

REVISTA

LUMEN

CENTRO UNIVERSITÁRIO ASSUNÇÃO – UNIFAI

REVISTA LUMEN (ISSN: 2447-8717)

Revista semestral de investigação multidisciplinar

Grão-Chanceler

Cardeal Dom Odilo Pedro Scherer

Reitor

Prof. Dr. Pe. Edécio Serafim Ottaviani

Vice-ReitoraProf^a. Ma. Karen Ambra Cordeiro**Pró-Reitor Administrativo**

Prof. Me. Pe. João Julio Farias Junior

Pró-Reitor Jurídico

Prof. Esp. Pe. José Rodolpho Perazzolo

Pró-Reitora AcadêmicaProf^a. Ma. Denize Scivoletto Mazza Garcia**Secretário Geral**

Adilson Cristiano Lana

Editor responsável

Prof. Dr. Thiago Rodrigues

EditoresProf^a. Dra. Vanessa Beatriz Bortulucce

Prof. Dr. Sidnei Ferreira de Vares

RevisoraProf^a. Ma. Rosane Câmara**Diagramação e suporte técnico**

Prof. Dr. Claudemir Gimenez

Conselho editorialProf^a. Dra. Carla Montuori Fernandes (Universidade Paulista – UNIP)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Riberi Lobo (Universidade São Judas Tadeu– UNIFAI)

Prof. Dr. Flávio Reis dos Santos (Universidade Estadual de Goiás - UEG)

Prof. Dr. Flávio Rovani de Andrade (Universidade Federal do Piauí - UFPI)

Prof. Dr. Flávio Trovão (Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT)

Prof. Dr. Hermógenes Saviani Filho (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS)

Prof. Dr. Jean Rodrigues Siqueira (Centro Universitário Assunção – UNIFAI)

Prof. Dr. José Iesca Rodrigues (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP)

Prof. Dr. José Renato Polli (Centro Universitário Anchieta – UNIANCHIETA)

Prof. Dr. Marcos Horácio Gomes Dias (Universidade São Judas Tadeu – USJT)

Prof^a. Dra. Maria Lúcia Salgado (Faculdade Paulista de Pesquisa e Ensino Superior – FAPPES)

Prof. Dr. Pedro Calixto (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG)

Prof. Dr. Sidnei de Oliveira (Universidade Estadual Paulista – UNESP)

Vinculação:

Centro Universitário Assunção – UNIFAI – Fundação São Paulo – FUNDASP.

Rua Afonso Celso, 671/711, Vila Mariana – SP – Tel: (11) 5087-0199 ou 0800-100-124

Sumário

Editorial	4
Apresentação.....	5
Dossiê.....	6
O modo de relação do surdo com a língua materna e língua escrita	7
<i>Lucimar Bizjo</i>	
Berlim: guerra, memória e inclusão.....	23
<i>Marcos Horácio Gomes Dias</i>	
Artigos livres	46
Desordem à vista: a música nas <i>memórias de um sargento de milícias</i> , de Manuel Antônio de Almeida.....	47
<i>Luiz Filipe Correia</i>	
<i>Said Tuma</i>	
O rádio na estética do futurismo italiano: o manifesto <i>la radia</i>	69
<i>Roberto d'Ugo Júnior</i>	
<i>Vanessa Beatriz Bortulucce</i>	
As tecnologias da comunicação <i>on-line</i> no ensino superior: o professor <i>on-line</i>	84
<i>Sidney Proetti</i>	
Os nazistas eram de esquerda?	97
<i>Antônio Ruzza</i>	
Silêncio: a censura de informações na ditadura militar do brasil.....	110
<i>Maria Cristina Palhares</i>	
<i>Michelle Silva Galvão</i>	
Resenha crítica.....	130
Shoah segundo Claude Lanzmann: o mal radical	131
<i>Newton Gomes Pereira</i>	
Sobre a revista	139
Normas para publicação	139

Editorial

4

A Revista Lumen, fundada em 1994, durante anos cumpriu o importante papel de difundir a produção acadêmica no Brasil, dando espaço tanto aos professores do Centro Universitário Assunção – UNIFAI, instituição à qual está vinculada, quanto aos colaboradores externos. Foram mais de 30 números publicados desde então, dois a cada semestre. Todavia, a revista encerrou sua atividade no ano de 2009. Em 2011, com a ascensão da nova reitoria, representada pelo Magnífico Reitor Prof. Dr. Pe. Edécio Serafim Ottaviani, houve a preocupação de resgatar este veículo de difusão do conhecimento acadêmico, bem como em estimular os professores da instituição à prática da pesquisa e da produção acadêmica de qualidade.

Como é do conhecimento de todos, reflexões e debates acadêmicos, cada vez mais, assumem importância fundamental face às rápidas transformações do mundo contemporâneo. A universidade, portanto, tem o compromisso com a promoção de leituras e análises mais abrangentes que, promovendo novos questionamentos teórico-metodológicos, deem conta de compreender estes processos. Afinal, se o ensino, a extensão e a pesquisa constituem o tripé sob o qual se assentam as instituições de ensino superior, cabe ao Centro Universitário Assunção – UNIFAI dar a sua parcela de contribuição para o avanço da pesquisa acadêmica no Brasil.

O ano de 2015, portanto, demarca um novo momento dessa história. Reitoria, pró-reitoria acadêmica, coordenadores de curso e professores decidem trabalhar em torno de um projeto de reativação da Revista Lumen. Este projeto, que já vem sendo discutido há meses, vê-se, agora, concluído. O saldo, sem dúvida positivo, pode ser enfim avistado. Em um novo formato, virtual, a Revista Lumen reinicia seus trabalhos com o objetivo de dar voz aos pesquisadores de todo Brasil e, quiçá, aos pesquisadores estrangeiros que queiram colaborar conosco. Estruturada, pois, em torno de um tema geral, que compõe o dossiê, mas também aberta a artigos livres, resenhas, traduções e entrevistas, a versão virtual da Revista Lumen recomeça sua missão acerca da difusão científica. Destarte, é com enorme alegria que seus editores, Prof. Dr. Thiago Rodrigues, Prof. Dr. Sidnei Ferreira de Vares e Profa. Dra. Vanessa Beatriz Bortulucce, apresentam agora o sétimo número da Revista Lumen.

Boa leitura a todos,
Os editores.

Apresentação

Neste Sétimo número da Revista Lumen, procuramos enfatizar artigos e ensaios que dialogassem diretamente com o tema do dossiê, “A Inclusão Social no Século XXI”, entretanto também compõem este volume artigos livres e uma resenha crítica.

O primeiro artigo da referida seção, “O modo de relação do surdo com a língua materna e língua escrita” de Lucimar Bizio, tece considerações sobre a aquisição da língua materna, pelo surdo, e sobre como esta questão foi e tem sido tratada teoricamente até a atualidade.

O segundo artigo, “Berlim: guerra, memória e inclusão”, de Marcos Horácio Gomes Dias, versa sobre o surgimento de museus e memoriais em Berlim após a II Guerra Mundial, principalmente após a queda do muro, marcado pela memória das vítimas e daqueles que sofreram as consequências das guerras e das divisões internas.

O terceiro artigo, que faz parte da seção de artigos livres, explora as relações entre música e literatura. Partindo da *dialética da malandragem*, definida por Antonio Candido (1970), o artigo investiga como a arte dos sons dialoga com essa reflexão. Além da ubiquidade da música nas *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854-55), de Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), a reflexão constata que ela age como um vetor que favorece a passagem da *ordem* para a *desordem*. Além da retomada do texto de Antonio Candido, o artigo se justifica pela oportunidade de investigação de práticas musicais brasileiras. Este belíssimo texto, “Desordem à vista: a música nas memórias de um sargento de milícias, de Manuel Antônio de Almeida”, é assinado por Luiz Filipe Correia e Said Tuma.

O quarto artigo, “O rádio na estética do futurismo italiano: o manifesto la radia” de Roberto d’Ugo Júnior e Vanessa Beatriz Bortulucce, apresenta, pela primeira vez em língua portuguesa, o Manifesto *La Radia*, escrito em 1933 por Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata, nomes do Futurismo italiano. O manifesto em questão assinala um dos elementos importantes na poética da vanguarda naquele momento, a saber, a celebração da máquina, porém desta vez não mais tendo o automóvel ou o avião como únicos paradigmas, mas abarcando todos os aparelhos e dispositivos que caracterizam a sociedade moderna.

Ao discutir a relação entre educação e as novas tecnologias, Sidney Proetti, em “As tecnologias da comunicação on-line no ensino superior: o professor on-line”, busca contribuir para entender as práticas da comunicação on-line e como elas podem ser utilizadas para a interatividade entre professores e alunos do ensino superior. Ao longo do desenvolvimento do texto, são comentadas algumas tecnologias digitais/virtuais que contribuirão, segundo o autor, para a formação do raciocínio global necessário.

Na contramão da banalização do conhecimento adquirido, que marca nossa contemporaneidade, Antônio Ruzza em “Os nazistas eram de esquerda?” e também Maria Cristina Palhares e Michelle Silva Galvão em “Silêncio: a censura de informações na ditadura militar do Brasil”, buscam pensar esses fenômenos de forma rigorosa e cientificamente fundamentada. O primeiro procura argumentar contra a afirmação feita por alguns representantes ideológicos do governo brasileiro de que o nazismo foi um fenômeno de esquerda, apenas porque no seu partido aparecia o nome “socialista”; o segundo artigo, busca denunciar o que ocorria no regime militar através da análise do romance Zero, de Ignácio de Loyola Brandão.

Por fim, este volume se encerra com a resenha crítica de Newton Pereira para o documentário “Shoah”, dirigido por Claude Lanzmann. Nesta resenha o autor procura mostrar, através da discussão desse documentário, que o massacre sistemático de judeus durante a Segunda Guerra Mundial foi a maior violação dos direitos humanos em toda a história.

Convidamos, portanto, o leitor a contribuir para pensar uma sociedade mais justa e inclusiva neste século XXI, e, se possível, transformar nossa realidade em algo melhor!

Prof. Dr. Thiago Rodrigues
Editor Responsável

DOSSIÊ

A INCLUSÃO SOCIAL NO SÉCULO XXI

O MODO DE RELAÇÃO DO SURDO COM A LÍNGUA MATERNA E LÍNGUA ESCRITA

Prof. Dr. Lucimar Bizio¹

7

RESUMO

Este artigo tece considerações sobre a aquisição da língua materna, pelo surdo, e sobre como esta questão foi e tem sido tratada teoricamente até a atualidade. Para tanto, alguns autores foram selecionados com o propósito de falarem a respeito do assunto. Isso porque, para encaminhar a reflexão sobre o tema em questão, foi necessário desnaturalizar termos que circulam livremente no campo dos estudos sobre a surdez. Entre eles, destaca-se o de língua materna, L1 e L2, uma vez que, na abordagem bilinguista, entende-se a Língua de Sinais como L1, enquanto a escrita do português é considerada como segunda língua – L2. Foram abordadas as possibilidades de contribuição do diálogo com a Linguística e também com a Psicanálise, com vistas a considerar a singularidade do surdo.

Palavras-chave: escrita do surdo; língua materna; primeira língua; segunda língua.

