

*Um “cemitério ubíquo”:
história e literatura no Brasil dos anos 1970*



Kubista Bohumil. *Bodegón com cráneo* (detalhe). 1912.

Beatriz de Moraes Vieira

Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora da Universidade Candido Mendes (Ucam - Campus Niterói). bea.mvieira@ig.com.br

Um “cemitério ubíquo”: história e literatura no Brasil dos anos 1970

Beatriz de Moraes Vieira

RESUMO

A imagem da história como “cemitério ubíquo” encontra-se no livro de poemas de Afonso Henriques Neto e Eudoro Augusto, *O misterioso ladrão de Tenerife*, publicado em 1972 e tido como uma das obras características da contracultura brasileira, ou da “poesia do sufoco” produzida pela geração do “desbunde”, como então se dizia. Tomando o poema como fonte histórica (Adorno, Benjamin) e observando o seu teor testemunhal (Seligmann), este trabalho busca analisar indícios de como a história foi concebida e sentida no Brasil sob a ditadura civil-militar, bem como a inflexão sofrida na relação sujeito-história, levando em consideração as questões éticas postas à análise crítica da experiência social traumática.

PALAVRAS-CHAVE: ditadura civil-militar; poesia contracultural; experiência histórica traumática.

ABSTRACT

The image of History as an “ubiquitous graveyard” is found in the book of poems called *The mysterious thief of Tenerife*, by Afonso Henriques Neto and Eudoro Augusto, published in the year of 1972. It is a very characteristic work of the Brazilian contra-culture, specially of the “breathless poetry” made by that “alienated” generation, as it was then usually said. Considering a poem as a historical source (Adorno, Benjamin), and the “testimonial contents” of this poetry (Seligmann), the present article searches to analyze the changes in the relation between individuals and History, taking in account some ethical questions that the traumatic social experience puts to a critical thinking.

KEYWORDS: civil-military dictatorship; contra-cultural poetry; traumatic historical experience.

¹ Este trabalho deriva de minha tese *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*, defendida no PPGH/UFF em 2007 e que se encontra no prelo (São Paulo: Hucitec) Para as informações gerais sobre a poesia marginal e seu contexto cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, e BRITO, Antônio Carlos Ferreira. *Não quero prosa*. (org. e seleção: Vilma Arêas). Campinas/Rio de Janeiro: Unicamp/UFRJ, 1997, e FREITAS Fº, Armando. *Poesia vírgula viva*. In: NOVAES, Adatao (org). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac Rio, 2005, p. 161-203.



Para Anna Beatriz de Sá Almeida, sempre solidária.

A imagem da história como “cemitério ubíquo” encontra-se no livro de poemas de Afonso Henriques Neto e Eudoro Augusto, *O misterioso ladrão de Tenerife*, publicado em 1972 e tido como uma das obras características da contracultura brasileira — ou seja, daquela “nova poesia”, que por falta de melhor nome ficou conhecida como “marginal”, ou “poesia do sufoco”, produzida pela geração do “desbunde”, como então se dizia. Marcada inicialmente pela editoração independente do circuito das grandes editoras e por uma dicção que se queria alternativa a qualquer formalidade ou traço da cultura considerada oficial ou tradicional, esta poesia se constituiu em

reação ao recrudescimento ditatorial imposto pelo Ato Adicional n.º 5, em dezembro de 1968, e às ingerências do processo de modernização conservadora sobre a vida cotidiana.¹

“Desbundado”, precário, vertiginoso... o livro e seu tempo

Realizado em co-autoria², o livro comporta um misto de lucidez e angústia, traduzindo-se por uma expressão bastante aderente à experiência, o que caracteriza seu tom como um todo. Os autores, ambos de sólida formação literária — Eudoro como grande leitor desde cedo, filho de professores universitários, e Afonso, oriundo de uma família de literatos, neto do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens — sentiram suas vidas restringidas pelo golpe militar, quando a Universidade de Brasília foi “castrada” e o projeto de Darcy Ribeiro “literalmente acabado”, segundo suas próprias palavras.³ Jovens recém-formados e já empregados, deixaram para trás suas vidas organizadas e vieram para o Rio de Janeiro, em torno de 1971-72, em busca de uma abertura de perspectivas, uma vez que viviam uma crise existencial e uma frustração intelectual provocadas pelo “fechamento de horizontes na época”.

No Rio, em contato com a movimentação em torno da poesia, especialmente os trabalhos de Chacal e Waly Salomão, Afonso e Eudoro perceberam pontos de identificação com o que vinham realizando em Brasília, o que os reestimulou a publicar os trabalhos que haviam escrito por volta de 1970, e que haviam chegado a encaminhar para uma gráfica em Goiânia, com planejamento gráfico e fotomontagens do artista plástico Luis Áquila. Assim, concebido em Brasília e publicado no Rio dois anos depois, na forma de edição independente, em que os autores trabalharam todos os detalhes, da escrita à edição, *O misterioso ladrão...* consistiu em uma “resposta da gente a todos esses problemas editoriais, políticos, que havia na época [...] foi uma busca de abertura pro sufoco mesmo.”⁴

A busca de alguma saída ou válvula de escape para a atmosfera asfixiante da época é uma tônica da nova poesia brasileira dos anos 1970. Isto se traduz, no livro em questão, mediante uma linguagem ao mesmo tempo sensata e psicodélica, em que se destacam visões cósmicas do espaço e do homem — certamente em decorrência das transformações promovidas na percepção e no imaginário em virtude da vista da Terra desde a lua, cujas fotos, tiradas pelos astronautas, divulgaram-se por todo o mundo —, ao lado de imagens de náusea e vazio, de corte sartreano, particularmente nos textos de Afonso — “Possuíamos a sinfonia do século (o inútil que vomita). E ainda vieram dizer que tantos outros morriam. Como se no envolvente todas as sensações não respirassem iguais” —, reverberando em imagens análogas de pântanos, apodrecimento, emissões radioativas, sangue, vacuidade, vertigem.

