, um processo violento de identificação, que, por essência, não passa de uma operação racional. O holocausto não foi, portanto, produto da irracionalidade, e nisto é preciso insistir, para que não se desatente para o perigo tomando tal fato como um simples “desvio” da uma rota

<sup>400</sup> SOUZA, Ricardo Timm de. “*O delírio da solidão: o assassinato e o fracasso original*” in **Sentido e Alteridade: dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Levinas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 25.

<sup>401</sup> SOUZA, Ricardo Timm de. “*O delírio da solidão: o assassinato e o fracasso original*” in **Sentido e Alteridade: dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Levinas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 41.

<sup>402</sup> SOUZA, Ricardo Timm de. “*O delírio da solidão: o assassinato e o fracasso original*” in **Sentido e Alteridade: dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Levinas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 41.

<sup>403</sup> “Outrem é o único ente cuja negação não pode anunciar-se senão como total: um homicídio. Outrem é o único ser que posso querer matar. Eu posso querer. E, no entanto, este poder é totalmente o contrário do poder. O triunfo deste poder é sua derrota como poder. No preciso momento em que meu poder de matar se realiza, o outro se me escapou. Posso, é claro, ao matar, atingir um objetivo, posso matar, como faço uma caçada ou como derrubo árvores ou abato animais, mas, neste caso, apreendi o outro na abertura do ser em geral, como elemento do mundo em que me encontro, vislumbrei-o no horizonte. Não o olhei no rosto, não encontrei seu rosto. A tentação da negação total, medindo o infinito desta tentativa e sua impossibilidade, é a presença do rosto. Estar em relação com outrem face a face – é não poder matar. (...) O humano só se oferece a uma relação que não é poder”. LEVINAS, Emmanuel. “*A Ontologia é fundamental?*” in **Entre nós: Ensaios sobre a alteridade**. Traduzido por PIVATTO, Pergentino Stefano; KUIAVA, Evaldo Antônio; NEDEL, José; WAGNER, Luiz Pedro; PELIZOLLI, Marcelo Luiz. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 31-33.

racional que manteria os homens em segurança<sup>404</sup>. A eliminação dos “indesejáveis” foi planejada e gerida burocraticamente, de forma a atingir a máxima eficácia (daí, talvez a sua elevadíssima mortalidade), sob apelo e amparo científico, perpetrando-se atrocidades execráveis através de uma violência centralizada em um modelo de Estado totalitário, produtor programado de sofrimento.

Não se trata, também, de uma “regressão” ao “primitivo”: os instrumentos e a lógica empregada para a administração da morte são tipicamente modernos, a diferença para com o passado não é só quantitativa (de vítimas), mas antes qualitativa, de natureza. A *Shoah* não teria sido possível em época anterior, pois se alimentou de uma idéia de evolução (no sentido de aprimoramento) da sociedade em direção a um futuro promissor, e do conhecimento racional com sua conseqüente tecnologia desenvolvida até aquele momento próprios da modernidade, para de maneira impessoal riscar do mapa vários milhões de seres humanos.

---

<sup>404</sup> Ricardo Timm de SOUZA ressalta a importância da compreensão de que existe no *logos* um poder iluminador, “uma feição ingênua”, exercício espontâneo de liberdade, e também uma feição totalizante, assassina, na qual a iluminação se transforma em violência, “é” violência, pois visa a transformação do efetivamente Outro em correlato da consciência de si. Tal distinção se afigura essencial na percepção do autor, porque caso não seja feita “é possível pensar que a racionalidade ‘hesitou’, ‘desviou-se’ de seu caminho natural ou deixou espaço livre para o delírio da irracionalidade; quando esta distinção está à vista, porém, torna-se evidente o fato de que – no caso, por exemplo, de genocídios e totalizações de ódio – no interior da própria racionalidade tal como ela se dá no modelo ocidental já habita desde sempre a sua forma de efetivação que aparece como ‘violenta e irracional’. Tal distinção é, assim, o último e mais agudo – e mais necessário – crivo crítico do otimismo racionalista, de feições positivistas ou iluministas-tardias.” SOUZA, Ricardo Timm de. “*Justiça, Liberdade e Alteridade Ética: sobre a questão da radicalidade da justiça desde o pensamento de E. Levinas*” in **Justiça e Política: homenagem a Otfried Höffe**. Organizado por OLIVEIRA, Nythamar Fernandes de; SOUZA, Draiton Gonzaga de. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, pp. 626-627.

