

VIOLÊNCIA E MEMÓRIA NA PRODUÇÃO CULTURAL

**O AUTORITARISMO
NA ALEMANHA E NO BRASIL**

ficha catalográfica

EDITORA PPGL

Universidade Federal de Santa Maria
Programa de Pós-Graduação em Letras
Prédio 16, bloco A2, sala 3222
Campus Universitário · Camobi
97105-900 · Santa Maria, RS · Brasil
55 3220 8359 · www.ufsm.br/ppgletras

Impresso na Imprensa Universitária
Santa Maria, novembro de 2011

VIOLÊNCIA E MEMÓRIA NA PRODUÇÃO CULTURAL

O AUTORITARISMO NA ALEMANHA E NO BRASIL

Rosani Ketzer Umbach

Lizandro Carlos Calegari

João Luis Pereira Ourique



PPGI UFSM

SANTA MARIA, 2011

1ª EDIÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

Felipe Martins Müller

REITOR

Helio Leães Hey

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Pedro Brum Santos

DIRETOR DO CENTRO DE ARTES E LETRAS

Marcia Cristina Corrêa

COORDENADORA DO PROGRAMA

DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Naieni Ferraz

PROJETO GRÁFICO & DIAGRAMAÇÃO

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

7

MEMÓRIAS DE TEMPOS SOMBRIOS
EM NARRATIVAS PÓS-DITATORIAIS
NA ALEMANHA

Rosani Ketzer Umbach

29

DISCURSOS PÓS-DITATORIAIS
NO CINEMA BRASILEIRO:
MEMÓRIA, TRAUMA E VIOLÊNCIA

Lizandro Carlos Calegari

55

A CULTURA DE VIOLÊNCIA
NO PROCESSO DE FORMAÇÃO
DA IDENTIDADE GAÚCHA

João Luis Pereira Ourique

95

INTRODUÇÃO

Este livro surgiu da necessidade de se registrarem os esforços empreendidos nos últimos 10 anos em atividades envolvendo pesquisas sobre as condições de produção e recepção de obras literárias em regimes políticos autoritários de procedências diversas como Alemanha, Brasil e países da América Latina. O que interessava inicialmente aos diversos pesquisadores oriundos das mais diferentes instituições de ensino superior do país e do exterior era o *corpus* constituído de textos literários; no entanto, o leque se abriu, e outras formas de produção cultural passaram a fazer parte do rol de preocupação dos estudiosos tais como cinema, música, pintura e teatro. Hoje, para além das discussões acerca da arte, chegou-se à convicção de que a influência do autoritarismo foi decisiva para os rumos das sociedades.

Em 2003, o Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo lança sua primeira revista eletrônica como forma de socializar os resultados de seus trabalhos bem como para receber contribuições vindas de fora a fim de que pudessem enriquecer as discussões. O empreendimento deu certo. Desde aquela data até os dias atuais, aproximadamente 20 números do periódico intitulado “Literatura e Autoritarismo” tornaram-se públicos graças aos seus organizadores e a todos aqueles que doaram seus artigos e ensaios para que a revista mantivesse sua periodicidade. Assim, este livro foi pensado não somente como uma publicação a mais dentro desse conjunto, mas como forma de comemoração desses 10 anos de investimento intelectual num assunto de extrema importância para todos que,

calcados em objetos artísticos, adotam uma postura crítica frente aos destinos de um país, sem deixar de lançar seus olhares para o passado.

Os assuntos de que os vários números da revista eletrônica têm tratado são diversos. Os artigos dedicam atenção a questões como a violência urbana, o regime totalitário nos países europeus, a censura no Brasil, a política de apagamento da memória, o medo, a melancolia, o preconceito aos gays, a discriminação contra mulheres, a construção de imagens negativas do índio e a literatura marginal, só para ficar em alguns temas. Essa matéria é investigada tanto em obras literárias como no teatro, na música e no cinema. Isso leva a crer que o autoritarismo não tem apenas uma face institucional – leis, regras burocráticas, interdições –; ele se manifesta no cotidiano das pessoas através de fenômenos de introjeção do caráter opressor e hierárquico que se cristaliza na cultura ao longo dos séculos.

Nesse sentido, a premissa básica que se defende é a de que todas as sociedades experienciaram, ao longo do seu processo de formação, acontecimentos que podem ser caracterizados como autoritários. Dentro deste amplo espaço diacrônico, em que as possibilidades eram múltiplas, elegeu-se o século xx como alvo preferencial de investigação. A escolha não foi casual. Dentre os diferentes estudiosos de ciências humanas, há um consenso segundo o qual o referido século foi o mais destrutivo da história da humanidade. Eric Hobsbawm (1995), por exemplo, o definiu como a “Era dos Extremos”; Cathy Caruth (1995), por sua vez, o chamou de a “Era das Catástrofes”. As denominações não são casuais: o nazi-fascismo, o comunismo alemão, os governos ditatoriais hispano-americanos bem como as ditaduras socialistas, todos esses episódios moldaram a política contemporânea e problematizaram as relações entre indivíduo e sociedade, de maneira que a complexidade dos modos de constituição da subjetividade determinasse condições específicas para a experiência estética.

Como se não bastasse isso, o século xx representou um momen-

to fundamental da história da humanidade, pois o que norteou a sociedade moderna foi justamente o embate de duas perspectivas paradoxais. Quando era esperado de tal período o esclarecimento, a ideia de progresso, desenvolvimento, emancipação e autonomia do sujeito, foi possível ver que, acompanhados de tais conquistas, vieram o sacrifício, a dominação, a regressão, a barbárie e a destruição. Tudo isso levou pensadores como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer e Hannah Arendt a avaliar com rigor os sistemas de pensamento da tradição, em virtude de exigências de revisão dos modos de pensar, em razão das possibilidades de catástrofes a que a humanidade foi exposta.

Assim, tornou-se difícil definir com precisão o conceito de autoritarismo, dada a variação de fundamentação proposta pelos autores de ciências humanas. O termo, no entanto, pode ser definido com base em alguns autores. Seguindo o percurso de raciocínio de Simon Schwartzman (1988) e Bolívar Lamounier (1981), o autoritarismo consiste na caracterização de um regime político em que existe um controle da sociedade por parte do estado, que manipula as formas de participação política e restringe a possibilidade de mobilização social; existe interesse político na cooptação dos intelectuais; a administração pública é apresentada como um bem em si mesmo, ao servir ao interesse do estado; o setor militar desempenha um papel decisivo na manutenção da ordem. Nas formas extremas, como o totalitarismo, o regime autoritário determina um partido único e reprime rigorosamente manifestações antagônicas a seus interesses. A proposta de Raymundo Faoro (1998), a rigor, é a de que se pense o autoritarismo enquanto um conjunto de práticas e ações presentes no cotidiano social que remontam à era colonial e que se desdobram em abusos de poder, corrupções, preconceitos e clientelismo.

A elucidação do conceito de autoritarismo exigiu a revisão de algumas posições. A primeira delas diz respeito ao conceito de história. Walter Benjamin foi um dos autores que melhor refletiu sobre a história e sua escritura, não desprezado o papel da literatura

e das artes em geral nessa tarefa de dizer o passado. Esse crítico ligado à Escola de Frankfurt desmontou os pressupostos da história positivista, escrevendo-a do ponto de vista dos vencidos e dos dominados. Por esse motivo, a sua proposta é a de que se faça uma outra história, uma anti-história, fragmentada e descontínua, na qual não se concebia a confiança cega no progresso. A abordagem proposta por Benjamin acerca da história valoriza a sua interrupção pontual – determinada num aqui e agora –, privilegiando a cesura no tempo, o qual, para ele, não era vazio, mas denso, poroso e inexistente sem o espaço (cf. SELIGMANN-SILVA, 2003).

A historiografia, com essa concepção de tempo, deixa de ser a narração de uma história de sucessos, apresentando-se em fragmentos, estilhaços e ruínas. Nesse particular, como explica Márcio Seligmann-Silva (2003), a ruína representaria a síntese paradigmática entre tempo e espaço; ela seria uma imagem-tempo. A visão (barroca) da história como um amontoado de ruínas, descrita tanto no livro sobre o drama barroco como nas teses sobre o conceito de história (BENJAMIN, 1984; 1994), indica um primeiro sentido do conceito de catástrofe que permeia toda a reflexão histórica de Benjamin. Logo, correlatas ao culto da ruína, tanto a filosofia da história proposta pelo autor quanto muitas das obras artístico-literárias visam à destruição da falsa aparência da totalidade, desencantando qualquer sentido totalizante e positivista.

A presunção benjaminiana de que a arte é um elemento que se alia à história não se dá em sentido restrito, isto é, de que aquela pode servir como um simples meio de representação desta. Mais do que isso, a literatura e as artes em geral – incluindo-se aí a fotografia, o cinema, o teatro e a escultura – teriam como missão esboçar a história a contrapelo. O pensamento de Benjamin lançou luzes para que brotasse uma força de intervenção crítica nos diversos domínios culturais. Seu método desafiou as etapas do saber universitário calcado numa cadeia de pensamento formalmente articulada, bem ao gosto do positivismo. O século XX, o mais des-

trutivo de todos, segundo diversos estudiosos, viu-se desprovido de encadeamentos lógicos dotados de pactos de compreensão, e a proposta articulada por Benjamin consiste justamente em se revisar um passado assentado numa concepção totalizante, homogênea e sem fissuras. Assim, também, vista de outro ângulo (que não anula essa primeira), a historiografia passa a ser uma *grafia* da memória. Ao escrever sobre a história, o autor também articula uma teoria da memória.

A propósito, a modernidade, em especial o século xx, foi motivo de reflexão crítica por Benjamin (1975) e pelos demais intelectuais de sua geração não somente em razão da Primeira e da Segunda Guerra Mundial. O crescimento de grandes cidades, os processos de industrialização e as relações capitalistas de produção teriam concorrido para a perda dos elos comunitários e de tradições estabelecidas bem como contribuído para o Holocausto, que, a rigor, consistiu numa expressão da face mais problemática e perversa deste período. Auschwitz, como observa Theodor Adorno (1994), não foi um acontecimento isolado, mas algo coerente com o desenvolvimento de uma sociedade reificada, em que a frieza, a falta de amor e a indiferença teriam sido condições formuladas ao longo da história e que teriam culminado nos crimes nazistas. Assim, num mundo globalizado, cuja mediação universal é a mercadoria, tudo passa a ser considerado por seu valor de troca de modo que cada coisa ganha identidade quando serve de mediação do lucro. O caráter sentimental de um filme hollywoodiano ou de uma música comercial teria o caráter fetichista de alimentar o consumidor burguês, que compra a obra para ter um vínculo para colocar seus sentimentos. O campo de concentração, nesse sentido, existe não como negação, mas como afirmação radicalmente acentuada da coisificação do homem.

Dito em outros termos, a civilização ocidental, alicerçada na racionalidade técnico-científica e instrumental, parece negar os elementos que possibilitaram, em certos momentos, a emancipação dos homens. Estes, embora firmados como indivíduos, tornaram-

-se apenas mônadas dispersas na coletividade, incapazes de estabelecer relações intersubjetivas que interrompessem o ciclo da reificação e de atenderem aos apelos sentimentais. Assim, as patologias da modernidade parecem ser oriundas da aplicação de uma racionalidade estreita a todos os comportamentos humanos. Isso significa que o modo de pensar cientificista tem como alvo preferencial a disseminação da ideologia dominante, buscando, através dos processos de submissão da ordem instituída, fazer ou produzir o homem projetado segundo a lógica da identidade e do modelo mecanicista da natureza.

Não interessa a esse padrão de conhecimento investir em um modo de pensar assentado numa lógica da diferença e, por isso mesmo, tudo o que é não-idêntico e constitui o outro da razão deve ser colocado fora de um determinado esquema de pensamento já que é suspeito de irracionalidade. A referência aos judeus, como um comportamento alérgico e de repulsa, é um exemplo que se enquadra nessa dinâmica. Perseguidos historicamente, eles desenvolveram comportamentos de adaptação ao meio e de esquivas que chamam a atenção justamente porque tentavam passar despercebidos. Essa marca de perseguição desperta sentimentos de raiva, aliando-se, enfim, ao prazer do algoz em praticar a tortura. De forma análoga, toda sociedade monta o seu arcabouço de excluídos. Via de regra, negros, homossexuais, mendigos e prostitutas, só para citar alguns, são utilizados como grupos que não se enquadram na ética do sacrifício, do esforço e do trabalho.

Disso tudo resultou o Holocausto enquanto catástrofe de maior alcance. Nesse caso, o triunfo final coube à lógica da identidade, já que esta prevaleceu sobre a diferença, pois os judeus representavam essa diferença no coração da Europa. Sua consequência desemboca numa formação regressiva, pois se petrificam categorias fixas de pensamento que, isoladas, se transformam em ideologia de exclusão. Como a razão é incapaz de pensar o outro e a diferença em sua estrutura interna, torna-se justificável e aceitável o extermínio de milhões de pessoas nos campos de concentração nazistas.

Agora, o sofrimento de indivíduos concretos é mais forte do que o apelo a uma suposta totalidade reconciliada. O real que se mostra é constituído de essência e de aparência, e é preciso penetrar na essência, porque ela determina o verdadeiro ser da sociedade. Assim, a irracionalidade do real se impõe como uma realidade a ser refletida e transformada.

Hoje, depois de algumas décadas, em inúmeras partes do mundo, várias questões ligadas aos horrores relacionados aos regimes autoritários e totalitários estão sendo retomadas por intelectuais de diferentes áreas. Essa demanda de reflexões sobre o assunto, aliás, é cada vez mais urgente, porque, no momento atual, de acordo com Fredric Jameson (1997), estão se concretizando os pesadelos formulados nos anos 30 e 40 acerca da desumanização. Essa necessidade de se revisar o passado se justifica por várias razões. Três parecem ser os motivos centrais dessa discussão. O primeiro deles diz respeito à possibilidade de se reviver o trauma; o segundo tange à necessidade de não se deixar o passado se perder; o terceiro concerne a algumas revisões conceituais no campo da estética.

Uma avaliação crítica sobre o século xx permite caracterizá-lo como a “Era do Trauma”. Em nenhum outro período da história, o homem esteve submetido a tantos eventos cuja intensidade pudessem abalar a sua integridade. O excesso de real a que o ser humano foi submetido em decorrência de determinados acontecimentos deixou cicatrizes profundas que o marcaram não apenas individualmente, mas coletivamente. Toda a sociedade foi atingida pelas catástrofes emergentes no aludido século e, hoje, depois de algum tempo, conforme alguns teóricos elucidam, há a possibilidade de retorno do trauma formulado no passado, já que ele não é, segundo Aby Warburg (2008), um acontecimento circunscrito num período específico da história, mas algo que atravessa gerações, culturas e povos, devido a seu caráter atemporal e não-findado. Entretanto, convém aqui a ressalva de que o trauma herdado não apresenta as mesmas características em relação ao trauma original, pois, enquanto os sobreviventes de um episódio experienciaram realmente

um excesso de real, as gerações subsequentes foram afetadas por meio de suas relações com os primeiros.

Para que ocorra um alívio da carga traumática, conforme argumentos desenvolvidos por Dori Laub (1992), é necessário que a vítima recorra à terapia como forma de externalizar sua aflição. Segundo o autor, a dor precisa ser dita na presença de alguém, no caso, um ouvinte, em quem a vítima possa confiar, para que lhe dê suporte nos momentos críticos da rememoração. O trauma, nessas chaves, não é uma experiência corriqueira e passível de fácil compreensão e assimilação. A pessoa afligida precisa de uma iniciação de modo que se sinta com o mínimo de condições para dar forma a seu relato, qualquer que seja. Por ser atemporal, a intensidade da dor proporcionada pelo trauma não diminui nem passa a pertencer ao passado; é algo sempre presente.

Também dedicando atenção ao trauma, Hayden White (1994) afirma que o conjunto de acontecimentos do passado do paciente, que são causa do seu sofrimento, manifestados na síndrome neurótica, deixaram de ser familiares, tornando-se ameaçadores, e assumiram um sentido que ele não pode aceitar nem rejeitar. O paciente, justamente por conhecer o evento muito bem, convive com ele constantemente de modo que se lhe torna impossível ver quaisquer outros fatos exceto aqueles que carrega na mente. De acordo com a teoria da psicanálise, o paciente supertramou esses acontecimentos, “carregou-os de um sentido tão intenso que, sejam reais ou apenas imaginários, eles continuam a moldar tanto as suas percepções como as suas respostas ao mundo muito tempo depois que deveriam ter-se tornado ‘história passada’” (p. 103).

A solução para determinados traumas, para White, é então levar o paciente a retramar toda a sua história de vida de maneira a mudar o sentido (para ele) daqueles episódios e a sua significação para a economia de todo o conjunto de acontecimentos que compõem a sua vida. Assim, a terapia é um exercício no processo de refamiliarizar os acontecimentos que deixaram de ser familiares. Como resultado, “os acontecimentos perdem seu caráter traumático ao

serem removidos da estrutura do enredo em que ocupam um lugar predominante e [são] inseridos em outra na qual tenham uma função subordinada ou simplesmente banal como elementos de uma vida partilhada com os demais seres humanos” (p. 104). Nesse sentido, partindo dos pressupostos desenvolvidos por Laub e White, os indivíduos que sofrem com as lembranças do passado não devem calar nem se deixar calar, mas exigir que os gritos de dor que ressoam do passado façam-se ouvir e ganhem forma e ressignificação.

Existe, nesse processo de ressignificação do trauma, a necessidade da narração. O silêncio, nesse caso, não funciona como estratégia de esquecimento, pois o conteúdo reprimido pode voltar a se manifestar e perturbar a vítima. Esta, por sua vez, fica presa num duplo paradoxo: por um lado, há a necessidade de narrar o que lhe aconteceu; por outro, existe a impossibilidade de atingir tal meta, já que, segundo Sigmund Freud (1976), o sujeito traumatizado não consegue lembrar todo o conteúdo reprimido dentro de si. Esta constatação conduz a uma reflexão a respeito dos depoimentos acerca dos horrores vividos por sobreviventes em campos de concentração ou em sessões de tortura, por exemplo. Tais depoimentos nada mais são do que relatos de experiência, orais ou escritos, ou, dito de outra forma, são testemunhos. Como afirma Elie Wiesel (1990), se os gregos inventaram a tragédia; os romanos, a epístola; a Renascença, o soneto; então a geração do século XX criou uma nova literatura, o testemunho. Conforme complementa, “[t]emos todos sido testemunhas e sentimos todos que temos que testemunhar para o futuro” (p. 9).

Segundo Wiesel, é necessário contar para gerações futuras o que aconteceu, tanto em nível individual quanto coletivo, para que os fatos não sejam esquecidos. A experiência vivida, no entanto, não pode ser narrada por uma outra pessoa, e a vítima, em virtude do trauma e devido a lapsos de memória, não consegue elaborar um relato totalizante, que dê conta do “real” vivido. Além disso, o sobrevivente não pode contar com um plano de referência que dê suporte ao seu relato, já que está abalada a possibilidade de apre-

ensão do real. Aliás, qualquer tentativa de apreensão de experiências dessa magnitude dentro de paradigmas realistas implicaria reduzir o acontecimento a um plano assimilável pelos sentidos, algo que falsearia a realidade e a dimensão do evento. Tudo isso exige revisão de métodos, pois, como destaca White (1992), os “velhos modos de representação se provaram inadequados” (p. 52). O autor questiona os fundamentos dos paradigmas representacionais, entretanto, não sugere que se desista do esforço de representar determinados episódios.

O trauma, então, passa a ser um real impossível de simbolizar. O indivíduo traumatizado é acometido por uma cisão na sua vida: antes e depois do trauma, sendo que o segundo indivíduo, o sobrevivente, converte-se num morto camuflado, escravo de um passado que permanece vivo. Devido à falha do princípio de prazer e, como decorrência, a ativação do princípio de morte, ele é levado a desejar a morte, já que não é capaz de carregar o fardo da dor consigo (cf. BRAUNSTEIN, s.d.). Disso decorre um processo de elaboração da perda ajustado à integração do choque traumático na busca de restauração identitária, através da recordação e da repetição simbólica. Contudo, em virtude das dificuldades de rememoração dos fatos, muitos sobreviventes do trauma optam por permanecer em silêncio.

A política da memória encerra, pois, uma dupla faceta. Por um lado, a vítima do trauma deseja esquecer o episódio violento vivenciado; por outro, esse esquecimento não é aconselhado, pois negar o passado é abrir fendas para a repetição do evento. No entanto, o que se tem observado contemporaneamente é uma tendência por políticas que visam a desqualificar a intensidade e mesmo a ocorrência de determinados episódios. Por incrível que pareça, existem trabalhos de feição histórica que apontam justamente para a premissa de que o Holocausto não aconteceu realmente. Soma-se a isso o fato de os testemunhos dos sobreviventes serem tão veementes e incríveis, carregados de horror, que passam a ser suspeitos de inverdade, o que desresponsabiliza os criminosos. Portanto,

manter vivo o passado é importante para que se conserve a memória das vítimas a fim de que a geração presente tenha condições sustentáveis de evitar um retorno à barbárie.

Nessa linha de argumentação, Laub (1992, p. 91) lembra que o testemunho não pode apagar o Holocausto nem negá-lo, muito menos trazer de volta os mortos ou desfazer o horror, ou mesmo restabelecer a segurança, mas a consciência dessa impossibilidade já se constitui num primeiro passo que auxiliará na cura terapêutica. A vítima deixa para trás ilusões insustentáveis e passa a conceber as perdas como parte de sua vida. Conforme o autor averigua, trata-se de um processo dialógico de exploração e reconciliação de dois mundos diferentes: aquele que foi destruído de modo brutal e outro que agora existe.

Trauma e memória, a rigor, ganharam lugar de destaque nas últimas décadas no âmbito dos estudos acadêmicos, em particular no que diz respeito à sua forma de representação no campo dos estudos literários. Em seu artigo “A história como trauma”, Seligmann-Silva (1998/99) desenvolve uma apurada discussão conceitual sobre o tema do Holocausto e a sua relação com as formas de representação estética. Nesse texto, o crítico destaca que a experiência moderna está “repleta de *choques*, de embates com o perigo” (p. 108). Como decorrência da mencionada noção de realidade enquanto um acúmulo de catástrofes, o estudioso frisa que o elemento universal da linguagem é posto em questão tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata dessa realidade.

Centrado mais especificamente no evento da Shoah¹, o ensa-

1 SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras*, Santa Maria, n. 16, p. 09-37, jan./jun., 1998. Nesse ensaio, Seligmann elabora uma distinção entre os vocábulos *Holocausto* e *Shoah*. O autor explica que o primeiro deriva do grego *holócauston* que aparece na mais antiga versão da Bíblia e que foi transcrito por São Jerônimo na Vulgata pelo termo *holocaustum*. Essa palavra significaria *queimar totalmente* e era empregada para denominar o sacrifício ritual marcado pela imolação não apenas entre os judeus. No pós-guerra, esse termo passou a ser empregado para designar o assassinato dos judeus europeus nos campos de concentração nazistas. Assim, o crítico destaca que essa denominação não teria sido aceita por muitos estudiosos do tema e pela maioria dos judeus, pois estes negam que

ísta chama a atenção para os problemas e para as dificuldades de um historiador em representá-lo. Nesse sentido, ele comenta que o historiador da Shoah fica preso a um duplo mandamento contraditório: “por um lado, a necessidade de escrever sobre esse evento, e, por outro, a consciência da impossibilidade de cumprir essa tarefa por falta de um aparato conceitual ‘à altura’ do evento, ou seja, sob o qual ele poderia ser subsumido” (p. 112). A dificuldade ou mesmo a impossibilidade de representação de um acontecimento que transcende a capacidade de imaginação humana não se restringem somente ao historiador. Assim como os artistas em geral, os poetas e os romancistas também se veem ameaçados pelo desafio de absorver e atribuir legitimidade ao evento. Conforme o autor (2003), existiria uma cisão entre a linguagem e o evento, já que seria impossível “recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal” (p. 46). Seligmann (1998/99, p. 116) observa que essa incapacidade de recepção de um evento que vai além dos limites da percepção humana e que se torna algo sem-forma concorre, numa perspectiva psicanalítica, para a questão do trauma. O estudioso ressalta que esse problema psicanalítico do trauma, justamente por problematizar a possibilidade de um acesso direto ao real, torna-se um problema estético de representação.