A vertigem, por sinal, não se encontra apenas tematizada, mas constitui a própria textura de alguns poemas que se constroem de forma vertiginosa, com um encadeamento de palavras e frases em que a ausência de pontuação e a múltipla associação de idéias soam estonteantes. Na opinião de Armando Freitas F^o, a escrita de Afonso, como a do paulista Roberto Piva, configuravam uma “poesia em pânico, à beira do abismo”, onde se percebem tributos a Jorge de Lima e Murilo Mendes.⁵ Com efeito, tanto o pânico quanto o abismo se referem à perda de chão, de referências

² O conjunto do livro foi elaborado em co-autoria, mas não os poemas de Eudoro e Afonso, que mantêm sua independência textual, apresentando-se discriminadamente. Cf. HENRIQUES NETO, Afonso e AUGUSTO, Eudoro. *O misterioso ladrão de Tenerife*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997. [1ª edição de Goiânia: Editora Oriente, 1972].

³ Estas expressões e informações sobre suas vidas pessoais derivam de depoimentos prestados a PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retratos de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 182-221. Este autor considera Eudoro Augusto, Afonso Henriques e Ana Cristina César como “autores independentes” dos grupos marginais propriamente (como os que se reuniram em torno de Cacaso ou do grupo Nuvem Cigana, p.ex.), mas a eles ligados. Eudoro Augusto Macieira de Souza nasceu em Lisboa/Portugal em 1943 e mudou-se para o Brasil aos dez anos. Em 1963, foi para a Universidade de Brasília (DF), onde se graduou em letras e fez mestrado em Literatura Brasileira. Poeta, jornalista e professor, seus livros mais recentes são *Olhos de Bandido* (Rio de Janeiro: SetteLetras, 2001) e *Estragos no paraíso* (Brasília: Edições do Sudoeste, 2008). Afonso Henriques de Guimaraens Neto, nascido em Belo Horizonte (MG), em 1944, formou-se em Direito na primeira turma da Universidade de Brasília, em 1966. Trabalhou na Fundação Nacional de Arte (Funarte) entre 1976 e 1994 e é professor do Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense (RJ). Poeta reconhecido, publicou vários livros de poesia e participou de diversas antologias desde os anos 70 até hoje. Entre seus trabalhos mais recentes, destacam-se *Abismo com violinos* (São Paulo: Massao Ohno, 1995) e *Ser infinitas palavras* (Rio de Janeiro: Azougue, 2001).

⁴ Apud PEREIRA, *idem*.

⁵ FREITAS F^o, *op.cit.*, p. 186.

⁶ Ver KOSELLECK, Reinhardt. *L'expérience de l'histoire*. Paris: Gallimard/Seuil, 1997, p. 118 e 158.

⁷ Ver ADORNO, Th. *Lírica e sociedade*. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 201-202. (Os Pensadores).

⁸ Ver BRITO, Antônio Carlos Ferreira. *Tudo da minha terra*. In: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: temas e situações*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 130.

⁹ Ver SIMON, Iumna e DANTAS, Vinícius. *Poesia ruim, sociedade pior*. *Remate de Males*, n. 7, Campinas, 1987, p. 95-108.

fundamentais de pensamento e comportamento, que consistiu num dado crucial daquela experiência geracional, como explícita o poema “Interferências”, de Eudoro Augusto: “São tantas as horas e tão/pouco o tempo/ (os bichos dormem), tão/escassa a viagem/e nós todos perdidos e nus/acertando o relógio”.

Os poemas de *O misterioso ladrão...* podem ser vistos como testemunho de uma vivência coletiva dolorosa, tendo-se como base duas premissas teóricas. Primeiramente, uma idéia de “geração” que não signifique algo homogêneo, reunindo antes diferentes classes sociais e faixas etárias, mas que se unifiquem, segundo propõe Koselleck⁶, em torno de “ondas de experiência política” — estas suscitam características comuns mínimas, as quais transcendem os fatos únicos diferenciais e individuais, de modo que cada experiência pode ser aproximada de experiências semelhantes vividas pelos contemporâneos, engendrando *histórias comuns* e/ou “comunidades de ação” (famílias, corporações, partidos, círculos, conselhos etc.), isto é, unidades geracionais políticas e sociais, que possuem como traço comum o fato de haver regulado ou provado estas ondas de experiências coletivas, as quais, contudo, são percebidas e assimiladas distintamente pelos diferentes grupos e indivíduos, sobretudo pelos vencedores e vencidos dos processos políticos. Em segundo lugar, a concepção de que a poesia se oferece como fonte para o trabalho historiográfico, na medida que as formações líricas trazem simultaneamente algo de social e de pessoal, como diz Adorno⁷, não sendo mera expressão de experiências individuais, nem mero reflexo da sociedade, mas um mergulho no individuado que supera essa dicotomia e expressa “uma corrente subterrânea coletiva”, de modo que o poema se torna uma espécie de “relógio solar histórico-filosófico”.