## 5.2 Sombras em Pedacos de Concreto: A Racionalidade a Serviço da Desintegração de Seres Humanos

A Segunda Guerra Mundial entrou em sua fase derradeira com a invasão da França no dia 06 de junho de 1944 (“Dia D”). As tropas americanas e inglesas, lutando contra os alemães, avançaram até chegar à Paris, e o caminho já estava preparado por movimentos de libertação como a Resistência Francesa, que haviam sabotado estradas, pontes, e destruído postes telegráficos, para diminuir as possibilidades de um contra-ataque mais forte por parte dos germanos. Na Frente Oriental os soviéticos avançaram, forçando a rendição da Finlândia, Bulgária, Hungria, Polônia, Romênia, Tchecoslováquia e Iugoslávia. Após uma tentativa desesperada de resistir, em que foram recrutados soldados de qualquer idade, Hitler e alguns auxiliares refugiaram-se em Berlim e decidiram permanecer no *Bunker* da Chancelaria. Em 30 de abril de 1945 Adolf Hitler se suicidou, os russos tomaram a cidade de Berlim no dia 02 de maio, e em 07/08 do mesmo mês o que restou do alto comando alemão assinou, diante dos americanos e soviéticos a rendição incondicional.

A guerra havia terminado na Europa, mas não no Pacífico. Os norte-americanos reconquistaram as Filipinas, a Birmânia, e, no mês de fevereiro de 1945, tomaram a ilha de *Iwo Jima*, território japonês. Mesmo assim, os japoneses resistiram. Foi então que, numa manhã de segunda-feira, do dia 06 de agosto de 1945, precisamente às oito horas e quinze minutos (hora do Japão), o Coronel americano Paul Warfield Tibbets, a bordo do avião B-29 “Enola Gay”, lançou a bomba atômica “Little Boy” sobre a cidade japonesa de Hiroshima. Era o resultado do “Projeto Manhattan”, que produzira urânio enriquecido suficiente para sustentar uma grande reação em cadeia, ao custo de aproximadamente dois bilhões de dólares.

A bomba atômica que arrasou Hiroshima trazia em seu ventre sessenta quilos de urânio 235, com o poder de destruição de treze mil toneladas de explosivo. “Little Boy” jamais tocou o chão de Hiroshima: lançada de uma altitude de nove mil e seiscentos metros, explodiu no ar, a quinhentos e oitenta metros de altitude, sobre o centro da cidade.

BARTABURU<sup>405</sup> escreve que “*no instante da detonação uma bola de fogo de duzentos e oitenta metros de diâmetro formou-se no céu, e a temperatura no chão atingiu cinco mil graus celsius. Minutos depois, uma nuvem de proporções diabólicas cresceu até encostar na estratosfera, a dezesseis mil metros de altitude, onde assumiu a forma de um cogumelo*”. As pessoas que estavam naquele momento perto do epicentro simplesmente evaporaram em menos de um segundo: milhares se desintegraram na hora, algumas deixando a sombra marcada em pedaços de concreto, que mais tarde seriam recolhidos com espanto pelos sobreviventes. No centro da cidade iniciava uma língua de fogo que varreria Hiroshima em menos de duas horas, e, ao mesmo tempo, uma rajada de vento de mil e quinhentos quilômetros por hora arrastava tudo o que encontrava pela frente: prédios e homens. Um ciclone de fogo acabou por destruir o que restava de vida num raio de um quilômetro e meio em torno do ponto zero. Nuvens de fuligem obstruíram o sol, e a chuva negra, que durou seis horas, derramou doses maciças de poeira radioativa sobre a população<sup>406</sup>.

---

<sup>405</sup> BARTABURU, Xavier. “*Eu vi a bomba*” in **Revista Terra**. São Paulo: Peixes, 2005, edição 160 (agosto), pp. 44-45.