Nesse sentido, conforme complementa Jaime Ginzburg (1999), a experiência do Holocausto vincular-se-ia ao conceito de catástrofe. A forma radical de extermínio envolveu um impacto intensamente violento que, na tentativa de representá-lo em moldes tradicionais, estaria reduzindo-o a um objeto de representação com estatuto de experiência assimilável. A gravidade do problema, no entanto, não permite que se assimile uma experiência como esta sem sofrer o seu impacto, e sem ter abalado as bases do pensamento humano, dedicado à acomodação dos elementos em lógicas lineares. Portanto, representar a experiência da catástrofe em proporções tais

aquele morticínio possa ter sido considerado um sacrifício e muito menos reduzido a um fenômeno a mais na linha ascendente da história. Daí, frisa o ensaísta, a opção pelo termo hebraico *Shoah*, ou *Shoa*, que quer dizer *catástrofe*, *destruição*, *aniquilamento* (p. 16).

como a história do século xx demonstrou implicaria uma renúncia dos modos convencionais de representação, pois estes seriam incapazes de preservar a singularidade da experiência e a perplexidade que deve acompanhá-la. Assim, o questionamento dirigido ao estatuto da linguagem, dos modos de representação e das formas artísticas tradicionais está ligado a uma busca de perspectiva de renovação da expressão.

Essa busca por uma forma renovada de expressão marcou principalmente os escritores e intelectuais exilados, que depois da Segunda Guerra Mundial aos poucos retornaram para a Alemanha, agora dividida entre os países aliados. No lado oriental, estabeleceu-se um regime socialista nos moldes soviéticos em 1949, ano de fundação da República Democrática Alemã (RDA). Imbuídos de ideais humanistas e antifascistas, muitos desses escritores apoiaram a implantação do socialismo por se identificarem com as ideias propagadas pelo regime, o qual atribuiu os crimes nazistas ao lado ocidental capitalista, considerado inimigo da classe operária. Poucos anos depois, no entanto, ficou evidente que o país estava submetido a uma ordem repressora e ditatorial que não admitia contestação, perseguindo indivíduos e grupos que manifestassem opiniões contrárias à ideologia oficial. Valendo-se da espionagem e da delação, os órgãos de vigilância reprimiram opositores reais ou apenas imaginários.

Dessa forma, à ditadura nazista com suas consequências catastróficas seguiu-se a assim denominada ditadura do proletariado no leste alemão, onde se praticava a hostilidade típica dos estados comunistas no âmbito de suas próprias sociedades, conforme aponta o historiador Tony Judt (2008, p. 738), “a censura rigorosa, a escassez de produção e o policiamento repressivo”. Sob esse conjunto de fatores, surgiram novas vítimas, em sua maioria pessoas não mais dispostas a se submeter aos ditames do regime, sendo por isso acusadas de serem inimigas da classe. Tais cidadãos sofriam uma pressão política enorme que as obrigava a viver entre a adaptação/resignação e alguma forma velada de protesto, por exemplo,

via demonstrações pela paz.

Neste ponto, é importante refletir sobre o poder do estado em regimes ditatoriais. Hannah Arendt, pensadora que se debruçou sobre o tema, afirmou em um ensaio de 1970 que havia uma equiparação entre os conceitos de poder e dominação na literatura especializada da época. Para ela, tal equiparação entre o poder político e o poder de estado organizado só faria sentido “se, como Marx, se considerasse o estado como um instrumento de opressão nas mãos da classe dominante” (1970, p. 36). A filósofa tentou, portanto, distinguir os termos: o poder seria algo imanente e pertenceria à natureza de todas as coletividades-estados, ao contrário da dominação/violência, que seria instrumental por natureza e necessitaria de um objetivo que a guiasse, justificando sua utilização (p. 52). Na opinião de Arendt, poder e violência são manifestações antagônicas: onde uma domina absolutamente, a outra não existe, porém não se poderia considerá-las derivadas uma da outra (p. 57s).

Na concepção atual das ciências políticas, a violência continua sendo vista como parte integrante de todas as formas de estado, também das democracias. As constituições modernas dão a ele a competência exclusiva de empregar a violência física ou de permitir sua intervenção. Trata-se, portanto, de um poder público abrangente, de um monopólio estatal de poder, que também é visto como parte essencial da soberania interna de um estado. Consequentemente, este poder deve ser entendido como comando e poder coercitivo. Ele pode ser ilimitado dentro do estado, como por exemplo no Absolutismo, ou ser limitado por meio da divisão do poder e outras combinações constitucionais². Na RDA, como nas ditaduras em geral, essa divisão de poder não existia.

Outra característica de ditaduras políticas é a concentração duradoura de todo o poder na mão de uma pessoa ou de um grupo, frequentemente com justificativa ideológica. No leste da Alemanha, o poder político era exercido pelas diretorias do Partido Socialista

2 Cf. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2005 (multimedial).

Unitário Alemão (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands – SED), e não pelo estado e seus órgãos. Assim, o Politbüro do Partido, que se apoiava no proletariado, era o verdadeiro centro de poder da RDA.

A ditadura na forma de dominação permanente consegue sustentar-se devido à repressão dos opositores, à “supressão ou impedimento da opinião pública no controle do poder político bem como à restrição abrangente dos direitos constitucionais fundamentais e de participação dos cidadãos”³. Obviamente essa situação leva escritores e intelectuais a conflitos constantes com o poder. Referindo-se a esse tema em 1984, o escritor peruano Mario Vargas Llosa (1988) explicitou sua visão acerca das diferenças entre os sistemas políticos ditatoriais e democráticos existentes à época em várias partes do planeta: a democracia seria um sistema no qual verdades contraditórias coexistem lado a lado, ao contrário de sistemas com uma verdade única, como os fascistas, comunistas ou fundamentalistas religiosos (de determinadas sociedades islâmicas). A democracia seria, então, “um sistema que se firma à medida que se firma a aceitação de uma legalidade válida para tudo e para todos”, ou seja, um sistema “no qual enfrentamos os problemas, conciliamos diferenças e regulamos o funcionamento das instituições” (p. 278s). Esse consenso, visto como elemento característico de uma democracia, não existia na RDA, onde, ao contrário disso, reinava o dogma, a verdade única do Partido.

O dogmatismo do regime acabou gerando conflitos entre indivíduo e estado, antagonismos que se manifestaram na produção artística e cultural da Alemanha, especialmente a do lado oriental. Não são poucos os escritores que, por terem vivido sob o comunismo, sentem até hoje a necessidade de “tratar do acúmulo de experiências antigas” em suas obras, como destaca Wolfgang Emmerich (2000, p. 478) em seu artigo sobre a produção literária alemã recente. Nesse contexto, a proliferação de narrativas memorialísticas e autobiográficas vem ao encontro da necessidade dos escritores de

3 Idem.

externar experiências, muitas vezes humilhantes e traumáticas.

A história contemporânea brasileira é assinalada por determinados antagonismos tais como observados no contexto alemão. O período de 1945 a 1970 se caracterizou, no Brasil, por um intenso processo de modernização e pela rápida marcha da população do campo rumo às cidades, determinando o fim da antiga sociedade agrária e o surgimento de uma nova, de características urbano-industriais. Politicamente, o país saiu dos currais eleitorais da República Velha para uma relativa democracia de massas (1945-1964), tendo o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) funcionado como o período de passagem de um sistema a outro. Os contingentes populacionais oriundos do campo e a classe média em expansão não tardaram a demonstrar sua independência em relação ao velho coronelismo, que ficou restrito a regiões menos importantes. Assim, enquanto o Brasil urbano se desenvolvia, o grande sertão vivia o seu crepúsculo, condenado ao desaparecimento.

Durante os anos 1945 e 1964, o país viveu uma experiência de democratização. Com isso, parecia que as classes populares participariam de maneira duradoura nas definições da vida nacional. Além do mais, esperava-se que o estado protegesse as artes e as letras contra a invasão estrangeira, dando cobertura à precariedade de um passado escravocrata e a um presente analfabeto. Entretanto, quando o estado, em 1964, tornou-se o representante das elites, a sua imagem protetora ruiu. Em outros termos, a imagem de uma nação em que diferentes classes se uniam em torno de um projeto de desenvolvimento e modernização começou a se fragmentar. O período imediatamente posterior a 1964 é de perplexidade. Com o início da Ditadura Militar, a sociedade perdeu seu rumo, a vida de cada um passou a ser controlada e supervisionada, a violência se fez presente na ordem do dia e o autoritarismo ganhou contornos nítidos. Enfim, a partir daquele momento, os militares passaram a controlar a vida política brasileira, valendo-se da cassação, da censura e da morte de todos aqueles que eram considerados subversivos. Por mais de duas décadas, o país viveu no escuro.

Os capítulos deste livro tratam de assuntos relativos à repercussão dos acontecimentos históricos alemães e brasileiros no âmbito da produção cultural. O capítulo referente à literatura produzida na Alemanha, de Rosani Ketzer Umbach, centra-se em narrativas autobiográficas de três autores, Christa Wolf, Günter de Bruyn e Marcel Reich-Ranicki, com o intuito de analisar questões relacionadas à memória dos tempos de repressão. As duas primeiras obras analisadas são de uma das escritoras mais representativas da República Democrática Alemã, Crista Wolf: o conto *Blickwechsel* (1970), em que a autora aborda acontecimentos ocorridos no final da Segunda Guerra Mundial, os quais representam uma “mudança de perspectiva”; e *Kindheitsmuster* (1976), que, como o título sugere, apresenta um “modelo de infância”, estabelecido a partir da própria experiência da escritora na época do nazismo. A terceira obra estudada é *Vierzig Jahre* (1996), que trata de “quarenta anos” da vida do escritor Günter de Bruyn vividos na RDA. Um contraponto a essas três narrativas que apresentam a visão de alemães é a autobiografia do crítico literário e ensaísta judeu Marcel Reich-Ranicki, que viveu sob o jugo do nazismo, foi deportado, conseguindo sobreviver ao gueto de Varsóvia. *Mein Leben* (2000), título que pode ser traduzido como “Minha vida”, é o relato de sua história de vida. Nessas quatro obras, que tematizam os acontecimentos históricos traumáticos do século XX na Europa, a memória constitui a base dos relatos, apontando para uma questão central nas narrativas autobiográficas: a tentativa de reconstituição da identidade por meio da narração.

Lizandro Carlos Calegari, por sua vez, investiga a questão do trauma e da memória em três obras cinematográficas brasileiras surgidas entre 2004 e 2006. O primeiro filme analisado é *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), do diretor Cao Hamburger. De acordo com o autor do artigo, o protagonista da película, o menino Mauro, alegoriza a sociedade brasileira nos anos de chumbo, por ser tratado com indiferença, por sentir-se abandonado, sem rumos a seguir e enganado o tempo todo. A segunda obra cinematográfica estudada é *Araguaya: a conspiração do silêncio* (2004), de Ronaldo

Duque. O objetivo do filme consiste justamente em passar a limpo um episódio da história do Brasil contemporâneo, conhecido como guerrilha do Araguaia, caracterizado por brutalidades diversas em que aqueles que desejavam lutar por uma sociedade igualitária foram tachados de sórdidos bandidos. Por fim, a última película analisada, *Zuzu Angel* (2006), de Sergio Rezende, visa a reconstituir a vida de Zuleika e seu filho Stuart, brutalmente mortos pelo poder por atentarem contra o regime em vigor. Segundo Calegari, o surgimento de produtos culturais destinados a revisar um período trágico da história brasileira, no caso, a Ditadura Militar, se dá por dois motivos básicos: 1) o passado precisa ser revisado, pois muitos acontecimentos exigem resposta e esclarecimento e 2) o trauma originado naquele período não foi superado.

Por fim, o capítulo de João Luis Pereira Ourique parte do pressuposto que há um evidente processo de interpenetração entre a poesia regionalista gaúcha (Rio Grande do Sul/Brasil) e *platina* (Uruguai e zonas noroeste e bonaerense da Argentina) quando ambas se propõem a enfatizar determinados projetos de construção de uma nacionalidade calcada em um sentimento nativista que busca manter estruturas patriarcais e conservadoras dos padrões estabelecidos com base em uma imagem de força e dominação. Com isso, há o interesse em discutir a impossibilidade de se fazer uma crítica distanciada desses valores excludentes, tendo em vista que a tradição desenvolveu, como uma espécie de autopreservação dessas estruturas, uma incapacidade de observar as idiossincrasias produzidas e reproduzidas por meio do imaginário “lírico”. Esse imaginário se vê atrelado a uma apropriação partidária dos eventos históricos, submetendo-os a uma leitura que rejeita qualquer contestação, legitimando e contrapondo argumentos frágeis que necessitam da aceitação incondicional para terem validade.

Espera-se que, com essa publicação, os leitores possam despertar a sua consciência crítica para questões relacionadas à violência e ao autoritarismo em âmbito internacional, nacional e mesmo, pode-se dizer, regional. Este material não tem o objetivo de esgotar

as possibilidades de reflexão sobre o assunto, mas talvez sirva de estímulo para novos debates e questionamentos sobre a questão. Assim, provavelmente, o maior mérito deste livro seja fazer uma avaliação do passado, justamente para se pensar o momento presente e, a partir disso, projetar um futuro melhor.

Referências

ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor Adorno*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

ARENDT, Hannah. *Macht und Gewalt*. Trad. Gisela Uellenberg. München: Piper, 1970.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun K. M. da Silva et al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT & F. A. Brockhaus AG, 2005 (CD-Rom multimedial).

BRAUNSTEIN, Néstor. *Sobrevivendo ao trauma*. Trad. Marylink Kupferberg. s.d. Disponível em <http://nestorbraunstein.com/escritos/index>. Acesso em 21. out. 2010.

CARUTH, Cathy (Ed.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

EMMERICH, Wolfgang. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erw. Neuausg. Berlin: Aufbau, 2000.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato público brasileiro*. 13. ed. São Paulo: Globo, 1998. V. I.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Trad. Jayme Salomão e Christiano M. Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XVIII.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras*, Santa Maria, n. 18/19, p. 121-144, jan./dez., 1999.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno ou a perspectiva da dialética*. São Paulo: Unesp, 1997.

JUDT, Tony. *Pós-Guerra: Uma história da Europa desde 1945*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LAMOUNIER, Bolívar. Introdução. In: AMARAL, Azevedo. *O estado autoritário e a realidade nacional*. Brasília: UnB, 1981.

LAUB, Dori. Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. In: LAUB, Dori; FELMAN, Shoshana. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York / London: Routledge, 1992.

LLOSA, Mario Vargas. *Gegen Wind und Wetter*. Trad. Elke Wehr. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.

SCHWARTZMAN, Simon. *Bases do autoritarismo brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras*, Santa Maria, n. 16, p. 09-37, jan./jun., 1998.

_____. A história como trauma. *Pulsional, Revista de Psicanálise*, São Paulo, n. 116/117, p. 108-127, dez., 1998/jan., 1999.

_____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.

WHITE, Hayden. Historical Emplotment and the Problem of Truth. In: FRIEDLANDER, Saul (Ed.). *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final solution"*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

_____. O texto histórico como artefato literário. In: _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

WIESEL, Elie. The Holocaust as Literary Inspiration. In: ____ et al. *Dimensions of the Holocaust*. 2. ed. Evanston: Northwestern University, 1990.

**MEMÓRIAS DE TEMPOS SOMBRIOS
EM NARRATIVAS PÓS-DITATORIAIS
NA ALEMANHA**

Rosani Ketzer Umbach

Repressão política, violência e barbárie marcaram indelevelmente a história alemã no século xx, em cuja primeira metade houve a ascensão do nazismo que perpetrou a perseguição e o posterior assassinato de milhões de judeus até o final da Segunda Guerra Mundial. O impacto causado pelo terror nazista ecoou na literatura e nas artes em geral, evidenciando a existência de um trauma coletivo. A experiência do indizível, em suas várias formas de expressão, emerge em narrativas de cunho autobiográfico e memorialista, constituindo tentativas de preservar a memória e a história por meio da escritura.

Vencida a Segunda Guerra Mundial pelos países aliados, e com ela o terror nazista, surge outro estado com características totalitárias na Alemanha, desta vez na parte leste, que foi dominada pela antiga União Soviética. A ideia era estabelecer o “primeiro estado dos trabalhadores e camponeses em solo alemão”, nas palavras da ideologia oficial, no contexto de uma sociedade que condenava o nazismo e se definia como seu oposto, servindo de contraponto ao lado ocidental capitalista. Tal intento sucumbiu aos ditames do partido do estado, que implantou um regime político repressor, espalhando uma atmosfera de ameaça e intimidação, censurando a opinião pública e enviando os manifestantes mais declarados à prisão.

Apesar de ambos os regimes – o nazismo e o socialismo alemão – apresentarem características de estados totalitários, não se pode equipará-los como tais devido às suas diferenças de estrutu-

ra e organização, como enfatiza Stefan Wolle (1998, p. 330)¹. Entre essas diferenças, o historiador relaciona: 1) a organização econômica, que era predominantemente privada durante o nazismo e totalmente planejada durante o socialismo; 2) o poder do estado, que durante o domínio nazista “baseava-se em uma aliança com as antigas elites”, ao passo que a ditadura socialista concentrava o poder no partido do estado e, dentro dele, nas mãos de bem poucas pessoas; além disso, o nazismo, embora nunca tenha obtido a maioria absoluta entre os eleitores, contava com ampla adesão entre a população, podendo ser caracterizada como “grande poder”, enquanto que a RDA (República Democrática Alemã), onde o partido do estado era rejeitado por grande parte de seus moradores, “era, do início ao fim, um apêndice da União Soviética”; 3) além dos milhões de judeus assassinados, o nazismo também causou, até o seu final, um enorme número de vítimas entre os soldados aliados, enquanto que a RDA desmoronou “na mais profunda paz e quase sem resistência”; ao contrário do que ocorreu para vencer o nazismo, não houve guerra para acabar com o regime socialista. Mas o ponto decisivo, na visão de Wolle, é que na RDA “não havia perseguições com motivação ou fundamentação raciais, nem assassinatos em massa organizados industrialmente” como durante o domínio hitlerista (p. 331).

A proposta deste capítulo não é a de comparar aspectos políticos referentes ao nazismo e ao regime socialista da RDA, e sim analisar configurações de memória na produção cultural relacionada a esses períodos históricos sombrios, destacando-se a perspectiva de dois escritores alemães e a de um ensaísta judeu que testemunharam essas duas ditaduras e, depois de alguns anos, voltam seus olhares para o passado na tentativa de reconstruir, com o auxílio da memória, aqueles eventos traumáticos a partir do momento presente no ato da escritura.

Entre os estudiosos da área de Psicologia, é consensual a cons-

¹ Tradução minha a partir da edição citada. A tradução das demais citações desta obra também é de minha responsabilidade.

tatação de que a memória pode ser instrumentalizada ou idealizada, bem como a ideia de que, apesar disso, ela não deve ser reprimida. Pelo fato de ela ser manipulável, muitos teóricos da literatura consideram como ficção as narrativas autobiográficas, baseadas na memória do respectivo autor. Entretanto, como observa Bella Jozef (1998, p. 298), elas são ancoradas no mundo real: “[o] tema essencial de toda autobiografia são realidades experimentadas concretamente, em que a realidade externa se modifica pela vida interior”. Além de sua relação com a memória, a narrativa autobiográfica encontra respaldo na história. Isso também é enfatizado por Jozef, segundo a qual a autobiografia constitui um campo recente dos estudos literários, relacionado com “os territórios da memória e da história”. A autora alerta para o “filtro da memória”, que “impede a objetividade” das narrativas autobiográficas (p. 299), ao mesmo tempo em que admite a relação destas com “uma realidade extratextual”, factível de verificação (p. 302).

Essa “realidade extratextual”, passível de comprovação, está subjacente nas autobiografias dos escritores aqui selecionados: Christa Wolf, Günter de Bruyn e Marcel Reich-Ranicki. Suas narrativas estabelecem como implícita a veracidade dos fatos apresentados. Entretanto, cabe salientar a advertência de Márcio Seligmann-Silva (1998, p. 10): “[o] testemunho escrito ou falado, sobretudo quando se trata do testemunho de uma cena violenta, de um acidente ou de uma guerra, nunca deve ser compreendido como uma descrição ‘realista’ do ocorrido”. Até porque, no caso da autobiografia, ocorre uma reconstrução do passado baseada na memória, sendo que esta só pode ser evocada a partir do presente. Afora isso, conforme assinala Seligmann-Silva: “[a] impossibilidade de uma tradução total da cena vivenciada é um dado *a priori*” (p. 10). Disso também estão conscientes os autobiógrafos, cujas obras serão abordadas a seguir.

1 Christa Wolf: a memória das próprias transformações

Nascida em 1929 em Landsberg, cidade que atualmente pertence

à Polônia, Christa Wolf presenciou ambas as ditaduras: a nazista como adolescente e a socialista como estudante de Letras e depois como escritora, tendo sido, portanto, testemunha dos eventos que são narrados nas suas obras aqui analisadas, as narrativas autobiográficas *Blickwechsel*, de 1970, e *Kindheitsmuster*, de 1976. A perspectiva que se apresenta nelas é a de uma pessoa que, desde a infância, cresceu influenciada pela ideologia nazista, sofrendo transformações à medida que se torna adulta e se conscientiza acerca de seu papel na sociedade.

Blickwechsel,² título que pode ser traduzido por “mudança de perspectiva”, exemplifica com sua temática um assunto recorrente na literatura alemã do pós-guerra: a identidade social dos alemães. Com isso, traz à tona questionamentos em relação ao papel do sujeito na história de seu país.

A narradora em primeira pessoa problematiza a memória ao mesmo tempo em que relata os acontecimentos que lhe sucederam ao final da Segunda Guerra Mundial, quando as tropas aliadas ocuparam a Alemanha e libertaram o país do nazismo. Chamando a atenção para as transformações que ocorreram em sua identidade desde então, passados vinte e cinco anos, a personagem relaciona suas dificuldades de escrita com lacunas na memória ou deslocamentos e chega à conclusão de que teria de se “conformar com o fato de que nada sairá da sequência de imagens; a memória não é um álbum Leporelo”³ (p. 11), ou seja, não pode ser desdobrada em várias direções. Assim, não se poderia esperar um relato nítido, apenas uma aproximação. Ao transmitir seu processo de escritura ao leitor, a narradora ressalta que o tempo efetua mudanças nas pessoas, levando-as a outras convicções e julgamentos.

Propondo-se a tarefa de escrever sobre “o instante da libertação” pelas forças aliadas, a narradora-personagem pondera que a

2 Christa Wolf escreveu este texto em 1970 como contribuição para uma antologia intitulada *O primeiro instante da liberdade*.

3 Tradução minha a partir da edição citada. As demais traduções de trechos citados também são de minha responsabilidade.

libertação não teria a ver apenas com uma data específica ou com a movimentação aleatória das tropas aliadas, mas também com a “difícil movimentação de longa duração” dentro da própria pessoaⁱⁱ. Ao descrever a fuga de sua família na direção do oeste por temer as tropas do exército vermelho, pois se sabia que os soldados soviéticos estavam sedentos de vingança, cometendo estupros e saques após vencerem as tropas alemãs no leste europeu, a narradora tenta recuperar o passado pela rememoração: “quero anotar o que a minha memória quer devolver hoje”ⁱⁱⁱ (p. 14); aqui fica implícito, também, que há interdições, esquecimentos ou fatos que a personagem não considera relevantes de menção.

De acordo com o depoimento da narradora, ela não teria sentido vontade de ser libertada, pois o futuro lhe era incerto e nada lhe parecia “desejável ou mesmo apenas suportável”^{iv} (p. 14), pois se sentia perdida. A perda de referências, da identidade e a circunstância de estar entre os vencidos servem como explicação da personagem para a sua falta de vontade de ser libertada: “[o] mundo era constituído de vencedores e vencidos. Uns podiam deixar seus sentimentos livres. Os outros – nós – deveríamos trancá-los dentro de nós mesmos futuramente. Não queríamos que o inimigo nos visse fracos”^v (p. 17). Mostrar-se forte diante do vencedor – essa era a ordem do momento. Para a narradora, o instante de libertação não significara alívio, ao contrário, sentira-se perdida, sem objetivos e confrontada com um futuro desconhecido. Nesse contexto de melancolia, insere-se o sobrevivente de um campo de concentração que estava sentado junto ao fogo com os refugiados à noite e pergunta, com sentimento de luto e desânimo: “[o]nde afinal vocês viveram durante todos esses anos?”^{vi} (p. 19). A pergunta do sobrevivente alude aos horrores que se sucederam na Europa de 1933 a 1945, época caracterizada pela ditadura nazista na Alemanha, ao mesmo tempo em que expressa profunda decepção com a indiferença das pessoas frente às atrocidades cometidas contra os judeus.

Em *Kindheitsmuster*, obra que pode ser caracterizada como romance autobiográfico, Christa Wolf retoma o passado nazista, um

tema ainda considerado tabu no início dos anos 70 na Alemanha, contribuindo com a assim denominada literatura do pós-guerra. Ao apresentar a própria experiência da época nazista como representativa de sua geração, a narradora estabelece um “modelo de infância”, como o título sugere, que é típico daquele período sombrio da história alemã.