Com raciocínio análogo, Cacaso observara na poesia do início dos anos 70 a vigência de ideais de plenitude e liberdade que apontavam, em negativo, justamente o seu esgotamento no real... como as imagens compostas a partir dos cacos, conforme professava Eudoro Augusto, de modo tão próximo a Walter Benjamin, ou nos pianos recém-fechados dos quais ainda se ouvem as últimas reverberações... (no poema “riverrun”). Isto introduz naquela criação uma tal marca, que a configura como uma poética da carência e da precariedade.⁸ Os textos, da mesma maneira que a vida e a experiência histórica, apresentavam-se muitas vezes interrompidos, ilógicos, arrevesados, mal construídos, ou seja, aquela “poesia ruim”, tendente à subjetivação da linguagem, era sinônimo de uma “sociedade pior”, autoritária, mercantilizada em todas as suas relações, superficial e crescentemente acrílica, segundo Simon e Dantas⁹, revelando num só gesto o mal-estar da existência e da literatura diante da interrupção, e mesmo profunda cisão, que a ditadura civil-militar produziu no processo cultural que se encontrava em curso no país no período anterior, de grande efervescência e ativa participação política e artística dos mais diversos setores sociais.

Uma simples (?) narração-poética

Afonso Henriques Neto, que em vários textos discute sobre ou com a história, constrói no poema “Simple narração” uma estranha atmosfera que vem a revelar o quanto a interrupção cultural mencionada foi lacerante. Mediante uma prosa-poética que podemos chamar de ácida, acerca de uma civilização “suméria” simultaneamente passada e presente, próxima

e distante, da qual tudo que se sabe é que houve uma epidemia de gripe, como parecem indicar “certos sinais nas ruínas”, o texto problematiza a verdade e a representação histórica.

O sujeito lírico é um narrador inseguro, desconfiado e desconfortável em sua função e existência, sensações que vão num crescendo conforme ele desenvolve elucubrações historiográficas perspicazes e/ou irônicas: “Os peritos no assunto poderão acrescentar milhares de páginas, mas desde já previno da inutilidade de tais empreendimentos”. O próprio título chega a ser sarcástico para referir a ambiência histórica, adoecida e mesmo mórbida, além de tristemente inexorável:

Não pretendo afirmar, porque além dos velhos livros se desfazerem em pó ao menor vento, o texto é de tal modo obscuro que já não podemos saber se a História possui alguma razão de ser, ou se simplesmente veio sendo reinventada por extensa cadeia de razões adoecidas [...]

O havido e o por haver estão de tal modo afastados do presente (apesar de nele estarem contidos), que os sentidos se obrigam a permanecer em contato sincrônico com essas avenidas imensas e vidros e luzes e metais acesos, esquecendo-se por completo da infinitude e do mistério, diluindo-se assim em uma existência insípida, ir e vir entre galpões sombrios, gado e carvão. [...]

a) estou ferido mortalmente. nenhum médico, nenhuma medicina conhece minhas dores. é amargo e sórdido estar aqui sentado, a pensar só na morte [...] nenhuma filosofia a resgatar. se ao menos. mas os jornais, televisões, computadores estão narrando que a terra se enche de bombas, as bombas se enchendo de espectros, que não há lugar nem mesmo para um simples morto. [...] há um cemitério ubíquo, não importa o assentimento ou a contradição. ou a revolta. [...]

O resto é muito pouco importante (digo para abreviar, porque também não poderia ter certeza, já que tudo são processos interativos). Resta pensar se entre os tais mortos da tal epidemia de gripe e os tais mortos de tal epidemia de gripe (talvez ambas atômicas) foi estabelecida uma qualquer hierarquia de valores (na hierarquia dos anjos?), algo que nos revelasse alguma diferença entre todos os que pereceram de mãos dadas (bem sei que esta é uma tarefa dos vivos, não dos insolúveis mortos a repetirem eternamente os mesmos atos). As possibilidades são inesgotáveis: incômodo o nosso ofício. Aproveitemos o vento e trabalhemos no vento. Talvez ainda haja tempo de imaginarmos o mínimo gesto, a mínima separação entre vento e vento (ou quem assim pensar talvez nunca mais queira pensar e ande e ande sozinho no deserto). Os sumérios estão vivos como a morte.¹⁰

No primeiro trecho, a facticidade de uma razão histórica é questionada, em ambos os sentidos do termo “história”: quer uma racionalidade contida no processo histórico em si, que não existe salvo se o senso comum ou os historiadores lhe atribuírem um *telos*¹¹, quer uma teoria racional que orienta a historiografia ou a práxis social, tanto mais demandada em momentos críticos, quando se patenteia, no dizer de Rüsen, a “carência profunda” de sujeitos “que agem e sofrem as conseqüências das ações dos outros, de orientar-se em meio às mudanças que experimentam em seu mundo e em si mesmos.”¹²

O teor doentio dessa desorientação, que substitui a possibilidade de criação de sentidos objetivos e socialmente compartilháveis para além da mera “invenção”, é reforçado no segundo trecho, em que se revela a insipidez de um presente achatado, sem profundidade ou perspectiva, pois que

¹⁰ Afonso Henriques Neto, “simples narração”. In: HENRIQUES NETO, Afonso e AUGUSTO, Eudoro, *op. cit.*, p. 44-46.

¹¹ Cf. LÖWITZ, Karl. *O sentido da história*. Lisboa/Rio de Janeiro: Edições 70, 1991, p. 19.

¹² Cf. RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Brasília: UnB, 2001, p. 12. Trata-se da tese central de Rüsen acerca da função orientadora da história/historiografia para a experiência.

¹³ Ver ROSSI, Paolo. Ricordare e dimenticare. In: *Il passato, la memoria, l'oblio: sei saggi di storia delle idee*. Bologna: Il Mulino, 1991, p. 24.

