

“A HUMANIDADE INCÔMODA”: ARTE E RESISTÊNCIA EM TEMPOS INFERNALIS

Eduardo PELLEJERO¹

Resumo

Brice Parain dizia que a guerra, de forma terrível e paradoxal, dera valor à vida e recordara aos homens que não podem perder um só instante, mas também incubara neles uma desconfiança em relação à linguagem nunca antes imaginada. A mesma desconfiança contagiara as imagens de uma irrealidade nauseabunda, colocando em causa o valor que ainda podiam chegar a ter para a humanidade. De todos os modos, nos campos e nas prisões, no exílio e nas trincheiras, a arte soube partilhar as privações do quotidiano, passando a ser tão importante muitas vezes como alimentar-se e se aquecer, recuperando em certo modo a sua antiga função catártica. E nas sombras cuidou das palavras e das imagens, da sensibilidade e da imaginação, da precária humanidade do animal humano. O presente trabalho pretende refletir sobre o que dão a pensar essas imagens nas quais a arte oferece a última resistência possível.

Palavras chave: arte, pintura, estado de exceção, resistência

Resumen

Brice Parain decía que la guerra, de forma terrible y paradójica, diera valor a la vida y recordara a los hombres que no pueden perder un solo instante, pero también incubara en ellos una desconfianza en relación al lenguaje nunca antes imaginada. La misma desconfianza contagiara las imágenes de una irrealidad nauseabunda, colocando en causa el valor que todavía podían llegar a tener para la humanidad. Así y todo, en los campos y en las prisiones, en el exilio y en las trincheras, el arte supo compartir las privaciones del cotidiano, pasando a ser tan importante muchas veces como alimentarse y calentarse, recuperando en cierto modo su antigua función catártica. Y en las sombras cuidó de las palabras y de las imágenes, de la sensibilidad y de la imaginación, de la precaria humanidad del animal humano. El presente trabajo pretende reflexionar sobre lo que dan a pensar ciertos casos en los que se anudan el arte y la resistencia en tiempo de excepción.

Palabras clave: arte, pintura, estado de excepción, resistencia

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: estetica.ufrn@gmail.com

Acordem-me deste sono de suor e morte.
Acordem-me antes que adormeça.

Max Jacob²

Brice Parain dizia que a guerra, de forma terrível e paradoxal, dera valor à vida, um valor que não se avalia, e lembrara aos seres humanos que não podem perder um só instante, mas também incubara neles uma desconfiança em relação à linguagem nunca antes sequer imaginada.

A mesma desconfiança contagiara as imagens de uma irrealidade nauseabunda, colocando em causa o valor que ainda podiam chegar a ter para a humanidade. Igualmente abalado pela guerra, por uma guerra anterior, mas pouco importa, em 1916, Hugo Ball já escrevera: "A palavra e a imagem estão crucificadas" (Ball, 1989, 13-VI).

Apesar de lembrado pelos seus apelos ao engajamento, Sartre também conhecera esses fantasmas que assombravam a arte e a literatura da sua época. Numa entrevista concedida ao *Le monde* em 1964 chegaria a declarar que "perante uma criança que morre, *A náusea* carece de peso" (Sartre, 1964)³ - como Adorno, que em 1949 fizera desse espectro o coração da sua teoria estética e chegara a afirmar que, depois de Auschwitz, a poesia tornara-se impossível.

* * *

Não havia aí apenas uma ideia abstrata. Se tratava de uma cena concreta. *Os caminhos da liberdade - A morte na alma* (1949): no Museu de Arte Moderna de Nova York, Ritchie e Gomez conversam sobre pintura.

Gomez acaba de arranjar um emprego - e um adiantamento de cem dólares!

² Poeta, pintor, escritor e crítico, Marx Jacob, morreu no campo de Drancy, em 1944.

³ A guerra, segundo Sartre, acordou a sua geração. Impôs um sentido de realidade aos artistas e aos intelectuais, aos escritores e aos filósofos: "Ce qui me manquait c'était le sens de la réalité. J'ai changé depuis. J'ai fait un lent apprentissage du réel. J'ai vu des enfants mourir de faim" (Sartre, 1964).

Também recuperou o olhar, o seu olhar de pintor. Não apenas um olhar técnico (apesar de que o emprego que acaba de arranjar é de crítico), mas um olhar ao mesmo tempo existencial e político, que dificulta a sua primeira visita ao museu em três anos (três anos sem ver pintura!). Como se acabasse de ser operado de cataratas, o mundo lhe salta aos olhos de repente, as cores palpitam nos objetos, vibram, explodem. Gomez sente que pode enlouquecer a qualquer momento - com *a loucura da erva*.