Uma parte considerável da narrativa consiste na problematização do processo de escritura, que conduz ao centro dos temas abordados pela personagem: primeiro, seu questionamento ou até mesmo seu ceticismo em relação à própria memória da infância vivida durante o nazismo e, segundo, a questão das marcas que tal infância imprime na pessoa em seu desenvolvimento posterior.

A problematização do processo narrativo no texto enfatiza a função que Baier (1994, p. 63) definiu como “imperativo de autenticidade” da narradora, necessário para justificar sua tematização de tabus. O princípio de autenticidade e consequentemente o de veracidade também são acentuados no texto pelo constante autoquestionamento da personagem em relação à autocensura e a um possível deslocamento ou recalque.

A narradora de *Kindheitsmuster* divide-se em duas: na criança chamada Nelly e no “tu” com o qual estabelece um monólogo consigo mesma, ficando, assim, segundo Baier (1994, p. 61s), “gramaticalmente invisível”, o que lhe permitiria abordar variados temas, desde notícias de jornal até reflexões ou monólogos interiores; ao mesmo tempo, essa divisão possibilitaria à narradora distinguir vários níveis de passado e também de presente. Mesmo ficando aparentemente invisível, a personagem é facilmente identificada com a autora, evidenciando que se trata de uma narrativa autobiográfica: não apenas os dados pessoais de ambas, narradora e autora, são idênticos, como também seus pontos de vista e seus posicionamentos em relação à escrita.

Autobiografia, porém, não pode ser entendida aqui no sentido tradicional, pois se devem levar em conta os estudos psicológicos realizados desde o início do século xx. Naquela época, surgiu uma

concepção diferenciada de autobiografia, de acordo com a qual a conscientização da pessoa acerca de sua vida passada exerce um papel importante no trabalho de recuperação da memória. Nessa linha de raciocínio, John Kotre desenvolveu estudos sobre o “sistema da memória autobiográfica” sob um viés psicológico, definindo como “memória narrativa” (1996, p. 77)⁴, um tipo de memória no qual os aspectos narrativos seriam uma característica essencial. Para Kotre, as lembranças são o tecido do qual a vida se constitui de forma consciente ou inconsciente, não se tendo controle sobre elas. Uma tentativa de controlá-las seria justamente a utilização da “memória narrativa”. Nessa concepção de memória, faz parte da estrutura narrativa relatar acontecimentos em sua sequência cronológica, introduzir pontos culminantes e soluções na história, empregar diferentes perspectivas.

Outro componente importante da escrita autobiográfica é a relação intrínseca da memória com a identidade. Na concepção de Kotre, o Eu está no topo do sistema de memória autobiográfica: as lembranças integradas dão uma identidade – o sentimento de estabilidade pessoal através do tempo, um Eu que permanece fiel a si mesmo (p. 185). O trabalho do sistema de memória autobiográfica teria como objetivo configurar o protagonista da história, tendo como pressupostas as duas visões acerca de si mesmo, ou seja, os desdobramentos de ambos os lados do Eu: daquele que se lembra e daquele que é lembrado. Em outras palavras, é necessário perguntar como o Eu subjetivo vê o Eu objetivo. Por isso, o trabalho de rememoração demanda muita autorreflexão: “[f]ala-se a partir da posição do observador de fora. E se traz um pouco mais de permanência, um sopro de eternidade para dentro da história” (p. 149s). Parece ser esse o procedimento narrativo explicitado em *Kindheitsmuster*, em que a voz narrativa da pessoa adulta olha retrospectivamente para a criança que foi durante sua infância.

O fator de conscientização presente na rememoração da personagem é inserido como metanarrativa na ficção autobiográfica:

4 Tradução minha a partir da edição alemã indicada.

junto a recordações e sequências da memória, há reflexões, suposições e criações; as experiências do passado são constantemente analisadas como elementos influenciadores do presente. Isso tudo dá origem à estrutura fragmentada da obra: a personagem interrompe frequentemente o fluxo cronológico para apresentar/representar sua autorreflexão dentro da narrativa.

Sendo uma escritora, a personagem tece reflexões sobre as experiências da criança que ela própria foi na época do nazismo. Ao evocar a memória de sua infância e escrever sobre isso, tenta esclarecer seu próprio passado ao mesmo tempo em que informa ao leitor sua cadeia de reflexões e seu processo de escritura, justificando tanto a forma de apresentação como o objetivo de sua escrita. Além disso, a narradora procura demonstrar seus crescentes bloqueios de escrita e suas dúvidas. Dessa forma, a problematização da escrita torna-se um elemento constitutivo na obra.

A fragmentação encontrada na narrativa de Christa Wolf exemplifica o processo de autorreflexão que ocorre durante a rememoração. De acordo com a teoria de Kotre, nesse processo de autorreflexão, misturam-se na memória tanto fatos verdadeiros como aqueles que se ouviu de outros, se sonhou ou inventou, até não poderem mais ser distinguidos. Isso se deve ao fato de que sempre se parte de uma continuidade quando se reconstrói a história pessoal. As lembranças, no entanto, modificam-se em razão de alterações durante a vida de cada um, mas também porque o modo de pensar atual é projetado de volta sobre acontecimentos mais antigos. Segundo Kotre, pesquisas teriam demonstrado que dentro de poucos anos modificamos o passado para que sirva melhor ao presente quando construímos um novo Eu. Os fatos centrais, porém, não se modificam, e sim os significados e os sentimentos que estavam associados a eles. Resultados de pesquisas sobre o cérebro também teriam mostrado que a memória, ao dar novos significados a experiências passadas, antes interpreta do que reproduz fielmente os fatos, selecionando, dentre as lembranças abundantes, aquelas imagens e símbolos que vão ao encontro da necessidade humana

de dar um sentido narrativo à própria vida.

Em *Kindheitsmuster*, a atitude dos pais e avós na época do nazismo apresenta-se como um dos temas sobre os quais a narradora diz ter dificuldade de falar, pois sentiria a culpa que acompanha ações contra a natureza: em relação aos pais, seria antinatural de sua parte não ser agradecida pela sua infância e, como agravante, ainda apontar as falhas, como estaria fazendo ao escrever acerca de suas memórias (1979, p. 40). Apesar disso, apresenta a sua escrita sobre o passado nazista como legítima e até necessária, mesmo que seja um tema já bastante discutido. A guerra seria algo ainda não esclarecido ou não suficientemente analisado e, nas descrições existentes, seria possível sentir uma espécie de “omissão, uma fuga daqueles assuntos que sempre causam um renovado tremor psíquico” (p. 232)^{vi}.

A ideia de que eventos sombrios do passado não devem ser reprimidos, ao contrário devem ser recuperados pela memória, submetendo-os a um processo de conscientização, segue a linha de pensamento dos psiquiatras Alexander e Margarete Mitscherlich (1987), apresentada em um livro que se tornou um clássico sobre o comportamento coletivo dos alemães no pós-guerra. Nele, os autores apontam para a incapacidade da maioria das pessoas na Alemanha de se submeterem ao luto e à tristeza, à conscientização sobre a catástrofe que impuseram aos judeus, preferindo o caminho mais fácil da repressão da memória.

No prefácio de um livro mais recente, Margarete Mitscherlich (1993, p. 10) alerta: “[s]ó a memória liberta. Só quem rememora, quem não mente a si mesmo, vive no presente, é capaz de um verdadeiro recomeço e não está condenado a perpetuar um passado inconcluso, porque reprimido”^{viii}. Essa é, também, a tese de Barbara Spinelli (2002), que aponta para uma degeneração da memória na Europa e pleiteia por uma cultura do lembrar – contra a ânsia de esquecer o passado, de começar do zero. Embora cause desconforto, o cultivo da memória seria salutar como fundamento para evitar novas catástrofes.

As atrocidades cometidas pelos nazistas são mencionadas com informações sucintas em *Kindheitsmuster*, em que a narradora afirma lembrar apenas vagamente de uma conversa entre seus pais sobre esse tema. Recusando-se a ficcionalizá-las, tenta demonstrar sua incapacidade de representá-las de forma adequada, pois a linguagem não conseguiria transmitir todo o horror: “[o] conteúdo [da conversa] foi: Antes de ontem seu pelotão [em que o pai servia] havia executado reféns poloneses. Aqui deve ficar registrado, de forma não comprovada: enforcados. O número cinco. E a frase de Leo Siegmann [companheiro de farda do pai, o qual lhe transmitiu a informação]: Pena que não estavas aqui” (p. 243)^{ix}.

Apesar de todas as dificuldades de falar sobre o passado nazista de sua família, a narradora vê na escrita um ato libertador e, mais do que isso, um ato moral contra o medo, pois o medo provocaria o silêncio e a omissão (p. 478).

2 Günter de Bruyn: quarenta anos sob a ditadura da RDA

O escritor alemão Günter de Bruyn, nascido em Berlim em 1926, revive o período mais catastrófico do século xx na primeira parte de sua autobiografia, intitulada *Zwischenbilanz* (Balancete) e publicada em 1992. Nela, conta como foi sua juventude em Berlim entre o final dos anos 20 e o início dos anos 50. Iniciando com suas experiências de infância durante a decadência da República de Weimar, como ficou conhecido o período histórico entreguerras, rememora o primeiro amor à sombra do poder nazista, seus sofrimentos e lições como auxiliar da defesa antiaérea, prestador de serviços obrigatórios, soldado e finalmente o pós-guerra com seu curto período de liberdade anárquica, seguido da fase inicial da RDA. Assim, a obra fornece um panorama da época e, conforme descrito na contracapa do livro, por abordar a trajetória de amadurecimento de um jovem desde a infância à idade adulta, acompanhando seu processo de socialização dentro de um determinado enclave social, assemelha-se ao romance de formação, cujo paradigma dentro da

tradição literária alemã se encontra em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-96), de Goethe.

Zwischenbilanz preenche todos os requisitos propostos por Philippe Lejeune em seu conhecido ensaio “O pacto autobiográfico” (1973/1975), segundo o qual haveria um acordo entre o autor e o leitor de uma autobiografia estipulando a recepção referencial do texto. O pacto autobiográfico, afirma Lejeune, fortalece a identidade entre autor, narrador e protagonista e garante ao leitor o status não-ficcional da autobiografia. Essa identidade estaria concretizada pelo nome próprio do autor, que seria parte constituinte do texto, tornando possível a verificação da autobiografia por parte do leitor, não no sentido da exatidão histórico-biográfica, mas no sentido de reconhecer o esforço sincero do autor em explicar sua vida a si mesmo e ao leitor. Na definição de Lejeune, a autobiografia seria uma narrativa retrospectiva de uma pessoa real sobre sua própria existência, enfatizando sua vida pessoal e especialmente a história de sua personalidade.

Essas características estão presentes na obra de Günter de Bruyn: trata-se de um relato retrospectivo em primeira pessoa, contém dados históricos verificáveis, entre os quais os da participação do autor na Segunda Guerra Mundial, e focaliza sua vida pessoal no contexto da época. No parágrafo introdutório de *Zwischenbilanz*, o narrador firma um pacto de autenticidade com o leitor, prometendo “dizer a verdade”, “sem falsidade”, mas ao mesmo tempo revelando que não se compromete a “dizer tudo”. Ao contrapor seu relato autobiográfico aos “romances e contos” anteriormente escritos^x (1992, p. 7), o autor sugere fugir daquilo que Lejeune denomina “pacto romanesco”, que imitaria formalmente o discurso da autobiografia, sem no entanto preencher o requisito da identidade entre autor e narrador, oferecendo ao leitor um pacto próprio, não referencial.

Günter de Bruyn faz o balancete de sua juventude durante o nazismo com o auxílio da memória, na qual não confia plenamente, pois sabe que “a memória neste meio tempo estava ativa e defor-

mou a realidade de acordo com suas necessidades”^{xi} (1995, p. 39), conforme explica em um ensaio. Além disso, o escritor está consciente de que cada autobiógrafo, ao escrever sua história de vida, precisa fazer escolhas, separando o importante daquilo que é insignificante, e que esse processo de seleção depende dos propósitos do autor: “[s]uas intenções e objetivos lhe fornecerão os critérios” para essas escolhas, as quais “no âmbito da literatura talvez fosse melhor denominar impulsos ou motivações”^{xii} (1995, p. 13).

O narrador aponta como motivação para sua escrita autobiográfica um sentimento de compromisso em relação à sua família, já que estaria de posse de muitos textos de familiares os quais teriam sido, provavelmente todos, “viciados em memórias” e, portanto, também arquivistas (p. 8). Além disso, os espólios de seus documentos vindos da Rússia e da Áustria, como também das cidades alemãs de München e Stuttgart, teriam se concentrado em sua casa em Berlim, levando-o a ser “não apenas um observador de si mesmo, mas também um cronista/historiador da família”^{xiii} (p. 9).

Essa motivação parece servir também para a segunda parte da autobiografia de Günter de Bruyn, *Vierzig Jahre*, de 1996, embora aqui a rememoração focalize sobretudo os “quarenta anos” referidos no título, os quais o autor viveu sob a ditadura da RDA. As memórias dos tempos sombrios já haviam sido anunciadas no final do “balancete” em *Zwischenbilanz*, no qual o narrador se reporta à fase inicial daquele regime, caracterizando a própria postura diante da “comunidade de fé” dos que acreditavam no novo sistema: a de céptico que logo se tornou a de estranho (p. 374), pois dos cidadãos era solicitada “não apenas subordinação, mas também uma autonegação que proibia não apenas o pensamento próprio, mas também a própria percepção. Era necessário considerar as verdades sobre Stalin como mentiras, justificar os crimes de justiça no próprio país, fingir-se de cego e surdo e acreditar que se está seguindo em linha reta a cada alteração da rota”^{xiv} (p. 375). Nesse contexto, não é de admirar que Günter de Bruyn tenha se tornado um estranho, um não-alinhado dentro desse regime que se instalou na RDA quando

o escritor tinha 22 anos de idade e que ruiu quando ele completara 63. Foi nesse estado que ele passou os quarenta anos que constituem a maior parte de sua vida adulta e consciente.

Vierzig Jahre, entretanto, não é um livro sobre a RDA, como o autor já havia deixado claro no ensaio *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie* (O Eu narrado. Sobre verdade e poesia na autobiografia, em tradução livre), publicado um ano antes, em 1995, onde afirmara que a continuação de *Zwischenbilanz* descreveria sua vida adulta. Esta parte de sua vida realmente teria se passado na RDA, da qual teria sofrido influência, mas teria continuado sendo a sua vida. E é justamente desta vida que trata a segunda parte da autobiografia: a de um cidadão que tenta manter sua autonomia dentro de um estado ditatorial.

O narrador rememora suas dificuldades e incertezas no início da carreira de escritor, entre as quais a falta de autoconfiança, motivo pelo qual envereda pela profissão de bibliotecário por mais de uma década. Quando finalmente se encontra no caminho escolhido, a situação se complica, pois é confrontado com o dilema de fazer sucesso em um estado autoritário pelo qual nutre rejeição, mesmo que nele tenha construído relações pessoais e afetivas. Essa condição acaba provocando sucessivas crises de consciência no autor, e até mesmo bloqueios de escrita, às vezes superados apenas por meio da internação em um sanatório. Esses bloqueios não eram incomuns em escritores na RDA: também Christa Wolf, por exemplo, manifestou diversas vezes suas dificuldades de escrita, expressando-as inclusive por meio de suas personagens. Diante das constantes intervenções do estado nas atividades dos literatos, seja por meio de tentativas de cooptação e intimidação ou através dos órgãos de censura, era-lhes difícil manter sua autonomia.

Essa é também a constatação de Günther Rüther em relação a regimes ditatoriais: “[a] literatura sofre danos em uma ditadura. A pressão mental característica de todos os regimes autoritários e mais acentuadamente dos totalitários mutila suas possibilidades de linguagem, forma e conteúdo” (1997, p. 9). Com isso, uma carac-

terística especial da literatura, a de ser experimental e criativa, ficaria amplamente cerceada. Além do mais, não lhe seria permitido representar mazelas sociais ou individuais, problemas e conflitos de forma exemplar e contundente. Ainda de acordo com Rütther, em regimes ditatoriais, a literatura perde não apenas sua autonomia, mas também sua soberania: “[e]la torna-se dependente”. Essa dependência deve-se ao controle total do partido do estado sobre editoras, órgãos de censura, mídia, crítica, associação de escritores, enfim todas as instituições envolvidas com a produção, divulgação e distribuição de obras literárias e culturais.

Nesse contexto, em sua narrativa autobiográfica, Günter de Bruyn rememora as tentativas de autoafirmação e honestidade intelectual dentro dos estreitos limites de uma ditadura. Como o próprio autor afirmou em uma entrevista, a questão era “em que medida se consegue ser sincero dentro de uma sociedade que impede o indivíduo de ser sincero” (cf. BRAUN, 1997, p. 391).

As memórias dos tempos sombrios concentram-se em eventos históricos como a repressão aos trabalhadores berlineses no levante do dia 17 de junho de 1953. Nesse dia, a vontade de “presenciar a história”^{xv} (p. 46) conduziu-o para junto dos manifestantes que protestavam contra o regime e que foram dispersos pelos tanques soviéticos. Outro momento histórico da RDA, o da construção do Muro de Berlim em 13 de agosto de 1961, foi marcante para o narrador, que ao rememorar-lo deixa transparecer a sensação de desamparo que teve na época. Sentimentos como “luto, ódio e desespero” diante da “violenta divisão da cidade”^{xvi} (p. 106) teriam lhe tornado impossível posteriormente considerá-la como normal, ao contrário, sentia-a como um pesadelo transformado em realidade. Como morava perto de onde o Muro foi construído e presenciou o medo e o nervosismo das pessoas em ambos os lados da cidade, a divisão irreversível causou-lhe um choque, ampliado ainda mais pelos guardas armados que acossavam aqueles que quisessem se aproximar: “[a] ameaça da violência [...] causou impressão duradoura. Ela consolidou o temor que tornou os enclausurados

governáveis, mas também impediu que o Muro fosse visto como barreira de proteção, como queria o partido. Provavelmente nem mesmo os partidários mais crentes acreditavam na lenda da defesa necessária contra o ocidente conquistador”^{xvii} (p. 108). Percebe-se aqui a execução política da ditadura, que fortalece seu poder por meio da intimidação.

Um dos acontecimentos mais relevantes da história literária e cultural da RDA, a expatriação do compositor Wolf Biermann em novembro de 1976, também é lembrado na autobiografia de Günter de Bruyn. Aquele episódio tornou-se um marco para os escritores, pois estes perceberam claramente que a direção do partido e do estado não admitiria oposição às suas decisões nem críticas fundamentais ao regime. Ao contrário, exigia-se fidelidade partidária dos literatos⁵. A reação destes, uma carta de protesto, abriu um abismo entre os escritores que protestavam contra a expatriação, como Günter de Bruyn e Christa Wolf, entre outros, e os que detinham cargos partidários. Em *Vierzig Jahre*, o narrador rememora esse evento e também as consequências do protesto para os escritores: “[q]uando as sanções terminaram, alguns, os desconhecidos, estavam em prisões, ou haviam sofrido desvantagens profissionais e financeiras; porém os mais ou menos proeminentes em grande parte haviam perdido apenas os seus cargos de honra e foram castigados pelo partido, se filiados, pelo mesmo delito de forma diferenciada”^{xviii} (p. 215s). Essas sanções contra os escritores – alguns foram expulsos do partido, outros foram intimidados pelos agentes do serviço secreto – fizeram com que eles imaginassem formas de “sobreviver a esse período glacial”^{xix} (p. 214) de repressão.

Em suas configurações de memória, Günter de Bruyn persegue uma autoimposta pretensão de verdade que fica evidente no relato de sua experiência com o serviço secreto do estado, no capítulo intitulado “rigorosamente secreto”^{xx} (p. 190). Aí se lê que o autor havia escrito um conto com um título provocativo, *Freiheitsberaubung*, ou

5 Cf. Arnold (1993), que comprova a infiltração do serviço secreto na literatura como um todo, esmiuçando a relação entre o partido e os escritores na RDA.

seja, “Privação de liberdade”, para uma antologia de contos berlinenses. O serviço secreto, porém, impediu a publicação desta antologia e reconheceu ironicamente, de acordo com Braun (1997, p. 395), que o conto continha críticas à economia de privilegiados, à problemática das moradias e à falta de sinceridade por parte de dirigentes e funcionários.

A pretensão de verdade do autobiógrafo também se evidencia quando de Bruyn admite ter dado informações aos agentes do serviço secreto por causa de seu empenho em não ser pego em uma mentira: “[e]u tinha me tornado infiel a mim mesmo por medo”^{xxi} (p. 198). Além disso, o autor demonstra desconfiança em relação à própria memória ao comentar suas relações com os espiões do serviço secreto do estado. Em seu ensaio *Das erzählte Ich*, que contém um capítulo intitulado “Falsche Erinnerungen” (Lembranças falsas), o escritor esclarece essa autodesconfiança: “[s]e quisermos ser verdadeiros ao escrever, sempre há possibilidades de surpresas sobre nós mesmos. Não podemos confiar somente nas lembranças frequentemente embelezadoras ou falsificadoras, é necessário tentar ampliá-las ou também despertá-las”^{xxii} (1995, p. 42). Contra elas, nunca se deveria perder a desconfiança, ao contrário, quando possível elas deveriam ser verificadas e corrigidas. Ainda segundo de Bruyn, não se deveriam camuflar as contradições da memória que não podem ser solucionadas, elas deveriam permanecer no texto, talvez com uma tentativa de explicação.

No ensaio, o autor também reflete sobre os mecanismos de deslocamento que fizeram com que sua antiga atuação como informante do serviço secreto lhe parecesse muito mais breve e inconsequente do que realmente foi e ficou comprovado nos arquivos. Por isso, chega à conclusão de que tem “pouca confiança” em sua memória, e até mesmo “registros de diários se tornaram suspeitos” para ele, já que teria notado que eles “foram redigidos com cuidado”, o que seria compreensível, mas também de forma a “poupar-se” (1995, p. 46). Essas conclusões vão ao encontro dos estudos realizados por Kotre (1996), de acordo com os quais a memória mais

interpreta do que reproduz os fatos fielmente e que, da perspectiva do presente, pode amenizar eventos desagradáveis do passado.

As configurações de memória nas obras de Christa Wolf e Günter de Bruyn trazem a perspectiva de alemães que eram jovens no período de dominação nazista, de 1933 a 1945, e que foram confrontados com um regime ditatorial diante do qual tiveram de se posicionar. Sob o ponto de vista histórico, o nazismo teve ampla aceitação entre os alemães, muitos dos quais eram considerados “Mitläufer” do regime⁶, havendo, no entanto, também opositores. Não se pretende aqui julgar as atitudes e posicionamentos daqueles jovens que viveram no contexto conturbado da época, mas sim analisar suas narrativas autobiográficas produzidas em idade adulta sob o viés da rememoração daqueles tempos sombrios. Interessa questionar de que forma essas memórias se configuram e quais são as marcas que as ditaduras deixaram nas histórias de vida dessas pessoas. A autobiografia abordada a seguir traz a perspectiva de um judeu que rememora seu passado, parte do qual viveu sob o jugo do nazismo.

3 Marcel Reich-Ranicki: a perseguição nazista

Marcel Reich-Ranicki, nascido em 1920 na Polônia, passou parte de sua infância e juventude em Berlim, sendo deportado para a Polônia em 1938 e transferido para o gueto de Varsóvia em 1940. De lá, seus pais foram levados para as câmaras de gás em Treblinka. Seu irmão, ao perceber que seria executado juntamente com um grupo de judeus de um campo de trabalhos forçados, suicidou-se. Reich-Ranicki conseguiu fugir do gueto em 1943. Depois da Guerra, passou a viver como escritor e editor em Varsóvia, sofrendo a censura do regime socialista polonês. Em 1958, emigrou para a Alemanha Ocidental, onde se tornou um dos mais renomados ensaístas e críticos literários.

6 Termo alemão empregado para designar as pessoas alinhadas, as que se deixaram levar pela ideologia nazista, sem oferecer resistência ao regime.

Em sua autobiografia *Mein Leben* (2000), cujo título pode ser traduzido por “Minha vida”, o ensaísta traz a perspectiva de um judeu que testemunhou a época do nazismo e sobreviveu ao gueto de Varsóvia. Reich-Ranicki divide sua narrativa em cinco capítulos correspondentes às fases que julga mais importantes em sua vida. O primeiro abrange os anos de 1920 a 1938, ou seja, de seu nascimento até a deportação para a Polônia; o segundo relata suas agruras sob o nazismo entre os anos de 1938 a 1944; o terceiro corresponde à fase do pós-guerra, quando ainda se encontrava na Polônia, de 1944 a 1958; o quarto capítulo narra sua emigração para a Alemanha e sua consolidação como crítico literário, período que vai até 1973; por último, o quinto capítulo abrange os anos de 1973, quando inicia suas atividades como editor de literatura de um dos mais renomados jornais da Alemanha, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, até 1999, ano da primeira edição de sua autobiografia.