ABSTRACT

This article discusses the acquisition of the mother tongue by the deaf and how this issue has been theoretically approached to date. To this end, some authors were selected aiming at denaturalizing terms and concepts that circulate freely in the field of studies on deafness. Among them, mother tongue, L1 and L2 stand out considering that in the bilingual approach, sign language is understood as an L1, while written Portuguese is considered a second language - L2. We touch the possibilities of dialogue between Linguistics and also Psychoanalysis, putting into perspective the singularity of the deaf.

Key-words: deaf person writing; mother tongue; first language; second language.

INTRODUÇÃO

A Língua de Sinais Brasileira (LIBRAS), aprovada pela Lei no 10.436, de 24 de abril de 2002, regulamentada pelo Decreto 5.626/05, vive um momento muito comum em nosso sistema educacional: o modismo. O fato de o assunto ter sido tema de redação no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) em 2017 e o atual presidente, Jair Bolsonaro, ter dado ênfase a essa língua em sua campanha eleitoral, com a participação de sua esposa, especialmente na cerimônia da posse presidencial, chamou a atenção do brasileiro para o assunto, com ênfase menor para as questões do surdo enquanto cidadão, aluno e sujeito.

¹ Doutor em Linguística Aplicada pela PUC-SP, Professor de Língua Portuguesa para Surdos, Libras, no Centro Universitário Assunção – Unifai e no Instituto Federal São Paulo (IFSP) - Campus Votuporanga.

A eleição do tema deste artigo teve origem em situações emergentes nas práticas em sala de aula, não movido pela empolgação momentânea com que o assunto é tratado no momento. Há muitos anos, venho me dedicando ao ensino de língua portuguesa para alunos surdos, que frequentam escola especial. A enorme dificuldade encontrada por esses alunos, observada ao longo de minha trajetória como docente, justifica as inquietações que mobilizaram o desejo de abordar a questão da escrita de surdos no contexto escolar.

O modo como cada surdo se expressa por escrito e como captura as informações que lhe são transmitidas pela fala é complexo e singular. Uma análise superficial da escrita de alunos surdos, considerando apenas o cenário brasileiro, revela que eles parecem claudicar entre duas línguas: a de sinais e o português escrito/oral.

O modo de entrada do surdo no universo da escrita tem sido objeto de atenção de um grande número de pesquisadores. A literatura da área revela que se trata de um tema amplo e controverso que atrai estudiosos de perspectivas teóricas distintas, que visam decifrar a trajetória enigmática de sujeitos que, em função da privação sensorial, chegam à escrita por caminhos tortuosos.

A ideia pressuposta não é somente de que se possa transferir conhecimento da primeira língua para a segunda, mas sim de que haja um processo paralelo de aquisição e aprendizagem de ambas.

Considerando a perspectiva teórica assumida em minha trajetória de estudo, coloco as seguintes questões: como pensar nas crianças cujo contato com a língua de sinais é tardia e muitas vezes apenas no universo escolar? Seria possível imaginar que elas passariam um longo período fora do universo simbólico? Como entender que elas sejam “estrangeiras” para seus próprios pais? Na realidade, percebi que, no campo da surdez, raros são os estudos que interrogam o que é uma língua, quais as relações entre sujeito e linguagem, quais os efeitos causados pela surdez na estruturação subjetiva dessas crianças e como se articulam fala/sinais/escrita para elas. Tais questões foram tematizadas, embora merecessem verticalização, especialmente considerando a envergadura de cada uma delas.

A ideia é a de que, caso não houvesse uma perda auditiva, a linguagem seria diretamente acessível ou possível de ser ensinada (tornada acessível) à medida que se assume que a linguagem é **naturalmente transmissível** na ausência de um déficit sensorial, como assinala Andrade (2003) ao criticar a posição de que: “A linguagem é naturalmente apreendida por um sujeito dotado de capacidades perceptuais e cognitivas” (ANDRADE, op. cit., p. 119). A autora diz, nesse enquadre, que a privação auditiva parece ser a única barreira para que a criança surda adquira linguagem em um processo de ensino-aprendizagem.

O trabalho de Cerqueira (2006) aponta para a necessidade de fazer a distinção entre ouvir e escutar²:

Acredito ser necessário fazer uma distinção entre ouvir e *escutar*, entre organismo e corpo. Ouvir “é um fenômeno fisiológico”, e escutar “é mais que isso – ele envolve

² Sobre isso, ver também Arantes (1997).

‘interpretação’- é um ‘fenômeno linguístico.’” A escuta nos remete ao sujeito, à linguagem e seus efeitos de sentido. A psicanálise nos permite pensar em um corpo como *efeito de linguagem*, ou como propõe De Lemos, *capturado pelo funcionamento da linguagem*. (CERQUEIRA, 2006, p.11)

O que se apaga, ao eleger a acessibilidade como condição necessária e suficiente para aquisição de linguagem, são exatamente os mistérios envolvidos na enigmática e complexa passagem de *infans* a falante, questão ainda mais complexa quando a surdez está em jogo. A própria heterogeneidade na relação do surdo com a linguagem deveria interrogar pesquisadores e suspender a naturalidade com que se pensa a aquisição da linguagem.

9

Entendo que, a partir de uma discussão sobre as contribuições de uma Linguística afetada pela Psicanálise, é possível colocar em pauta questões relacionadas à língua/fala/escrita, bem como aos sinais, e contribuir para um novo caminho nos estudos relativos ao ensino de Língua Portuguesa para alunos surdos. Não basta discutir a escrita como segunda língua (L2) e relacioná-la à língua de sinais, como se a escrita fosse uma mera forma de representação.

Desse modo, a escrita é sempre entendida como um objeto a ser aprendido/aprendido; seu papel é secundário em relação ao papel da fala e, também, ao papel dos sinais aos quais cabe a ela representar. Em outras palavras, sustenta-se a hipótese de que a escrita é um sistema que está subordinado à fala ou a língua de sinais. Há complexidade envolvida na relação fala/língua de sinais/ escrita, mas acompanho Guadagnoli (2007, p.56) quando afirma que: “Oralidade, escrita, gesto não são entidades autônomas e se o fossem, não poderiam ser relacionadas entre si: há um funcionamento em jogo – o da linguagem”. Assim, na concepção aqui adotada, o que articula as diferentes modalidades de língua é o funcionamento da Língua, a *la langue* de Saussure.

Entende-se, neste texto, que não é a criança quem realiza uma apropriação da linguagem pela via da percepção, mas, acompanhando o pensamento de Cláudia de Lemos (1982, 2002), parto da ideia de que a criança é capturada numa estrutura de três polos: o do sujeito, o da língua e o do Outro, entendido aqui não como *socius* fora da linguagem, como se vê frequentemente nas discussões pedagógicas mas, sim, como instância do funcionamento da língua constituída. A partir dessa concepção, o Projeto Aquisição, Patologias e Clínica de Linguagem, PUCSP, do qual faço parte, entende que não podemos esquecer que a relação criança-linguagem é enigmática, imprevisível e singular, ou seja, determina o modo de relação do sujeito se estruturar na linguagem. É dessa perspectiva que pretendo encaminhar minha tese.

Importante, também, no encaminhamento dessa discussão, são as contribuições de Borges³ (2006), autora que subverte a concepção corrente de que a escrita é representação da fala. Vale lembrar que para Borges (2006, p.131) “reconhecer o funcionamento da língua possibilita que as investigações sobre a aquisição da escrita não mais reduzem à relação dual oralidade sinais/escrita, mas sobre a **relação triádica oralidade/escrita/língua.**” (grifos meus). Reduzir esse processo a uma relação que exclui a

³ O livro de Sonia Borges (2006) é resultado de sua tese defendida em 1995, na PUCSP.

Língua, isto é, a uma relação dual, implica não só a dicotomização dessas formas: linguagem oral ou de sinais e escrita, “como a substancialização, de modo que a linguagem oral é tomada como referente, e a escrita, como referência, numa relação que é da ordem do signo” (op.cit).

Penso que, de fato, a relação sujeito-objeto, tão cara aos aportes cognitivistas deva ser abandonada por uma relação triádica: tanto para abordar a fala quanto a escrita ou os sinais. O fato das diferentes modalidades poderem se afetar mutuamente é um aspecto muito importante que não pode ser desconsiderado nos estudos sobre a escrita, especialmente quando a surdez está em questão. É necessário reconhecer que “as modalidades” sejam diferentes entre si e, ao mesmo tempo, que pertençam a um mesmo domínio” (op. cit). Desse modo, a escrita deixa de ser vista como representação de um estado interno e passa a ser entendida como efeito da relação do sujeito com a linguagem.

Entendo que o olhar de um pesquisador deve estar direcionado às condições efetivas de uso da linguagem, considerando suas manifestações singulares e as condições de produção e não apenas focalizar um produto acabado. Desse modo, será possível apreender como esses sujeitos se articulam na constituição do texto escrito e, com isso, iluminar uma hipótese relativa ao modo como o surdo entra no universo gráfico. Isto é, como gesto e fala se articulam com a escrita. A perspectiva teórica que sustenta essa reflexão permite acolher, a partir do universal do funcionamento da língua, também o singular, o heterogêneo, isto é, trata-se de uma abordagem que ultrapassa o limite da descrição da linguagem enquanto falta, pois se entende que os “erros” são, muitas vezes, indícios de uma posição singular do sujeito na linguagem.

O trabalho de Carvalho (2006), ao abordar o *erro* em Aquisição de Linguagem, seguindo os passos de De Lemos (2014), especialmente ao abordar a questão relativamente ao que significa “saber a língua” e o “saber da língua”, discute a posição do investigador e sua relação com a teoria: “[...] trata-se de uma relação que situa o investigador em um ponto de cruzamento entre esses dois ‘saberes’, trazendo questões peculiares quando essa investigação tem lugar em Aquisição de Linguagem” (CARVALHO, 2006, p.63).

ALGUMAS PALAVRAS SOBRE A TEORIA

A estruturação subjetiva e estruturação da linguagem são processos solidários. Assim, vir a ser falante não é tarefa simples pois, como afirma De Lemos, a captura por um funcionamento linguístico implica conflito, “conflito a esperar do embate entre heterogêneos, entre – corpo e linguagem, corpolingüagem – e da posição da criança como objeto do desejo do Outro materno” (2014, p.122). Quando a surdez está em causa temos ainda uma situação mais complexa, tanto em função da privação sensorial quanto através dos efeitos que ela pode provocar no imaginário materno e, conseqüentemente, na estruturação do laço mãe-criança.

O Grupo de Pesquisa, ao qual se filia este trabalho, tem na sua origem uma relação estreita com a Proposta Interacionista em Aquisição de Linguagem conforme proposta por De Lemos que, segundo entendo, permite discutir os modos de presença do surdo na escrita.

O encaminhamento deste artigo tem como fundamento o empreendimento teórico de Cláudia de Lemos, o Interacionismo Brasileiro. Em 1992, a partir da revisão do próprio trabalho, propõe um modo de entendimento da Aquisição da Linguagem que, pelo efeito da aproximação à Psicanálise de Jacques Lacan e à leitura original que esse autor empreendeu do estruturalismo europeu (Saussure e Jakobson), pode ganhar uma direção radicalmente distinta dos trabalhos da área: o encontro com a Psicanálise permitiu articular língua-fala-falante.