¹⁴ Para uma boa análise econômica do período, cf. MENDONÇA, Sonia Regina. *Estado e economia no Brasil: opções de desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

desconectado do passado e do futuro, ou seja, um mundo desprovido do fio da memória — que liga os tempos, garantindo sentido aos movimentos dos sujeitos na história, permitindo a construção das identidades ou referências pessoais e grupais — e, portanto, pautado pelo medo da descontinuidade que o esquecimento provoca e pela busca, por vezes desesperada, de alguma forma de continuidade temporal.¹³ A rasura da memória e de sentidos históricos consistentes propicia a sensação de vida desenxabida, sem graça, a esmo. O movimento que resta, de ir e vir entre “galpões vazios, gado e carvão”, em sincronia com “avenidas imensas e vidros e luzes e metais acesos” remete aos signos por excelência da revolução industrial (1ª e 2ª, para sermos mais específicos), logo, da modernidade em andamento, mas, neste caso, esvaziada e desencantada de qualquer entusiasmo ou ilusão quanto às suas benesses, por outro lado tão decantadas pelos programas governamentais e pelos grupos civis econômicos que conduziam o “milagre” do desenvolvimento brasileiro (1968-1974) rumo ao “Brasil grande” e sob os augúrios da doutrina de segurança nacional, leia-se, sob a força militar e com exclusão da participação popular.¹⁴ A experiência subjetiva revelada no poema é em tudo contraposta a esse fervor progressista.

Com efeito, no terceiro e quarto trechos citados, o questionamento inicial se estende à racionalidade da ciência, da técnica e da filosofia, incapazes de evitar — ou pior, capazes de reiterar, uma vez que sua razão se torne instrumentalizada pelo interesse — a mortandade geral que assola o mundo. Os versos “nenhuma medicina conhece minhas dores” e “nenhuma filosofia a resgatar. se ao menos.” revelam o caráter inefável e inominado da dor que se vivia, bem como a desesperança de se encontrar respaldo filosófico ou científico nos quadros conhecidos.

A crise da razão no Brasil, dizia Carlos Alberto Pereira na mesma época, devia-se às mudanças sofridas, a partir dos anos 60, no projeto desenvolvimentista de nação, que aglutinara diversos setores sociais num “pacto populista” que garantiria um certo compartilhamento social dos ganhos. Os limites desse projeto, e sua ruptura pela instauração da ditadura, trouxeram uma crise de confiança, inclusive na racionalidade tecnológica que acompanhava a modernização. Esta, agora, transformara-se em uma racionalidade estritamente tecnocrática, em que a técnica se torna mero instrumento de dominação e repressão, parte integrante e necessária de um projeto de desenvolvimento excludente e concentrador, conduzido, com violência, por um Estado autoritário. Desenvolver-se-ia, a partir de então, de forma nebulosa e muitas vezes dolorosa, uma nova percepção do processo modernizador como obrigatoriamente contraditório, onde o arcaico não era mais contingencial e superável, mas contrapartida estruturante do moderno. Em tal quadro, os três eixos do debate cultural no Brasil, entre os anos 1950-70, sofreram uma rotação de ângulo, que foi expressa pela chamada poesia marginal de modo intencional ou não:

a) no eixo da relação entre arte e progresso/tecnologia industrial, a mudança de sentido social do instrumento técnico provocou uma desconfiança para com a modernidade semelhante ao que se via nas rebeliões contraculturais de todo o mundo. Deriva daí a experiência chamada de “desbunde”, vista como crise da juventude ocidental em oposição aos ideais capitalistas. O estilo de vida baseado no hedonismo, na vivência lúdica e erotizada das relações sociais, na psicanálise e no psicodelismo significava um redimensionamento das formas consagradas de apreensão

da realidade e de experiência;

b) no eixo do engajamento político-cultural, a derrota do projeto político das esquerdas sob a ditadura e o estrangulamento dos canais de discussão e engajamento pós-68 — restando apenas as situações-limite da clandestinidade e da luta armada — traziam dúvidas a respeito do encaminhamento e da natureza da luta política. Em resultado, esta foi redimensionada, encontrando-se no cotidiano uma alternativa, que foi tida como concreta o suficiente para ser o vértice da experiência cultural, de sua crítica e da política, de onde a politização do cotidiano como marca das realizações daquela geração;

c) no eixo da relação entre arte e teoria, a derrota do pensamento de esquerda por um lado gerava insegurança e acusações de “teoricismo” e “vanguardismo”, fazendo muitos jovens se precaverem contra a “retórica intelectual”; por outro lado, as posturas contraculturais, contrárias a qualquer discurso institucionalizado, críticas da lentidão no agir implicada pela reflexão teórica e afeitas ao pensamento místico e ao uso de drogas como estados de consciência alternativos à racionalidade ocidental, levavam a uma recusa do “modo intelectual” de leitura do mundo.¹⁵

O livro *O misterioso ladrão de Tenerife* e seus autores foram uma das fontes dessa pesquisa e análise empreendida por Carlos Alberto Pereira. Nos últimos trechos do poema “*Simples narração*”, a falta de razão e sentido beira mesmo o niilismo, e quase esconde a alusão contida na ironia da morte atômica disfarçada de epidemia de gripe: por um lado, alusão ao contexto destrutivo da Guerra Fria (a repetição do termo “bomba” no poema não é evidentemente gratuita), em que as potências mundiais, em especial os EUA, se vangloriavam de dominar a técnica e controlar a capacidade para destruir todo o planeta Terra n vezes... e por outro lado, a ironia diante do mascaramento das determinações políticas da morte, substituindo a bomba pela gripe, de maneira análoga ao modo como a polícia política brasileira costumava disfarçar a morte sob tortura dos militantes presos como se fosse suicídio ou tiroteio...