Embora relate suas experiências com o nazismo ao longo do texto, o autor as concentra no segundo capítulo, que inicia com sua chegada à Polônia, para onde fora deportado pelos alemães em 1938. Com o começo da Guerra e a invasão de Varsóvia pelos nazistas em 1939, os judeus sofreram perseguições, saques e humilhações, sendo transferidos para o gueto meses depois. Muitos não aguentaram a opressão desumana e foram levados ao suicídio. Reich-Ranicki narra esses e outros acontecimentos que presenciou com realismo e riqueza de detalhes. Relata também as arbitrariedades impostas aos judeus no gueto, os assassinatos e como, entre julho e setembro de 1942, os soldados nazistas escolhiam diariamente cerca de seis mil pessoas que eram levadas em comboios às câmaras de gás no campo de extermínio em Treblinka.

A linguagem, clara e concisa, com que a narrativa flui, desperta o interesse não só pelas referências ao período nazista – de 1933 a 1945 –, mas também pelas inúmeras incursões no meio cultural alemão, tanto anterior como posterior à Guerra. Mesmo sendo longa, com cerca de 550 páginas, a autobiografia consegue manter a atenção pela forma ágil com que as situações se apresentam. Os

fatos sucedem com naturalidade, conduzindo a leitura, e as descrições são marcadas por um tom lacônico, mas subjetivo e pessoal, procurando demonstrar a relação do autor com o passado narrado.

A memória do nazismo, evocada na autobiografia de um sobrevivente do gueto, pode ser considerada uma forma de testemunho. Nas palavras de Márcio Seligmann-Silva (2003), seria uma tentativa de narração da dor, tanto da pessoal como da coletiva, ou seja, a tentativa de representar situações históricas marcadas pela extrema violência. O relato de Reich-Ranicki sobre suas experiências no gueto de Varsóvia é garantido biograficamente pela integridade do autor judeu. O eu autoral é ao mesmo tempo o objeto da narrativa, fazendo crer que o que conta foi a realidade concretamente experimentada. Como aponta Jan Strümpel (1999), em se tratando da memória do Holocausto, a literatura não pode ser vista independentemente de seu autor, já que texto e autor constituem uma unidade inegável.

Em termos de teoria do discurso, a autobiografia “simula que todo o narrado é todo o acontecido”, lembra Jozef (1998, p. 300), o que provocaria um efeito que a vincularia com a história como discurso. Nesses termos, a narrativa de Reich-Ranicki corresponde à definição de autobiografia empregada por Jozef (1998, p. 301): “[é] sempre uma representação de acontecimentos baseada na memória”, sendo que o “ato de colocar por escrito a recordação que se tem de um acontecimento do passado implica uma aproximação ou enfrentamento entre o passado da recordação e o presente da escrita”. Esse enfrentamento com a memória, mais especificamente o medo de reviver o passado por meio de lembranças associadas à dor e a humilhações, é apontado por Reich-Ranicki (2000, p. 555) como um dos motivos pelos quais teria adiado a escritura da autobiografia desde 1943, ano em que ela lhe teria sido solicitada pela primeira vez.

4 Considerações finais

A obra de Marcel Reich-Ranicki, *Mein Leben*, insere-se na tradição da escrita autobiográfica de sobreviventes dos campos de concentração e dos guetos. Uma vez libertados do horror nazista, muitos deles quiseram deixar seu testemunho para a posteridade. Outros narraram suas memórias para tentar dar um sentido à sua existência aniquilada após a catástrofe, outros ainda, para atender aos pedidos de familiares ou amigos. Neste último caso, enquadra-se a de Marcel Reich-Ranicki.

Entretanto, não apenas judeus legaram suas memórias, também alemães que testemunharam a época nazista como pessoas adultas escreveram autobiografias, nas quais, na maioria das vezes, apresentam-se como neutros, nada tendo a ver com o regime, ou justificam seu envolvimento “apenas burocrático”. Da mesma forma, alguns escritores alemães pertencentes à geração mais jovem, nascida entre as duas Guerras, que passaram a infância e a juventude sob o nazismo, e depois a idade adulta sob a ditadura da RDA, escreveram narrativas autobiográficas. “Alguns se aproximaram da ideologia imperante alistando-se nas organizações nazistas. Outros mantiveram distância”, conforme afirma Helmut Galle (2008, p. 23) em seu estudo intitulado “Juventude no estado totalitário: as autobiografias de J. Fest, G. Grass, L. Harig, G. de Bruyn e Chr. Wolf”. Casos representativos de obras autobiográficas na literatura da RDA, os da escritora Christa Wolf em *Kindheitsmuster* e do autor Günter de Bruyn em *Vierzig Jahre*, evidenciam suas dificuldades para lembrar-se de atos reprováveis de que se envergonham, tais como sua participação na organização nazista para jovens denominada “Hitlerjugend” ou seu envolvimento com o serviço secreto na RDA.

Ao contrário de Reich-Ranicki, que apenas menciona rapidamente o motivo que o levou a escrever sua autobiografia no pós-fácio de sua obra, Günter de Bruyn e a narradora de Christa Wolf tematizam suas dúvidas e medos ao escrever sobre a época nazista nas respectivas narrativas. Assim, colocam em cena os motivos pe-

los quais muitas pessoas, após a Guerra, silenciaram acerca de suas culpas, representando também a incapacidade dos alemães de se submeterem ao luto e à conscientização sobre os horrores que causaram aos judeus.

Nas narrativas autobiográficas desses autores, os relatos memorialísticos da época do nazismo obtêm credibilidade, pois se encontram respaldados em uma espécie de garantia biográfica de seus autores. Suas narrativas constituem depoimentos memorialísticos a partir das experiências pessoais pelas quais passaram durante os tempos sombrios da ditadura. Ao cultivarem a memória dos tempos sombrios da repressão, perseguição e execução de judeus, e também dos arbítrios da ditadura da RDA, os autores contribuem para a conscientização sobre as catástrofes e os traumas daí resultantes, não permitindo que sejam ignorados, esquecidos ou até mesmo renegados.

Referências

ARNOLD, Heinz Ludwig (Org.). *Text + Kritik 120: Feinderklärung – Literatur und Staatssicherheitsdienst*. München: text u. kritik, 1993.

BAIER, Lothar. *Wo habt ihr bloß alle gelebt*. Christa Wolfs Kindheitsmuster, 1994 wiedergelesen. In: _____. *Text und Kritik 46: Christa Wolf*. 4. Aufl. München, 1994. p. 59-67.

BRAUN, Michael. *Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. In: RÜTHER, Günther (Org.). *Literatur in der Diktatur*. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1997. p. 391-403.

DE BRUYN, Günter. *Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1992.

_____. *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie*. Frankfurt a. M: Fischer, 1995.

_____. *Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht*. Frankfurt a. M: Fischer, 1996.

GALLE, Helmut. Juventude no estado totalitário: as autobiografias de J. Fest, G. Grass, L. Harig, G. de Bruyn e Chr. Wolf. In: UMBACH, Rosani Ketzer (Org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL, 2008. p. 23-70.

JOZEF, Bella. "(Auto)biografia": os territórios da memória e da história. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998. p. 295-308.

KOTRE, John. *Weiße Handschuhe*. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt. Trad. Hartmut Schickert. München. Wien: Carl Hanser, 1996.

LEJEUNE, Philippe. Der autobiographische Pakt. Trad. Hildegard Heydenreich. In: NIGGL, Günter (Org.). *Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1998. p. 214-257.

MITSCHERLICH, Alexander; MITSCHERLICH, Margarete. *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. 19. Aufl. München, Zürich: Piper, 1987.

MITSCHERLICH, Margarete. Vorwort. In: _____. BURMEISTER, Brigitte. *Wir haben ein Berührungstabu. Zwei deutsche Seelen – einander fremd geworden*. München: Piper, 1993.

REICH-REINICKI, Marcel. *Mein Leben*. München: DTV, 2000.

RÜTHER, Günther (Org.). *Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção*. Letras, Santa Maria, n. 16, p. 09-37, jan./jun., 1998.

_____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003.

SPINELLI, Barbara. *Der Gebrauch der Erinnerung – Europa und das Erbe des Totalitarismus*. Trad. Friederike Hausmann, Petra Kaiser u. Walter Kögler. München: Kunstmann, 2002.

STRÜMPER, Jan. Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – ‘Normalität’ und ihre Grenzen. In: _____. *Text + Kritik*, Heft 144: Literatur und Holocaust. München: text + kritik, 1999. p. 9-17.

WOLF, Christa. *Kindheitsmuster*. Hamburg: Luchterhand, 1979.

WOLF, Christa. Blickwechsel. In: _____. *Gesammelte Erzählungen*. Hamburg: Luchterhand, 1993. p. 5-19.

WOLLE, Stefan. *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*. Berlin: Links, 1998.

i „...muß ich mich damit abfinden, daß aus der Bilderkette nichts wird; die Erinnerung ist kein Leporelloalbum,...“ (As citações aparecem com a grafia original das obras, que foram publicadas antes da reforma ortográfica).

ii „...sondern doch auch von gewissen schwierigen und lang andauernden Bewegungen in ihm selbst“.

iii „...ich will aufzeichnen, was mein Gedächtnis heute davon hergeben will“.

iv „...schien mir nichts wünschbar oder auch nur erträglich,...“.

v „Die Welt bestand aus Siegern und Besiegten. Die einen mochten ihren Gefühlen freien Lauf lassen. Die anderen – wir – hatten sie künftig in uns zu verschließen. Der Feind sollte uns nicht schwach sehen“.

vi „Wo habt ihr bloß all die Jahre gelebt?“.

vii „Man fühle in den Beschreibungen „irgendein Verschweigen, ein Vermeiden jener Dinge, die immer wieder eine seelische Erschütterung verursachen“.

viii „Nur die Erinnerung befreit. Nur wer sich erinnert, sich nicht selber belügt, lebt in der Gegenwart, ist zu einem wirklichen Neubeginn fähig und nicht dazu verdammt, unabgeschlossene, weil verdrängte Vergangenheit zu verewigen“.

ix „Der Inhalt war: Vorgestern hatte seine Einheit polnische Geiseln exekutiert.

Unverbürgt soll hier stehen: erhängt. Die Zahl Fünf. Und Leo Siegmanns Satz: Schade, daß du nicht hier warst“.

x „Der berufsmäßige Lügner übt, die Wahrheit zu sagen. Er verspricht, was er sagt, ehrlich zu sagen; alles zu sagen, verspricht er nicht“.

xi „... ist die Erinnerung inzwischen aktiv gewesen und hat die Wirklichkeit nach ihren Bedürfnissen verformt“.

xii „Die Kriterien dafür werden ihm, nicht anders als beim Bewerbungsschreiben, seine Absichten und Zwecke liefern, die man in literarischen Bereichen vielleicht besser Antriebe oder Motivationen nennt“.

xiii „Erinnerungssüchtige, also auch Archivierer, waren wohl alle Familienmitglieder; und da sich die Nachlässe aus Rußland und Österreich, aus München und Stuttgart am Ende bei mir in Berlin konzentrierten, fühle ich die Verpflichtung, hier nicht nur Selbstbeschauer, sondern auch Familienchronist zu sein“.

xiv „Auch wurde der Skeptiker bald zum Außenseiter. [...] Denn verlangt wurde nicht nur Unterordnung, sondern auch eine Selbstverleugnung, die nicht nur eignes Denken, sondern auch eignes Wahrnehmen verbot. Man mußte Wahrheiten über Stalin für Lüge halten, die Justizverbrechen im eignen Land rechtfertigen, sich blind machen und taub stellen und bei jeder Kursänderung glauben, es gehe geradeaus“.

xv „...der Wunsch, [...] Geschichte mitzuerleben“.

xvi „...Trauer, Wut und Verzweiflung [...] die gewaltsame Teilung der Stadt“.

xvii „Die Drohung mit der Gewalt jedenfalls machte bleibenden Eindruck. Sie verfestigte die Furcht, die die Eingeschlossenen regierbar machte, hinderte aber auch daran, die Mauer, wie die Partei es wollte, als Schutzwall zu sehen. Die Sage von der notwendigen Abwehr des eroberungssüchtigen Westens haben wohl auch die gläubigsten Parteileute nicht geglaubt“.

xviii „Als die Sanktionen beendet waren, saßen die einen, die Unbekannten, in Gefängnissen, oder sie hatten beruflich und finanziell Nachteile erlitten; die mehr oder weniger Prominenten aber hatten zum größten Teil lediglich ihre Ehrenämter verloren und wurden, soweit sie der Partei angehörten, von dieser für das gleiche Vergehen in unterschiedlicher Weise bestraft“.

xix „Um diese Eiszeit überleben zu können,...“.

xx „Streng geheim“.

xxi „Ich war mir untreu geworden aus Angst“.

xxii „Will man beim Schreiben wahrhaftig sein, sind Überraschungen mit sich selbst immer möglich. Auf die oft verschönenden oder verfälschenden Erinnerungen allein kann man sich nicht verlassen, man muß sie zu erweitern oder auch zu erwecken versuchen“.

xxiii „Ich habe wenig Vertrauen in mein Gedächtnis, und selbst Tagebucheintragungen sind mir verdächtig geworden, da ich in diesem Zusammenhang merkte, daß sie nicht nur, was verständlich ist, vorsichtig abgefaßt wurden, sondern auch so, daß sie mich selbst schonten“.

DISCURSOS PÓS-DITATORIAIS NO CINEMA BRASILEIRO: MEMÓRIA, TRAUMA E VIOLÊNCIA

Lizandro Carlos Calegari

1 Notas preliminares: autoritarismo, memória, trauma

É consenso entre diversos historiadores, sociólogos e críticos o fato de o Brasil ser caracterizado por uma democracia limitada e por uma cidadania restrita. José Antonio Segatto (1999) observa que, no país, independentemente das formas e composições que assumiu em seus diferentes momentos, há um traço comum que o define, qual seja, o de a classe dominante se impor autoritariamente sobre a sociedade civil. Ainda segundo o autor, o rompimento do estatuto colonial em 1822 não implicou alterações socioeconômicas significativas, já que a estrutura econômica baseada na grande propriedade fundiária, no trabalho escravo e na produção de gêneros agrícolas tropicais para o mercado externo manteve-se praticamente intocada.

Paulo Sérgio Pinheiro (1991) desenvolve argumento similar. O pesquisador nota que, na passagem de um período para outro da história, permanecem “entulhos” de um momento anterior que corroboram a política autoritária do país. Assim, por exemplo, o rompimento do pacto colonial em 1822 não tornou, na prática, o Brasil independente economicamente, e a República em 1889 foi implantada pela intervenção do Exército e por uma simples parada militar. Nesse sentido, o autor explica que – desde a Independência ao golpe ditatorial de 1964, passando pela Proclamação da República, Abolição da Escravatura e Revolução de 1930 – o processo histórico foi marcado por ausência de mudanças bruscas e radicais nas

formas de dominação política de modo que não houvesse transformações revolucionárias que atingissem o conjunto da sociedade nacional.

Na mesma linha de reflexões propostas por Pinheiro e Segatto, está o pensamento crítico de Renato Janine Ribeiro (1999). O autor afirma que o Brasil teria enfrentado traumas coletivos ao longo do seu processo de formação, e destaca dois acontecimentos que teriam sido decisivos para a definição de rumos do país. O primeiro teria sido resultado do violento processo de colonização ocorrido graças à chegada dos portugueses; o segundo, ocasionado pelo sistema de escravidão. Segundo Ribeiro, esses traumas ainda não foram superados e continuam presentes na estrutura de organização social do país. Ainda conforme o estudioso, esses não seriam os únicos episódios traumáticos que o Brasil carregaria. A Ditadura Militar, entre os anos 1964 e 1985, da mesma forma, teria provocado descontinuidades no funcionamento das instituições sociais.

Se, desde o seu marco de descobrimento até o século xx, o Brasil tem sido caracterizado por uma política autoritária – como assinalam Pinheiro, Segatto e Ribeiro –, culminando, por vezes, em episódios de extrema violência, logo não dá para esperar que muitos dos referidos traumas tenham sido resolvidos com o simples término de determinados períodos. Hoje, no Brasil, embora 25 anos tenham se passado desde o fim da Ditadura Militar e, conseqüentemente, tenha-se atingido certo distanciamento dos eventos, intelectuais enfrentam dificuldades em estabelecer uma fundamentação crítica para entender o que de fato aconteceu. Pesquisadores são constantemente limitados em seus estudos justamente por não terem acesso a uma quantidade maior e mais abrangente de materiais e documentos.

Nesse sentido, nas últimas décadas, o país tem lidado com a herança do período ditatorial. O autoritarismo foi oficialmente implantado em 1964 e, durante 21 anos, os generais não apenas demarcaram rigorosamente seu poder, como também fizeram uso da tortura e outros meios de violência para oprimir seus opositores.

Unidades da polícia política passaram a ter como missão espionar a população e perseguir aqueles indivíduos que eram suspeitos de atividades subversivas. Não é por acaso, então, que o Brasil precisa acertar contas com seu passado recente para que se estabeleça um diálogo entre as vítimas e seus carrascos de forma pacífica, democrática e sustentável.

Muitos foram vítimas da violência arbitrária oriunda de práticas repressivas dos militares. Além de trabalhadores em geral, pintores, músicos e outros intelectuais foram alvo durante a ditadura e, por isso mesmo, hoje, são os mais ativos nessa busca de lembrar o passado. Seus trabalhos somam esforços no sentido de mudar a interpretação do passado, uma vez que envolvem diferentes pontos de vista sobre o processo social. Isso justifica por que a crítica literária e discussões no campo da estética são relevantes para uma avaliação sobre a política da memória no país.

A propósito, um país que conviveu com práticas e ideologias opressoras durante mais de duas décadas (aqui, está-se pensando especificamente no período de 1964 a 1985), reduzindo seus cidadãos a subcategorias humanas e criando mecanismos de controle social, indubitavelmente, tem dificuldades de rememorar o passado. Essa dificuldade de rememoração repousa em dois motivos básicos: primeiramente, em razão das estratégias de apagamento do passado e, em segundo lugar, devido à quase impossibilidade de se elaborar de modo tranquilo o que aconteceu. Isso tudo culmina num problema maior: a dificuldade de se narrar o próprio infortúnio, algo que, quase sempre, resulta na insuficiência da linguagem e, ainda, no descrédito do que é dito, comprometendo, por fim, a “verdade” dos fatos.

Assim, a produção cultural pós-ditatorial abrange um campo complexo e heterogêneo de estudos de modo que se pode encontrar uma variedade de formas para lidar com a violência coletiva, abuso de poder, dor e trauma. O debate atual sobre a Ditadura Militar brasileira é caracterizado por uma variedade de abordagens que são úteis para o amadurecimento da discussão no âmbito das artes.

Existem, por exemplo, trabalhos de valor confessional, testemunhal e documental, baseados numa ideia de verdade, interessados em separar a história oficial das experiências de marginalização dos acusados. Esses estudos lidam com um conteúdo autêntico, implicitamente buscando mostrar como o passado aconteceu.

Por outro lado, alguns trabalhos são dedicados à incompletude e à fragmentação, tentando decompor falsas representações do passado e, com isso, performando uma maneira diferente de estudo sobre a memória. Nesse particular, é possível encontrar uma forte conexão entre a percepção da história enquanto discurso manipulado e linguagem artística enquanto locus de representação da dor, do sofrimento, do trauma e da melancolia. Dito em outros termos, desde o final da ditadura, artistas e intelectuais estiveram dedicados a entender e a lidar com as diversas ramificações da repressão. Como se verificou, sociólogos como Pinheiro (1992) e Segatto (1999) sustentam a ideia de que o fim oficial da ditadura no país não coincidiu, de fato, com o fim real. O assim chamado “período de transição” bem como a situação contemporânea carregam importantes heranças, o que faz com que se observem sinais de continuidade do autoritarismo na sociedade até hoje.

Se a política autoritária exercida no Brasil se fez repercutir no âmbito das artes, então, conforme proposta interpretativa sugerida por Aby Warburg (2008), há uma constância de elementos simbólicos comuns que se apresentam nas diferentes manifestações artísticas (pintura, escultura, literatura, cinema). A tese do autor é a de que certos símbolos vinculados à intensidade emocional (*pathos formulae*) migram através de diferentes períodos, diferentes países e diferentes obras de arte. A relevância de sua teoria situa-se no fato de ele ter mostrado como a memória cultural pode ser abordada através de objetos materiais. O autor observa, ainda, a possibilidade de ressignificação do uso de símbolos em novos contextos, destacando que essa reutilização de elementos simbólicos em contextos variados é algo inconsciente.

Levando em conta o conteúdo da produção artística pós-dita-

torial, pode-se afirmar que a ligação entre a reflexão proposta por Warburg e o trauma coletivo apontado por Ribeiro (1999) é sustentável pelos seguintes argumentos. O trauma, segundo Sigmund Freud (1976), é uma ferida na memória, uma excitação vinda de fora suficientemente poderosa capaz de atravessar o escudo protetor do aparelho psíquico (p. 45). Essa ferida, não cicatrizada, causaria, portanto, um sofrimento repetido do evento. O trauma, então, seria algo não findado e atemporal. A sua cura, ou pelo menos o alívio da dor, repousaria na necessidade de um processo hermenêutico do episódio traumático, sendo que a narração assumiria função terapêutica. Ou seja, a terapia não se realiza se o paciente não narrar determinadas experiências, se não trouxer à memória certos acontecimentos e, conseqüentemente, externalizá-los.

Se o trauma é algo atemporal e não findado, o trauma coletivo vivido por aquelas pessoas que enfrentaram experiências limites associadas ao impacto do autoritarismo pós-64 não teria se extinguido com o término do regime em 1985, mas teria atravessado gerações, culminando numa tentativa de superação constante. Para as vítimas e seus familiares, é um trabalho penoso o reviver do passado através da recordação, tornando problemático o processo de sua recuperação e narração. Por isso mesmo, toda vez que escritores elaboram narrativas que tratam do passado das vítimas da ditadura, devido ao seu caráter ainda irresoluto, deixam marcas que atestam o componente traumático que caracteriza determinada geração. A tortura, nessas chaves, continua sendo um episódio que causa dor a muitos e, por não ter sido revisado e tratado com a devida importância, está presente na mente das suas vítimas, recusando-se a ir embora.

O impacto traumático consiste, pois, num fator que não permite o passado se esvaír. O trauma deixa para trás vestígios que resultam em expedientes através dos quais o grupo ou o indivíduo reconstrói sua identidade. Nesse sentido, segundo Dori Laub (1995, p. 63 apud SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 70), “[e]xiste em cada sobrevivente uma necessidade imperativa de contar e portanto de conhecer

a sua própria história, desimpedido dos fantasmas do passado contra os quais temos de nos proteger. Devemos conhecer a nossa verdade enterrada para podermos viver as nossas vidas”. Como quer que seja, conforme complementa Seligmann-Silva (2003), relacionar o passado histórico com o trauma implica tratar desse passado de um modo mais complexo que o tradicional. Ele passa a ser visto não mais como um objeto do qual se pode apoderar e dominar. “O trabalho da história e da memória deve levar em conta tanto a necessidade de se ‘trabalhar’ o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil” (p. 76-77).

Assim, no que diz respeito ao discurso acerca de atos de violência cometidos no passado, devem-se levar em conta os diversos mecanismos de traumatização. Pesquisas sobre o trauma têm aumentado significativamente nas últimas décadas. Inicialmente devido ao Holocausto, tais investigações passaram a ser feitas nas várias áreas em que os indivíduos sofreram os efeitos de uma violência extrema (guerras, estupros, torturas, etc.). Ou seja, estudos específicos sobre os sobreviventes em campos de concentração nazistas trouxeram novos enfoques para a teoria do trauma. Alguns dos problemas psíquicos dos sobreviventes seriam angústia, depressão, distúrbio de sono, pesadelos, apatia, problemas somáticos, incapacidade de verbalização da experiência traumática e, dentre outros, culpa por ter sobrevivido (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 68).

Estudar o trauma que se originou durante os episódios de extrema violência praticados no Brasil é plausível por diversos argumentos. Primeiramente, porque o país deve acertar contas não apenas com o seu passado recente, mas com toda uma herança legada desde os primórdios da colonização. A ditadura pós-64 é mais um episódio dentro desta corrente de experiências traumáticas que caracteriza o Brasil, e reduzi-la em si seria minimizar a importância dos demais fatos de mesma intensidade. Em segundo lugar, porque há poucos estudos que procuram investigar como uma sociedade como a brasileira processa as experiências de seus indivíduos

traumatizados, isto é, como uma sociedade reage culturalmente ao trauma, e esta consiste numa questão crucial para o futuro político dessa sociedade. O silêncio em relação aos eventos traumáticos pode propiciar condições para a repetição do acontecimento. Em terceiro lugar, pelo fato de o trauma não ter sido devidamente curado, como já se assinalou, pode renascer de tempos em tempos e causar transtorno às suas vítimas. Como explica Seligmann-Silva (2005), “o distúrbio traumático é caracterizado por um longo período de latência, que pode chegar a atingir décadas. Só depois desse período a neurose traumática brota” (p. 69).