Trata-se de uma proposta que se distingue de outros interacionismo⁴ porque, entre a criança e o Outro, De Lemos interpõe um terceiro elemento - a língua - e a relação passa a ser triádica. Entende-se que a relação não é estritamente com o outro, mas com sua fala e, nela, é suposta a língua; com isso, Outro é definido como “**instância** do funcionamento linguístico discursivo”. Em outras palavras, a língua - *la langue* - está no centro da teorização sobre a Aquisição da Linguagem. São mecanismos linguísticos que passam a responder, também, pela subjetivação.

Nas palavras da autora, “a criança é confrontada com a fala do Outro materno primordial, que a significa segundo seu desejo inconsciente, o que a privará de seu ser para fazê-la humana, ser de linguagem” (DE LEMOS, 2014, p.868); assim, a criança é, então, capturada pelos “mecanismos do significante” a que estará para sempre presa (ibidem, p.959).

A sustentação teórica deste trabalho, entretanto, deve-se aos desdobramentos teóricos empreendidos no campo da escrita por Borges e também por Lier-DeVitto no que se refere às Patologias e à Clínica de Linguagem.

O Interacionismo em Aquisição de Linguagem, de Claudia de Lemos (1992) pôde conquistar outros campos.

A originalidade da reflexão de Cláudia de Lemos não ficou restrita a questões relativas à fala da criança. Ela não só proliferou em pesquisas sobre o assunto, como os artigos neste livro testemunham, como também ultrapassou esse domínio. Por ter desenvolvido uma reflexão sobre a linguagem (língua e fala) e sobre o sujeito (sua relação à fala - própria e do outro - e à língua), a empiria foi ampliada, uma vez que a relação estrutural *criança-língua-fala* pôde ser lida como relação *sujeito-língua-fala*. Trata-se, portanto, de uma arquitetura teórica aberta à possibilidade de contemplar heterogeneidades e questões singulares por elas suscitadas. Entre essas heterogeneidades estão às falas sintomáticas. Necessário, então, é *sustentar diferenças* e pressionar as possibilidades de rendimento do espaço teórico. (LIER-DEVITTO e ARANTES, 2006, p:12).

A leitura vigorosa de Lier-DeVitto permitiu a ela voltar-se para fala e escrita de pacientes que frequentavam a clínica fonoaudiológica. Essa autora (1997), convocada pelo enigma das patologias de

⁴ Ver Lier-DeVitto e Carvalho 2008

linguagem e tocada pela ausência de diálogo teórico entre a Fonoaudiologia e a Linguística, propôs e passou a coordenar um Projeto Integrado (CNPq 522002/-97-8) – que originou Grupo de Pesquisa LAEL-CNPq⁵. Deste Projeto, tem participado tanto fonoaudiólogos quanto professores da Área da Educação, todos com formação em Linguística⁶. Lier-DeVitto entendeu que:

“não seria qualquer teoria da Linguística com que se poderia dialogar [para abordar a fala e a escrita de pacientes fonoaudiológicos] – haveria de ser com uma em que “interação”, “outro” e “erro” fossem proposições problemáticas” (LIER-DeVITTO, 2005, p.144).

Buscava com isso dar sustentação teórica a uma prática clínica. Propôs-se, assim, a revisitar “as noções de **interação; mudança; erro; falante e outro; heterogeneidade e interpretação**” (PIRES, 2015, p.54, grifo da autora), considerando a especificidade do objeto em questão.

Lier-DeVitto e Andrade (2008) propõem uma abordagem dos erros na escrita de crianças com dificuldades na leitura e na escrita que implica a incidência do funcionamento da língua. Elas partem *da hipótese “indeterminação na escrita de crianças”* (LIER-DeVITTO & ANDRADE, 2008, p. 55) e implicam o *jogo significativa*, que obriga que se reconheça o fato de que “unidades são efeitos de relações” (SAUSSURE, 2006). Isto é, unidades não são elementos “em si”, como suposto no “acordo percepção-cognição” (LIER-DeVITTO & ANDRADE, 2008, p. 56). Elas afirmam que “as entidades concretas da língua não se apresentam por si mesmas à nossa observação” [...] são delimitadas “pelo aspecto do valor” (SAUSSURE, 1916, p. 127-8).

Pesquisadores do grupo de Pesquisa Aquisição, Patologias e Clínica de Linguagem voltaram-se também para o campo da Educação. Santos (2008) e Pires (2015) focalizaram os alunos que cursam o Ensino Fundamental e não chegam a uma escrita legível; tocadas pelo Interacionismo e pela Psicanálise, abordam a questão a escrita de modo original. Santos (2008) defende a hipótese de que os problemas de crianças ao longo do processo de alfabetização estão relacionados à “resistência de um saber inconsciente no processo de construção de conhecimento” (SANTOS, 2008). Pires, por sua vez, volta-se para os efeitos da escrita de alunos que “fracassam” e interroga: “O ‘fracasso’ é do aluno, do professor ou da Escola?” (PIRES, 2015, p.72).

Bizio (2008) e Zajac (2011) também trazem questões do campo da Educação, e exploram a relação do sujeito surdo com a escrita. O primeiro busca, no Interacionismo e na Clínica de Linguagem, uma ancoragem teórica para entender a escrita do surdo não como déficit, mas sim como efeito possível do funcionamento da língua, o que se opõe à literatura do campo da Educação de Surdos.

5 Desde 2002, o Grupo de Pesquisa Aquisição, Patologias e Clínica de Linguagem é liderado por Lier-DeVitto e Lúcia Arantes no LAEL-PUC_SP.

6 São pesquisadoras com uma participação especial no Grupo de Pesquisa: Suzana Carielo da Fonseca, Lúcia Arantes, Lourdes Andrade, Rosana Landi, Luciana Carnevale; Daniela Spina-de-Carvalho, Milena Faria e, depois, Juliana Marcolino Galli e Melissa Catrini.

8 Ver Lier-DeVitto, 1995.

Zajac (2011), por sua vez, diante das questões teóricas levantadas pelo Interacionismo e a Psicanálise, faz uma reflexão sobre a estruturação do surdo como sujeito. A autora também circula pela escrita do surdo e faz uma afirmação de que a escola atribui as dificuldades apresentadas na escrita do surdo “como resultado de problemas metodológicos ou da falta de fluência dos professores na LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais)” (ZAJAC, 2011, p.14). Destaca que a falta de um olhar diferenciado sobre a escrita do surdo reside, principalmente, pelo fato do sujeito ser colocado à margem da discussão. Conclui, desse modo que: “não há uma escrita de surdos, e, sim, o surdo na escrita” (ZAJAC, 2011, p. 19).

Os pesquisadores do Bilinguismo para surdo aceitam e assumem a surdez como marca de diferença e não como déficit a ser superado. O reconhecimento de que há um limite orgânico que não pode ser ultrapassado é importante, pois se trata de uma inscrição no corpo e que afeta de modo indelével a relação deste sujeito com a linguagem. Porém, acompanho a reflexão de Cerqueira (2006) quando ela aponta o quanto é complexo “relacionar a patologia de um organismo a uma língua, a uma cultura”. (CERQUEIRA, 2006, p.4). Ela acompanha as ideias de Saussure, que considera um erro “ver na língua um atributo, não mais da nação, mas da raça, ao mesmo título que a cor da pele ou a forma da cabeça.” SAUSSURE (1916, p.221), ao que Cerqueira acrescenta o grau de audição.

Pensar em uma língua como *um atributo*, diz ela, “como característica de quem tem uma patologia orgânica parece complicado” (op.cit. p.4). Atribuir a uma raça a cor da pele, a traços biológicos uma cultura ou uma língua traz complicações político-ideológicas.

Saussure (1916) afirma que: “Embora a língua não forneça muitas informações precisas e autênticas acerca dos costumes e instituições do povo que a usa, servirá ao menos para caracterizar o tipo mental do grupo social que fala?” (SAUSSURE, op. cit., p.261). Cerqueira considera esse um ponto fundamental para que se estabeleça um diálogo com o Bilinguismo. É comum encontrar na literatura relativa a essa corrente de pensamento que a língua de sinais reflete uma forma de pensar, reflete ‘a identidade’ do surdo. Cerqueira (2006) destaca que, para Saussure, “é opinião geralmente aceita a de que uma língua reflete o caráter psicológico de uma nação; uma objeção bastante grave se opõe, entretanto, a tal modo de ver; um procedimento linguístico não está necessariamente determinado por causas psíquicas” (SAUSSURE, 1916, p.266).

Como coloca Saussure, a língua “não está sujeita diretamente ao espírito dos que falam” (SAUSSURE, *op. cit.*, p. 268), ela não reflete uma forma de pensar, e nada revela a respeito do falante. Ou, como afirma Cerqueira, um “procedimento linguístico” nada revela sobre a “mentalidade” do falante. Neste sentido, acompanho a pesquisadora pois, de fato, “não parece que ‘o Surdo’ “decida” pela língua de sinais porque esta “reflete a sua forma de pensar”. A língua nada nos revela em relação à raça, filiação, relações sociais, costumes, instituições, etc.” (CERQUEIRA, 2006, p.47). As questões trazidas por Cerqueira são fundamentais para desnaturalizar uma série de afirmações sobre a língua de sinais, que não enfrentam a complexidade envolvida na discussão sobre a natureza das línguas particulares e da relação que elas entretêm com a Língua, conforme definida por Saussure.

Lima (2004) levanta indagações sobre o que significa falar em bilinguismo, que implica transitar em duas línguas simultaneamente. Ainda assim, a ideia sustentada por essa proposta é de que a língua de sinais seria a língua materna do surdo e que o português a segunda língua. A ideia central é de que todo surdo deve ser bilíngue, sendo a LIBRAS sua língua materna, dado que esta é a “natural” dos surdos, e como segunda língua, a oficial do seu país. Entretanto, é preciso indagar qual o conceito de língua materna que sustenta tal afirmação, como assinala Lima (2004):

Se se toma por base que língua materna é a primeira língua aprendida por uma pessoa na infância, geralmente a de sua mãe, ou ainda, a primeira língua que o indivíduo aprende, em geral ligada ao seu ambiente, os surdos filhos de pais ouvintes não têm a língua de sinais como materna. Na verdade, a primeira língua a que essas crianças são expostas é a língua oral, uma vez que seus pais são usuários dessa língua. A língua de sinais é a língua materna, sim, de surdos filhos de pais surdos, ou, de ouvintes filhos de pais surdos. (p.44).

Lima (2004) não discute a relevância da língua de sinais na educação do surdo, mas interroga a retórica presente nos argumentos daqueles que defendem a educação bilíngue, pois há uma naturalização relativa à aquisição da língua de sinais como língua materna, e que faz crer que a única dificuldade diga respeito à aquisição da segunda língua.