Essa mesma tarde conversa com Ritchie ante uma tela de Mondrian, uma tela qualquer entre cinquenta. De que tela se trataria não o sabemos com precisão. Sartre nos nega esse detalhe; devemos conformar-nos com a pobre, desapaixonada descrição que nos oferece dela: “uma vertical negra cruzada por dois traços horizontais sobressaía de um fundo cinzento; um disco azul coroava a extremidade esquerda do traço superior” (Sartre, 1961, p. 29). Trata-se de uma tela que *não lhe diz nada*.

Gomez gostara de Mondrian. Mas algo mudou. Não apenas em Gomez. Algo mudou *na pintura*. Não que tenha deixado de levantar problemas. Levanta, de fato, toda uma série de problemas. Simplesmente deixou de levantar *problemas importantes*. Ritchie acha que Gomez se refere aos problemas que, por exemplo, levanta a pintura surrealista (o problema da sexualidade, por exemplo), *problemas perturbadores*, problemas com os quais não espera que o confronto a pintura, problemas que, de fato, a gente vai aos museus para esquecer. Da pintura Ritchie só espera um pouco de inocência, *água límpida*.

Gomez não pode aceitar isso. Se a pintura pode continuar a ter algum sentido para ele é só na medida em que é capaz de converter-se numa figura da consciência infeliz, demonstrando uma solidariedade fundamental com as suas *inquietações de homem* - o avanço do fascismo, a derrota dos aliados na França, o regime franquista na Espanha. Pensa: Klee, Rouault, Picasso, eles sim sabiam levantar problemas importantes. Estavam engajados, *comprometidos a ver*. Inclusive nas suas experimentações mais radicais, jamais tentaram elevar-se por cima de tudo isso nem por um instante⁴.

⁴ É notável, mas dois anos mais tarde Sartre negaria a potência de engajar-se à pintura em geral. O seu

* * *

É mesmo assim? Ou a arte é um movimento de elevação, pela forma, em relação aos compromissos que mantemos com o mundo, *água límpida*, ou é obstinação por afundar ainda mais os pés no lodo? De um lado Wilde, afirmando que, mesmo vivendo todos no mesmo lamaçal, alguns de nós são capazes de contemplar as estrelas, enquanto do outro lado Wols, por quem Sartre nutria um apreço especial, não desvia os olhos do barro em que nos afundamos?

Gomez nunca acreditou muito na arte revolucionária e quiçá tenha deixado de acreditar mesmo na arte como um todo. *A arte*, pensa, *é otimista*, tende a justificar o sofrimento, a transmutar a dor em beleza, e ele *não quer, não pode* justificar todo o sofrimento que viu: “não se pode pintar o mal” (Sartre, 1961, p. 33). Está assombrado pela guerra: “era preciso não ter atirado sobre os homens” (Sartre, 1961, p. 33).

* * *

Em 1936, um par de botas pintadas por Van Gogh conduziam a reflexão de Heidegger sobre a verdade da arte e o modo em que as suas imagens abrem o mundo ao ser que somos e estamos sempre em vias de devir. Cinco anos depois, Stella Gumichian pintava outro par nas latrinas do campo de Besançon⁵. Te-las-á visto Heidegger depois da guerra? O que teria escrito sobre elas em tal caso?

Tal como os cadernos que Charlotte Salomon rabiscou enquanto escapava ao seu destino em Auschwitz (769 obras em dois anos!), como as mulheres espectrais que Anton

conceito de engajamento mudara, intensificara-se.

⁵ Devo o conhecimento desta e de muitas das imagens e das histórias que povoam o presente ensaio ao exaustivo catálogo organizado por Laurence Bertrand Dorléac e Jacqueline Munck (2013), que tive a oportunidade de consultar na edição em espanhol publicada pelo Museu Guggenheim Bilbao. O trabalho dos inumeráveis pesquisadores que deram forma a esse material merece a sua consulta atenta.

Räderscheidt pintou no campo de Gurs, as abandonadas botas de Gumichian continuam a interpelar-nos, não deixam de pedir justiça. Nos olham detrás de um arame farpado, como o homem que desenharam Kurt Conrad Löw e Karl Robert Bodek, e esperam que respondamos em palavras e atos.