Esse último argumento justificaria, ao que parece, o crescente aparecimento de produtos culturais que dedicam sua atenção ao assunto. O gradativo aumento do número de filmes e obras literárias sobre a Ditadura Militar brasileira, o aumento de relatos de tortura de militares bem como a abertura de arquivos sobre o episódio exemplificam a necessidade de releitura da memória nacional. Assim, o objetivo deste capítulo é fazer uma análise dos filmes *O ano que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger; *Araguaya: a conspiração do silêncio* (2004), de Ronaldo Duque; e *Zuzu Angel* (2006), de Sergio Rezende, não apenas no sentido de se falar sobre uma “imagem” do período histórico representado nos / pelos filmes; antes, a ênfase situa-se no estudo sobre questões ligadas à violência, ao trauma e à memória.

Assim, essa pesquisa se justifica uma vez que parece ser consensual, entre diversos estudiosos, que é impossível ir em frente com a democracia sem pensar na memória dos prisioneiros, dos torturados e dos desaparecidos do regime militar. Por isso mesmo, o foco de análise é pertinente na medida em que visa a estabelecer relações entre o esquecimento, o silêncio e o trauma. Se o uso político da memória é colocado em pauta, a sociedade deseja saber o que aconteceu no passado. Isso significa que as vítimas – mas não só elas – devem enfrentar o trauma e ser capazes de expressar seus medos, suas dores e seus sofrimentos, de modo que o passado possa ser avaliado à luz da situação política atual. Com isso, a função

da memória é denunciar, criticar e pôr o dedo nas feridas que a história tenta esconder. Logo, sua função é acima de tudo política.

Algumas memórias não podem ser ditas e, quando são, negam velhas “verdades” e, por essa razão, preocupam as autoridades. Assim, portanto, o objetivo de preservação da memória política da ditadura no Brasil deve ser, inicialmente, aquele que enfrenta o trauma que ainda aflige indivíduos e grupos atingidos pelas atrocidades do estado ditatorial. Um passo importante no sentido de lidar com o passado tem a ver com uma necessidade de reparação judicial e moral. Parte desta reparação está associada ao “direito à memória” que a sociedade tem.

Discutir como essa memória tem sido preservada e que usos e / ou “abusos” políticos têm sido feitos em relação a ela é importante uma vez que certas ações concernentes a essa memória surgiram como parte das comemorações dos 40 anos de 1968, uma data emblemática que estimula uma revisão do passado. Desse modo, a questão básica é estudar o assunto de forma detida de modo que se possa dar à sociedade uma resposta sobre o que aconteceu ao longo dos 21 anos da Ditadura Militar sem quaisquer simplificações.

2 O ano em que meus pais saíram de férias, de Cao Hamburger: polêmica em torno da memória

Os anos 1970 registraram fatos muito marcantes para a história do Brasil. O país conquistou o tricampeonato mundial de futebol, mas também experimentou efervescências culturais muito particulares graças aos acontecimentos ligados à Ditadura Militar que encontrou seu ápice naquele momento. Em termos históricos, foi um período muito opressivo para muitos daqueles que se colocaram contra a proposta ideológica do Estado. A brutalidade cometida pela classe dirigente, calcada no apoio militar, gravitava em torno das repressões das contestações armadas por meio de torturas, execuções e perseguições variadas; perda dos direitos políticos entre professores, prefeitos e governadores; e, dentre outros, a montagem do

aparelho repressivo.

Assinalada pela tortura, pela arbitrariedade policial e, sobretudo, pela edição dos Atos Institucionais, que ampliaram os poderes do presidente em detrimento dos direitos civis, a Ditadura Militar conseguiu montar um aparato repressivo sofisticado. Conforme argumentos desenvolvidos por Creuza Berg (2002), o regime suscitou algo mais forte que a repressão concreta: ele expressou a repressão sutil que deu sustentação à sua ideologia. Nesse caso, a autora alega que a consciência da importância do controle ideológico gera a necessidade da fiscalização de dois instrumentos eficazes: a propaganda e a censura.

Esses dois últimos elementos eram utilizados pela ditadura para construir uma imagem positiva do Brasil. Não só isso: a censura, ajustada ao papel exercido pela propaganda, agia no sentido de mobilizar os indivíduos em torno dos objetivos do regime, transformando-os em metas que acenavam com a unanimidade. Ainda segundo Berg (2002), a farsa que as máquinas ditatoriais construíam, por intermédio da propaganda, de uma sociedade ideal, trazia como consequência “a necessidade de criação de uma censura capaz de detectar e eliminar tudo o que [pudesse] abalar a imagem cuidadosamente engendrada para a legitimação do poder” (p. 60). Portanto, a censura e a propaganda eram dispositivos de manipulação ideológica que se arquitetavam em uma estrutura mais ampla composta pela força e pelo interesse da sociedade armada e dos setores dominantes da sociedade civil.

A consciência desses acontecimentos, particularmente no que tange às estratégias de se evitar que a sociedade civil brasileira tivesse acesso às mais diversas atrocidades cometidas pelo poder, é importante para se entender o filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger. A trama da obra gira em torno da tentativa de esconder do protagonista, o menino Mauro (personagem interpretado por Michel Joelsas), o clima tenso da Ditadura Militar. Nesse sentido, metáforas e eufemismos são utilizados por aqueles que rodeiam o garoto com o intuito de poupá-lo do sofri-

mento que muitos estão condenados a enfrentar e experimentar. Os pais de Mauro – Daniel (Eduardo Moreira) e Bia (Simone Spoladore) –, na verdade, não saíram de férias, mas fugiram da polícia política, e estão exilados.

As cenas iniciais do filme se passam em Belo Horizonte, em 1970. Mauro está em casa jogando botões, e sua mãe está angustiada à espera do marido, que tarda a chegar. Eles devem abandonar a cidade, pois estão sendo procurados. O filme não explicita os motivos da necessidade de fuga de Daniel e Bia, mas, ao longo da trama, uma série de pistas são fornecidas de modo que se chegue à conclusão de que o casal tem envolvimento com os movimentos de resistência à ditadura. No fundo, *O ano em que meus pais saíram de férias*, na figura de Mauro, é uma alegoria para se refletir sobre a situação de abandono e impotência da classe civil, tratada como criança e omissa das decisões políticas a serem tomadas.

O filme inicia justamente com uma reflexão de Mauro a qual antecipa o teor da sua condição de abandono e de solidão que está condenado a viver, pelo menos nos próximos meses: “Meu pai diz que no futebol todo mundo pode falhar, menos o goleiro. Eles são jogadores diferentes, porque passam a vida ali, sozinhos, esperando o pior”. A fala do protagonista é facilmente compreensível em razão das circunstâncias que o cercam: ele é fanático por futebol e é ano de copa do mundo. As notícias sobre os jogos do campeonato que acontecem naquele ano são recorrentes na rádio e em programas de TV, e provavelmente o motivo seja a necessidade de desviar a atenção da população dos acontecimentos políticos. Em outros termos, as notícias sobre a copa do mundo servem para manipular ideologicamente a sociedade de forma que esta fique alheia às ameaças oriundas do poder.

Tzvetan Todorov (2000), aliás, em conformidade com essa proposta de reflexão, frisa que os regimes totalitários emergentes no século xx – mais do que em qualquer outro período da história – agiram com rigor no sentido de suprimir da memória coletiva aquelas marcas catastróficas que traçaram os contornos dos povos

subjugados à violência constitutiva. Do ponto de vista do autor, a verdade procurou adequar-se a um conceito de realidade forjada pelos repressores. Assim, no caso de *O ano em que meus pais saíram de férias*, é mais plausível para o poder persuadir a população a assistir aos jogos da seleção do que promover a sua participação nos rumos da política do país.

Depois de alguns minutos de espera, Daniel chega em casa em seu fusca azul. Apressadamente, a família entra no automóvel e se dirige a São Paulo, onde Mauro ficará sob a responsabilidade de seu avô, o barbeiro Mótél (Paulo Autran). Há uma cena importante do filme que diz respeito ao momento em que, na estrada rumo à cidade paulista, a família cruza com um caminhão carregando militares armados. Mauro se empolga com a cena, mas Bia e Daniel ficam nervosos e perplexos. Ao ligarem o rádio, mais uma vez, são surpreendidos com as notícias da copa: “Quem deve ser o companheiro de Pelé no ataque? Eu concordo com o Zagalo, não pode ser o Tostão. Tostão e Pelé no mesmo time não dá”. Futebol e política se confundem naqueles conturbados anos 70, de forma que o primeiro vem para amenizar a dor provocada pela segunda ou mesmo para encobrir a amarga realidade caracterizada por dificuldades, perseguições e torturas.

Chegando a São Paulo, mais especificamente no Bairro do Bom Retiro, Mauro se encanta pelos enormes edifícios e lhe chama atenção a presença de judeus que por aí trafegam. O menino é deixado na porta do edifício onde mora seu avô. Bia se despede do filho como se nunca mais fosse vê-lo novamente:

Bia: “Filho, entenda, a gente não está indo porque quer”.

Mauro: “Então, por quê?”.

(Faz-se silêncio. A mãe abraça o filho carinhosamente)

Mauro: “Quando vocês vão voltar?”.

Daniel: “Na copa. Vai dar tudo certo, a gente vai voltar na copa”.

Mauro: “Vai demorar muito para chegar a copa”.

Daniel: “Não esquece, a gente está de férias, a gente saiu de férias, tá?”.

Se Mauro é um personagem que alegoriza a sociedade brasileira naqueles anos de chumbo, o diálogo reproduzido deixa intervir algumas considerações importantes. A primeira delas diz respeito à sua falta de compreensão em relação ao que está acontecendo realmente. Ele percebe algo estranho, mas não sabe identificar o quê é. A segunda tange às estratégias utilizadas pelos seus pais para que o menino não se envolva emocionalmente com os fatos. Por fim, há a circunstância de abandono a que se sente jogado. A sociedade brasileira, àquela época, vivia situação similar: não compreendia o que estava acontecendo, estava abandonada, não tinha acesso às informações sobre a ditadura, era enganada, desconhecia seus rumos e estava sofrendo por tudo isso.



Figura 1 – Cena do filme *O ano em que meus pais saíram de férias*: Mauro em frente ao edifício onde mora o avô, observando a partida dos pais.

De dentro do corredor escuro do prédio, Mauro é filmado de costas. O garoto fica sozinho e sente-se abandonado. Tem em sua companhia apenas a sua bola de futebol. Ele entra no edifício, atravessa um corredor escuro e caminha em direção ao apartamento de seu avô. Espera um longo tempo, mas ninguém aparece. Por fim, é abordado por Shlomo (Germano Haiut), um judeu que mora ao lado de Mótél. O vizinho, então, conta ao menino da morte de seu avô. Agora, mais do que nunca, Mauro sente-se desamparado e aos cuidados de uma pessoa desconhecida.

Com a ajuda do porteiro do prédio, Mauro entra no apartamento do avô, mas se depara com um ambiente sombrio, escuro, abandonado. Em outros termos, a atmosfera que o apartamento de Mótél desperta no menino pode ser equiparada ao clima do período ditatorial, o qual é estranho, intimidante, ameaçador e tenso. Em razão disso, o protagonista se encontra numa situação muito delicada: foi deixado pelos pais, perdeu seu avô e está sob os cuidados de uma pessoa estranha. Enfim, embora o garoto não saiba exatamente o que está acontecendo, é atingido, direta ou indiretamente, pela Ditadura Militar. Essa situação, portanto, resume a angústia daqueles que viveram o período pós-64 no Brasil.



Figura 2 – Cena do filme *O ano em que meus pais saíram de férias*: Mauro entrando no apartamento do seu avô.

Mauro está sob os cuidados de Shlomo, mas este não quer assumir a inteira responsabilidade pelo garoto. Reúne-se, então, com seus vizinhos para decidir o futuro do menino. A discussão ganha fôlego até que um dos participantes se exalta:

— O problema não é o menino. O problema é saber por que os pais dele não voltam!

— O rabino acha que eles estão metidos com política...

— Daniel Stein virou comunista!?!?

— Agora vocês passaram dos limites. Daniel, filho de Môtel, avisou que está de férias. Todos entenderam? Férias!

Chama atenção, neste diálogo, a consciência da necessidade de não se comentar assuntos relativos à situação política. Quando um dos participantes menciona a possibilidade de Daniel estar envolvido com a ditadura, imediatamente, é coibido. Esse episódio reflete o medo que as pessoas sentem devido às circunstâncias em que estão envolvidas. A ocultação de informações e de experiências coletivas serve de fermento para as argumentações que negam os acontecimentos passados. Isso contribui para a implantação de uma memória reciclada que interessa ao poder e que, evidentemente, se afasta ainda mais do passado histórico real. Com isso, os culpados pelas tragédias históricas são desresponsabilizados de seus atos, o que justificaria a permanência de ideologias e/ou de práticas autoritárias na sociedade atual.

Conforme se verifica, os regimes autoritários têm a capacidade de estabelecer limites na autoconsciência da sociedade. A falta de reflexão conduz ao positivismo da interpretação, latente na pesquisa histórica burguesa, a qual, segundo Jeanne Marie Gagnebin (1982), não questiona nem sua posição, nem a maneira pela qual a história foi contada e transmitida, e, ainda menos, a maneira pela qual ela se realizou. Portanto, conforme alega a autora, “[e]screver a história dos vencidos exige a aquisição de uma memória que não consta nos livros da história oficial” (p. 65).

Essa falta de reflexão crítica sobre a maneira de se conceber a história explicaria também o conformismo dos grupos reprimidos, uma vez que ficaria suprimida a possibilidade de questionamento da história que fracassou, já que ela não mais constitui objeto de pesquisa. Isso abre margens para que a classe vencedora propague suas ideologias de forma incontestável, inviabilizando qualquer manifestação antagônica a seus interesses. Assim, segundo Walter Benjamin (1994, p. 226), é preciso construir um conceito de história que corresponda à premissa de que “o estado de exceção” em que se insere a tradição dos oprimidos constitua regra geral, justamente para que os episódios violentos não se extingam da memória dos indivíduos.

Mauro faz novas amizades no prédio. Sua nova amiga é Hanna (Daniela Piepszyt), a quem cabe a tarefa de tirar o garoto do apartamento do avô. A menina entra na casa de Mótél, e Mauro mostra a ela algumas fotografias de sua família. Nessa ocasião, ele faz comentários a respeito de seu avô:

Mauro: “Este é meu avô. Ele lutou na Segunda Guerra Mundial contra os nazistas”.

Hanna: “Sério? E na Primeira, ele lutou também?”.

Mauro: “Não sei”.

Hanna: “E futebol, você sabe jogar?”.

Mauro: “Claro!” [...].

Hanna: “Mas você joga bem?”.

Mauro: “Sou da seleção da escola”.

Nessa conversa, observa-se que o conhecimento de Mauro sobre o envolvimento de Mótél em acontecimentos importantes da história é limitado. Obviamente, deve-se considerar que ele é ainda uma criança, mas chama atenção o fato de a ele não terem chegado informações mais detalhadas sobre a participação de seu avô nas guerras mundiais. A propósito, ao longo do filme, o protagonista é poupado de informações sobre a ditadura. A única referência que

tem do momento é quando lê num muro a frase “Abaixo a ditadura”. Outros detalhes que corroboram o clima tenso do filme dizem respeito à forte presença de judeus (Daniel é judeu) e comentários sobre a Segunda Guerra Mundial. Enfim, armam-se estratégias de forma que Mauro fique alheio às circunstâncias históricas do período.

Mauro, por intermédio de Hanna, conhece novos amigos: Boris (Gabriel Eric Bursztein), Caco (Felipe Hanna Braun) e Duda (Haim Fridman). São eles que levam o protagonista a passeios pelo bairro. Num bar, no dia da abertura dos jogos da copa, conhece Ítalo (Caio Blat), um militante da ditadura, amigo de Daniel, que confirma ao garoto que seus pais estão de férias. A partir desse dia, o menino fica esperando os pais, que não chegam conforme o prometido. Mauro se alegra com a vitória do Brasil na primeira disputa, mas se frustra pelo fato de seus pais não aparecerem. Como se observa, na cultura brasileira, o futebol tem a capacidade de aliviar a dor das pessoas, sendo um componente que afasta a sociedade de seus reais problemas.

Enquanto a copa se desenrola, Shlomo se esforça para saber o paradeiro de Daniel e Bia. Talvez este seja o grande enigma do filme: para onde foram os pais de Mauro? O que aconteceu com eles? Onde estão? A dor de Mauro é aliviada pelas vitórias da seleção brasileira, pelo seu envolvimento com o futebol, pelo seu sonho em ser goleiro, pelos amigos que conhece neste período de sua vida. Uma das cenas mais marcantes do filme diz respeito à entrada de policiais militares no Bairro do Bom Retiro. O protagonista acompanha a ação do exército, a repressão e a prisão de estudantes, mas logo é socorrido por um amigo.

Na ocasião, Ítalo é ferido pelos militares e se esconde no prédio onde moram os judeus. Lá, é ajudado por Mauro. Este aproveita a ocasião e pergunta ao estudante se ele sabe onde seus pais estão. Novamente, obtém como resposta: “Seus pais estão de férias, não é, Mauro? Mauro, há um monte de gente que está de férias, igual a seus pais, sabia?”. O menino desconfia do que poderia ter acon-

tecido com Daniel e Bia, mas sabe que não pode fazer nada, a não ser esperar.



Figura 3 – Cena do filme *O ano em que meus pais saíram de férias*: repressão da polícia no Bairro do Bom Retiro

Enquanto Ítalo frequenta a casa onde Mauro se hospeda, agentes policiais vêm buscar Shlomo. Nem Mauro nem Ítalo sabem o destino que ele teria. Depois de alguns dias, durante o último jogo da copa, quando Brasil se consagra tricampeão, Shlomo chega ao bairro de táxi; com ele, está Bia. Tem-se, assim, o emocionante reencontro do filho com a mãe. O pai, no entanto, não retorna. As cenas finais do filme registram a despedida do protagonista de Shlomo e dos amigos. Mãe e filho vão embora. As palavras finais são do garoto:

E assim foi o ano de 1970. O Brasil virou tricampeão mundial. E mesmo sem querer, nem entender direito, eu acabei virando uma coisa chamada exilado. Eu acho que exilado quer dizer ter um pai tão atrasado, mas tão atrasado, que nunca mais volta para casa.

O filme, narrado da ótica de Mauro, não se centra exaustivamente nos episódios violentos que se articularam no período ditatorial brasileiro; ao contrário, a película pode ser analisada sob o ponto de vista dos mecanismos de apagamento da memória. O protagonista viveu e sentiu os efeitos da ditadura em 1970; entretanto, a sua memória é incapaz de lembrar com precisão detalhes do que aconteceu principalmente em relação a seus pais. Em outros termos, em lugar da cristalização de ocorrências calcadas em violência, repressão, tortura, assistiu-se à solidificação de referências ao futebol. A mídia – principalmente através da rádio e da televisão – difundiam uma imagem do Brasil que, em verdade, não correspondia às reais situações do período. Portanto, existiria um confronto estabelecido entre memória e esquecimento colocado por diversos atores sociais e políticos nos países de tradição autoritária.

3 *Araguaya: a conspiração do silêncio, de Ronaldo Duque:* um enigma que não acabou

Provavelmente um dos episódios mais nebulosos da história do Brasil contemporâneo diz respeito à guerrilha do Araguaia ocorrido nos anos 1970 no norte do país. O filme *Araguaya: a conspiração do silêncio*, do cineasta Ronaldo Duque, veio a público em 2004 e problematiza justamente esse acontecimento, que até os dias atuais insiste em se manter enigmático para grande parte do povo brasileiro que, de uma forma ou de outra, esteve envolvido nele àquela época. A obra foi vencedora do Prêmio Especial de Gramado naquele mesmo ano de lançamento.

O cenário do filme é bastante complexo. Nele é possível vislumbrar elementos bastante particulares para quem conheceu o fato: o exército brasileiro no auge da ideologia da segurança nacional, partido de esquerda dissidente, militantes aguerridos (a maioria deles ainda jovens e inexperientes), camponeses inocentes e uma região onde a ambição e a miséria disputam lugar palmo a palmo. O filme é narrado a partir do personagem do Padre Chico (Stephane

Brodt), um religioso francês que chega à região no início dos anos 60. A profunda identidade do padre com as pessoas da província, associada aos seus sentimentos religiosos e dúvidas existenciais, permitem abordar esse momento histórico com grande liberdade, evitando-se o risco de se reproduzir uma versão oficial. Assim, essa película oferece ao expectador uma visão original sobre uma história instigante e real.

O interessante a ser observado, nesse particular, é que, embora 40 anos tenham se passado desde o seu acontecimento, a guerrilha do Araguaia, enquanto episódio sangrento da história do Brasil, continua provocando polêmicas entre diferentes estudiosos. Isso se justifica por, pelo menos, dois motivos básicos: 1) esse momento histórico não foi devidamente resolvido e há muitas perguntas permanecendo obscuras e sem respostas a seu respeito, e 2) o trauma do evento não foi cicatrizado. Muitos familiares das vítimas do massacre que ocorreu nas selvas amazônicas exigem, a rigor, explicações e querem justiça pelos atos bárbaros vividos. A mãe de um dos guerrilheiros assassinados se posiciona frente ao acontecimento da seguinte forma:

Cadê os restos mortais? Eles [os militares envolvidos no massacre] não nos deram conta dos restos mortais. E a gente queria os restos mortais, porque se achassem um pedacinho de osso e falassem assim [...] esse é do Nunes [seu filho], eu fazia um túmulo, ali eu punha flores, eu orava, e, na hora em que eu morresse, me punham lá, com aquele pedacinho de osso.

O depoimento ilustra a necessidade e a importância do lugar do corpo quando se está versando acerca de assuntos relativos aos desaparecidos dos massacres oficiais. Nesse particular, não se trata de se atribuir a esses corpos uma dimensão abstrata, mas sim concreta. Os familiares das vítimas são dotados de uma necessidade e de uma convicção de querer. O seu interesse repousa sobre a exigência de “um túmulo identificável”, uma possibilidade de

reconhecimento do ente querido. Enfim, o corpo ganha existência e reconhecimento no momento em que se tira do desaparecido a sua volatilidade, a sua distância abstrata e a sua ausência remota (GINZBURG, 2007, p. 49). Enfim, trata-se de recuperar algo perdido, extraindo-se dele elementos que auxiliem na recomposição de uma memória e de uma história que denuncie a versão oficial.

A esse respeito também é importante frisar que o diretor Ronaldo Duque não recebeu qualquer informação ou ajuda das forças armadas para narrar a história do grupo de militantes do Partido Comunista que montou na fronteira entre Pará, Maranhão, Goiás e Tocantins (região conhecida como Bico do Papagaio) um foco de resistência armado à Ditadura Militar. Apesar de se embrenhar na floresta amazônica para narrar a perseguição do exército aos guerrilheiros, a história nasce na cidade, em 1968, com as repressões às manifestações de protesto ao regime militar. Nesse sentido, não dá para negar que a conduta do então Presidente da República General Médici era eliminar qualquer resistência a seus ideais para que não houvesse desdobramentos nem ações futuras. Em outros termos, a guerrilha do Araguaia foi utilizada como pretexto para que os abusos de poder tivessem continuidade dentro do regime autoritário em curso.

A guerrilha do Araguaia se caracterizou por ser um acontecimento cujo impacto traumático foi muito marcante para os habitantes da região. Até hoje, os moradores parecem viver às sombras do medo daquilo que presenciaram. Como o próprio diretor do filme explica, muitas pessoas que tinham histórias para contar sobre o que aconteceu àquela época se negavam a gravar entrevistas em razão do medo de algum tipo de represália. O temor, pode-se dizer, também é do exército, pois, ao se revelarem fatos que se querem encobertos, estar-se-á denunciando uma outra face do poder, a qual se envergonha pelas mortes, sofrimentos e estupros causados. Com isso, portanto, o objetivo da película também consiste em se acabar com a ideia de que a guerrilha do Araguaia foi uma luta do bem contra o mal.