As considerações que se relacionam com a educação bilíngue para o surdo não mudam muito, o que significa que a contenda gira em torno, quase sempre, da aquisição da língua materna, a qual gerará o substrato necessário à aquisição da segunda língua. A adição dessas duas parcelas L1 + L2 (língua de sinais e português) resultará, então, no surdo bilíngue. O problema é que quase ninguém pergunta: como obter a segunda parcela (L2) sem a adição da primeira parcela (L1)? Como obter a soma sem uma das parcelas (L1 e L2)? Ou ainda, sem as duas? (LIMA, 2004. p.47)

Não se pode refutar a ideia de que a educação de surdos é complexa e enfrenta diversos problemas, de vários âmbitos: políticos, educativos, linguísticos, capacitação de profissionais, administrativos, entre outros, assim como também o é a educação de alunos procedentes das classes menos favorecidas, das comunidades indígenas, das minorias étnicas, dos analfabetos.

A leitura crítica de Lima, como se vê, vem no sentido de advertir a redução operada quando se define o bilinguismo como uma proposta educacional que se restringe somente a tornar acessível ao surdo duas línguas: a língua de sinais e o português. Trata-se de uma perspectiva que pode trazer consequências indesejáveis, pois para a pesquisadora não se trata de uma questão “de mero acesso a duas línguas no seio da sociedade, mas, principalmente, uma questão de propiciar um debate mais abrangente que proponha diretrizes para uma política educacional e linguística comprometida com a educação de minorias linguísticas apagadas nos bancos escolares”. (LIMA 2004, p.49).

No sentido de verticalizar a discussão sobre o conceito de bilinguismo no âmbito da surdez, introduzo o trabalho de Faria (2011, p.234). A pesquisadora coloca em destaque as características formais da linguagem, “condição para que se possam considerar as possibilidades de o surdo ter acesso a uma

língua oral de escrita alfabética unicamente através da sua materialidade gráfica.”

Entre as questões por ela abordadas, destaco a que diz respeito à possibilidade do surdo ter acesso a uma língua oral de escrita alfabética unicamente através de sua materialidade gráfica. Faria (2011, p.21) afirma que a língua portuguesa para surdos é um conjunto de signos visuais materializados na escrita: “para os surdos aprender a escrita significa aprender a língua portuguesa”.

A possibilidade de se adquirir uma língua exclusivamente por meio de sua escrita, como se sugere em propostas bilíngues, obriga a colocar outra questão “o que se está considerando ser o português para que se possa pensá-lo manifestado na oralidade e na escrita de forma independente, de tal maneira que possamos ser ouvintes ou surdos numa mesma língua?” (idem, p. 237). Faria (2011) assume com Hjelmslev (1943) que o Português, como forma linguística particular, é “um todo organizado que tem forma e estrutura linguística, como princípio dominante”. Assumir a passagem do escrito sem passar pelo oral convoca, segundo a autora, uma reflexão sobre as especificidades formais da linguagem.

Prosseguindo com a sua reflexão, Faria (2011, p.243) coloca em pauta um ponto que merece destaque: ela afirma que pretende discutir “a natureza particular da linguagem, condição para que haja algum sentido em se propor o bilinguismo do surdo, isto é, sustentado pela possibilidade de se chegar ao Português unicamente via escrita”.

Segundo Faria (2011), o problema é que, ainda que tal enfoque resolva parcialmente questões teóricas pontuais, como a relação fonema-grafema na ausência de audição, deixa-se de enfrentar questões centrais, tais como o acesso do sujeito ao funcionamento simbólico da linguagem, que não se dá a ver, ao qual não se tem acesso pela via da percepção.

Para deslocar a concepção da anterioridade de uma modalidade de linguagem dita “natural” sobre a escrita e, portanto, da ideia de representação, Faria (2011), traz as ideias centrais de Derrida (1967), apresentadas no livro “Gramatologia” e inclui, ainda, pontos relevantes da obra de Hjelmslev (1943), relativamente aos conceitos de forma e substância.

De acordo com Derrida (1973), a tese do arbitrário do signo em Saussure constitui-se num obstáculo para a distinção radical entre signo oral e signo. O estatuto do signo em Saussure é linguístico, isto é, ele não representa ideia ou coisa – “o próprio do signo é não ser imagem” (p.55). Essa tese rege as relações entre significante e significado e também entre fonema e grafema. Declara ele: “[...] Mesmo na escritura dita fonética, o significante ‘gráfico’ remete ao fonema através de uma rede com várias dimensões que o liga, como todo significante, a outros significantes escritos e orais, no interior de um sistema ‘total’, ou seja, aberto a todas as cargas de sentidos possíveis. É da possibilidade deste sistema total que é preciso partir.” (FARIA, 2011, p.245).

Também importa o que ela traz de trabalho de Hjelmslev (1943), autor que assinalava que nos estudos linguísticos seria necessária uma análise da escrita sem considerar o som. Faria (2011) parte do pressuposto de que como o surdo não dispõe da oralidade é legítimo supor que ele terá que se haver com a matéria gráfica “de maneira privilegiada para torná-la linguística”, o que, certamente, não depende da

memorização da grafia de cada palavra.

Faria (2011) retira do trabalho desse autor as ideias mais gerais implicadas no desenvolvimento da máxima de Saussure de que língua é forma e não substância, a partir da qual Hjelmslev fez inúmeras referências à linguagem dos surdos para encaminhar sua discussão no sentido de ampliar sua reflexão para além da suposição de que linguagem oral é tradução de linguagem "natural". (FARIA, op.cit., p. 247). Hjelmslev (1943), conforme assinala Faria, assume que a língua é uma entidade autônoma, implicando, assim, reconhecer que ela é constituída de dependências internas, "fatos", que não podem preceder logicamente as relações que os unem. Com isso, conclui o autor, nega-se a existência e, conseqüentemente, "científica de uma substância absoluta ou de uma realidade independente de relações" (Hjelmslev, 1943, p. 247-248).

Dessa afirmação é possível apreender que, para Hjelmslev (1943, p.252), a língua, qualquer que seja ela, não define uma língua, pois a língua não tem sua existência ligada à substância sonora, "mas às relações que são manifestadas pela substância selecionada, seja esta sonora, gráfica, gestual ou qualquer outra". Assim, pode-se concluir, também, que o lugar da oralidade é deslocado e ela perde seu lugar de "primeira/natural" e, conseqüentemente, tem-se que: o que determina a fala não determina a escrita.

Faria (2011) coloca, para finalizar, uma questão de grande relevância, qual seja "de que maneira a matéria gráfica presente no texto se transforma em substância linguística, isto é, em manifestação substancial de uma forma para aquele que lê?" (FARIA, 2011, p. 250). A resposta da pesquisadora importa, e muito, para este estudo, pois ela pressupõe que haja uma mudança, não no objeto empírico – o texto escrito – , mas na relação do sujeito com o texto, o que coloca em cena a ideia de captura simbólica; como propõe De Lemos (2002), definição que inverte a relação sujeito-objeto. Vejamos o que diz Faria:

Essa é uma mudança que se opera não no objeto empírico texto escrito, mas na relação que o sujeito (surdo ou ouvinte) estabelece com ele, através de um deslocamento daquilo que seus sentidos captam. Isto é, se antes o texto era simplesmente percebido em sua imagem gráfica, ele, sendo o mesmo e não o sendo mais, pode ser lido para além da decodificação "no interior de um sistema 'total', ou seja, aberto a todas as cargas de sentidos possíveis" como mencionou Derrida (1973, p. 55 apud FARIA, op.cit., p.250).

Acompanho Faria, pois considerações como essas não podem ser ignoradas; elas indicam que para pensar a aquisição de linguagem, seja ela oral ou escrita, é necessário refletir sobre o sujeito e seus modos de relação com a Língua.

AQUISIÇÃO DE LINGUAGEM, BILINGUISMO E LÍNGUA MATERNA

Quadros & Karnoop (2004), pesquisadora de reconhecimento nacional, aborda pontos relevantes no universo da educação de surdos. Um dos muitos aspectos discutidos por ela diz respeito ao modo como se dá o processo natural de aquisição da linguagem em crianças ouvintes e crianças surdas. Em seu

trabalho, ela coloca outras questões igualmente relevantes: 1) O que são as línguas de sinais? (2) Como são expressos os aspectos formais nessas línguas? (3) Qual o processo de aquisição da língua portuguesa em crianças surdas?

Quadros destaca a necessidade de conhecer as duas línguas envolvidas no processo educacional bilíngue dos surdos, bem como o lugar que elas ocupam nesse processo, sem descartar os aspectos linguísticos, culturais e sociais.

Como LIBRAS, na concepção de Quadros, é uma língua possível e que se faz necessário expor o surdo o mais cedo possível àquela que seria sua “língua natural”. Quadros argumenta “as línguas de sinais como possível expressão da capacidade natural para a linguagem” (QUADROS & KARNOOP, 2004, p. 22); por isso, o estudo das línguas naturais não deve se restringir às línguas faladas e que é possível incluir nele as línguas cuja modalidade é visio-espacial.

Pereira de Castro (2006) procurou trazer à cena, de forma crítica, o tema da língua materna no interior do campo da Aquisição de Linguagem. A autora entende que assumir “a hipótese cronológica é uma resposta dada de antemão a uma questão ainda não formulada na sua complexidade, mas cuja explicitação é necessária para que se revele a posição ímpar da língua materna face às outras línguas adquiridas.” (2006, p.135).

A questão da língua materna interessa a este estudo pois, no campo da surdez, conforme já indiquei, a língua de sinais, nas propostas bilíngues, é definida como língua materna do surdo. Em meu mestrado fui interrogado pela naturalidade com que se afirma nos estudos bilíngues, no campo da surdez, que a língua de sinais é a língua materna do surdo; isso porque, em 90% dos casos, ela não corresponde à língua falada pela mãe, e nem à primeira língua da criança.

Segundo Zajac (2011, p. 52), a complexidade envolvida na escrita de alunos surdos revela que não se trata de eleger uma ou outra metodologia. A partir do encontro com a proposta interacionismo e da aproximação à Psicanálise, Zajac relata que foi levada a repensar o modo de entrada na escrita e, conseqüentemente, a discutir o lugar do professor e a questão do método de ensino; então, entendeu que seria necessário suspender a busca de um método ideal e, também, a ideia de que o uso da LIBRAS por alunos e professores seria a condição necessária e suficiente para a apropriação do português em sua modalidade escrita. A questão é bem mais complexa, tanto do ponto de vista teórico quanto para o professor que vive os problemas cotidianos na sala de aula.

A partir do encontro com a Psicanálise, indica que a questão central “não está, exclusivamente, no fato do falante comunicar-se em duas línguas, independente do nível técnico de dominância em cada uma delas e do conhecimento de suas respectivas culturas.” (ZAJAC, 2011, p.81). Acompanhando Melman (1992), ela afirma que também o aspecto subjetivo do bilinguismo deve ser considerado, o que envolve distinguir o que é saber e o que é conhecer uma língua.

O conceito de língua materna deveria estar em cena sempre nos trabalhos que tematizam a Aquisição de Linguagem, mas é especialmente quando o foco principal diz respeito à aquisição de segunda língua que o tema aparece colocado de uma forma explícita.

Sobre a língua materna, Pereira de Castro (2006) afirma que:

Ainda que a língua materna seja definida por Lacan como uma “ocupação”, este termo é em parte fruto da leitura que o autor faz com Freud, da obra de Saussure (1968). Onde exclui a possibilidade de se tomar a língua como função do sujeito falante, invertendo a relação sujeito do conhecimento-objeto ao propor que o falante “registra passivamente” a língua (Saussure, *op.cit.*, p.30), abrindo caminho para o reconhecimento do primeiro como efeito desta (PEREIRA DE CASTRO, *op. cit.*, p.142-143).