Obrigam-nos a pensar essas imagens de um tempo sem redenção. O pássaro numa gaiola de espinhos que Sigismond Kolos Vary desenhou esquematicamente numa folha desgarrada numa das suas pontas, manchada de umidade, obriga-nos a pensar. A imagem do campo que pintou Felix Nussbaum, a do homem descalço, abrigado apenas com uma manta em farrapos, com a cabeça afundada entre as mãos, enquanto mais atrás outros dois homens cagam num barril e limpam o rabo com palha seca, obriga-nos a pensar.

* * *

“Conheci todos eles? Estive
Alguma vez nos seus atelieres? Vi a sua arte
De perto ou de longe?
Agora saio de mim, dos meus anos,
A ver os seus túmulos desconhecidos,
Eles me chamam, me arrastam ao fundo
Do seu buraco - a mim, o inocente - a mim, o culpado.
Eles perguntam ‘Onde está você?’.
(...)
Pés nus sobre os caminhos mudos,
Os irmãos de Israel, de Pissarro e de
Modigliani, nossos irmãos caminham
Amarrados aos filhos de Dürer, de Cranach
E de Holbein, para a morte e os crematórios.
Como posso, como devo verter minhas lágrimas?”

(Chagall, 1950)

* * *

Em certa medida, podemos sempre escolher o sentido que damos à nossa existência,



dentro dos limites que nos impõe a nossa situação. Não podemos escolher, porém, isto é um fato, o tempo que nos toca viver. E, quando se trata de um tempo, não apenas trágico, mas sórdido, isso transfigura por completo o que é e significa a atividade artística.

Coartada a liberdade, a arte resiste (pode fazer mais?). Obliterado o espaço público, se retrai para uma intimidade onde cuida apenas da sua sobrevivência. Nem sempre nem a maioria das vezes na tranquilidade do quarto próprio.

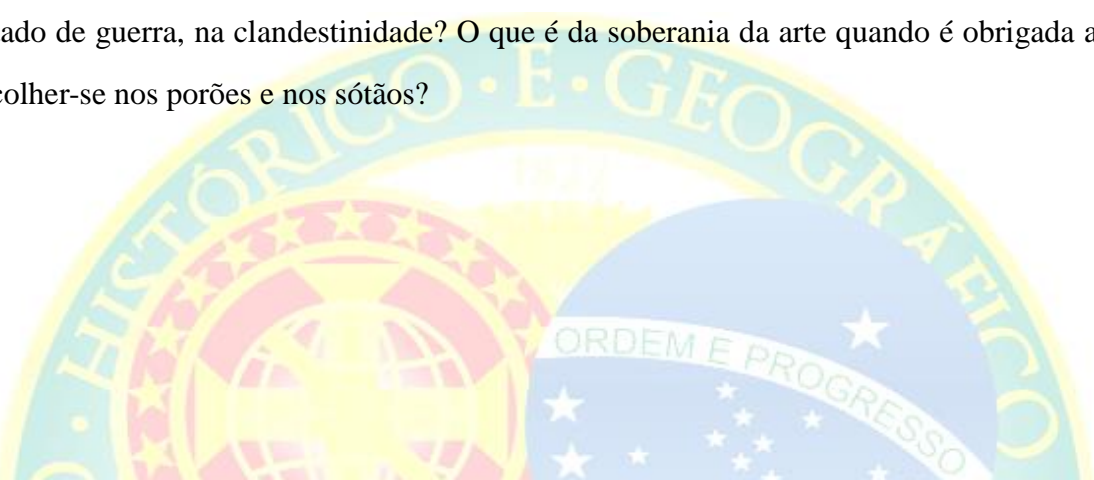
Nos campos e nas prisões, no exílio e nas trincheiras, a arte soube partilhar as privações do cotidiano, passando a ser tão importante muitas vezes como alimentar-se e se aquecer, recuperando de alguma forma a sua antiga função catártica. Soube tornar-se questão de sobrevivência - de sobrevivência individual, porém em nome de coisas que excedem o indivíduo. E nas sombras cuidou das palavras e das imagens, da sensibilidade e da imaginação, da precária humanidade do animal humano.

Curioso recolhimento, o da arte, que, em tempos sombrios, em tempos de ódio e de exceção, continua a manter viva a abertura aos outros, como se fosse depositária da consciência de que no seu desastre individual se encontra também em jogo o desastre do mundo partilhado.

Evidentemente, a liberdade não é atributo da expressão criadora; é a sua fonte, o seu meio e o seu horizonte. Se a liberdade é colocada em risco, a arte é colocada em risco. Mas a esse risco a arte não deixa de responder com uma entrega que não pode ser senão total.