<sup>406</sup> Ayako Morita, sobrevivente do ataque, que na data do evento trabalhava em Hiroshima como administradora de um centro de saúde da prefeitura, narrou a Xavier BARTABURU suas impressões sobre a tragédia. Recordou ter visto uma multidão atônita e silenciosa. “Muitos estavam queimados. Alguns tinham a pele dos braços pendurada pelas unhas. Ninguém gritava. Todos tinham a expressão de que a qualquer momento desatariam a chorar. (...) O céu de Hiroshima parecia pintado com sangue”. Também Kunihiko Bonkohara, que era um menino naquela época, falou a BARTABURU sobre o impacto da bomba, de onde se extrai o fragmento a seguir: “(...) Uma chuva escura e espessa começou a cair sobre a casa sem teto. ‘Parecia pixe’, lembra Bonkohara. Quem dera fosse: trazia, na verdade, uma combinação mortal de água e fuligem radioativa produzida pelas cinzas da cidade que queimava do lado de fora. A nuvem descomunal criada pela própria bomba ajudou a carregar a ‘chuva negra’ para áreas de Hiroshima que não haviam sido diretamente atingidas. E quem acreditou ter escapado ganhou também a sua cota de radiação. Nas ruas, as pessoas queimadas acorriam às caixas d’água para matar a sede ou refrescar o corpo. Mas o contato da água com as queimaduras profundas e extensas provocava um choque no sistema circulatório e matava as pessoas naquele

O dia seis de agosto de 1945 terminou com mais de oitenta mil mortos e com noventa por cento da cidade de Hiroshima destruída, um verdadeiro deserto de metal derretido. Três dias depois nova bomba atômica foi lançada, desta vez sobre Nagasaki, alvo secundário, pois Kokura, a cidade originalmente escolhida, livrou-se da catástrofe graças a uma camada espessa de nuvens, que dificultava a operação americana. Como anota BARTABURU<sup>407</sup>, “*chamada de ‘Fat Man’, a bomba de Nagasaki era feita de plutônio 239 e tinha poder ainda mais destrutivo. Os estragos só não foram maiores porque essa é uma cidade de relevo mais acidentado*”. A morte veio em ondas consecutivas para os que não foram dizimados de imediato: além das cerca de duzentas e vinte mil vítimas das bombas que morreram até dezembro de 1945, milhares continuaram perecendo depois do ataque, em decorrência dos ferimentos e da radiação. Os efeitos da radiação castigam ainda hoje muitos *hibakusha* (vítimas das bombas), que sobreviveram para descobrir a dor do tratamento de doenças graves como o câncer.

---

mesmo instante. Elas caíam mortas dentro do tanque. ‘Foi a cena mais horrível que vi naquele dia. Pensava: quem tomou daquela água morreu. Quem não tomou, também. Não havia saída para aquela gente’. Naquela noite, o pequeno Bonkohara dormiu com essas imagens latejando em sua cabeça confusa. Sobre ele, a casa sem teto exibia o céu sem estrelas. ‘Havia muita fumaça na cidade’. ‘Na manhã seguinte meu pai pegou a bicicleta e foi em busca de minha mãe e minha irmã. Nunca mais as encontrou’.” Manabu Ashihara, um jovem soldado quando explodiu a bomba de Nagasaki, relata a BARTABURU: “‘Fomos a pé até o epicentro, entre os feridos que puxavam minhas calças pedindo socorro. No Rio Urakami, as pessoas boiavam mortas, como formigas na água. Os pilares que sustentavam as pontes estavam amontoados de cadáveres’. A missão especial de Ashihara era mergulhar no rio para resgatar os corpos já putrefados pelo calor do verão. Missão difícil: não bastasse o Urakami ser um rio profundo e com muita correnteza, estavam todos terrivelmente inchados. Eram necessários dois soldados para carregá-los. ‘Nós amontoávamos os cadáveres na margem e eles eram incinerados numa grande fogueira, Até hoje não consigo esquecer o cheiro da carne humana queimando. Quando tem churrasco, não como’.” Kimyo Hotta, secretária de uma das fábricas de armamentos Mitsubishi em Hiroshima, contou sobre o bombardeio: “‘Segui os trilhos do trem no meio dos refugiados. Muita gente tinha as roupas totalmente queimadas. Havia sobrado apenas o elástico das roupas íntimas em torno do corpo. Alguns gemiam, mas ninguém tinha força para gritar. Nas caixas d’água, as pessoas boiavam mortas. Outras desciam para beber no Rio Ota e morriam ali mesmo. Vi também duas mulheres que morreram enquanto davam à luz. Elas jaziam no chão, com metade do bebê morto para fora de seu corpo. (...)’. Nos dias que se seguiram, Hotta foi convocada a servir como enfermeira num hospital improvisado dentro de uma escola. (...) Os soldados estavam com a carne forrada de queimaduras. Por causa do calor intenso, alguns tinham larvas de moscas alojadas nas feridas já em franca putrefação. ‘Todo dia, morria metade das pessoas naquela sala’.” BARTABURU, Xavier. “*Eu vi a bomba*” in **Revista Terra**. São Paulo: Peixes, 2005, edição 160 (agosto), pp. 48-55.