Ainda sobre a língua materna, Behares (1997, p.40) definiu-a, como a língua natural dos surdos, a língua de sinais devido ao “fato de que na presença dela o acesso do surdo é imediato, seja porque sua estrutura visual-manual lhe facilita, seja porque o fato de ser a língua de sua comunidade de referência torna possível a interação espontânea (o que não é possível em uma língua oral)”. Como a primeira língua, esses autores definiram aquela que faz referência aos fatores temporais, ou seja, a que ingressa em primeiro lugar no repertório da criança, envolvendo o bebê nos primeiros tempos de vida e inscrevendo-o no simbólico.

Pereira de Castro (2006) encontrou elementos que permitiram empreender uma análise que articulasse a discussão “sobre o estatuto da fala da criança e o conceito de língua materna”. O que pode promover “um deslocamento teórico no conceito de língua materna, alçando-o a um lugar privilegiado para o tratamento de certas questões que afetam o campo da aquisição de linguagem” (Pereira de Castro, p.140), e, que em meu ponto de vista, são de importância fundamental para desnaturalizar o modo como a língua materna tem sido abordada nos estudos sobre a surdez. Pereira de Castro afirma que:

Milner considera língua materna fora de uma sequência – cronológica ou classificatória – de línguas: “... esta língua que usualmente chamamos materna pode-se sempre tomá-la por um lado que a impede de ser contada (*faire nombre*) entre outras línguas, de lhes ser comparada” (MILNER, 1978, apud PEREIRA DE CASTRO, 2006, p. 141). (tradução da autora⁷).

Tal afirmação, para ela, é de natureza teórica e metodológica, pois se trata de “uma questão que, se transposta para o debate em aquisição de linguagem, deve ser pensada a partir do reconhecimento da singularidade da fala da criança” (PEREIRA DE CASTRO, *op. cit.*, p. 141). Ela prossegue com Milner e afirma que a língua materna guarda “um traço de incomensurabilidade” que impede que ela seja incluída no lote das línguas comuns.

Ao discutir a língua materna, a partir da Psicanálise, Zajac dialogou ainda com Nunes (2004), diz

⁷ Não ignoro que existe uma tradução do livro em questão. Entretanto, por não tê-la em mãos, traduzi o trecho citado e os outros que virão.

ela:

[...] estando a criança surda impedida de ouvir a voz materna, o seu corpo passa a ser o receptáculo da fala da mãe para que seja possível a sua entrada na linguagem. Contudo, a criança não entra no barulho concomitantemente à sua entrada na fala pela linguagem. Conforme os autores, a criança é forçada a entrar na linguagem, seja pelos sons ou pelos sinais (a fala da mãe) e a sua voz ou gesto se constitui como mero fluxo de sons, balbucios, olhares amontoado de gestos, mas tudo isso se perde (como voz ou gesto) para se tornar parte da língua. Eles enfatizam que não há prejuízo à constituição do aparelho psíquico da criança pelo fato dela ser surda, já que ela convoca outros meios para que tal aconteça. Mas, as crianças natisurdas ou com surdez adquirida de forma muito precoce precisam de algum som para que o seu apelo adquira sentido. Ao abordar este ponto, Bergès e Balbo (1997) não estão se referindo a respostas da ordem da fonemática e, sim, da ordem do corpo da mãe – seus lábios, órgãos fonatórios, seu olhar, sua carícia – para responder. Desse modo, a mensagem se converterá em linguagem no olhar do filho e no corpo da mãe que interagem num jogo de comunicação. Dessa maneira, sustentam Bergès e Balbo (1997), a fonética e o lado signifiante (que é diferente do precedente) comporta a letra, mas esta também (quando é lida) é comportada pelo corpo. (ZAJAC, 2011, p.117-118).

Zajac afirma, também, que o conceito de captura introduzido por De Lemos, nos estudos sobre a Aquisição da Linguagem, a partir da psicanálise lacaniana, obriga a suspender a ideia que se tem de “língua materna”, quando estão em pauta questões relacionadas ao modo de relação do surdo com o simbólico (ZAJAC, 2011, p. 118). E que se “pensarmos na língua materna como causa singular do sujeito, matéria fundadora de seu psiquismo, podemos redimensionar a questão da relação do sujeito com a escrita.” (ZAJAC, 2001, p.118).

A relação do surdo com a escrita envolve uma questão mais profunda e complexa. Sobre isso Zajac afirma que é importante ressaltar que para pensar na relação do surdo com a escrita, não se pode esquecer que quando o surdo chega à escola, ele já percorreu uma longa trajetória que envolve o diagnóstico, a escolha do tratamento e, especialmente, o modo como os pais se enlaçaram à criança.

Tais acontecimentos se inscrevem no corpo do surdo e não podem ser deixados de lado, como discute Nunes (2004), ao fazer uma leitura crítica dos estudos sobre a escrita do surdo. Nessa leitura, ela assinala que o “fracasso” dessas crianças se dá tanto não somente nas escolas comuns, [...] mas, também, nas escolas especiais para surdos, como se pode notar nas pesquisas de Góes (1996) e Souza (1996). Tentando compreender o fenômeno, Nunes (2004) arrisca a seguinte hipótese: apesar das inúmeras tentativas, “não há a incidência efetiva de uma língua sobre os alunos, mas de recursos comunicativos múltiplos, e o resultado pode ser língua nenhuma.” (NUNES, 2004:39). A autora encerra esse tópico com as seguintes considerações: se existe possibilidade de transmissão, essa é da língua e na língua em que professores e alunos circulam. Como afirma Vorcaro (1999): a transmissão é simbólica, portanto, está absolutamente subordinada ao que a língua põe em funcionamento. Assim, o código criado para funcionar como instrumento de comunicação, acabaria por manter a dificuldade dos alunos em relação à inscrição no laço social, restringindo-o à poderosa lei do semelhante, lei encarnada unívoca e impositiva, em que eles só podem se alocar como objetos de sua incidência (NUNES, 2004:39 *apud* ZAJAC, 2011 p.78).

De acordo com Zajac, acompanhando a conclusão a que se chega, a partir das pesquisas sobre a escrita do surdo é que os fracassos: “são determinados não pelo déficit auditivo, mas pelos efeitos da surdez na relação com a alteridade que com ela se confronta através daqueles que lhe servem de suporte: pais, professores, profissionais etc.” (ZAJAC, 2011. p.81).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha inquietação, como professor de língua portuguesa para surdos, conforme assinali na introdução deste artigo, diz respeito ao desejo de encontrar um caminho que pudesse produzir mudanças no modo como meus alunos surdos se relacionam com a língua portuguesa escrita e não fazer apenas sensacionalismo da língua ou do surdo, da surdez.

A ideia de que a linguagem pode ser ensinada ainda impera na maior parte das propostas educacionais para surdos. Assim, Aquisição de Linguagem é vista como indiquei: tão somente por um viés pedagógico.

Os trabalhos visitados permitiram questionar, uma vez mais, o modo irrefletido com o qual o conceito de língua materna é tratado no campo da surdez. A autora considera que a língua de sinais pode ser entendida como materna somente para crianças surdas, filhas de pais surdos. A suposta naturalidade na aquisição da língua de sinais, assim como a ideia de que há relação entre uma língua natural e a escrita é da ordem da **representação**.

Vale lembrar que, na questão da surdez, estão em jogo não apenas duas línguas, mas duas modalidades de língua - e isso importa muito na escrita do surdo.

Encerro afirmando que a escrita de meus alunos surdos traz a marca do modo como se deu a estruturação subjetiva da linguagem, e que ela não tem relação direta com a surdez e nem com abordagens pedagógicas. Quero com isso dizer que a direção que pode permitir um avanço no sentido de apreender o modo enigmático de presença de crianças surdas na escrita é aquela que leva, às últimas consequências, a solidariedade entre estruturação da linguagem e estruturação subjetiva. Somente assim a questão do método de ensino, que interessa a todo professor, pode vir a ser deslocado em favor da ideia de transmissão, mas essa é uma questão para outro tempo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, L. *Ouvir e escutar na constituição da clínica de linguagem*. 2003. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.
- ARANTES, L. *Diagnóstico e Clínica de Linguagem*. 2001. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2001.

- BIZIO, L. *Considerações sobre o ensino de língua portuguesa para surdos*. 2008. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.
- BEHARES, L. E. A língua materna dos surdos. *Revista Espaço/INES*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 6, p.40-49, 1997.
- BORGES, S. *O quebra-cabeça: a alfabetização depois de Lacan*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2006.
- BRASIL. *Decreto nº 5.626*, de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a Lei no 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS, e o art. 18 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5626.htm. Acesso em: 25/10/2019.
- BRASIL. *Lei nº 10.436*, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10436.htm. Acesso em: 25/10/2019.
- BRASIL. *Lei nº 10.098*, de 19 de dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l10098.htm. Acesso em: 25/10/2019.
- CARVALHO, G.M.M. O erro em aquisição de linguagem: um impasse. In.: M.F. Lier-DeVitto & L. Arantes. *Aquisição, Patologias e Clínica de Linguagem* São Paulo: EDUC/ PUC-SP, 2006. p.63-78.
- CERQUEIRA, C. *Clínica de Linguagem: interrogações e pontuações sobre retardo de linguagem a partir do atendimento de uma criança*. 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.
- DERRIDA, Jacques. (1967) *Gramatologia*. Tradução: Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FARIA, N. R. B. Forma e substância na linguagem: reflexões sobre o bilinguismo surdo. *Revista Leitura*, Maceió, n.47, p.233-254, 2011.
- GUADAGNOLI, C.F. *Considerações sobre a Fala–Leitura–Escrita e Efeitos Clínicos no Atendimento de Afásicos*. 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.
- HJELMSLEV, L. (1943) *Prolegômenos de uma teoria de Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- DE LEMOS, C.T.G. Sobre a Aquisição da Linguagem e seu dilema (pecado) original. *Boletim de Abralín*. Recife, vol.3, p.3-16, 1982.
- LEMOS, C.T.G. de. A criança e o linguista: modos de habitar a língua? (The child and the linguist: ways of inhabiting language?), ESTUDOS LINGUÍSTICOS, São Paulo, 43 (2): p. 954-964, maio-ago 2014.