Blanchot (2005, p. 39): "Aquilo que um regime tem de duro com relação à arte pode fazer-nos temer por esse regime, mas não pela arte. A arte é o que há de mais duro (...) para com suas próprias vicissitudes históricas".

Em todo o caso, o que pode significar a liberdade em condições de opressão, em estado de guerra, na clandestinidade? O que é da soberania da arte quando é obrigada a recolher-se nos porões e nos sótãos?



* * *

Sabemos que a parte da arte que sobrevive ao seu tempo é sempre rara - um milagre, lembra Didi-Huberman. E, no caso da guerra, essa parte é ainda mais rara. Conservamos numerosos testemunhos dessa atividade secreta. Mas quantos artistas, quantas obras não haverão cintilado apenas durante a noite em que viram a luz para apagar-se de imediato?

De Myriam Lévy só restou uma rainha de espadas, torturada, aberta ao meio, esvaindo-se em sangue, mas também, inesperadamente, florescendo. O que era ainda capaz de florescer no coração desgarrado de Myriam Lévy? Desenhada com carvão sobre um pedaço de papel, a sua rainha ainda fala da vida no campo onde haveria de encontrar a morte. Esse testemunho espantoso e comovedor, que dá conta da fragilidade e da contingência da existência, não quer ser visto como um monumento, mas apenas como uma imagem, como um reflexo do devir da nossa consciência. Logo, se trata menos de um rasto que de um sinal - a nós, resta-nos decifrá-lo.

Com os materiais que estavam ao seu alcance, muitos outros homens e mulheres tentaram conjurar a escuridão no meio do desastre. E mesmo quando grande parte dessas obras tivessem por objeto a morte - como *O triunfo*, de Felix Nussbaum, também morto em Auschwitz -, falam de uma vida intensa, que não admitia ser apagada sem resistência.

* * *

Victor Brauner conheceu a solidariedade de René Char⁶ e atravessou a guerra à sombra da clandestinidade. Em condições de subsistência, sem materiais próprios para

⁶ À imensa figura de René Char devemos somar, sem dúvidas, a de Jeanne Bucher, galerista que acolheu artistas proibidos na Alemanha e na França de Vichy, defendeu pintores como Otto Freundlich, que fora incluído na exposição de Arte degenerada, apoiou Lipchitz quando a imprensa solicitava a destruição do seu *Prometeu estrangulando um abutre*, e chegou a esconder no seu sótão a fotógrafa Rogi André. Antes da guerra os seus projetos eram revolucionários: em 1937, por exemplo, imaginara um museu de arte acessível às classes populares. Calhou-lhe viver em tempos de exceção, mas não se deixou vir abaixo por isso, não se subtraiu às suas responsabilidades, o seu nome também dá sentido ao que é e significa a resistência.

continuar com a sua obra, inventou uma técnica à base de ceras e cascas, com a qual deu forma aos seus fantasmas, que eram os fantasmas de milhares, de milhões de pessoas. Um deles - *Sonâmbulo* (1940) - me lembrou algumas visões noturnas de Remedios Varo, quem, mais tarde vim a saber, foi sua amiga. Também, e isto chama de forma ainda mais poderosa a minha atenção, manteve o contacto com outros artistas que, como ele, viviam ao amparo da resistência - amizade da qual ficaram uma série de *desenhos coletivos* que refletem uma inesperada alegria, uma força vital inquebrantável: resistiram lado a lado, pintaram lado a lado.

Não menos comovedor é o caso de Joseph Steib, que fora funcionário público e que atravessou a guerra pintando - recluso na cozinha da sua casa, numa pequena aldeia francesa na fronteira com a Suíça - quadros extravagantes que debochavam do regime nazista. Apesar da sua ingenuidade formal, a arte sobrevive nessas pinturas, do mesmo modo que nas celas em miniatura que Roger Payen construía pacientemente em caixas de fósforos, e que lembram os artifícios dos presos cinematográficos para não ceder à loucura - de uma delas dá para ver fora: o pátio da prisão num dia ensolarado, o céu azul. "Conhecem-na os que a perderam - a liberdade."

Não é necessário perguntar-se de que serve a arte em tempos de aflição perante essas obras. Abrigaram aos seus criadores e aos seus ocasionais espectadores da angústia dos campos e do confinamento das prisões, da vida nas sombras e da morte à luz do dia, e dotaram de sentido, pelo menos por um instante, a inumana experiência à que se viam submetidos (restituindo, portanto, a humanidade expropriada).