Novamente, em um movimento de *ritornello* típico da linguagem poética, o texto alude à questão da verdade histórica e seus ocultamentos — e por derivação, da memória e do esquecimento —, que naquele momento específico da história do Brasil dizia respeito àqueles que foram torturados, mortos e desaparecidos sob custódia estatal, na forma de uma política pensada e programada de eliminação dos “inimigos internos”, logo, sob a égide de um tipo de racionalidade, isto é, da “razão de Estado” que fundamenta, como uma das balizas da teoria política moderna, a doutrina de segurança e seu pre-domínio sobre a dignidade e a vida. O fato de que esse tipo de racionalidade configura uma des-razão do ponto de vista do bom-senso e do bem-viver, ou uma razão perversa, não passou despercebido ao poeta.¹⁶

Em suma, em um mundo de dores sem remédio, sem sequer lugar para os mortos e o luto, onde tudo se repete (“a mesmíssima palavra é repetida na ameba e em andrômeda”) e onde, para lembrarmos uma expressão adorniana¹⁷, a vida se tornou tão danificada que há coisas piores do que a morte (“ferido mortalmente. antes gostaria de.”), o ofício de narradores, historiadores e poetas se mostra de fato, e no mínimo, profundamente incômodo em sua inesgotável tarefa de encontrar sentidos para o absurdo da existência humana, tão frágil ante a violência dos processos históricos.

¹⁵ Enfim, o anti-intelectualismo, o anti-tecnicismo e a politização do cotidiano eram os três focos da reorientação cultural ocorrida no país ao longo dos anos 70. Ver PEREIRA, *op.cit.*, p. 78-92. A tendência ao anti-intelectualismo merece ressaltar: não se pode dizer que eram refratários ao mundo intelectual poetas como Cacaso, Leminski, Torquato, Waly Salomão, Armando Freitas Fº, Chico Alvim, Carlos Saldanha, Carlos Ávila, Ana César, entre outros, sem falar dos poetas-críticos literários, como Schwarz, Silviano Santiago, Affonso Romano de Sant’Anna...

¹⁶ Tal jogo entre distintas razões e distintas memórias acerca das lutas políticas ocorridas durante a ditadura e seus mortos, tem-se desdobrado até os dias de hoje nas disputas sobre a recuperação da verdade no país, envolvendo a revogação ou não da Lei da Anistia, a proteção dos torturadores defendida pelas Forças Armadas em geral, e alguns setores dos poderes Judiciário e Legislativo em particular, a luta de familiares de mortos e desaparecidos políticos “por verdade e justiça”, e a difícil e/ou ambígua atuação da atual Secretaria Especial de Direitos Humanos e seu trabalho sobre o *Direito à memória e à verdade* (2007), com as mais diversas repercussões sobre a sociedade como um todo. Para uma vasta discussão desses temas, cf. TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (org). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010 (Estado de Sítio).

¹⁷ ADORNO, Th. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

¹⁸ HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). Posfácio [1998]. In: *26 poetas hoje: antologia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 257.

¹⁹ *Ibidem*, p.261.

²⁰ LA CAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p. 197-1999, 208-212.

Haverá uma razão histórica, ou apenas uma razão patológica, em que tudo não passa de invenções doentias em cadeia? Que sentido pode ter a inexorável experiência de viver imerso na história se não houver explicações para ela?

Experiência histórica traumática e problemas éticos

O “cemitério ubíquo” é a triste imagem de um mundo desumanizado e em ruínas, cuja vivência foi particularmente dolorosa e imprimiu seus traços na poesia marginal. Nas palavras de Heloisa Buarque de Hollanda, tratava-se “de uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção”.¹⁸ Aquela poesia, por um lado leve e bem humorada, possuía um núcleo central grave, pois em cada poema, piada ou rima se pode encontrar “um elo da experiência social da geração AI5, uma geração cujo traço distintivo foi exatamente o de ser coibida de narrar sua própria história”.¹⁹

No poema de Afonso Henriques, a dor desconhecida pela medicina, portanto inominável e incurável, não é passível de ser narrada, embora se deixe entrever por meio do tom pungente e fragmentário do texto, construído à guisa de um soluço ou lamento. Tal dor revela-se intangível, abstrata, ao mesmo corporal e além do corpo — talvez meta-física, se não fosse o termo tão impróprio para o espírito materialista deste grupo social naquela época, uma vez que a metafísica certamente fazia parte das respostas filosóficas insatisfatórias, assim como a crítica-da-metafísica, da maneira como eram então concebidas... Configura-se, assim, uma situação compatível com o que La Capra denomina um “trauma histórico”.

Este, junto ou para além das condições traumáticas pessoais e estruturais/antropológicas, provoca lesões específicas em experiências sociais, como chagas históricas (vale lembrar que a palavra trauma deriva do grego “ferida”) produzidas em um determinado tempo e lugar. Uma vez que as sociedades modernas em geral não possuem processos sócio-rituais eficientes para elaboração de um trauma mediante o luto coletivo, as perdas históricas, como toda perda, derivam em fantasmagorias ou vazios, que deveriam ser nomeados e especificados para que as feridas sanassem. Em caso contrário, faltando os mecanismos de luto coletivo necessários à elaboração da dor social, forma-se a dinâmica da irrepresentabilidade traumática em âmbito histórico.²⁰ Os discursos daí derivados consistem em uma forma testemunhal complexa, em que se mesclam estranhamento e recalque, uma paradoxal necessidade de narrar e calar, simultaneamente, pois se tem certa noção da impossibilidade de construir sentidos coerentes para o horror experimentado, e conseqüentemente, de comunicar a realidade sofrida. As formas de expressar a experiência traumática costumam ser confusas e imprecisas, os termos vagos, os gêneros híbridos, nos quais a fronteira entre ficção e acontecimento histórico não é clara.