- LIER-DeVITTO, M. F. Falas sintomáticas: um problema antigo, uma questão contemporânea. In: FREIRE, M.; ABRAHÃO, M. H.; BARCELOS, A. M. P. (org.). *Linguística e contemporaneidade*. Campinas: Pontes, 2005. p.317-327.
- LIER-DeVITTO, M. F.; ANDRADE, L. Considerações sobre a interpretação de escritas sintomáticas de crianças. *Estilos da Clínica*, São Paulo, v. 13, n. 24, p. 54-71, 2008.
- LIER-DeVITTO, M. F., ARANTES, L. *Aquisição, patologias e clínica de linguagem*. São Paulo, EDUC, FAPESP, 2006
- _____ Falas sintomáticas: fora do tempo, fora do lugar. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, UNICAMP, Campinas, v.47, nº 1-2, p.143-150, 2005.
- LIMA, M. S. C. *Surdez, Bilinguismo e Inclusão: entre o dito, o pretendido e o feito*. 2004. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2004.
- NUNES, L.M. *A escrita em gesto: um caso de surdez*. 2004. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2004.
- PEREIRA DE CASTRO, M.F. Sobre o (im)possível esquecimento da língua materna, In: Lier-De Vitto, M.F.; ARANTES, L. *Aquisição, Patologias e Clínica de Linguagem*. EDUC/SP, 2006. p.116-131.
- PIRES, V. L. *Pontos de conflito na relação criança-escrita e seus efeitos heterogêneos: rasuras, reformulações, recomposições textuais*. 2015. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2015.
- QUADROS, R. M.; KARNOPP, L. B. *Língua de Sinais Brasileira: estudos linguísticos*. Artes Médicas, Porto Alegre, 2004.
- SANTOS, R.V. *Impasses na relação do aluno com a escrita no Ensino Fundamental*. 2008. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.
- SAUSSURE, F. (1916) *Curso de Linguística Geral*. BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert (org.). Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 30 ed. São Paulo: Editor Pensamento Cultrix, 1989.
- ZAJAC, S. *Questões sobre o ensino de língua portuguesa para surdos: um novo olhar, novas perspectivas*. 2011. Tese (Doutorado em Linguística) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.

BERLIM: GUERRA, MEMÓRIA E INCLUSÃO

Prof. Dr. Marcos Horácio Gomes Dias⁸

RESUMO

O objetivo deste artigo é contextualizar o surgimento de museus e memoriais em Berlim após a II Guerra Mundial, principalmente após a queda do muro, marcado pela memória das vítimas e daqueles que sofreram as consequências das guerras e das divisões internas. Este artigo pretende fazer uma interpretação de alguns desses espaços berlinenses tentando, sobretudo, entender como a memória e a inclusão da História no espaço urbano é possível mesmo quando não temos mais vestígios concretos desse mesmo passado. Serve também para pensarmos quais as escolhas que foram feitas nesse resgate, quais as memórias e os grupos que foram privilegiados.

PALAVRAS-CHAVE: Berlim; Museu; Memorial; Monumento; Inclusão; História Contemporânea.

ABSTRACT

The objective of this article is regarding the context of the appearance of museums and memorials in Berlin after World War II, especially after the fall of the Berlin Wall, marked by the memory of the victims and those who suffered the consequences of wars and internal divisions. This article intends to interpret some of these Berlin spaces, trying, above all, to understand how the memory and inclusion of History in urban space is possible even when we have no more concrete vestiges of this past. It also serves to think about the choices that were made in this rescue, which memories and groups that were privileged.

KEY-WORDS: Berlin; Museum; Memorial; Monument; Inclusion; Contemporary history

INTRODUÇÃO

Berlim é a capital da República Federal da Alemanha e sua cidade mais populosa, formando o centro da região metropolitana de Berlim / Brandemburgo. Documentada pela primeira vez no século XIII, Berlim sempre esteve no curso da história da Europa central, sediando vários palácios e residências governamentais da região de Brandemburgo, da Prússia e do Reich alemão. No século XIX, tornou-se um importante centro industrial e, por causa do próprio desenvolvimento econômico e da criação da

⁸ Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-2012), possui mestrado em História Social pela Universidade de São Paulo (USP-2000), pós-graduação em Arte e Cultura Barroca pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP-1999) e graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP-1995). Atualmente é professor do Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS), da Universidade São Judas Tadeu (USJT) e do Centro Universitário Assunção (Unifai).

Alemanha como um Estado unificado, viu-se envolvida em duas grandes guerras, sendo devastada pela segunda e dividida após a rendição do governo Nacional Socialista.

Berlim foi a cidade mais bombardeada da história. Durante a Segunda Guerra Mundial, grandes partes de Berlim foram destruídas nos ataques aéreos de 1943-45 e durante a Batalha de Berlim. Os aliados lançaram toneladas de bombas na cidade, destruindo muitos acres de área construída e matando milhares de civis. Os poderes vitoriosos dividiram a cidade em quatro setores, análogos às zonas de ocupação nas quais a Alemanha estava dividida. Os setores dos aliados ocidentais (Estados Unidos, Reino Unido e França) formaram a Berlim Ocidental, enquanto o setor soviético formou Berlim Oriental.

Após o fim da guerra na Europa, em maio de 1945, Berlim recebeu um grande número de refugiados das províncias orientais e, com a reunificação alemã no ano de 1990, tornou-se novamente a capital política da nação, da sede do governo federal e da presidência federal, bem como de numerosos ministérios federais e embaixadas. A cidade se viu como um importante centro europeu de indústrias e comércio, de setores da tecnologia da informação e do tráfego ferroviário e aéreo.

Toda essa história, condensada em um único espaço, é um convite para percebermos suas várias faces, suas várias fases, suas construções e suas reconstruções e, sobretudo, a luta para a construção de uma memória que leva em consideração os horrores da guerra e, principalmente, faz um acerto de contas com as potências vencedoras do ocidente. Hoje é uma cidade povoada de monumentos, museus, edifícios públicos e religiosos que revelam um centro cosmopolita e que reabilitam a História em um centro urbano moderno povoado pelas inovações da arquitetura do século XX e XXI.

Uma das maiores características dessa reabilitação refere-se principalmente às reconstruções constantes, o que gera sempre um debate no mundo acadêmico e intelectual. Os especialistas têm medo da falsificação da História ao exporem edifícios que não seriam mais testemunho do passado.⁹

A maneira como a cidade de Berlim resgata a memória aponta para um discurso de reconhecimento dos desvios do passado e o registo de uma Alemanha que se diz democrática, inclusiva e afinada com os valores do mundo contemporâneo. Esses marcos, notabilizados pelos aparelhos culturais que povoam a cidade, coadunam-se perfeitamente com a imagem de uma das nações mais ricas do planeta e que exerce, finalmente, um papel há muito almejado de preponderância dentro do universo político europeu.

Berlim sempre foi pensada na sua modernidade: “(...) a maioria dos interessados na cultura do século XX (...) identificou [que] a identidade de Berlim estava inexplicavelmente ligada ao Modernismo Internacional e ao metropolitanismo da República de Weimar. As vastas urbanizações modernistas, as montras iluminadas nas Friedrichstrasse e Leipzigerstrasse, os primeiros semáforos europeus em Potsdamer Platz, as vibrantes unidades fabris, o ritmo do sistema moderno de metropolitano e de ligações suburbanas e o influxo contínuo de pessoas nas concorridas estações ferroviárias compreendiam a paisagem física de Berlim metropolitana (...)”. (RALPH, 2008. p. 118).

⁹ BENJAMIN, 2012, p.19-23

Este artigo pretende fazer uma interpretação de alguns desses espaços berlinenses tentando, sobretudo, entender como a memória e a inclusão da História no espaço urbano é possível mesmo quando não temos mais vestígios concretos desse mesmo passado. Serve também para pensarmos quais as escolhas que foram feitas nesse resgate, quais as memórias e os grupos que foram privilegiados e ajuda-nos, sobretudo, a pensar como as políticas públicas de países como o Brasil ainda não entenderam seu patrimônio histórico-cultural como formador de identidade e de inclusão dos mais diversos grupos que compõem sua história.

EAST SIDE GALLERY: PEDAÇOS ARTÍSTICOS DA MEMÓRIA

A *East Side Gallery* é uma grande galeria de arte ao ar livre que ocupa o espaço correspondente a um dos trechos do antigo Muro de Berlim. Esse espaço tem a pretensão de guardar, resguardar e ser ocupado com pinturas, grafites e pichações que remetam ao passado de divisão da cidade entre Berlim Oriental e Berlim Ocidental. A galeria também é aberta para composições de artistas contemporâneos que apresentem temáticas ecológicas, humanistas e pacifistas. Já muito comentada durante o período da Guerra Fria, mesmo não tendo esse nome, significou sempre um lugar de expressão da juventude berlinense contra *o status quo* do período. Essa parte pintada e elaborada artisticamente ocorria apenas no lado ocidental, já que o lado oriental era fortemente vigiado pela patrulha de fronteira. Cenas como o beijo, pintado por Dmitri Vrubel, mostravam Brezhnev, Secretário Geral do Partido Comunista Soviético, tocando os lábios de **Honecker**, então **Presidente da Alemanha Oriental**. **Seria a própria representação de união entre os dois países do bloco socialista**

Hoje, a *East Side Gallery* é um concorrido lugar de turismo e de manifestações artísticas e partidárias. Sua função maior é ser um memorial de um período específico da história da cidade: a Guerra Fria. Seu cenário é lembrando constantemente por produções cinematográficas, instalações artísticas, shows de rock, etc. Sua presença nos recorda que o Muro de Berlim foi um sistema de fortificação hermético que separou e demarcou de maneira definitiva as fronteiras entre República Federal Alemã (RFA) e a República Democrática Alemã (RDA) no espaço urbano da cidade por mais de 28 anos (de 13 de agosto de 1961 a 9 de novembro de 1989). Ele separou não só a Grande Berlim entre as áreas de influência capitalista ocidental e o socialismo oriental, como interrompeu as conexões e a circulação de pessoas entre esses dois polos. Por causa disso, foi o maior símbolo da fronteira entre esses dois mundos durante o período da Guerra Fria.¹⁰

¹⁰O exemplo maior dessa situação é a existência, ainda, de estações fantasmas na viária do metrô. A construção do Muro de Berlim foi tão surpreendente para o governo responsável por Berlim Ocidental que pode ser exemplificada pelas atitudes cotidianas do momento: À noite, os trens do metrô estacionaram. No dia seguinte, com a construção da muralha, os trilhos ferroviários foram bloqueados, de modo que os trens não puderam se mover, já que não havia outras conexões possíveis. Os trechos separados das pistas tiveram que ser usados novamente por um curto período durante o dia, para que os trens pudessem ser transferidos para Berlim Ocidental que, a partir desse momento, precisaria repensar seu transporte urbano.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, todos os quatro Aliados compartilhavam responsabilidades administrativas em Berlim e os conflitos aí inerentes resultaram na construção dessa fortificação que dividiu a cidade por décadas.

Depois da II Guerra Mundial, ainda houve uma certa esperança de que a Grã-Bretanha pudesse encarregar-se de razoável parcela das responsabilidades pela manutenção da ordem mundial, e era geral a expectativa de que as Nações Unidas ajudassem a preservar a paz. Mas logo se viu que a retirada americana seria praticamente equivalente a consentir que a maior parte ou toda a Europa e o resto do mundo caíssem sob a hegemonia da União Soviética (...) (WESSON, 1978, p. 28).