Como frisado anteriormente, a história de *Araguaya: a conspiração do silêncio* é narrada pela ótica de François Le Pagnon, popularmente conhecido como Padre Chico. Este, considerado comunista pela elite local, chegou à região antes de 1964 e, àquela época, já fazia agitação numa rádio de Conceição do Araguaia. A cena inicial do filme retrata a tentativa de fuga do padre da região a qual está sendo massacrada pelos militares. Enquanto a câmara focaliza do alto o ônibus numa estrada de chão tortuosa em meio à selva amazônica, o personagem divaga:

Emilie, minha irmã, não vejo a hora de a encontrar. Sinto falta de nossas longas conversas. Todos estes anos de convivência com os povos desta floresta foram definitivos para minha fé. A adversidade, a selva rica que esconde e devora, a necessidade de ser forte, tudo isso me aproxima mais de Deus e de Seu povo. Mas estou cansado, triste, sinto medo de não a ver mais. Tenho vontade de sumir, mas, ao mesmo tempo, me cresce no peito a coragem de resistir, como essa gente a quem me dediquei de coração aberto, sem conhecê-los, sem saber de onde vinha e o que queriam aqui.

Convém que se façam duas observações importantes em relação a esse fragmento. A primeira diz respeito ao sentimento de ambiguidade do padre. Se, por um lado, ele tem adoração pelo seu trabalho e pelas pessoas a quem dedicou atenção; por outro, mostra-se tenso e desiludido em relação à situação a que está envolvido. O seu sentimento é de perplexidade e de medo, coincidindo, assim, com a melancolia e a desesperança de muitos naquela região frente aos malogros históricos que estão condenados a viver. A abordagem trágica é congruente com uma percepção negativa do Brasil e de uma sociedade que vê o passado como um amontoado de ruínas e se intimida frente ao futuro com receio de um possível dado. Como quer que seja, a melancolia é de ordem social.

O segundo apontamento tange à necessidade de o padre compartilhar com alguém – no caso, a sua irmã – a sua aflição. Essa

atitude filia-se à importância do ato de narração de uma dor ou mesmo de um trauma. O assunto foi abordado por Benjamin num pequeno texto em que atribui à narração o poder de cura. Segundo o autor (1987, p. 269), “o relato que o paciente faz ao médico no início do tratamento pode se tornar o começo de um processo curativo”. Benjamin, frente a essa ideia, trabalha com a hipótese de que a narração formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas. Padre Chico, portanto, busca verbalizar seus sentimentos e reconhecê-los dentro de um processo em que conflitos acontecem, mas a ordem pode ser recuperada e ressignificada.

Essa proposta deve ser pensada não apenas em se tratando de indivíduos ou grupos isolados, mas em relação a toda a sociedade brasileira que viveu uma experiência limite associada ao impacto da Ditadura Militar. É preciso que as vítimas e as famílias dessas vítimas da guerrilha do Araguaia narrem a sua experiência não somente com o propósito de ressignificarem a sua história, mas para não deixarem o passado se perder. Se, depois de 40 anos, o episódio ainda é tema de filmes e objeto de discussão, é porque há um passado que não deve ser esquecido e que precisa ser revisado. *Araguaya: a conspiração do silêncio* vem na esteira de um pensamento crítico contrário ao autoritarismo e que desafia a memória oficial.

Embora os fatos relativos à guerrilha ganhem fôlego, no filme, a partir de 1970, o episódio começa a se desenhar em 1968. Com o início das repressões, prisões e torturas, a vida clandestina acaba ficando insuportável na cidade e, em função disso, muitos se deslocam para o campo. Grosso modo, a guerrilha do Araguaia intentava ser uma guerra popular que nascia no campo e marchava em direção aos grandes centros urbanos, reunindo esforços que culminassem numa revolução em prol da liberdade. Esse é o destino de Zé Carlos (Danton Mello), Dora (Françoise Forton) e Juca (William Ferreira). Eles deixam a cidade e migram para o coração da floresta amazônica para contribuir na construção da resistência já sob liderança de Geraldo (Rômulo Augusto) e Osvaldão (Northon Nascimento). Este último, particularmente, fez curso de guerrilha na

China e fazia parte da comissão militar dos terroristas.

Esse grupo inicial conta com aproximadamente 30 participantes, mas, com o passar do tempo, outros membros se integram a ele. É o caso de Maurício (Cacá Amaral), Geraldo (Rômulo Augusto) e Tininha (Fernanda Maiorano). A chegada e a integração dos guerrilheiros com os habitantes locais foram muito produtivas. Embora os moradores daquela região fossem pobres e esquecidos, viviam em paz. Estavam longe das grandes cidades e a truculência do regime autoritário não os alcançava. A vinda dos jovens entusiasmados e dispostos a ajudar trouxe muita alegria a toda aquela gente miserável.

As cenas iniciais do filme chamam atenção para duas particularidades interessantes. Surgem, inicialmente, depoimentos de ativistas guerrilheiros que participaram do Araguaia nos anos 70: João Amazonas é ex-presidente do PC do B; José Genuíno e Zezinho do Araguaia, ex-guerrilheiros; Jarbas Passarinho, ex-ministro do Governo Militar. Além dessas entrevistas, aparecem cenas de civis sendo reprimidos na cidade, manchetes anunciando a prisão de 1200 estudantes no Congresso da UNE, o fechamento do Congresso pelo Ato Institucional e criação de leis de censura à imprensa. Esses recursos inserem o leitor entre a ficção e a realidade, de forma que o episódio ganha notoriedade e passe a ser avaliado com a devida criticidade.

Os primeiros tempos de convivência e relacionamento entre os diversos membros do grupo decorreram pacificamente. Em razão disso, o pessoal se dedica a treinamentos em meio à selva, o que não significa que se descuidassem das notícias em torno do mundo, principalmente aquelas relativas aos acontecimentos do seu país. A situação muda quando, por decreto do Presidente Médici, inicia-se a construção da Rodovia Transamazônica às margens do Rio Xingu, que, se, por um lado, consiste num instrumento eficaz de ampliação das fronteiras econômicas do país e é uma obra essencial para o programa de integração nacional, por outro, é uma via para a entrada da violência na região. Frente a isso, Padre Chico se

preocupa já que “famílias inteiras estão sendo expulsas por grandes empresas que se dizem donas das terras”. O seu sentimento é de impotência: “Sinto-me inútil. E, às vezes, penso que não fazer nada é o pior dos crimes: o meu pecado”.



Figura 4 – Cena do filme *Araguaya*: civis sendo espancados por militares

A censura inviabiliza a busca de ajuda. Além do mais, os jagunços da região estão dando apoio ao poder, como consequência, a Amazônia vira um vedete para a imprensa. Enquanto isso, os meios de comunicação trazem as seguintes notícias:

Tropas transportadas das mais diversas regiões do país participaram das grandes manobras das Forças Armadas na região Tocantins-Araguaya sob comando do general José Nogueira Paes. A Operação Carajás, exercício da maior envergadura já realizado em nosso país, objetivou testar a eficiência do combate antiguerrilha.

Em vista desses episódios, começam a surgir atritos entre o Padre Chico, que almeja preservar seu povo contra qualquer tipo de sofrimento, e os guerrilheiros: “O que vocês vieram fazer aqui? [...] O que vocês querem com o meu povo? É uma gente sofrida demais”. Com o passar do tempo, os guerrilheiros também se tornam

pessoas massacradas pelas circunstâncias. Sumiam nas matas por dias, só com a mochila, mapeando rios e clareiras, descobrindo estradas, de modo que voltavam em frangalhos. Tudo isso consistia em treinamentos para combater os militares que, aliás, já estavam invadindo as vilas e causando medo à população. Nessa ocasião, um dos habitantes é brutalmente violentado: sofre tortura física e psicológica. Um dos militares assim se dirige a ele: “Ou tu fala onde a gente encontra eles [os guerrilheiros], filho-da-puta, ou vou te encher de porrada! Tu tá me ouvindo?”.

Como era de se esperar, a mata onde os guerrilheiros se refugiavam começa a ser cercada. As tropas do exército se espalham pela Transamazônica, abrindo estradas e caçando os guerrilheiros. Em janeiro de 1973, em Xambioá, Goiás, já há um campo militar organizado e, nele, há vários prisioneiros. Um desses encarcerados é Dora. Os focos de resistência começam a ser exterminados.

A repressão se torna mais violenta no momento em que o general, no Rio de Janeiro, ordena que os militares passem um pente fino na mata de modo que se forme um cerco e todos os guerrilheiros sejam assassinados. Isso acontece porque esses últimos articulam estratégias de maneira que conseguem enviar para São Paulo um panfleto com os seguintes dizeres: “União pela Liberdade e pelos Direitos do Povo. Forças Guerrilheiras do Araguaia”. Esse é um motivo bastante evidente para que se reforcem as ideias de que a resistência é comunista.

Padre Roberto (Thierry Tremouroux), colega de Padre Chico, ao chegar do Canadá, por não ter sido reconhecido, é violentado. Em certa altura do filme, ele narra o que lhe aconteceu:

Eles me pegaram, me amarraram, me insultaram... e me bateram como um cachorro, pior que um cachorro! Três dias e três noites na escuridão total. Enquanto um batia pela frente, outro batia por trás na cabeça! Como se não bastasse, enfiaram os dedos nos olhos até eu perder os sentidos e a razão. Sem contar com os atos humilhantes. Uma crueldade sem fim.

Esse fragmento constitui-se num testemunho. Rememorar o passado e a tortura é algo doloroso. A vítima não tem certeza do que pode ter acontecido com ela: “até eu perder os sentidos e a razão”. Segundo a interpretação proposta por Seligmann-Silva (2003), testemunhar é ter passado por um evento-limite, radical, “passagem essa que foi também um ‘atravessar’ a ‘morte’, que problematiza a relação entre a linguagem e o ‘real’” (p. 8). Conforme complementa o autor, “aquele que testemunha *sobreviveu* – de modo incompreensível – à morte: ele como que a penetrou” (p. 52).

A exemplo do que aconteceu com Padre Roberto, crianças, velhos e mulheres também são presos e insultados por militares que autoritariamente invadem a vila. Padre Chico, frente a tamanha crueldade, sente-se ameaçado, obrigando-o a fugir desesperadamente. Chega até a cidade de Marabá, onde pega um ônibus na tentativa de fuga, situação em que é preso pela polícia. Nesse trajeto, mais uma vez seus pensamentos passam a se concentrar na figura da irmã:

Emilie, entre tanta barbaridade, tanta ignorância e tanta desesperança, é em você e em nosso país que penso. Esta lembrança é o que ficou em mim. Daquele que um dia eu fui. Engraçado. Sinto que, se nos víssemos hoje, você não me reconheceria. Há alguns anos te escrevi, ensinando o significado de uma palavra que aprendi aqui e que não existe para nós. “Saudade”. Lembra um pouco a nostalgia. Pois é isso que quero te dizer agora. Sinto saudades.

O sentimento de saudades de um tempo passado associado ao de nostalgia chama atenção para a falta de perspectiva de Padre Chico em relação ao futuro. Nesse caso, tal como acontece no início do filme, o personagem, em situações específicas, busca externar a sua dor para alguém que supõe estar próximo. A narração, portanto, surge como estratégia de externalização de uma situação incômoda, cujas razões estão vinculadas a um contexto histórico caracterizado pela brutalidade.

Araguaya: a conspiração do silêncio surgiu em 2004. Se forem levadas em conta as propostas teóricas de Warburg (2008), o trauma deste acontecimento atravessou gerações e exige ser revisada contemporaneamente. Nesse episódio, as forças armadas brasileiras mobilizaram 10 mil homens em três anos de combates na região. O acontecimento permaneceu sob o mais rigoroso sigilo, o que certamente justifica a necessidade de se retomar o passado para se explicar o que de fato aconteceu. Além disso, o número de soldados e de camponeses mortos é desconhecido e, ainda hoje, cerca de cinquenta guerrilheiros continuam desaparecidos. Por isso mesmo, é preciso que se faça uma leitura a contrapelo da história, de modo que os esquecidos da história oficial sejam lembrados e sua memória preservada.

4 Zuzu Angel, de Sergio Rezende: apagamento de rastros

Em 2006, o diretor Sergio Rezende leva às telas o filme *Zuzu Angel*, que narra a história de Zuleika Angel, a Zuzu (Patrícia Pillar), e a de seu filho Stuart Edgar Angel Jones (Daniel de Oliveira), quando do envolvimento deles com os episódios da Ditadura Militar. Zuzu é mineira e fora casada com o americano Norman Angel Jones (Ísio Guelman), com quem teve três filhos. No Rio de Janeiro, para onde se transferiu depois de seu divórcio, construiu sua vida costurando para fora. Aos poucos, firmou certo nome. Em 1971, estava no auge de sua carreira profissional como estilista de moda, fazendo sucesso inclusive nas passarelas norte-americanas. Não obstante as suas conquistas, a sua vida não era apenas alegria.

Suas angústias eram decorrentes das atitudes de seu filho, que, além de pertencer à turma do Lamarca, militante brasileiro e guerrilheiro comunista, era um combatente político, considerando-se socialista e revolucionário. Ele e seu grupo iam às ruas protestar contra as injustiças do sistema, contra o imperialismo e a favor da liberdade. Depois de seis meses sem ouvir a voz de Stuart, certa dia, Zuzu recebe um telefonema anônimo informando-lhe de que

o filho havia sido preso pela Polícia do Exército. A partir deste momento, iniciam-se os trabalhos da mãe para saber o paradeiro do filho. O filme não obedece a uma ordem cronológica e conta com vários *flashbacks*, principalmente focando episódios da vida de Tuti, como era chamado o rapaz, desde a sua época de criança até seus últimos dias.



Figura 5 – Cena do filme *Zuzu Angel*: Stuart, Sônia e demais militantes em protesto.

Zuzu não estava sozinha nessa empreitada. Ela contava com o apoio das duas filhas – Ana (Fernanda de Freitas) e Hilda (Regiane Alves) – e do seu advogado, o Dr. Fraga (Alexandre Borges), que enfrentava o regime militar amparado em leis. Não são poucos os seus esforços para obter informações a respeito de Stuart. Inicialmente, Zuzu e Fraga vão à Base Aérea. Lá, são interrogados pelo Capitão Mota (Flávio Bauraqui), que lhes faz uma série de perguntas com o intuito de reunir provas para incriminar Stuart. O que merece ser anotado, desse episódio, é que, enquanto eles conversam, estão sendo gravados na sala de escuta. O capitão não contribui com Zuzu, e esta, indignada, se exausta:

Se o Stuart cometeu algum crime e foi preso, que seja julgado. E se ele for justamente condenado, eu venho trazer maçãs a ele no dia de visita. Agora, o que eu não aceito é que vocês finjam que ele não existe; e nem que ele seja condenado sem julgamento. Isso vocês não podem fazer.

Como se observa, os referidos aspectos permitem que se elabore a ideia de que existe um confronto estabelecido entre memória e esquecimento colocado por diversos atores sociais e políticos nos países de tradição autoritária, como é o caso do Brasil. Segundo Enrique Serra Padrós (2001), mesmo quando envolvem experiências pessoais, as lembranças resultam da interação com outros indivíduos, contribuindo, assim, para que a memória seja fator fundamental tanto de identidade e de suporte dos sujeitos coletivos quanto na preservação da experiência histórica acumulada. Desse modo, sendo, pois, uma construção, ela é perpassada, veladamente, por mediações que expressam relações de poder que hierarquizam – segundo os interesses dominantes – aspectos de classe, políticos e culturais. No entanto, conforme o autor ressalta, são os indivíduos que lembram, mas “são os grupos sociais que determinam o que deve ser lembrado e como deve sê-lo” (p. 83). Assim, o filme *Zuzu Angel* ganha dimensão de denúncia, uma vez que é a classe militar que determina o que deve permanecer ileso para não comprometer a integridade do seu projeto.

Fraga dá entrada em petições nas Auditorias Militares para que informem oficialmente se Stuart está preso ou não. O Exército, o Ministério da Marinha e a Jurisdição da Zona Aérea são unânimes em alegar que o rapaz nunca havia passado por aquelas instâncias. Além disso, Zuzu conversa com o padre que prega suas orações nas prisões a fim de descobrir alguma pista sobre o filho, mas, pelo que tudo indica, ele também compactua com as regras do sistema, amparado pelo argumento de consolo de seus fiéis. Conforme explicação que fornece: “Tudo isso que se diz sobre as prisões é propaganda comunista. As torturas de que tanto falam, não é nada disso. Os tais choques são levinhos. É uma maquininha à toa, minha filha, que não mata ninguém...”. Estas seriam estratégias para que a verdade (qualquer que seja) não venha à tona. Como complementa Padrós (2001, p. 87), a sonegação de informações – e, com isso, a imposição do esquecimento – serve como mecanismos de anestesiamento geral e “desresponsabilização” histórica, algo que

interessa ao poder dominante.

A verdade, no entanto, aparece. Certo dia, Zuzu recebe uma carta relatando o que aconteceu com seu filho. O bilhete fora escrito pelo seu amigo, Alberto Dias (Caio Junqueira), e dizia o seguinte:

Minha senhora, esse é para mim um assunto doloroso e eu sei que deverá ser ainda mais para a senhora. Não me é fácil descrever as coisas de forma tão crua, sabendo que com isso estarei destruindo esperanças, que sempre permanecem numa mãe aflita pelo desaparecimento de um ente tão querido. Ainda mais que, nesse caso, tenho uma ligação e um envolvimento emocional específico. A morte de seu filho me diz respeito também.

Stuart, quando caiu, portava uma calça azul, camisa clara e um casaco marrom. Foi levado no porta-malas de um Opala para a base aérea do Galeão. Na noite de 14 de maio, fui torturado ao lado de Stuart. Durante a madrugada, ouvi um grande alvoroço no pátio. Barulho de carros sendo ligados, gritos, perguntas e uma tosse constante de engasgo que se seguia sempre às acelerações¹. Como era hábito após uma sessão de tortura, cortaram a água das celas para aumentar a sede que ocorre depois dos choques. Stuart ficou numa cela ao lado da minha. Percebi que ele estava em estado precário. Tossia sem parar, uma tosse angustiante, que ouvi durante toda a noite. Três frases se repetiam sempre: “Água”, “Eu tô ficando louco” e “Eu vou morrer”. De madrugada, quase ao amanhecer, abriram a cela e retiraram Stuart, inerte, certamente já morto. Alguém disse: “Mais comida de peixe na restinga da Narambaia”.

Chamam a atenção, nesse fragmento, as palavras proferidas por Stuart depois da tortura: “Água”, “Eu tô ficando louco” e “Eu vou morrer”. Em situações de extrema violência, o caminho da loucura não é algo anormal. A dor e a impossibilidade de restituir o corpo e as condições psíquicas levam ao trauma. Assim, trauma e loucura

¹ Stuart foi amarrado na traseira de um automóvel de forma que seu rosto ficasse em frente ao cano de descarga para inalar o gás carbônico; enquanto isso, era arrastado.

são condições paralelas nessas circunstâncias, já que o indivíduo não encontra uma linguagem capaz de defini-los. Destituído das condições de ressignificar os acontecimentos, a vítima fica louca. Como se não bastasse isso, é levada ao esgotamento e ao desejo de morrer.



Figura 5 – Cena do filme *Zuzu Angel*: Stuart sendo torturado.

Além da violência física, uma das estratégias de agressão psicológica consistia na exibição, muitas vezes pública e coletiva, dos corpos nus das pessoas. A nudez era proposital, e um dos seus objetivos era justamente humilhar as vítimas. Era, além disso, uma prática recorrente adotada pelos agressores e tinha um significado simbólico maior: imprimir a ideia de que os indivíduos não eram e não tinham nada nem ninguém a sua volta de modo que se sentissem indefesos, desarmados e fracos.

Zuzu fica desorientada com a trágica notícia; no entanto, agora, sua missão é outra: não mais descobrir o que aconteceu com o filho, mas reunir provas para incriminar os culpados pela tortura e morte de Stuart. Este foi brutalmente assassinado não apenas por resistir às injustiças e às crueldades impostas pelo sistema, mas também por negar fornecer o endereço de seu companheiro Lamarca. Sem-

pre que possível, sempre que surgia uma oportunidade, ela delatava os assassinos de seu filho. Em aviões ou por meio de cartas que endereça a inúmeras pessoas influentes – intelectuais, artistas e deputados –, Zuzu desafiava o poder. Na Auditoria da Justiça Militar, mais uma vez, ela denuncia as autoridades pelo sumiço de Tuti, situação essa em que é acusada de desacato. Ela se defende: “Desacato é impedir o direito sagrado de uma mãe enterrar o seu filho”. Além disso, promove desfiles de protesto. Cores vivas e alegres de um país tropical ganham formas de pássaros engaiolados, tanques de guerra, sol atrás de grades, etc. Não só isso, no filme, o verde cede lugar para o vermelho e o negro.

Depois de seus desfiles em Nova Iorque, durante dois anos, a vida de Zuzu permaneceu estagnada. Com a imprensa sob censura, suas denúncias não eram ouvidas por ninguém. Naquele clima de insegurança, Ana, filha de Zuzu, manteve-se nos Estados Unidos. Hilda não quis ir, pois já estava trabalhando como atriz e jornalista. Em 1973, uma nova tragédia: Sônia (Leandra Leal), esposa de Stuart, é presa quando voltava clandestina ao Brasil. Antes de ser assassinada, levou choques, foi espancada, seviciada com um cassete e teve os seios arrancados. Seu corpo também nunca foi entregue à família. A estilista encontra forças para viver no seu trabalho. Em 31 de dezembro de 1975, no entanto, um fato novo confere-lhe ânimo para continuar sua luta.

Um homem da repressão, ex-oficial da aeronáutica, Marco Aurélio Carvalho (Aramis Trindade), procura Fraga e diz que está disposto a contar tudo o que sabe a respeito da morte de Stuart. Resolve falar a fim de se vingar de seus companheiros: diz que foi acusado injustamente de ter ficado com o dinheiro de um assalto da guerrilha urbana. Marco foi um dos carrascos que, no passado, ajudou a prender e a torturar Stuart. Agora, está disposto a depor contra o sistema de que fazia parte. Entretanto, a sua condição é de que Zuzu engendre um plano com cujo depoimento consiga atingir eficazmente os culpados. A estratégia da protagonista, então, consiste em fazer as autoridades norte-americanas saberem o

que aconteceu com Stuart (este era filho de americano). Para tanto, primeiramente, entra em contato com o Secretário de Estado Norte-Americano Henry Kissinger, e, depois, tenta enviar o dossiê completo para a Anistia Internacional, em nome do Sr. Ray Bunker. Marco Aurélio é preso, provavelmente morto, e Zuzu não conclui seu trabalho. Sofre um acidente e morre.

A morte de Zuzu, em 1976, foi declarada acidental. Chico Buarque, amigo da famosa estilista, distribuiu 60 cópias da declaração da vítima às personalidades e à imprensa. Nenhum órgão se atreveu a publicá-las. Vinte anos depois, a Comissão dos Mortos e Desaparecidos Políticos, constituída pelo Governo Brasileiro, após uma perícia irrefutável e uma testemunha ocular, concluiu que ela fora realmente assassinada. As filhas, Hilda e Ana, fundaram o instituto Zuzu Angel para preservar a memória da mãe e do irmão.

Assim, verifica-se, a partir das aludidas ocorrências, que o filme em apreciação narra duas histórias: uma centrada na vida de Zuzu, e outra na vida do filho, Stuart. Esse último fora brutalmente assassinado justamente por lutar contra as injustiças do sistema. Isso vem ao encontro das premissas defendidas por Segatto (1999), segundo o qual, toda vez que a classe civil se volta contra a ideologia imposta pelo poder, é reprimida. A história de Zuzu não é diferente. Ela tenta, de inúmeras maneiras, delatar os carrascos de seu filho, e, por se tornar uma ameaça, foi da mesma forma morta. Ainda nesse caso, o seu assassinato aconteceu por outro motivo: ela lutou corajosa e insistentemente para manter viva a memória do filho. Em países de tradição autoritária, essa é uma questão delicada, já que a memória daqueles que sofreram com as crueldades do poder pode ser usada contra este poder.

Esta não é uma prática observada apenas no Brasil. Outros países de tradição autoritária enfrentam dilema semelhante. Alexander e Margarete Mitscherlich (1973), por exemplo, estudando o contexto histórico alemão do século xx, procuram conhecer e compreender alguns fundamentos da política do país, recorrendo, para tanto, a uma investigação psicológica dos indivíduos. A pesquisa proposta

por eles se dá nessa direção porque acreditam que a organização política do referido país determina, por meios diversos, as formas de comportamento dos cidadãos de modo que esses sujeitos pas-sam a atender, de maneira inconsciente, aos ideais do Estado.

Partindo dessa problemática, o livro dos autores discute várias questões e, nele, chamam a atenção passagens em que os autores apontam para a ideia de que as estratégias de apagamento do pas-sado ou de ocultação de decisões políticas serem determinantes para a ocorrência de inúmeros acontecimentos que configuram a realidade atual. Alexander e Margarete Mitscherlich alegam que existe uma carente difusão dos fatos históricos e políticos na consci-ência da vida pública. Eles comentam, por exemplo, que os di-rigentes tratam os crimes nazistas como um conflito bélico sem importância ou que eles excluem a classe civil de importantes decisões políticas. Tudo isso, na visão dos críticos, restringiria a li-berdade de pensamento dos indivíduos de modo que teriam a sua opinião crítica e a sua autoconfiança sucumbidas.