O testemunho subjetivo, observa Seligmann, mobiliza um tipo peculiar de mimesis, em que a *manifestação* do vivido se sobrepõe ao *imitatio*; por isso este autor propõe, para tratar dessas formas testemunhais relativas a experiências históricas violentas, o conceito de “teor testemunhal”, como uma função ou elemento discursivo que permeia diversos gêneros, situado entre a literatura e a história, por ser derivado de um duplo movimento de

significação: o discurso daquele que viu um fato e é capaz de assegurar sua veracidade e o discurso daquele que atravessa e sobrevive a um evento-limite, e cuja dor é tal que vem a problematizar a relação entre a linguagem e a realidade, pois não há palavras que a esgotem.²¹

No que se refere à construção de conhecimento sobre a experiência social traumática, por sua vez, trata-se de um problema em aberto, visto que o necessário tratamento ético desse tipo de experiência ainda não se encontra resolvido (será insolúvel, talvez?). Para La Capra, abordar o trauma ou suas diversas formas de elaboração exige um modo ético e cognitivamente responsável, em que as reivindicações de verdade e veracidade não sejam unidimensionais, nem estreitas.²² Mas nada é simples nessa proposição. Tratando da literatura brasileira dos anos 70, Sussekind se preocupa com o que considera uma tendência ao neonaturalismo, a seu ver inadequado para o tratamento literário da violência. A autora critica a diluição do efeito de choque provocada pelas descrições detalhadas de tortura, cuja “retórica emocionada”, descritiva em exagero, em tom jornalístico, bloqueia a catarse do leitor, por criar uma espécie de “horror ornamental”:

Porque é mesmo muito difícil falar do que se passa propriamente no corpo. Tanto o prazer quanto a tortura chegam a parecer quase irredutíveis ao plano discursivo. Por isso quanto mais minuciosas e emocionais as descrições, mais o assunto e a sensação que se buscava produzir parecem escapar. Como o erotismo, também a tematização da dor e da tortura física exige da linguagem uma espécie de ascetismo, de depuração, uma quase frieza capaz de, por via transversa, chegar onde se deseja.²³

A lapidação da linguagem permitiria um tratamento que, depurado ou indireto, criaria um efeito menos passível de reduzir o impacto emocional do mal e a decorrente reflexividade ética, o que não ocorreria diante da crueza da expressão, que só satisfaz um gosto vampiresco. No entanto, esta recusa à frieza e à expressão crua da violência não significa, ou não deve significar de maneira alguma, uma subtração ao confronto com o horror, pois isto conduziria ao recuo, ao invés da força de resistência requerida para se evitar a repetição de acontecimentos que, por sinal, não deveriam jamais ter ocorrido em uma civilização que se queira digna do nome e que pretenda manter-se enquanto tal. O aparente paradoxo entre as exigências de delicadeza e do princípio de realidade coloca problemas à expressão artística relativa a experiências catastróficas²⁴, e, por desdobramento, coloca questões conexas ao pensamento crítico e à historiografia. Seligmann sublinha o compromisso ético requerido pelos testemunhos, exigindo de autores e leitores um cuidado com a experiência passada à qual se tenta dar forma, tanto no que diz respeito à veracidade histórica quanto à qualidade mimética posta em ato, isto é, ao modo como se lida com as aporias da representação.²⁵ Se para a historiografia, os testemunhos são importantes como fontes, podendo-se prescindir de sua qualidade estética, é contudo crucial que o historiador saiba discernir em suas fontes literárias/artísticas os limites entre estetização grosseira e elaboração do trauma, o que não é tarefa fácil. As formas da historiografia tradicional, positivista ou representacional-mimética, já não dão conta do mundo a historiar, pois as catástrofes contemporâneas produziram um corte na história-experiência, tornando-a em estilhaços. Para lidar com as ruínas que sobraram, diz ainda o autor, é preciso novas formas historiográficas, que, como o catador de

²¹ SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003, *passim*.

²² LA CAPRA, *op.cit.*, p. 64-81.

²³ SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. rev. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 88.

²⁴ Vale lembrar a assertiva de Adorno que tem provocado numerosas controvérsias interpretativas: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas”. ADORNO, Th. *Crítica cultural e sociedade*. In: *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998, p. 26.

²⁵ SELIGMANN-SILVA, *op.cit.*, p. 382-84.

²⁶ *Idem*, p. 391-418.

²⁷ CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2000, p. 106-108.

²⁸ Isto nos remete à desistência, como uma das reações ao momento histórico ditatorial, conforme se vê em diversos poemas da época, como nestes versos de Capinam: “se em tudo existe a própria máquina/pouco acrescenta ir ou não ir.” A mesma sensação está presente nas indistincões traumáticas que podem gerar comportamentos profundamente depressivos ou suicidas, pois se não há sentidos para a vida, tanto faz viver ou morrer.

trapos de Benjamin, possam recompor imagens, carregadas de tensões, a partir dos restos. Para ser capaz de tratar do choque e do trauma, mantendo uma força ética e política, a historiografia precisa assimilar princípios da memória e da arte.²⁶