Já em 1948, quando os aliados ocidentais estenderam uma reforma monetária a todas as zonas ocidentais da Alemanha, a União Soviética impôs um bloqueio às rotas de acesso para Berlim Ocidental, que ficava inteiramente dentro das fronteiras controladas pelos soviéticos. O transporte aéreo de Berlim, conduzido pelos três aliados ocidentais, superou esse bloqueio, fornecendo alimentos e outros suprimentos para a cidade. Em 1949, a República Federal da Alemanha foi fundada na Alemanha Ocidental e incluía todas as zonas americanas, britânicas e francesas. Ao mesmo tempo, a República Democrática Alemã, de inspiração marxista-leninista, era proclamada na Alemanha Oriental. A cidade de Berlim encontrava-se assim no centro dos problemas e das rivalidades criadas pelos blocos capitalista e socialista. Berlim Ocidental permanecia oficialmente como uma cidade ocupada, mas politicamente estava alinhada com a República Federal da Alemanha, apesar do isolamento geográfico que sofria dos seus pares. Berlim Ocidental estava cercada pelo território da Alemanha socialista e a Alemanha Oriental proclamava a parte oriental de Berlim como sua capital, local onde estava a maior parte do centro histórico da cidade. Dessa maneira, o governo da Alemanha Ocidental estabeleceu-se em Bonn.

Em 1961, a Alemanha Oriental começou a construir um muro ao redor de Berlim Ocidental e as tensões aumentaram constantemente até gerar um impasse entre tanques de guerra em umas das passagens conhecida como Checkpoint Charlie. Berlim Ocidental era nesse momento, de fato, uma parte da Alemanha Ocidental com um *status* legal único, enquanto Berlim Oriental era de fato parte da Alemanha Oriental socialista sob a influência soviética. Berlim estava completamente dividida. Embora fosse possível para os ocidentais passarem para o outro lado através de postos de controle estritamente controlados, a maioria dos orientais não podiam viajar para Berlim Ocidental ou para a Alemanha Ocidental. O serviço de linha aérea para Berlim Ocidental, vindo dos países ocidentais, por exemplo, foi concedido apenas às companhias aéreas americanas, britânicas e francesas. Como parte do apoio ocidental à Berlim, John F. Kennedy fez seu discurso "Ich bin ein Berliner" em 1963, destacando o apoio dos EUA à parte ocidental da cidade. Em 1971, um acordo garantiu o acesso a Berlim Ocidental de carro ou trem pela Alemanha Oriental.

Para os guardas de fronteira da Alemanha Oriental, era permitido o disparo com arma de fogo para impedir qualquer avanço da fronteira. Isto era considerado uma medida extrema. De qualquer forma, era

proibido o uso de arma de fogo antes de feriados ou visitas de Estado para evitar uma imagem negativa diante da imprensa ocidental. A partir do lado ocidental, a fronteira era vigiada pela polícia de Berlim Ocidental e pela coalizão das forças militares aliadas. Mais tarde, descobriu-se ainda que existiam passagens ocultas que eram usadas pelas forças dos dois lados.

A fronteira externa da cidade de Berlim Ocidental tinha, ao mesmo tempo, várias áreas de águas navegáveis. A fronteira era caracterizada por uma corrente de boias brancas redondas, erguidas pelo governo com a inscrição "Sektorgrenze" (não aplicável nos limites da cidade). As embarcações de recreio e os navios de passageiros de Berlim Ocidental tinham que tomar cuidado para se manterem ao lado oeste da cadeia de boias. Em alguns lugares do Rio Spree, havia barreiras submersas contra nadadores. Para os refugiados, não ficava claro quando atingiam o território ocidental, de modo que, mesmo depois de terem superado a linha real, corriam o risco de serem capturados.

Em 1989, com o enfraquecimento da Guerra Fria e a pressão da população da Alemanha Oriental, o Muro de Berlim caiu no dia 9 de novembro e foi subsequentemente demolido em sua maior parte. Nas primeiras semanas, as tropas de fronteira tentavam de alguma maneira manter alguma patrulha em toda a extensão do muro, mas novas passagens eram abertas; incluindo algumas em lugares particularmente emblemáticos como Potsdamer Platz, Glienicke Bridge e Bernauer Strasse. Multidões se reuniam nessas passagens, esperando pela abertura e vibrando por cada pedaço de concreto que era levantado. A guarda do muro tornou-se cada vez mais tolerante ao longo do tempo e o cruzamento descontrolado pela fronteira era cada vez mais ignorado. Os guardas faziam apenas verificações aleatórias do fluxo do tráfego. A abertura da parede no Portão de Brandemburgo ocorreu oficialmente em 22 de dezembro, na presença do Chanceler Federal e do Primeiro Ministro da RDA.

Em 1º de julho de 1990, entrada em vigor da união monetária, a guarda do muro e todos os controles de fronteira foram interrompidos. A demolição do muro interior da cidade, por sua vez, terminaria oficialmente apenas em novembro de 1990. A partir de então, segundo estimativas da tropa de fronteira, tiveram que controlar milhões de toneladas de escombros. O que restou foram seis seções que deveriam ser preservadas como um memorial. Nesse momento, segmentos do muro pintados e grafitados já estavam sendo vendidos em grandes casas de leilões.

Alguns dos fragmentos do muro podem ser encontrados hoje em diferentes partes do mundo. A CIA, o serviço secreto dos EUA, assegurou para seu novo edifício em Langley (Virgínia), alguns desses fragmentos. Nos Jardins do Vaticano, em agosto de 1994, foram erguidos pedaços com a pintura da Igreja de São Miguel. Outra parte do muro pode ser visitada na Casa da História em Bonn. Um segmento está em Munique e outros fragmentos estão no Museu da Paz em Caen, na França, e no Imperial War Museum, em Londres.

A queda do Muro de Berlim marcou o fim de uma época e a queda da metáfora mais importante do momento: a "Cortina de Ferro". Sua queda possibilitou a reunificação da Alemanha que ocorreria em 3 de outubro de 1990. Em seguida, o Parlamento alemão votou a transferência da sede da capital de Bonn

para Berlim - ato que foi totalmente concretizado em 1999. Em 18 de junho de 1994, soldados dos Estados Unidos, França e Grã-Bretanha marcharam juntos pela última vez em um desfile que marcava a retirada final das tropas estrangeiras do solo da cidade.

A partir desse momento, estabeleceu-se uma discussão sobre o que fazer em relação ao antigo caminho que o muro percorria dentro da cidade e como torná-lo visível na paisagem urbana. Entre várias propostas, estava aquela que pensava em manter uma fila dupla de pedras na pavimentação correspondente ao antigo percurso. Outras pediam uma faixa de bronze embutida no revestimento do piso, marcações por diferentes listras coloridas, etc. Todas essas variantes foram executadas para fins ilustrativos. Como resultado dessa discussão, especialmente na área do centro da cidade, cerca de oito quilômetros do percurso de muro foram marcados por uma linha dupla de pedras na pavimentação. Em intervalos irregulares, ao lado da antiga Berlim Ocidental, faixas de bronze permitem que o transeunte leia: "Muro de Berlim 1961-1989".

Hoje, o trecho mais conhecido é aquele chamado de *East Side Gallery*, que se tornou uma exposição de arte ao ar livre com obras que estão diretamente pintadas e representadas nas paredes existentes. Serve como memorial dos momentos mais dramáticos vividos pela cidade durante a Guerra Fria e é a maior evidência remanescente da divisão histórica da cidade.

BERNAUER STRASSE, TORRES DE CONTROLE, POTSDAMER PLATZ, CRUZES E CEREJEIRAS

Além da *East Side Gallery*, partes do muro que estão preservadas ainda podem ser encontradas em vários outros pontos da cidade. Além dos resquícios evidentes das paredes, podemos encontrar, como nas conhecidas Bernauer Strasse e Potsdamer Platz, espaços aproveitados para preservar **torres de controle, totens sonoros, pequenos monumentos e cruces** memoriais.

Esses pontos, além de nos lembrar que o Muro de Berlim foi construído como um sistema de defesa que percorria longas distâncias, como a *East Side Gallery*, recordam-nos também o uso extensivo de obstáculos como arames farpados, cercas, barras, barreiras de veículos, suportes para fusíveis, torres de controle, trincheiras e tanques de guerra. Por meio de fotos, mapas geográficos, plataformas e instalações de artistas contemporâneos nos são mostradas as várias etapas da construção do muro. No início, tínhamos guardas e arames que logo foram trocados por paredes construídas com elementos de concreto e blocos vazados. Em 1962, percebemos, pelos registros, que o chamado "muro interior" já tinha sido adicionado. Em 1965, os componentes anteriores foram substituídos por blocos de concreto armado ou com aço embutido. Na sua parte superior foi colocada, ainda, uma espécie de rolete de concreto que fazia a cobertura da parede e que não permitia o apoio para as mãos daquele que tentasse escalá-lo. Finalmente, em 1975, o "Grenzmauer 75" foi usado como o tipo da "terceira geração" do muro e gradualmente

substituiu a construção anterior. O muro de concreto era pré-fabricado e podia atingir cerca de 3,75 metros de altura. A nova configuração era de mais fácil utilização e mais resistente às influências externas e à degradação ambiental.

Esses locais de memória demonstram como o sistema de defesa entre os dois países era constantemente expandido, registrando para os visitantes até as demolições de casas que estariam no trajeto do muro e cujos moradores eram realocados à força. Um desses pontos nos mostra que a Igreja da Reconciliação foi implodida, na Bernauer Strasse, para que se continuasse a abertura do espaço interno entre os muros que estavam ali sendo construídos.¹¹ O amplo espaço que fica entre as duas antigas paredes do muro é conhecido pela linguagem atual por "border strip" ou "wall strip". É claramente visível, em parte por grandes áreas como a Bernauer Strasse e entre os distritos de Mitte e Kreuzberg ao longo Kommandantenstrasse, na antiga Jacob Road, Stallschreiberstraße, Alexandrinenstrasse e Sebastianstrasse e em muitos outros lugares. Nas áreas da cidade em crescimento o limite é difícil de identificar. No entanto, toda a brutalidade da divisão pode ser traçada em lugares onde os restos do muro ainda são conservados. Testemunhos importantes são completados por trechos preservados como a **Torre de Controle da Erner Berger Strasse, pela região da Potsdamer Platz**, nas fotos colocadas na Ponte de Bosebrücke, que lembram exatamente o dia em que a população avançou sobre a fronteira, ou realizando um percurso **entre o Portão de Brandenburgo e o Check Point Charlie**.¹²

Fica entendido nesses trajetos que, no início, alguns desses lugares eram muito difíceis de serem protegidos devido ao fluxo de pessoas e por causa dos vários espaços vazios surgidos com as demolições recentes ou que não estavam preenchidos desde o final da guerra. Essas áreas eram fechadas e exigiam uma permissão especial para o deslocamento. Isso significava uma restrição severa para a qualidade de vida dos moradores. Como "perímetro de defesa", eram adotadas medidas físicas estruturais (barreiras) ou advertências (luzes, placas, avisos sonoros) para pessoas não autorizadas que se aventurassem por essas áreas. Com o tempo, o espaço interno que ali se configurava consistia em uma estrada aberta entre dois muros contínuos com torres de vigia, iluminação noturna e circulação de cães que rasgava o interior de uma cidade densamente povoada. Algumas cifras apontam quase mil cães em serviço de guarda nesse espaço e que foram usados até o início dos anos 80. As torres de vigia, por sua vez, possuíam holofotes para contato visual entre os postos mesmo durante o dia.