O caso da América Latina – onde, aliás, segundo Antonio Calla-do (2006), a democracia não parece ser um fenômeno duradouro ou capaz de deitar raízes profundas – é bastante sugestivo a esse respeito. Num artigo dedicado ao estudo de determinadas obras de Mauricio Rosencof, Raúl Caplán (2001, p. 69) faz referência à po-lítica de “desmemória voluntaria” difundida pelo presidente Julio María Sanguinetti após o término do período ditatorial no Uruguai. O autor explica que essa política de desmemória – designada pelo poder através do uso da expressão “ojos en la nuca” – tinha como objetivo desqualificar aqueles indivíduos que, porventura, viessem a exigir verdade e justiça, bem como infligir a eles um obstáculo de modo a fazê-los avançar às cegas, ou seja, sem orientação, jus-tamente para que não reivindicassem qualquer punição contra os opressores. Essa ordem de ideias, como se verifica, é plausível para se compreender *Zuzu Angel*.

5 Considerações finais

Referindo-se a Auschwitz, Theodor Adorno (1994, p. 33-45) afirma que este não foi um episódio isolado no decurso da história da humanidade, mas algo coerente com o desenvolvimento de uma sociedade reificada. Isso significa, então, que a frieza, a falta de amor e a indiferença seriam condições formuladas ao longo da história e que culminaram no Holocausto, justificando, assim, os crimes nazistas. No contexto brasileiro, a Ditadura Militar, da mesma forma, não foi um acontecimento desconexo dos rumos de seu desenrolar. O país tem carregado consigo, ao longo do seu processo de formação, uma herança de base autoritária, e o século xx levou às últimas consequências esse fato.

Cerca de vinte e cinco anos se passaram desde o término da Ditadura Militar, e impressiona o número de manifestações artísticas que tem surgido a respeito do assunto nos últimos tempos. Não se trata apenas de relatos dos sobreviventes ou dos exilados em forma de biografias ou autobiografias, muitos filmes (talvez para atingir um público maior) foram produzidos nesse período. Além das três películas analisadas neste capítulo, outras obras chegaram até o público tais como *Lamarca*, de Sergio Rezende (1994), *Tempo de resistência*, de André Ristum (2003), *Quase dois irmãos*, de Lúcia Murat (2004), *Voo cego rumo sul*, de Hermano Penna (2004), *Cabra cega*, de Tony Venturi (2005), e *Batismo de sangue*, de Helvécio Ratton (2006), só para citar algumas.

O esforço depreendido nos últimos anos pelos mais diversos artistas no sentido de retomar uma página da histórica que se quer esquecida se justifica por diferentes motivos. Primeiramente, porque muitos eventos associados à ditadura continuam obscuros, exigindo esclarecimentos mais plausíveis de assimilação ou compreensão. Em segundo lugar, porque o trauma originado dos episódios violentos não foi convincentemente assimilado, algo que exige um retorno ao ocorrido. Por fim, em razão da necessidade de não deixar esse passado se perder para que ele não se repita.

Portanto, essa necessidade de retorno ao passado não é casual. Tomando como ponto de partida as argumentações sobre o trauma, Dori Laub (1992) explica que os acontecimentos que o geraram, por estarem fora dos padrões de compreensão, por não terem início nem fim, nem antes nem depois, exigem, para a sua cicatrização, a construção de uma narrativa, de uma história e, essencialmente, uma re-externalização do episódio. Conforme o autor, “[e]ssa re-externalização do evento só pode ocorrer e ter efeito quando se articula e se transmite a história”, quando se a transfere para outro (LAUB, 1992, p. 69). Portanto, os filmes teriam essa função prática de retomar e recuperar algo doloroso e que precisa ser revisado.

A análise dos filmes *O ano em que meus pais saíram de férias*, *Araguaya: a conspiração do silêncio* e *Zuzu Angel* permitiu que se chegasse a algumas conclusões importantes no que tange aos estudos sobre a Ditadura Militar no Brasil. Em primeiro lugar, não está completamente claro o que aconteceu naqueles anos de chumbo no país. Em segundo, nota-se um esforço por parte da classe dominante em resguardar o passado no intuito de jogá-lo no esquecimento. Em terceiro, a iminência do trauma originado dos episódios violentos ameaça as gerações presentes. Por fim, observou-se a repetição de determinados elementos nas três películas.

No que concerne ao primeiro item, no filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, se o personagem Mauro for uma alegoria da classe oprimida do período, então, para considerável parte da população, havia falta de conhecimento do que estava acontecendo nos porões da ditadura. Em *Araguaya: a conspiração do silêncio*, a película foi pensada como forma de esclarecer certas ambiguidades e mal-entendidos a propósito da guerrilha ocorrida nos anos 70. Em *Zuzu Angel*, o esforço de Zuleika incide justamente na tentativa de saber o que aconteceu com o filho. Nos três casos, portanto, perpassa o empenho de tornar mais transparentes acontecimentos obscuros do passado.

No que tange ao segundo apontamento, o filme de Cao Hamburger busca polemizar a inocência do protagonista frente ao de-

saparecimento dos pais. Daniel e Bia estavam exilados, mas, para o garoto, assim como para a sociedade em geral que assistia aos jogos da copa, eles estavam curtindo as férias em algum lugar. No entanto, o pai do menino nunca mais volta de suas “férias”. Ronaldo Duque, por sua vez, com sua película, busca trazer à tona o outro lado da guerrilha do Araguaia, tentando desmistificar a história oficial a respeito desse assunto. Por seu turno, Sergio Rezende procura fornecer pistas para uma possível resposta para o que aconteceu com Zuzu e com Stuart (assim como para muitos desaparecidos no período), personagens reais que foram mortos pela ditadura.

No que diz respeito ao terceiro item, o trauma se faz presente de distintas maneiras nos três casos. Em *O ano em que meus pais saíram de férias*, não é propriamente o protagonista que apresenta determinado trauma pelos acontecimentos, mas personagens secundários, diretamente envolvidos com os episódios sangrentos. Aqui, cita-se como exemplo Ítalo. Em *Araguaya*, inúmeros guerrilheiros são brutalmente violentados, algo que culminou no trauma e no medo de uma geração. Ainda nesse particular, convém lembrar o sofrimento do Padre Roberto e de seu testemunho sobre a violência que enfrentou quando retornou ao Brasil depois de passar uma temporada no Canadá. Em *Zuzu Angel*, a brutalidade sofrida por Stuart ressoa na mãe, que luta por justiça. As sombras do trauma ecoam na geração presente, e o medo do retorno desse passado justifica a abordagem dos filmes.

Nas três películas, é constante a ocorrência de determinados elementos em cenas similares. Se forem observadas detalhadamente muitas das figuras que ilustram as páginas deste capítulo, nota-se o abuso do poder, a humilhação da classe civil, a falta de consideração pelos direitos humanos. Não só isso, medo e perplexidade são sentimentos que atravessam os filmes criando um clima tenso. Memória, esquecimento e trauma aparecem interligados. Assim, o que justifica os estudos sobre a memória da Ditadura Militar, afora os argumentos já levantados, é a necessidade de dar voz às vítimas do impacto do trauma para que o episódio não se repita.

Referências

Filmografia

ANO em que meus pais saíram de férias, O. Direção de Cao Hamburger. Brasil, Buena Vista International Distribuidora, 110 min., son., color., drama, 2006.

ARAGUAYA: a conspiração do silêncio. Direção de Ronaldo Duque. Brasil, Paris Filmes Distribuidora, 105 min., son., color., drama, 2004.

ZUZU Angel. Direção de Sergio Rezende. Brasil, Warner Bros. Distribuidora, 110 min., son., color., drama, 2006.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor Adorno*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

BENJAMIN, Walter. Conto e cura. In: _____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. Vol. II.

_____. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERG, Creuza. *Mecanismos da violência: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Paulo: EDUFSCar, 2002.

CALLADO, Antonio. *Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos*. Trad. Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CAPLÁN, Raúl. Todas las memorias: las cárceles uruguayas e la obra de Mauricio Rosencof. *L'Ordinaire Latin Americain*, Université de Toulouse, n. 183, p. 67-75, jan./mar., 2001.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Trad. Jayme Salomão e Christiano M. Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XVIII.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória e libertação. In: _____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. *O Eixo e a Roda*, Minas Gerais, v. 15, p. 43-54, 2007.

LAUB, Dori. Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. In: _____. FELMAN, Shoshana. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York / London: Routledge, 1992.

MITSCHERLICH, Alexander; MITSCHERLICH, Margarete. *Fundamentos del comportamiento colectivo: la incapacidad de sentir duelo*. Versão espanhola de André Sánchez Pascual. Buenos Aires: Alianza, 1973.

PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história. *Letras*, Santa Maria, n. 22, p. 79-95, jan./jun., 2001.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*, São Paulo, n. 9, p. 45-57, mar./mai., 1991.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire (Org.). *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SEGATTO, José Antonio. Cidadania de ficção. In: SEGATTO, José Antonio; BALDAN, Ude (Orgs.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003.

_____. *O local da cultura: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Asterisco, 2000.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.

A CULTURA DE VIOLÊNCIA NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DA IDENTIDADE GAÚCHA

João Luis Pereira Ourique

*Somos capazes de sentir o brilho das estrelas
e ignorar o vento que nos corta o rosto.*

Priorizar, enfatizar e concordar com certas afirmações em determinadas instâncias não quer dizer categoricamente que sejam verdade absolutas, significa apenas que se evidenciam mais claramente as circunstâncias nas quais “ideologias” serviram para inculcar valores sociais importantes, quer sejam considerados certos ou errados. Com isso, o problema não se resolve ou ameniza, apenas instiga ainda mais as possibilidades de leitura de obras marcadamente vinculadas com um *ideal*.

Esse comprometimento com o que se crê que seja de fato *verdade* ou *certo* expresso através dos textos literários não os faz serem verdadeiros – tampouco falsos –, pois sua “falsa verdade” se afirma através dos efeitos que produzem no seu interior. Devem-se levar em consideração sempre os aspectos ligados às relações de poder, pois a ideologia é a base fundamental para a aceitação de determinadas normas. “O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOUCAULT, 1998, p. 7).

Isso leva à questão sobre o “consentimento” da sociedade ao sistema dominante, principalmente por parte daqueles que nada têm a ganhar com a assimilação de novos valores (especial atenção ao comportamento adotado pelas massas trabalhadoras que se pos-

tam – contraditoriamente – ao lado desse consentimento). Se, por um lado, é evidenciado o caráter estratégico que o sistema adota em função dos seus interesses, estimulando que as pessoas consintam e aceitem como sendo uma escolha própria e autônoma, por outro, isso não é mantido *apenas* através de mecanismos ideológicos, tendo em vista que o “*problema da ideologia é fornecer uma interpretação, dentro de uma teoria materialista, de como as ideias sociais surgem*” (HALL, 2003, p. 267).

Perceber e destacar esses problemas existentes na formação das ideias sociais, entendendo-os não apenas como elementos externos ou mera consequência, mas também como parte integrante – e indissociável – dessa formação pode ser uma possibilidade capaz de realizar a interpretação¹ mais próxima desses conflitos, não para dirimi-los ou resolvê-los, mas para refleti-los no seu constante clima de tensão que instiga o debate e estimula o senso crítico. Assim,

[p]or ideologia eu compreendo os referenciais mentais – linguagens, conceitos, categorias, conjuntos de imagens do pensamento e sistemas de representação – que as diferentes classes e grupos sociais empregam para dar sentido, definir, decifrar e tornar inteligível a forma como a sociedade funciona (HALL, 2003, p. 267).

Esses referenciais mentais que as diferentes classes e grupos sociais empregam abarcam a noção de representar aquilo que é difícil de ser compreendido, algo que necessita de estruturas além daquelas que normalmente são aceitas por meio do senso comum,

¹ O termo *interpretação* aqui adotado identifica-se com a noção de *compreensão*, enfatizando a distinção entre *Verstand* (entendimento) e *Verstehen* (compreensão) – categoria central que Theodor Adorno aborda em *Notas de Literatura* – ou seja, entre uma capacidade que estuda os fenômenos, limitando-se a entendê-los e a interpretá-los e uma compreensão que é potente instrumento de descoberta da realidade profunda que existe sob as aparências. Em *Teoria estética*, Adorno faz uma distinção entre explicar (*Erklären*) e compreender: “[a] compreensão necessita tanto do estrato não-explicativo de cumprimento espontâneo, como também do estrato explicativo; esta compreensão ultrapassa a compreensão tradicional da arte” (ADORNO, 1988, p. 384).

isto é, a presença do imaginário como elemento capaz de *ordenar* e dar sentido a diversas formas de representar o *mundo que cerca a realidade*.

As teorias e as formas de pensamento, muitas vezes cercadas por uma aura de *absolutismo dogmático*, estimulam falsas pretensões e desviam possibilidades críticas e criadoras capazes de contribuir para a solução de problemas presentes ou de, ao menos, evidenciar certas circunstâncias tidas como banais, mas que acabam por encobrir conflitos que atingem o cerne das estruturas defendidas por determinada ideologia. Nesse sentido, conforme Alfredo Bosi,

[a] ideologia não aclara a realidade: mascara-a, desfocando a visão para certos ângulos mediante termos abstratos, clichês slogans, ideias recebidas de outros contextos e legitimadas pelas forças em presença. O papel mais saliente da ideologia é o de *cristalizar as divisões da sociedade*, fazendo-as passar por naturais; depois, encobrir, pela escola e pela propaganda, o caráter opressivo das barreiras; por último, justifica-las sob nomes vinculantes como Progresso, Ordem Nação, Desenvolvimento, Segurança, Planificação e até mesmo (por que não?) Revolução. [...] Sob o peso desse aparelho mental não totalizante, mas totalitário, vergam oprimidos quase todos os gestos da vida social, da conversa cotidiana aos discursos dos ministros, das letras de música para jovens às legendas berrantes dos cartazes, do livro didático ao editorial da folha servida junto ao café da vítima confusa e mal-amanhecida (BOSI, 1977, p. 145-146).

A necessária defesa do pensamento autônomo – tão possível enquanto surgirem possibilidades para que ele possa ser manifestado – não se restringe aos aspectos políticos, de aceitação passiva de determinados valores independentemente das circunstâncias em que se encontram, nem tampouco de sua negação com vistas à manutenção de uma empatia doutrinária. Essa argumentação vai ao encontro da necessidade, conforme Bosi, de repensar as relações entre literatura e ideologia, procurando libertá-las das visões atre-

ladas a uma sociologia carregada de um dogmatismo que impedia de serem vislumbrados novos paradigmas, conquanto ambas, literatura e ideologia, se tocam por meio da *experiência intersubjetiva*:

[a] literatura dissemina. A ideologia fixa cada signo e cada ideia em *seu devido lugar*, fechando, sempre que pode, o universo do sentido. A conquista da dialética negativa, tal como a herdamos de Walter Benjamin e dos frankfurtianos, foi precisamente o ato de pôr em xeque os esquemas classificatórios do evolucionismo linear, do historicismo fatalista e de um certo marxismo ossificado pela propaganda sectária (BOSI, 1995, p. 279).

Theodor Adorno também elabora uma discussão muito pertinente a respeito de uma abordagem sociológica da lírica, pelo fato de que esta, por estar vinculada ao *exercício* da subjetividade, é avessa à socialização, sendo melhor afastá-la dessa relação com a sociedade, com vistas a sua preservação, já que ela é “uma esfera de expressão que tem sua essência exatamente em não reconhecer o poder da socialização ou em superá-lo com o *pathos* da distância” (ADORNO, 1975, p. 343).

A visão da poesia como uma técnica autônoma da linguagem e que basta a si mesma aponta para uma teoria “que estende à prática simbólica o princípio fundamental da *divisão do trabalho* e o exalta em nome da maior eficiência do produtor” (BOSI, 1977, p. 147). Na abordagem de Adorno, a resistência ao processo de reificação, sentida através da insubmissão, da negação, pode ser entendida como a crítica à organização total da sociedade, do perfil nazi-fascista de relegar o indivíduo a sua atuação como mera engrenagem da máquina social, incapaz de contestar o seu “papel” como colaborador para a ordem, o progresso e a obediência ao sistema.

Mas isso não quer dizer que a lírica não tematize o meio social ou que não traga em si elementos de crítica capazes de discutir os problemas presentes e prementes; faz, isso sim, um alerta para que a tematização do meio social, a relação estreita da lírica com preo-

cupações doutrinárias não sejam inseridas em um modelo *panfle-tário*, pois podem ceder ao inimigo as armas que ele necessita para inverter os valores e a crítica proposta, na possibilidade de o poema sucumbir aos interesses que fogem ao valor da obra de arte em um universo que seja inconteste:

[u]ma literatura que como a engajada, mas também como os filisteus éticos a querem, existe para o homem, acaba por traí-lo, traindo a causa que o poderia auxiliar se não gesticulasse arremedos como se estivesse a ajudá-lo. O que, porém, tirasse daí a consequência de se pôr a si mesmo absolutamente, de só existir por causa de si mesmo, chegaria, do mesmo modo, à ideologia. Ela não pode ultrapassar as sombras da irracionalidade, a saber, que a arte deve fechar os olhos e os ouvidos para o fato de, mesmo em sua oposição, constituir um momento da sociedade. Mas se ela mesma recorre a isso, se freia arbitrariamente o pensamento de seu condicionamento, e disso se deduz sua *raison d'être*, ela falsifica a maldição que paira sobre si, sob a forma de sua teodiceia (ADORNO, 1991, p. 70).

Essa preocupação em contrapor ideologia, claramente abordada em seu aspecto negativo de condução do pensamento e mascaramento da realidade, e a relação da obra de arte com a sociedade, enfatizando as possibilidades críticas decorrentes dos conflitos e das contradições evidentes ou implícitas no cerne do discurso, faz com que se tenha uma visão mais clara desse *engajamento literário*, dessa tentativa de ver de outro modo – ou outros modos: “[m]esmo na obra de arte mais sublimada, abriga-se um ‘deve ser de outro modo’” (ADORNO, 1991, p. 70).

Marcadamente influenciado pelo trauma do Holocausto, Adorno (1995) salienta que, para que o horror de Auschwitz não aconteça novamente, é preciso que as pessoas se conscientizem do que ocorreu, que entendam os mecanismos que provocaram a barbárie e possam lutar contra qualquer possibilidade de regressão. Pouco havendo o que fazer sobre os pressupostos objetivos (fatores políti-

cos, econômicos), deve-se então buscar os aspectos subjetivos (mecanismos psicológicos) dos perseguidores, o que os levou a cometer tais atos, procurando impedir que novamente sejam praticados na medida em que se desperta a consciência geral sobre estes mecanismos.

Diante de toda essa perplexidade, Adorno dizia que os regimes autoritários do nazi-fascismo, que encantaram boa parte da Europa em meados do século xx, não eram fenômenos isolados, mas sim produtos de toda uma estruturação social que os favorecia. A estrutura da sociedade não apenas permitiu silenciosamente o surgimento de tais patologias político-sociais, mas colaborou e lhes serviu de alicerce. Tais situações encontraram raízes no próprio conceito de *formação cultural*, e, por isso, a dialética do esclarecimento aponta para a sobrevivência de conteúdos mitológicos no funcionamento do coração da racionalidade. Depois de Auschwitz, para Adorno, não é mais possível falar neste conceito a não ser pela via negativa, ou seja, a partir da noção de semiformação socializada.

A sujeição das pessoas a uma autoridade sem contestar ou pensar nos porquês também pode levar à manifestação de atos egoístas e contrários a outros grupos. É possível comparar o superego (consciência moral) à autoridade social:

[...] toda comunidade que procede de acordo com um plano, age autoritariamente porque os indivíduos, a cada momento, não reemitem um juízo próprio, mas confiam num pensamento superior que, sem dúvida, pode ter-se formado com a sua cooperação. [...] [A] afirmação, pelos dominados, das relações de dependência existentes [...] significou não só a eternização da sua incapacidade material, mas também de sua incapacidade espiritual e se tornou um freio para o desenvolvimento humano em geral (HORKHEIMER, 1990, p. 193).

Há pessoas, com pavor de perder a autoridade, que estimulam o estabelecimento de vínculos com a explicação de que estas rela-

ções evitam a barbárie. Isto é ilusão, pois, estabelecendo vínculos rapidamente, descobrem-se as fraquezas dos superiores e os compromissos passam a passaportes morais. Então, estabelecer vínculos significa reafirmar a heteronomia, depender de mandamentos, normas. Contudo, para evitar a barbárie, é preciso autonomia, reflexão, autodeterminação, não-participação.

Indivíduos que se enquadram cegamente em coletivos convertem a si próprios em algo como material, não são mais autodeeterminados e tratam os outros como massa amorfa. No princípio, esse tipo de pessoa torna-se igual a coisas, depois tratam os outros também como coisas. Em instituições como quartel e escola, pode-se ver isto: chefes e professores passam por uma formação em que recebem instruções; a todo o momento são humilhados e depois repetem isso nos seus respectivos postos. Somente o fato de entender a realidade e as pessoas numa relação de vir-a-ser e não como absolutos, já é capaz de romper com o mecanismo impositivo que reina e coopera para a barbárie.

A falta de debate e questionamentos sobre esses fenômenos sociais que contribuem para a formação de identidades, constituindo-se em uma síntese de valores plenos e inquestionáveis que garantem a sua autopreservação em função dos “passaportes morais”, acaba por cobrar o preço da *passagem*: o da aceitação passiva dos ideais da tradição e do conservadorismo sem nem ao menos serem cogitados os preconceitos incrustados nas práticas cotidianas.

A exaltação do gaúcho adequou-se a essa realidade. A força exercida pela tradição e preservação de valores culturais com base em temas folclóricos que resgatem atitudes conservadoras em função de aspectos moralizadores de conduta acaba por encobrir atitudes preconceituosas contrárias à inclusão e ao respeito às diferenças, desde culturais até as de gênero.

Uma parcela significativa da produção poética regionalista distancia-se da lírica enquanto não-participação dessa coletividade, pois se sustenta exatamente na manifestação de uma força coletiva que deve ser seguida e conservada como requisito fundamental

de inclusão e aceitação no espaço social. Grande parte dessa inculcação ideológica que integra inclusive a própria formação cultural e o entendimento do que seja sociedade para grande parcela dos indivíduos inseridos nesta coletividade faz-se presente através das manifestações culturais e literárias. Essa parcela apresenta-se, assim, como um forte elemento de manutenção dessas práticas, principalmente pelo seu caráter representativo do tipo humano do gaúcho, não resistindo à falsa ordem estabelecida pela organização social, contrapondo-se à resistência que a poesia deve realizar frente à ideologia:

[a] poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “essa coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia (BOSI, 1977, p. 146).

A individualidade, a autonomia e o senso crítico o qual deveria ser o contraponto ao pensamento massificado e conduzido como expressão sintetizante de um padrão comportamental não encontram elementos necessários para sua emergência em grande parte da poesia regionalista, pois as constantes exaltações e (re)afirmações do herói guerreiro, valente e dono do chão onde pisa, senhor de si e fazedor das suas próprias leis, contribuem para incentivar uma adesão incondicional ao *valor* do monarca:

Ser monarca da coxilha
Foi sempre o meu galardão
E quando alguém me duvida
Descasco logo o facão.
[...]
Quem é gaúcho de lei
E bom guasca de verdade,

Ama, acima de tudo,
O bom sol da liberdade

Nos campos de minha terra,
Sou gaúcho sem patrão;
De a cavalo, bem armado,
Minha lei é o coração. (MEYER, 1957, p. 37-38).

Essa recuperação do ideal mítico, da construção desse ideologema² marcado pelas relações humanas contraditórias na busca da afirmação de uma identidade que historicamente mescla valores culturais e sociais conflitantes mantém uma pressão social que ainda pode levar esta sociedade a cometer atos de barbárie.

Com base no poema *La Refalosa*, de Hilario Ascasubi, que apresenta o tormento a que são submetidos os prisioneiros que caem nas mãos do inimigo, pode-se fazer uma leitura que discute noções sobre certo e errado, aliado e inimigo. Essa leitura parte do pressuposto de que a cultura, os aspectos que identificam o gaúcho como tal, em sua relação com as atividades da lida campeira, servem como base para a tortura criticada através do poema. A possibilidade para essa interpretação parte do pressuposto de que o poema relata o ponto de vista do torturado, no entanto, o torturador também está inserido nessa realidade cultural, tanto que se utiliza dos mesmos instrumentos empregados no trato com os animais no castigo imposto aos prisioneiros de guerra:

Mirá, gaucho salvajón,
Que no pierdo la esperanza,
Y no es chanza,

2 O termo mito, por suas contradições, não é suficiente para a compreensão do fenômeno da "identidade gaúcha", mais adequado seria, portanto, a definição de ideologema adotada por Fredric Jameson (1992), pois leva em consideração o papel da ideologia em relação ao comportamento social, refletindo sobre a aceitabilidade e a adequação de valores que viriam a ser incorporados sem questionamentos ao longo da história e da formação cultural desses países e de sua sociedade.