Foi em uma direção semelhante, embora não exatamente a mesma, que autores como Michel de Certeau e Jörn Rüsen propuseram pensar a relação entre história, morte e trauma. Para Certeau, a escrita da história é ou deveria ser um discurso de separação, de distinção entre o eu e o outro, o presente e o passado, pois sem isso nem o tempo nem a identidade se tornam inteligíveis. Lidar com o que foi mas não é mais, a finitude e a morte, que tanto assombra o Ocidente, é um procedimento inelutável e paradoxal da historiografia, que separa e apresenta o passado perdido/morto, para recapitulá-lo no presente na forma de um saber. Ou seja, para tornar o passado pensável, o discurso histórico “designa perdendo”; em sua estrutura mesma esse discurso “re-presenta mortos no decorrer de um itinerário narrativo” e ao fazê-lo, cumpre a função simbólica de um rito de sepultamento, à maneira de um canto fúnebre que ao mesmo tempo elogia e elimina, honra e enterra. “Assim, pode-se dizer que ela [a historiografia] faz mortos para que os vivos existam”, fornecendo ao passado morto uma representação que exorciza a angústia e libera o presente vivo de seus pesos dolorosos.²⁷ Compreende-se assim a demanda do poema por “algo que nos revelasse alguma diferença entre todos os que pereceram de mãos dadas (bem sei que esta é uma tarefa dos vivos, não dos insolúveis mortos a repetirem eternamente os mesmos atos)”. O apelo pungente à diferenciação entre os mortos do passado e do presente, cuja morte é trivializada e naturalizada sob o mesmo e banal diagnóstico da gripe sempre repetido, é um apelo à ação na e sobre a história para que alguma coisa seja feita e explicada, pois se toda dor e toda morte são iguais, não há possibilidade de atribuição de sentidos — seja no âmbito da experiência histórica ou da historiografia —, logo, não há porque pensar, explicar, agir, ou mesmo viver.²⁸ Para quê, então, o tempo, o “progresso” histórico, a modernidade, se o horror e a morte se abatem sobre os cândidos e solidários, que ainda perecem de mãos unidas? Se a vida dilacera?... Da força da morte dependem os sentidos da existência, como componentes fundamentais da experiência histórica.

Nas palavras de Rüsen, trata-se de chamar, conforme já mencionado, pela função orientadora do trabalho historiográfico que apresenta sentidos para a experiência social, isto é, para a existência humana que é por definição histórica. Estudando a memória e os diferentes critérios pelos quais ela pode ser classificada, o autor sublinha aquele que ilumina o modo pelo qual o passado é representado. Neste caso, uma “memória responsiva” é carregada da intensidade de uma experiência específica cuja lembrança fere e compele as pessoas a reagirem, pois a imagem do passado é poderosa, persistente e nem sempre passível de representação. Para analisar esse modo de experiência na memória histórica, se faz necessário o conceito de trauma. Já no caso do “modo construtivo de memória”, o passado memorado é melhor representável e se torna matéria para discursos, narrativas e comunicação contínua, permitindo que se constitua uma história significativa. Esses dois tipos de memória, por sua vez, relacionam-se a três tipos de crises, que engendram diferentes formas de constituição de sentido histórico: uma “crise normal”, contingente, em que a capacidade

de pensar e solucionar pode ser conduzida por padrões de significação já existentes no meio cultural; uma “crise crítica”, que só pode ser resolvida se novos padrões de significado forem articulados para interpretar o passado, derivando na criação de novos paradigmas; e, por fim, uma “crise catastrófica”, que “destrói o potencial da consciência histórica de processar a contingência em uma narrativa portadora e provedora de sentido. [...] Quando isso ocorre, a linguagem do sentido histórico silencia. Ela torna-se traumática. Leva tempo, algumas vezes mesmo gerações, para se encontrar a linguagem na qual seja possível articulá-la.”²⁹

Como em cada qual desses tipos de crise a ordem narrativa é, respectivamente, mantida, mudada e rompida, a cultura histórica e historiográfica de uma sociedade é atingida diferentemente, seja em sua dimensão política, estética/psicológica ou cognitiva. Para não subsumir a essas dificuldades, especialmente quando o próprio cerne da capacidade de criar conhecimento é atingido, a historiografia precisa se auto-refletir, superar empecilhos etnocêntricos e estabelecer a “historicização” como “estratégia cultural de superação das conseqüências perturbadoras das experiências traumáticas”. Isto porque, quando as históricas são contadas, o acontecimento catastrófico começa a ser assimilado dentro de uma visão de mundo plausível, de maneira que “ao cabo desse caminho, a narrativa histórica dá à perturbação traumática um lugar na cadeira temporal de eventos. Aí ela faz sentido e perde, assim, seu poder de destruir o sentido e significado. Ao dar ao evento um significado e sentido ‘históricos’, seu caráter traumático desaparece”.³⁰ O autor propõe, assim, que ao historiar o que seria uma catástrofe inenarrável, a historiografia supera o trauma e cumpre uma função destraumatizante.

No entanto, para não sucumbir ao risco de banalização do mal de que falava Hanna Arendt, ou de transformar em normal e norma o que é desumano e inadmissível, a historiografia precisa ter cuidados especiais com essa destraumatização, mantendo o estranhamento. Para isso, seria preciso assumir a forma de uma “traumatização secundária”, sugere Rüsen, na qual o próprio modo de fazer história se transforme em respeito à dor traumática e procure de algum modo manter seus traços, expressando sua perturbação no escopo mesmo dos procedimentos metódicos de interpretação e dos procedimentos narrativos de representação.