Há um desenho de Boris Taslitzky, do qual gosto muito, em que um grupo de prisioneiros aparece lendo. É o final da guerra, mas nenhum dos homens parece ter perdido a sua humanidade. Leem despreocupadamente, aguardando ninguém sabe o quê - o fim da loucura, o retorno da vida?

Me pergunto o que terá sido de Taslitzky (tenho que saber disso, agora é para mim

como parte da família)⁷.

* * *

É possível deslocar a luta para o terreno das imagens e das palavras? Pode ser a arte, como afirmou Picasso, “um instrumento de guerra contra o inimigo”? Em 1914, a arte e o pensamento alimentavam a guerra (Bergson, Cendrars, Apollinaire e Faure numa trincheira, Kandinsky, Marc e Mann na outra). Em 1939, lhe oferecem a única resistência que parece possível.

Não há lições a extrair do que aconteceu nos campos - do horror se segue qualquer coisa. Mas a paixão daqueles que continuaram a abraçar a vida através da arte quando os assombrava a morte pode inspirar em nós a resistência, a revolta, a rebeldia da imaginação, não importa os tempos que nos calhe viver. Essa paixão fala do que significa não baixar a cabeça nem sequer no cadafalso. E eu não consigo imaginar uma expressão mais engajada da arte, na verdade não consigo. A arte exige de nós um engajamento total (com o real), mas não há engajamento sem paixão - é disso que falam todas essas histórias⁸.

Perante o horror, esses artistas continuaram a fazer o seu trabalho, a cultivar a imagem e a palavra, a fazer da vida algo pelo qual vale a pena lutar - enquanto os homens se matavam entre si. Sobrepondo-se ao medo, respondendo ao terror por vias travessas, pintaram, escreveram, pensaram. Contra a violência levantaram testemunho, aos discursos opuseram metáforas. Na sua total inutilidade, na sua persistência pueril, na sua heróica desesperança, travaram uma guerra à guerra. Quase nada contra tudo! Algo

⁷Depois de alguma pesquisa fui saber que Taslizky sobreviveu à guerra, viu os seus desenhos editados por Aragon, e continuo a desenhar, sempre de forma comprometida, denunciando o colonialismo francês, a guerra de Vietnam e a guerra de Indochina, o golpe de Pinochet no Chile, o Apartheid na África do Sul e no Zaire, e viveu assim longos 96 anos (poderia ter conhecido ele!).

⁸ “Quando a paixão abandona o artista, não há mais nada a fazer” (Gerhard Richter). Devo esta referência a Margarete de Medeiros Aduque.

resistiu neles, algo que era da ordem da paixão, dessas pulsões que não admitem dilação alguma.

É que sempre existe alternativa, por muito difícil que pareça às vezes: a alternativa de dizer não em nome do que se afirma em nós, muitas vezes inclusive à rebeldia de nós próprios, e exige espaço e tempo, trabalho e atenção - devir mundo.

* * *

Hans Arp foi obrigado em 1940 a somar-se ao êxodo generalizado, que no seu caso particular o conduziu a Grasse, no sul de França. Golpeado pela guerra, profundamente deprimido pela morte da sua mulher em 1942, procurou refúgio na poesia e na pintura, que continuou a praticar com uma intensidade comovedora, fazendo da abstração um meio de “morder a realidade” (Giacometti, 1957, p. 37), de apreender “a lógica impossível do real” (Kafka *apud* Piglia, 2005, p. 57), em composições de tinta negra sobre papel que nos fazem sentir, como poucas obras o fizeram desde as gravuras de Goya, o horror e a loucura da guerra⁹.

Desprovidos de qualquer poder, os artistas nunca deixam de exercer uma certa potência, nem nas situações mais desfavoráveis. Como Juan Gris, como Picasso, como Bonard e Matisse, muitos artistas continuaram a pintar durante a guerra - a pintar *as mesmas coisas de sempre*¹⁰. O mundo não fazia sentido para eles sem a pintura. Como poderia o mundo renascer das cinzas se desistissem dessa, a sua paixão? Não pintaram a guerra, mas a guerra está nas suas obras como um deserto que necessita ser atravessado.

As suas imagens irradiam uma “humanidade incômoda”, como dizia Ponge, uma

⁹ Algo similar produz em mim o *Coelho* (1943-1944) de Grégoire Michonze (Antonio Lopez Garcia também pintou esse *coelho esfolado* em 1972 - uma imagem espantosa, assustadora, ainda que conte outra história).