De hacerte probar qué cosa
Es Tin tin y Refalosa.
Ahora te diré cómo es:
escuchá y no te asustés;
que para ustedes es canto
más triste que un Viernes Santo.

Unitario que agarramos
lo estiramos;
o paradito nomás,
por atrás,
lo amarran los compañeros
por supuesto, mashoqueros,
y ligao
con un maniador doblao,
ya queda codo con codo
y desnudito ante todo.
¡Salvajón!
Aquí empieza su aflicción.
[...]

Finalmente:
cuando creemos conveniente
después que nos divertimos
grandemente, decidimos
que al salvaje
el resuelto se le ataje;
y a derechas
lo agarra uno de las mechas,
mientras otro
lo sujeta como a un potro
de las patas,
que si se mueve es a gatas. (ASCASUBI, 1945, p. 152-154).

Jorge Luis Borges (1998) destaca dessa obra a ênfase dada ao pânico normal dos homens prestes a serem degolados, apontando para uma visão patética do medo e a sua não adequação aos homens da metade do século XIX, na sua apropriação da essência da própria entrega e coragem. Há, dessa forma, um contraste entre a tentativa de reproduzir com esmero o horror a que foram submetidos os soldados feitos prisioneiros e sua antecipação da morte, do ideal de valentia e entrega total, sem medo, aos desígnios da batalha.

Nesse poema, no entanto, o que convém destacar como mais relevante é o fato de que a atividade da campanha como prática de tortura se caracteriza como um elemento importante na interpretação da valorização da violência ou, ao menos, da percepção de uma história rica em atos de barbárie e que é abordada sob vários aspectos e enfoques diferentes quando o torturado parte para a sua *vingança* – não sendo, então, mais criticados os atos por ele cometidos. A crítica à tortura a que foram submetidos alguns gaúchos não isenta todos os demais de terem cometido esses atos de barbárie narrados por ele, pois quem torturou, detinha o saber campeiro, a ciência do *gaúcho*, sendo, portanto, também um gaúcho em uma trincheira oposta, em um enfrentamento que legitimou a violência entre *patrícios*.

Situações como essa, tanto na história quanto na representação artística, apontam para uma tendência da incorporação da guerra ao cotidiano. Essa incorporação também foi observada – positivamente, convém destacar – por Auguste de Saint-Hilaire em seus relatos de viagem, quando, em 13 de setembro de 1820, passando por Rio Grande, faz o seguinte relato:

[q]uando um dos Estados europeus está em guerra, todas as suas províncias fornecem soldados e, por consequência, se a nação entra em luta, toda ela se torna beligerante. No Brasil tal não se verifica; a fronteira meridional deste país, há muito tempo, não goza senão de curtos intervalos de paz; mas, à exceção de algumas tropas enviadas

de São Paulo e Santa Catarina, todos os soldados que lutaram contra a Espanha são naturais da Capitania. Nenhum recrutamento foi realizado nas províncias do Centro e do Norte. Disso resulta que, enquanto que os hábitos desta Capitania são militarizados, os habitantes das outras províncias caem gradativamente na inércia, na indolência. [...] Para introduzir, com mais facilidade, o mesmo espírito militar nas diversas províncias do Brasil, poder-se-ia, creio eu, devolver, cada ano, uma parte dos velhos soldados das outras capitanias a seus lares e substituí-los por novos recrutas. Esta capitania, de qualquer modo, seria uma espécie de escola para as outras, dotada, então, de atividade, de espírito militar e deste sentimento nacional que a guerra faz sempre nascer (SAINT-HILAIRE, 1997, p. 88).

Há, por assim dizer, uma escolarização ideológica realizada ao longo dos anos através da visão positiva da atitude de constante vigilância e da militarização da região. Isso evidencia uma visão positiva sobre o retorno ao passado e a busca por uma época de personificação de um tipo humano – por vezes um semideus – que pode representar uma rejeição ao processo civilizatório que enclausura as pessoas num mundo administrado. Sigmund Freud denominou isto de *mal-estar na civilização*: as pessoas estão em situações cada vez mais socializadas, esta densidade de teias sociais impede a fuga dos homens que aumentam a raiva contra a civilização. Esta pode, então, ser alvo de uma rebelião violenta e irracional.

Essa infelicidade que acomete às pessoas não é superada com o domínio da natureza e o advento das técnicas científicas; o homem tentará encontrar sua felicidade superando e sublimando suas insatisfações e impossibilidades de realizações com construções sociais que delas possa extrair algum sentido para a vida. E talvez o principal elemento realizador seja a liberdade, o sentimento de ser livre, de ser capaz de superar todas as adversidades. Entendendo a liberdade não como posse, mas como algo que se quer e pode ser conquistado, pode-se entrar em um terreno perigoso: o da valorização extremada de um conceito que norteou, assim como a no-

ção de progresso, processos de exclusão e de dominação. O próprio Nietzsche alerta que sendo a liberdade entendida como ter vontade de responsabilidade própria implica riscos, pois o “tipo mais forte de homens livres teria de ser procurado ali onde constantemente é superada a mais alta resistência: a cinco passos da tirania, rente ao limiar do perigo da servidão” (NIETZSCHE, 2000, p. 96).

A liberdade deve ser capaz de incendiar os dogmas para que outras vozes sejam ouvidas, liberadas. A literatura, nesse papel, deve estar envolvida por temas que estão para além da arte, como os temas da verdade e da dúvida, os quais se constituem também como dogmas, havendo a necessidade de reflexão sobre esses paradoxos, sobre a utilização de conceitos fundados em bases autoritárias e excludentes. Contudo, sendo a liberdade percebida como uma construção da civilização, ou melhor, a civilização, lhe atribuiu um valor, um sentido, que somente pode ser dado na medida em que as coisas se tornam ausentes ou de difícil realização – assim como os desejos humanos que têm de ser recalcados para a felicidade da coletividade e não mais dos indivíduos – pode persistir a sua incompletude em virtude da falta de espaço para as indagações fora dos paradigmas dominantes.

A ausência de uma liberdade reflexiva pode favorecer, então, a formação de grupos ou gangues com a finalidade de defender apenas e a qualquer preço seus interesses, fazendo valer a sua noção de justiça. Adorno (1995) fala que, na história das perseguições, a violência se volta contra os que são socialmente fracos (sem dinheiro, sem poder) e felizes (recalque, sublimação provocada pela civilização).

O apego ao passado aparece, nessa perspectiva, como um importante referencial de conduta em função das constantes guerras e conflitos que marcaram principalmente a região fronteira dos países do Prata; esse resgate de uma época em que o valor de uma pessoa se definia pela força com que ela regia o seu próprio destino e buscava, através da luta, a liberdade, torna-se paradoxal, pois o objeto da luta transforma-se em elemento opressor das minorias

que não se encaixam nessa “ordem natural”.

Há a possibilidade, com base nessa reflexão, de fazer uma analogia com a crítica que Nietzsche (2000) elabora sobre a religião – mais precisamente sobre o cristianismo: ao passo que o filósofo afirmava que o culto religioso constituía-se em uma espécie de embriaguez, entorpecendo a dor, a tradição – ou melhor: alguns aspectos de um culto tradicionalista – entorpece, embaça a visão sobre valores, resultando em uma “miopia cultural”. Essa visão distorcida faz com que determinados valores sejam adaptados continuamente à noção de liberdade conquistada através da guerra, atualizando sempre o “teatro de operações” das hordas guerreiras ao contexto histórico vivido.

E, nesse contexto, faz-se presente uma necessidade de resgatar o valor das “conquistas” e dos combates históricos por parte daqueles que não os vivenciaram. Necessitam preencher um vazio na sua vida que a exaltação poética parece suprir. Mas, ao mesmo tempo em que consola e acalma o “espírito guerreiro”, transporta essa energia para o meio social em que vive, alimentando e mantendo acesa a chama da violência através da bravura dos combates de seus ancestrais, formando, segundo Targa (1998), a ética heroica através de uma visão positiva da guerra. Essa valorização da guerra e da bravura do gaúcho ganha maior expressão no *Canto do monarca*, de Múcio Teixeira, publicado inicialmente em 1880:

1. Por Deus e por minha vida,
2. Tenho uma vontade ardente
3. Que ainda outra vez rebente
4. Aqui – a Revolução!...
5. Mostraria a baianada
6. Que treme, a morder cartucho,
7. Pra quanto presta um gaúcho,
8. Num pinga de opinião. (TEIXEIRA, 1903, p. 336).

Esta estrofe salienta, com sarcasmo e desprezo aos adversários,

a diferença entre os que desejam ardentemente a guerra para provar o valor de uma raça (versos 01 a 04) e aqueles que, supostamente, são caracterizados como menos hábeis e corajosos (versos 05 e 06) que os gaúchos enquanto senhores da verdade (versos 07 e 08). Essa realidade social molda não só o comportamento como também a forma de pensar das pessoas. Muitos são os exemplos que a literatura gaúcha apresenta de exaltação da violência. Conceitos de democracia são vistos como menos importantes quando o valor da nobreza está em jogo. Foi assim que em muitos momentos as liberdades individuais foram ignoradas em nome de ideais políticos, tentando justificar a violência com a luta em prol das desigualdades sociais.

Essas tensões instabilizam a subjetividade. Perdida pelo impacto da violência, pelo medo de ser esmagado por uma realidade hostil, a confiança na possibilidade de dar sentido à realidade em sua totalidade, o sujeito desequilibra as relações com o mundo externo, e com isso conjuga a vontade de nele buscar prazer com a pulsão que leva a nele querer agredir. Esse senso é inteiramente coerente com a ambivalência da conjunção formada: a busca de prazer é também busca de destruição; ao destruir, encontro prazer.

O debate exigido para a superação da idiossincrasia do culto à tradição com base em uma visão histórica distorcida, todavia, não é bem-vindo, pois é entendido como uma rejeição à cultura regional como um todo. Esquecendo-se as guerras, a violência e outros aspectos ligados a ela, pode-se também esquecer o cotidiano cultural, as tradições, o folclore. Tudo isso alicerça uma desculpa para a manutenção dessa ordem e das estruturas que se interpenetram e se consolidam, independentemente da percepção da coletividade, a qual não sente os seus efeitos, a não ser que surjam situações novas e questionadoras que entrem em conflito com os valores já consagrados.

Alexander e Margarete Mitscherlich realizam uma leitura com base no comportamento coletivo da sociedade alemã no cenário do pós Segunda Grande Guerra e argumentam contra uma teoria

do esquecimento, advertindo sobre a incapacidade de sentir dor em razão dos acontecimentos trágicos do Holocausto. Apresentam, assim, uma reflexão sobre a incerteza que permeia o comportamento e as atitudes dos grupos sociais e que acabam por serem conduzidos em direção a uma falsa percepção da realidade, falsa enquanto incapaz de oportunizar uma reflexão continuada necessária para manter uma distância crítica que permite perceber as coisas sem que os sentimentos imponham precipitadamente as interpretações:

[a]sí, pues, si no queremos entregarnos a una fe redentora, ni tampoco abandonarnos a un fatalista pesimismo cultural, hemos de intentar comprender de qué modo puede el hombre lograr mantenerse “cultivado” incluso en situaciones peligrosas y avasalladoras. [...] ¿Qué fuerzas contrarias, existentes en nosotros mismos y en nuestro mundo circundante, hemos de vencer para permanecer “cultivados” cuando la situación nos incita a renunciar al examen reflexivo, puesto que todo parece claro y obvio? [...] Se ha dicho que la humanidad de nuestra época no puede seguir permitiéndose la estupidez; esta última palabra no significa aquí una disposición innata, sino las capacidades de aprendizaje del hombre no utilizadas socialmente (MITSCHERLICH, 1973, p. 86-87).

Portanto, ainda segundo Alexander e Margarete Mitscherlich, dado que todas as culturas humanas se baseiam necessariamente, não em uma inata regulação pulsional dos seus membros, mas em uma renúncia em favor da vida em sociedade, todas as culturas têm em cada indivíduo seu mais tenaz adversário. Nessa perspectiva, estabelece-se uma intrincada rede de discussão, permeada pela dúvida entre esquecer e lembrar, os traumas por parte dos sofredores e a angústia por parte daqueles que se consideram culpados.

No emprego dessa teoria e dessa realidade social e cultural para elaborar questionamentos sobre o gaúcho e suas manifestações culturais expressas através da poesia regionalista, o primeiro es-

trançamento que ocorre é o do confronto com a cultura narcísica, pois não há a necessidade do esquecimento, ao contrário, há a busca da história, das lembranças de um tempo não vivido, não presente e que, talvez, tenha espaço para ser sublimado ao extremo, reconhecendo-o como fonte plena de exemplos a serem cultuados e seguidos cegamente.

O que Freud chamou de sublimação seria a contrapartida normal dos mecanismos de defesa. A sublimação é uma atividade substituta que se adapta ao mesmo tempo às exigências do ambiente e proporciona uma certa gratificação inconsciente ao derivativo de sua forma original. A forma como é empregado neste trabalho é a de adaptação valorativa de atitudes autoritárias e violentas com base em uma imagem positiva, mesmo na sua contradição evidente. Essa relação aponta para o *princípio de realidade* que designaria, por um lado, o efeito da interação, pelo aparelho psíquico dos dados do mundo externo e a constituição de um critério que permita a distinção entre o que é real e o que não é; por outro lado aquilo em cujo nome esse processo se efetuou, ou seja, a exigência de autoconservação. Assim, a ocorrência da autopreservação do indivíduo se dá em sua trajetória social, isto é, no aceitamento dos dogmas e valores culturais da coletividade da qual faz parte.

Isso se aproxima do que Barbara Spinelli (2002) defende como sendo uma espécie de “doença intelectual”: a degeneração da memória estaria se tornando um paradoxo e estaria amarrando o pensamento humano e impedindo que as pessoas aprendam com a história. A degeneração não se define como esquecimento, mas sim como uma visão distorcida, calcada no conhecimento como uma tradução de fatos que não são interpretados, constituindo-se, assim, em mera “memória performática”, ou seja, uma memória discursiva, vazia; uma incapacidade intelectual de desenvolver uma “memória viva” que possa ser debatida em público, colocada à prova e questionada em seus argumentos mais sutis.

Dessa forma, uma relação social de interdependência, de reafirmação de valores e busca de sentido para a existência humana

com base na experiência dos antepassados pode vir a desenvolver um “ponto cego” que faz com que as pessoas não sejam capazes de ver não os atos que cometem, mas as possibilidades que deixam em aberto para que ações fundadas na exclusão de minorias que não se enquadram nos ideais propostos, sejam legitimados pela sua omissão, submissão passiva ou apoio incondicional.

Aqui, insere-se ainda mais diretamente uma visão sobre a história na perspectiva benjaminiana de que o “estado de exceção em que vivemos é na verdade a regra geral” (BENJAMIN, 1985, p. 226). Acrescentando ainda a afirmação de Stefan Wolle (1998) de que a história de certa forma é uma ficção (uma invenção do passado, tendo em vista a impossibilidade de abranger a totalidade, havendo uma seleção, uma escolha de determinados temas, situações), pode-se relacionar o cotidiano da repressão vivido pelos alemães atrás da cortina de ferro com elementos presentes na visão ideológica centrada na imagem do gaúcho que contribuem para a internalização dessas posturas, esquecendo seus aspectos negativos:

[t]alvez se interrumpa antes de llegar a su meta, a causa de las erupciones de la agresividad desintrincada. Sin embargo, es el único camino capaz de evitar las catástrofes de los malentendidos humanos. La ruptura con las tradiciones no podrá realizarse nunca sin una angustia profunda. Pero ¿podemos nosotros, tras todo lo ocurrido, entregarnos con los ojos cerrados, descuidadamente, ni siquiera a la cosa aparentemente más segura que se nos transmita? habría que oír aquí la advertencia de Pascal: “Jamás se hace el mal de forma tan completa y tan buena como cuando se lo hace con buena conciencia” (MITSCHERLICH, 1973, p. 104).

Essa boa consciência está atrelada a uma visão que abarca uma falsa razão, na qual está fundamentado um sentimento de certeza plena que faz submergir na inconsciência as contradições e a possibilidade de crítica dialética. Estando, por assim dizer, essa visão ao lado de uma postura contrária ao óbvio que circunda os elemen-

tos que organizam o pensamento e as necessárias reflexões e debates sobre o homem e a sociedade, consolida-se o debate como um espaço de batalha, no qual o maior inimigo não é aquele que tem consciência do erro, mas sim aquele que definitivamente crê que está certo, independentemente da realidade que o cerca, sendo a verdade ditada pelos vencedores como despojos da conquista.

Revela-se, assim, uma irracionalidade que se embriaga de razão pelo fato de estar fundamentada em um pensamento cunhado em estruturas que não estão dispostas a se colocarem no banco dos réus de uma crítica capaz de refletir sobre as suas contradições e implicações, pois “[t]odas as coisas que vivem muito tempo embebem-se gradativamente de razão, a tal ponto que sua origem na desrazão torna-se improvável” (NIETZSCHE, 2004, p. 15).

Uma representação dessa cultura – que se responsabiliza e que, ao mesmo tempo, não consegue se estruturar com base em uma autorreflexão crítica sobre os elementos de semiformação presentes em suas bases de afirmação – pode ser vislumbrada na ilustração e na quadra composta em redondilha maior:



**Coice vil de gente manca
Na Honra e Brio da alma guasca
É patada de potranca
Em pau-ferro, que não lasca.**

Dessa forma, a visão do gaúcho enquanto centauro dos pampas está bem representada por meio da ilustração, a qual identifica o tipo humano na plenitude do seu mais caro ideal: a liberdade. Este ideal representa os demais sentimentos nobres que devem atuar como estrutura representativa de um tipo humano grandioso e intransigente em sua caminhada, ou, como afirmam os versos, pouco se importando com aqueles que “aviltam” a sua honra, entoando, também, um cântico de desafio ao se comparar a um palanque de puro cerne que é utilizado para subjugar o cavalo na doma, ao passo que compara os seus opositores à fêmea do cavalo que, por mais que tentem, não conseguem lhe infringir maiores danos, tanto fisicamente, representado pela madeira de lei que permanece intacta, quanto moralmente, salientando o brio e a altivez do gaúcho que não é atingida pelas críticas proferidas.³

Esses versos revelam uma personalidade que julga seu próprio destino e cunha as leis sobre as quais deve pautar sua conduta, como uma marca que não cicatrizou, mantendo viva, por quase dois séculos, o processo de mitificação do gaúcho com base nas produções que a sucederam. As características existentes no gaúcho mitificado não são somente vistas como uma referência cultural, mas sim real e presente na sociedade, fazendo parte dela, arrastando a maneira de pensar e agir dos seus integrantes em função dos ideais representados por essa identidade estereotipada.

Nessa proposta reflexiva que visa exatamente a apontar algumas contradições que, a primeira vista, podem até parecer evidentes, há características de um processo de “semiformação socializada”, no qual a consciência abdicou da autodeterminação prendendo-se a uma cultura legitimada por valores outros que não os oriundos de

3 O poeta Pedro Luís Bottari, na abertura do seu livro (do qual foi retirada a imagem) intitulada *Porteira de entrada*, realiza este comentário sobre o passado heroico do gaúcho: “Aqui, onde escrevo, encontrei o Passado. Descobri os centauros da História Gaúcha, em cargas tremendas de lanças, nos entreveros legendários das revoluções e das guerras. A ponta de suas espadas riscou definitivamente os limites exatos da Nação, no sul. O Gaúcho é o homem da peleia pela grandeza da Pátria. Encontrei o gaúcho com toda a sua glória e seus pertences” (1958, p. 9-10).

uma visão dialética crítica das suas estruturas, tornando-se, dessa forma, intocável e inquestionável:

[a]pesar de toda a ilustração e de toda informação que se difunde (e até mesmo com sua ajuda) a semiformação passou a ser a forma dominante da consciência atual, o que exige uma teoria que seja abrangente. Para esta teoria, a ideia de cultura não pode ser sagrada – o que a reforçaria como semiformação –, pois a formação nada mais é que a cultura tomada pelo lado de sua apropriação subjetiva (ADORNO, 1996, p. 389).

A apropriação subjetiva realizada sem a construção de filtros sobre as informações recebidas e percebida como formação cultural faz com que o espírito alienado se expanda e fique preso às malhas da socialização. Com isso, os instrumentos que a consciência poderia lançar mão para tecer tais filtros sobre as informações recebidas ficaram perdidos em meio a outros tantos que lhe foram apresentados como mais um subterfúgio, de caráter tão geral que nada consegue dizer do particular em que a consciência se encontra ou de caráter tão específico que em nada contempla as relações com o contexto, pois a “semiformação não se confina meramente ao espírito, adultera também a vida sensorial. E coloca a questão psicodinâmica de como pode o sujeito resistir a uma racionalidade que, na verdade, é em si mesma irracional” (ADORNO, 1996, p. 400).

Essa semiformação que não é capaz de refletir ou questionar, indagar ou repensar o seu próprio papel dentro de uma visão de construção da sociedade, visto que relativiza as bases autoritárias em que foi construída e exalta ao extremo os elementos positivos que a constituem, embasando-se, principalmente, nos eventos históricos que também são interpretados de acordo com uma visão parcial, aproveita-se do processo de exclusão (cultural, social, político e econômico) dos indivíduos para se legitimar, afirmar e autorregular:

[o] semiformado culturalmente, na medida em que está excluído da cultura e, ao mesmo tempo, com ela concorda, passa a dispor de uma segunda cultura *sui generis*, não oficial, que, por consequência, se alivia graças a um autêntico encontro marcado pela indústria cultural: o mundo dos livros que não deixa nas estantes sem ler e que parecem ser igualmente a-históricos e tão insensíveis diante das catástrofes da história como seu próprio inconsciente. E, da mesma maneira que este último, a semicultura aparece como isenta de responsabilidades, o que muito dificulta sua correção pedagógica. Sem dúvida, somente uma atuação de psicologia profunda poderia contestá-la, uma vez que, em fases precoces do desenvolvimento, se afrouxam seus bloqueios e se pode fortalecer a reflexão crítica (ADORNO, 1996, p. 408).

A essa legitimação estão atreladas as imagens que cristalizam o extrato de uma construção idealizada, uma cultura que mesmo indo de encontro ao que preconiza Adorno ao se comprometer e assumir responsabilidades se relaciona com suas reflexões, pois o comprometimento e o sentimento de responsabilidade não evidenciam uma preocupação maior além da autoafirmação que não admite quaisquer correções além das que reforcem e consolidem os seus alicerces. A proximidade entre a semicultura como Adorno a preconiza e uma pseudocultura vivenciada sob o influxo do tradicionalismo é exatamente a impossibilidade de inserção crítica, de realizar o socialmente justo e implodir o anacronismo existente em suas visões sobre o mundo e a cultura.

Referências

ADORNO, Theodor W. Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

_____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. Educação após Auschwitz. In: ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. Teoria da semicultura. *Revista Educação & Sociedade*. Campinas, Papirus, ano XVII, dez. 1996.

_____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ASCASUBI, Hilario. *Paulino Lucero*. Buenos Aires: Estrada, 1945.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORGES, Jorge Luis. O escritor argentino e a tradição. In _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998. Vol. I.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1977.

_____. Formações Ideológicas na Cultura Brasileira. *Estudos Avançados*. São Paulo: USP – IEA, n. 25, p. 275-293, set./dez., 1995.

BOTTARI, Pedro Luís. *O gênio do pampa*. Santa Maria: Pallotti, 1958.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. Vol. XXI.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização: Liv Sovik; Tradução: Adelaide La Guardia Resende... [et al]. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HORKHEIMER, Max. Autoridade e família. In: _____. *Teoria crítica I*. São Paulo: Perspectiva: EdUSP, 1990.

JAMESON. Fredric. *O inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1992.

MEYER, Augusto. *Gaúcho: história de uma palavra*. Porto Alegre: IEL/ Divisão de Cultura/SEC, 1957.

MITSCHERLICH, Alexander y Margarete. *Fundamentos del comportamiento colectivo*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

NETO, João Simões Lopes. *Cancioneiro guasca*. Pelotas, 1928.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. *Aurora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SPINELLI, Barbara. *Der Gebrauch der Erinnerung. Europa und das Erbe des Totalitarismus*. München: Kunstmann, 2002.

TARGA, Luiz Roberto (Org.). *Breve inventário de temas do sul*. Porto Alegre: UFRGS/UNIVATES/FEE, 1998.

TEIXEIRA, Múcio. *Poesias*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903. Tomo I.

WOLLE, Stefan. *Die heile Welt der Diktatur*. Berlin: Links, 1998.

ZIZEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.