<sup>407</sup> BARTABURU, Xavier. “*Eu vi a bomba*” in **Revista Terra**. São Paulo: Peixes, 2005, edição 160 (agosto), p. 45.

Concorda-se com JABOR<sup>408</sup> sobre o fato de que a bomba americana foi lançada em nome da razão: *“foi uma bomba de ‘democratas’ do bem, raspando da face da Terra os últimos ‘japorongas’, seres oblíquos que, como dizia Truman em seu diário secreto: ‘são animais cruéis, obstinados, traidores, fanáticos’”*. É assombroso verificar a racionalização do Presidente Harry Truman e dos demais defensores da “solução nuclear” para “justificar” a morte de dois Maracanãs de pessoas: “Hitler está muito próximo de conseguir a bomba”; “é preciso vingar Pearl Harbour”; “faz-se necessário forçar a rendição do Imperador Hirohito”; “nós queríamos nossos garotos de volta (“our kids”) e ordenamos o ataque para acelerar este retorno”. Porém, como acentua BARTABURU<sup>409</sup>, *“o que estava em jogo (...) não era o fim da Segunda Guerra Mundial, e sim o começo de outra: era preciso mostrar à União Soviética que eles não estavam brincando”*. E mais: Truman e seus companheiros queriam testar seu mortífero “brinquedo novo”.

Assim, a destruição de Hiroshima e Nagasaki não era necessária, mas foi estribada em elocubrações racionais, “legitimada” por motivos e explicações, através de uma lógica que desprezava completamente o fator humano. JABOR<sup>410</sup> destaca com acerto que *“assim como os nazistas elaboraram uma ‘normalidade’ burocrática para a ‘solução final’, os americanos criaram uma ‘lógica científica’ para seu crime. Por isso, Hiroshima não sujou o nome da América tanto quanto o holocausto manchou para sempre o nome dos alemães. Até hoje, quando se fala em alemão, pensa-se em Hitler, enquanto Hiroshima quase soa como uma catástrofe ‘natural’, inevitável, um brutal remédio no calor da guerra. O crime dos alemães justificou e absolveu o crime americano”*. O Japão, que antes mesmo do lançamento das

<sup>408</sup> JABOR, Arnaldo. **O Ocidente esqueceu Hiroshima e Nagasaki**. Disponível em: <<http://www.geocities.com/cronistaarnaldo/hiroshima.htm?200531>>. Acesso em: 31 mar. 2005.

<sup>409</sup> BARTABURU, Xavier. *“Eu vi a bomba”* in **Revista Terra**, São Paulo: Peixes, 2005, edição 160 (agosto), p. 45.

<sup>410</sup> JABOR, Arnaldo. **O Ocidente esqueceu Hiroshima e Nagasaki**. Disponível em: <<http://www.geocities.com/cronistaarnaldo/hiroshima.htm?200531>>. Acesso em: 31 ago. 2005.

bombas atômicas já estava “de joelhos”, capitulou-se incondicionalmente aos americanos em setembro de 1945: era o fim da Segunda Guerra Mundial. A euforia e o papel picado tomaram conta da Quinta Avenida em Nova Iorque, para saudar os “heróis” da “vitória” da “democracia”, pois os inimigos estavam vencidos e derrotados. Mas do ponto de vista humano, a lógica da “democracia” atômica americana e a do *Führerstaat* idealizador da ‘solução final’ é rigorosamente a mesma: a razão totalizadora posta a serviço da neutralização do Outro.