*Os choros das vítimas, os risos dos perpetradores e o eloqüente silêncio dos espectadores morrem quando o curso do tempo adquire sua forma histórica normal para orientar as pessoas dentro dele. A traumatização secundária é uma chance de dar voz a esse conjunto de desumanização. Ao lembrá-la deste jeito, o pensamento histórico abre a possibilidade de prevenir a desumanização [...] Há uma semelhança espantosa entre consciência histórica e luto. A história se refere principalmente ao passado relevante para a identidade humana. O passado ausente está presente nas profundezas da subjetividade humana. E isto é exatamente de que trata o luto [...] constitutivo para o pensamento histórico em geral e por princípio.*³¹

Ainda que “traumatização secundária” não seja talvez uma expressão feliz, é ela que realiza na escrita da história a equivalência ao luto histórico. Uma vez que este se refere às experiências autodestrutivas, à perda de si que ameaça a própria identidade histórica e todas as relações de alteridade nela implicadas, bem como destrói os critérios mesmos de humanidade,

²⁹ RÜSEN, Jörn. Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história. *História da Historiografia* [Revista eletrônica], n.02, [Ouro Preto: UFOP], março 2009, p. 171.

³⁰ *Ibidem*, p. 195.

³¹ *Ibidem*, p. 200-201. Considerando que “a ausência de sentido precisa se tornar, ela mesma, um elemento constitutivo do sentido”, Rüsen enumera sete substituições desejáveis nos procedimentos historiográficos: ao invés da anonimização, das categorias já dotadas de sentido, da história que dissolve os elementos destrutivos, da moralização, da estetização do horror, da teleologia que suaviza as experiências traumáticas, da máxima especialização, é preciso tratar da factualidade nua, manter a memória da exceção, indicar a fragilidade interna da moralidade, enfatizar a feiúra brutal da desumanização, apresentar a descontinuidade do fluxo do tempo entre o passado traumático e a comemoração no presente, conectar a especialização com um ‘arcabouço interpretativo abrangente e convincente’. Ver p. 200.

³² Apud HOLLANDA, Heloisa Buarque e GONÇALVES, Marcus Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982, (Tudo é história, 41), p. 83-85.

somente o luto coletivo — enquanto elaboração sócio-psíquica das culpas, vergonhas, medos e ódios — permite a uma sociedade assenhorar-se novamente dos critérios e do sentido de humano e, portanto, de formas de identidade que transcendam os interesses corporativos, o etnocentrismo, o chauvinismo e toda maneira de autorealização que elimine o outro, sua vida, sofrimento ou memória.

O último verso do poema, “Os sumérios estão vivos como a morte”, ressoa com força e indica haver no Brasil um passado que ainda não passou, um presente que não passará tão cedo (sendo os sumérios uma figuração daquela geração), e cujo trabalho de luto, destigmatização e sepultamento liberalizador ainda está por realizar...

Assim sendo...

Do solo do “cemitério ubíquo” brota todo este conjunto de questões a serem trabalhadas, especialmente no que concerne a mudanças fundamentais ocorridas na experiência e percepção da história. *O misterioso ladrão de Tenerife* aponta uma inflexão no modo de se ver e lidar com a (in)ação sobre o curso histórico, que foi característica da dicção e comportamento dos “marginais” dos anos 1970. Com efeito, as principais vertentes políticas e literárias da modernidade ocidental discutiam o papel histórico dos sujeitos sociais, entre eles os poetas, na condução do destino humano, logo, da história. Se a dimensão de tal é problemática, levando muitos autores contemporâneos a criticarem a “arrogância” moderna, mais complexa ainda se tornava no Brasil da década de 70, quando, sob ditames ditatoriais, o regime civil-militar arrogou-se conduzir com exclusividade a história nacional, pelas vias de uma modernização econômica tecno-burocrática, com controle dos movimentos sociais e culturais e uma grande violência de Estado, excluindo o cidadão civil dos processos decisórios.

A restrição da cidadania foi acompanhada pelo arrefecimento, voluntário ou não, da ação histórica. As imagens entediadas ou impotentes de “espiar o mundo da janela”, reiteradas em diversos poemas marginais, substituíam “a sensação de tocar com o dedo a História”, no dizer do então líder estudantil Jean Marc Van Der Weid³², referindo-se à experiência de sociabilidade aprofundada, ao compartilhamento de idéias, projetos e atitudes, que se traduziu nos anos 1960 em expressão criativa e ação política de grande intensidade, e cuja interrupção, como já observado, foi traumaticamente sentida. A intenção e a crença na possibilidade de imersão na história e atuação sobre seus rumos, fortemente presente ainda em fins da década de 60 — quando estimuladas pelos movimentos de maio de 68 e pela proposta marcuseana de revolução cultural libertária, do ponto de vista político, econômico e existencial —, já se diluía contudo no decênio seguinte.

Aos que não se renderam aos argumentos ditatoriais, restava a angústia de existir cerceado política, econômica e culturalmente, bem como a tensão de viver na “corda bamba” — conforme sugere o título do penúltimo livro de poemas de Cacao (1978) —, estendida entre a impotência cimentada pelo Estado e o desejo pulsante de agir no e sobre o mundo. Entre um e outro, um projeto de experiência humana e histórica latente, que não se pôde realizar em plenitude. Uma experiência histórica lacerada e rasurada trouxe consigo mudanças na expressão poética e literária em

geral, e na forma historiográfica, que também sofreu inflexões desde então.

Resta avaliarmos se a historiografia de fato alargou suas fronteiras em direção à arte e à ética, como propõem aqueles autores convictos de que esta é uma das poucas maneiras — senão a única e se ainda há chance — de reverter rumos e fazer dos documentos de barbárie também um documento de cultura.³³ “Aproveitemos o vento e trabalhemos no vento. Talvez ainda haja tempo de imaginarmos o mínimo gesto”, antes que o mundo e a história se tornem mesmo um “cemitério ubíquo”...



Artigo recebido em janeiro de 2010. Aprovado em março de 2010.

³³ Cf. BENJAMIN, Walter. Teses VI e VII. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio, uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 70.