¹⁰ “Acredito que há que trabalhar, é a melhor forma de nos defendermos; eu faço bastantes paisagens, em todo o caso interessam-me e estou em contacto profundo com a natureza” (Bonnard *apud* Dorléac-Munk, 2013, p. 293).

humanidade que parece desafiar a situação inumana em que foram forçadas. E mesmo sem um conteúdo político manifesto travam um compromisso absoluto com a vida, com a paixão que é a vida, inclusive ou sobretudo quando se luta pela sobrevivência e nada parece poder salvar-nos da loucura furiosa do poder, como escreveu Arp (1937), dessa loucura que pretende que até a arte se coloque ao serviço do embrutecimento dos seres humanos.

Essa resistência fantasmática, que nega silenciosamente que só o silêncio seja digno em tempos de exceção, é precisamente o que Gomez não consegue ver no romance de Sartre¹¹. A questão não é ter atirado sobre outros homens, mas ter deixado de confiar na humanidade, na sua imponderável substância, feita de resistência e de imaginação.

* * *

Ao contrário dos seus colegas, Roger Bissière deixou de pintar no começo da guerra e, recolhido no interior do país, se dedicou ao trabalho da terra, no qual encontrou a força para resistir.

Deixou de pintar mas não deixou de pensar na pintura. A pintura continuava a ser para ele uma dessas formas ímpares, como dizia Bataille, que nos ajudam a ultrapassar o desassossego de uma vida regida pela necessidade.

Numa carta dirigida ao seu filho, quase já no final da guerra, escreveu: "Nas suas horas de solidão, faça como eu, filho, pense na pintura, pense em quadros que gostaria de

¹¹ Assim com a personagem de *Os caminhos da liberdade* já não consegue ver (o olhar está perdido), os homens do pós-guerra veem-se confrontado com a perda da linguagem (não conseguem comunicar a sua experiência, nem sequer para si mesmos). "Seja a palavra 'paz' - o que pode significar essa palavra entre guerras? (...) Como pode se inscrever na linguagem uma experiência feita sem ela? (...) As palavras circulam ainda na superfície desse silêncio. Os artigos de Barres, os comunicados, os discursos patrióticos, convertem-se verdadeiramente em palavras para esses homens que calam no fundo das trincheiras. 'Words! Words!'. Elas perderam as suas raízes afetivas, já não se aperfeiçoam na ação. Mas essa ineficácia as desmascara. (...) A palavra isolou-se de si mesma, espontaneamente, conservando, contudo, um odor humano." (Sartre, 2005, p. 195-199)

pintar, acumule em você o desejo de criar algo. Isso por si só enche a vida e, apesar de todas as misérias, dá um sentido à existência, que sem a pintura seria desesperadamente vazia” (Bussiere *apud* Hergott, 2013, p. 292).

REFERÊNCIAS

- ARP, Hans. **Des tâches dans le vide**. Paris: Editions Sagesse Librairie Tschann, "Les Feuilles de 'Sagesse'", collection anthologique, no. 32, 1937.
- BALL, Hugo. **La palabra y la imagen**. Em: José Antonio Sarmiento. *Arte Sonoro*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 1989. Disponível em: <https://www.uclm.es/artesonoro/>
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAGALL, Marc. **Aux artistes martyrs**. 1950. Disponível em: [http://www.babelmatrix.org/works/fr/Chagall%2C Marc-1887/Aux artistes martyrs %28d%C3%A9tails%29](http://www.babelmatrix.org/works/fr/Chagall%2C%20Marc-1887/Aux%20artistes%20martyrs%20-%28d%C3%A9tails%29)
- DORLÉAC, Laurence Bertrand & MUNK, Jacqueline (organizadores). **Arte en Guerra. Francia 1938-1947**. Bilbao: Museu Guggenheim Bilbao, 2013.
- GIACOMETT, Alberto. **Réponse à l'enquête de Pierre Voldboudt 'À chacun sa réalité'**. XX^o siècle, n^o 9, Junho de 1957.
- PIGLIA, Ricardo. **El último lector**. Barcelona: Anagrama, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. **Com a morte na alma. Os caminhos da liberdade, Volume III**. São Paulo: Difel, 1961.
- SARTRE, Jean-Paul. **Jean-Paul Sartre s'explique sur Les Mots**. Le Monde, 18 de Abril, 1964.
- SARTRE, Jean-Paul. **Situações I**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.