Também quanto ao desenvolvimento da bomba atômica e a sua estratégia de lançamento transparece a racionalidade subjacente: para obter sucesso no projeto, a ciência e a tecnologia mais avançadas foram buriladas durante vários anos, até que se alcançou o “domínio” do enriquecimento do urânio e do plutônio; uma vez tomada a decisão de emprego das armas nucleares, o Presidente Truman convocou um “Comitê de Alvo” (*Target Committee*), composto por físicos, químicos, matemáticos e vários técnicos, além de generais e políticos, a fim de programar minuciosamente os ataques, e estudar os potenciais alvos para que o resultado da ação fosse o mais devastador possível, inclusive inserindo o elemento surpresa (não uma simples coincidência com a agressão de Pearl Harbor). Enfim, após ter cuidadosa e racionalmente pesado os prós e contras, a decisão de exterminar a população de Hiroshima e Kokura (mais tarde, por uma eventualidade, Nagasaki) foi planejada aos pormenores através de um organograma burocrático cunhado para livrar o mundo dos integrantes do “eixo do mal”.

É inegável a novidade científica e tecnológica representada pela bomba atômica: o caráter ainda mais distante, impessoal, puramente técnico, do ato exterminador. Matar e estropiar se tornaram uma conseqüência remota do pressionar um botão e o abrir de uma

escotilha, libertando a carga nuclear. LÖWY<sup>411</sup> percebe que “*no contexto próprio e asséptico da morte atômica entregue pela via aérea, deixou-se para trás certas formas manifestamente arcaicas do Terceiro Reich, como as explosões de crueldade, o sadismo e a fúria assassina dos oficiais da SS*”. A tecnologia “limpinha” tornou as vítimas invisíveis, simples estatísticas, e nem mesmo estatísticas reais, mas hipotéticas, dado o nível de desintegração de seres humanos. Muitos corpos não estavam mais lá... foram suprimidos e o ato foi “fundamentado” como lamentável necessidade operacional, como medida imprescindível para evitar uma desgraça ainda maior: a continuação da Segunda Guerra Mundial, conflito que diga-se, àquele tempo, já se encontrava resolvido em favor dos aliados.

Ao discorrer sobre o século XX, mais especificamente sobre os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, HOBSBAWM<sup>412</sup> ressalta que “*o aspecto não menos importante dessa catástrofe é que a humanidade aprendeu a viver num mundo em que a matança, a tortura e o exílio em massa se tornaram experiências do dia-a-dia que não mais notamos*”. Esta “transparência da violência” que marcou sobremaneira a humanidade a partir de meados do noventa (e que indubitavelmente se intensificou na atualidade), faz com que as maiores crueldades no trato subjetivo passem despercebidas às pessoas em razão de seu excesso de proliferação, de sua saturação e exaustão, determinante de uma forma fractal de dispersão, motivo que levou BAUDRILLARD<sup>413</sup> a afirmar que nada mais desaparece pelo fim ou pela morte, senão pela superexposição. GAUER parece concordar com BAUDRILLARD quando se refere a “*um estado geral de indiferença, no qual o bem e o mal expostos ao olhar, sem intermediação, tornam-se um simples dado do cotidiano, entre tantos outros, e talvez não o*

---

<sup>411</sup> LÖWY, Michael. **Barbárie e modernidade no século 20**. Disponível em: <[http://www.dhnet.org.br/fsmrn/biblioteca/71\\_michel\\_lowy2.html](http://www.dhnet.org.br/fsmrn/biblioteca/71_michel_lowy2.html)>. Acesso em: 15 ago. 2005.

<sup>412</sup> HOBSBAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Traduzido por SANTARRITA, Marcos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 58.

<sup>413</sup> BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos**. Traduzido por ABREU, Estela dos Santos. São Paulo: Papyrus, 2003, p.10.

*menos incômodo. Estabelece-se um estado geral de apatia, de tranqüila ‘aceitação’, tanto nos que aplicam a violência, direta ou indiretamente, como naqueles que a sofrem dioturnamente”*<sup>414</sup>. Desta forma, as pessoas, em especial a partir do século XX, bombardeadas pela enorme violência, se chocam e muito rapidamente esquecem o que vivenciaram, redundando em uma dificuldade de promoção de discussões duráveis e fecundas quanto à racionalidade totalitária e as formas de relacionamento com o Outro.

---

<sup>414</sup> GAUER, Ruth Maria Chittó. “*Alguns aspectos da fenomenologia da violência*” in **A Fenomenologia da Violência**. Organizado por GAUER, Gabriel José Chittó; GAUER, Ruth Maria Chittó. Curitiba: Juruá, 2003, pp. 14-15.