¹¹O memorial surgiu de uma consulta patrocinada pelo governo federal em 1994 e foi inaugurado após longas e acaloradas discussões em 13 de agosto de 1998. Ele representa uma seção de parede recém-construída no local original, complementada por meios artísticos e criativos. O centro de documentação, que é apoiado por uma associação, foi aberto em 9 de novembro de 1999. Em 2003, foi complementado por uma torre de vigia, da qual as paredes do memorial são claramente visíveis. Além das constantes exposições, existem diferentes opções de informações sobre a história do muro. Além disso, seminários e outros eventos são oferecidos nessas instalações. A Capela da Reconciliação, da Comunidade de Reconciliação Evangélica, foi inaugurada em 9 de novembro de 2000. O edifício é uma construção de terra batida oval e foi construído sobre as fundações do coro da Igreja da Reconciliação que foi implodida em 1985.

¹²Reforçando esse discurso, o History Mile do Muro de Berlim é uma exposição permanente em quatro idiomas, composta por 21 painéis informativos. Estes são distribuídos nos limites do centro da cidade e contêm fotografias e textos sobre eventos que ocorreram no local dos painéis. Referem-se, por exemplo, às fugas bem-sucedidas ou aquelas que falharam.

Essas construções na fronteira entre as duas cidades eram tratadas como um segredo militar e, portanto, não eram conhecidas exatamente pela maioria dos cidadãos da RDA. Os guardas da fronteira eram obrigados a ficar em silêncio. Todos os civis que mostravam interesses pelo assunto, ou pelo que era construído, corriam o risco de serem levados em custódia para averiguação no departamento de polícia mais próximo ou para o comando da fronteira. Uma sentença de prisão poderia ser executada em caso de desconfiança de planejamento ou tentativa de fuga para o lado ocidental.

Após a queda do muro, alguns trechos da antiga parede continuam ainda a ser declarados monumentos nacionais. Um trecho de cerca de 200 metros, interrompido apenas por uma pequena lacuna, encontrado na Niederkirchnerstrasse e vizinho ao Ministério Federal das Finanças, é um desses exemplos. Também em meados de 1990, a pedido do Ministério Federal dos Transportes, Construção e Desenvolvimento Urbano, foi desenhado um longo muro que se afunda em uma poça de água para lembrar os trechos que não estavam mais ali ao lado da Gnadenkirche. Christoph Girot, arquiteto paisagista, foi encarregado dessa obra.

Continuando as disputas sobre a maneira de recordar esse passado, o debate público esquentou com a criação dos pontos de Checkpoint Charlie e o Liberty Memorial. O governo de Berlim teve que responder à acusação de que não teria um conceito real de memória ao convocar a comissão para as celebrações da primavera de 2005. A partir do ano seguinte, o governo local insistiu, então, em um modelo que fosse integrado à extensão do memorial da Bernauer Strasse. Esse trecho do memorial do Muro de Berlim, já citado aqui, existe naquele espaço desde 1998 e compreende uma seção preservada das fortificações fronteiriças, o Centro de Documentação do Muro de Berlim e a Capela da Reconciliação que lembra a igreja implodida. Esse complexo sobre a Memória do Muro de Berlim, projetado por Thomas Flierl, planeja ainda expandir o memorial em Bernauer Strasse e incluir parte da antiga estação ferroviária de Szczecin na Gartenstraße.

Ao longo da faixa de terra ao redor de toda a antiga Berlim Ocidental, fica ainda outra parte da rota do Muro de Berlim, cujo estabelecimento pelo governo da cidade se deu em 11 de outubro de 2001. A trilha, ao longo da rota de 160 quilômetros das antigas fortificações fronteiriças, está principalmente bem desenvolvida e quase completa desde 2005. Exceto em trechos menores, a rota está toda pavimentada. Essa trilha marca o curso das antigas fortificações fronteiriças da RDA para Berlim Ocidental. Leva cerca de 160 quilômetros ao redor da antiga metade da cidade. Seções historicamente interessantes, onde permanecem fragmentos do muro ou traços da alvenaria de antigas construções, podem ser encontradas. A trilha está sinalizada e equipada com mapas de orientação em intervalos regulares para orientação. Infostones com fotografias e textos fornecem informações multilíngues sobre a divisão da Alemanha e do Muro de Berlim, e retratam eventos no respectivo local ou apontam remanescentes de muros no local.

Das antigas 302 torres de guarda de fronteira, cinco ainda estão de pé hoje. Uma delas é o antigo posto de comando Kieler Eck na Kieler Strasse em Mitte, perto do Canal Berlim-Spandau. A torre está rodeada agora por edifícios novos. Abriga um memorial em homenagem a uma das vítimas do muro, Günter

Litfin, que foi morto a tiros em agosto de 1961 em Humboldthafen. O memorial é mantido por iniciativa do seu irmão: Jürgen Liftin.

No campo das manifestações artísticas e culturais, o muro está presente desde sempre. O artista berlinense Stephan Elsner, em 1982, aproveitou uma peça do Muro de Berlim e realizou uma pintura inovadora em uma obra com cerca de oito metros quadrados. Essa ação foi conhecida como, em tradução livre, "A Violência da Fronteira na Faixa da Morte". Em 1984, Claus Hebell criou uma sinopse de todos os slogans do Muro por meio de um passeio de bicicleta sob o título "Conditio Humana" para a revista Cultural Kultuhr. Em 1989, o artista Wolf Vostell criou uma pintura intitulada *9 de novembro de 1989* e, em 1990, um ciclo de pinturas intitulado *A Queda do Muro de Berlim*.

Por ocasião da queda do Muro de Berlim, o Grupo TV Asahi organizou uma campanha de arrecadação de fundos para a Sakura no Japão com o objetivo de embelezar a faixa de fronteira com uma avenida de cerejeiras. Esta ação reuniu cerca de dois milhões de marcos a partir dos quais cerca de 10 mil cerejeiras ornamentais foram plantadas em Berlim e Brandenburgo. Milhares delas estão localizadas na antiga faixa de fronteira perto de Teltow-Sigridshorst, onde um festival para as flores das cerejeiras é realizado anualmente desde 2002.

Em 21 de julho de 1990, Roger Waters apresentou, em Potsdamer Platz, no trecho do muro que tinha acabado de cair, o álbum lançado em 1979, *The Wall*, da banda de rock Pink Floyd. O álbum fala sobre uma parede psicológica que originalmente não tinha nada a ver com o Muro de Berlim. No entanto, pelo contexto midiático da época, foi estabelecida uma comparação como o contexto histórico vivido, que foi bem muito bem recebido pelos fãs e pelo mercado cultural.

De qualquer forma, podemos perceber que, para lembrar essas vítimas, nesses espaços aos quais estamos nos referindo, foram erguidos memoriais muito diferentes com manifestações também diferentes. Como exemplo, temos ainda cruzeiros menores, ou outros sinais de lembrança, que aparecem e servem constantemente para lembrar os fugitivos que foram baleados. Elas estão localizadas em diferentes partes da antiga fronteira e contam, principalmente, com a iniciativa privada. Um memorial bem conhecido são as cruzeiros brancas próximas ao edifício do Reichstag.

CHECKPOINT CHARLIE E MAUERMUSEUM

O Checkpoint Charlie foi uma das passagens de fronteira entre Berlim Ocidental e Berlim Oriental durante a existência do Muro de Berlim (1961-1989). O posto de controle foi estabelecido para averiguar as viagens pela fronteira e para contatos entre militares ocidentais aliados, a Associação Militar Soviética (SMM) e os diplomatas estrangeiros. O posto de fronteira foi autorizado a ser usado apenas por militares aliados e membros de embaixadas, estrangeiros e colaboradores de representação permanente da República Federal da Alemanha com a RDA. Ele foi um dos três pontos de controle dos aliados

usados pelos norte-americanos e recebeu o nome da terceira letra de acordo com o Alfabeto Ortográfico Internacional (Alpha, Bravo, Charlie, ...).

Neste exato ponto geográfico, tanques soviéticos e americanos ficaram frente a frente e prontos para lutar em 27 de outubro de 1961. O incidente se deve à tentativa, por parte do bloco socialista, de restringir os direitos dos aliados e das potências ocidentais sobre Berlim. Hoje se sabe que os comandantes dos dois lados, se necessário, tinham ordens para usar seus tanques. Esse posto de controle também foi palco de fugas espetaculares provenientes da Alemanha Oriental. Aí aconteceu a morte do refugiado Peter Fechter que sangrou até a morte diante dos olhos dos observadores ocidentais. Em 1974, o policial Burkhard Niering levou um inspetor de passaportes como refém e foi baleado durante a tentativa de fuga. Em 1986, três cidadãos da RDA conseguiram romper as barreiras da fronteira com um caminhão de pedras. Em 1989, outro refugiado passou pela fronteira com sua filha no porta-malas de um veículo ocidental.

O posto de controle já tinha se transformado em um memorial mesmo antes da reunificação alemã. Uma réplica fiel do primeiro quartel de controle foi instalada no local desde 2000. Os sacos de areia empilhados foram preenchidos com concreto em vez de areia. O local do antigo Checkpoint Charlie é hoje um dos locais mais famosos de Berlim e abriga, ao mesmo tempo, o Mauermuseum.

O Mauermuseum foi aberto em 1963 por Rainer Hildebrandt que era historiador, autor e combatente da resistência contra o Nacional Socialismo. O museu documenta a história e os eventos ligados ao muro, as fugas e a luta não violenta pelos direitos humanos. O museu ilustra a instalação da fronteira, a "assistência dos poderes de proteção" e o constante aperfeiçoamento do controle. Informa sobre os eventos no antigo posto fronteiriço e aborda a importância do Checkpoint Charlie como um lugar simbólico no confronto internacional dos blocos capitalista e socialista. Entre outras coisas, mostra cenas do dia em que os tanques soviéticos e americanos quase se enfrentaram. Além de fotos e documentações de tentativas bem sucedidas de fuga, também mostra os meios para isso: balões de ar quente, carros, teleféricos e um minissubmarino. Nesse sentido, segundo Daniela Coelho:

Ao abraçar sua vocação social e política, o museu se transforma numa ferramenta importante de promoção dos direitos humanos, do exercício da cidadania e da dignidade humana ao promover o reconhecimento e valorização de identidades culturais e memórias de comunidades locais, aproximando o homem de seu patrimônio; ao permitir ao homem se expressar criativamente; ao proporcionar um espaço para reflexões e debates sobre temas relacionados a diferenças, justiça e igualdade; ao promover a inclusão de públicos esquecidos (...), buscando reduzir as desigualdades de participação social; ao promover a emancipação a partir da democratização de acesso ao conhecimento e formação de sujeitos críticos; ao celebrar a diversidade, procurando contribuir para a coesão social de comunidades; etc. (COELHO, 2015, p.56).

A equipe do museu participa também de pesquisas sobre pessoas desaparecidas na zona de ocupação soviética. Em cooperação com a Cruz Vermelha Alemã, muitos casos não resolvidos estão sendo reabertos. O Museu do Muro também faz parte, por exemplo, de uma campanha mundial para

esclarecer o destino de Raoul Wallenberg, que salvou centenas de milhares de judeus húngaros dos nazistas e depois desapareceu. Em um passado recente, o trabalho de pesquisa do museu levou à libertação de Mikhail Khodorkovsky.

MUSEU JUDAICO DE BERLIM

33 O Museu Judaico de Berlim é o maior museu de cultura judaica da Europa e apresenta uma exposição constante sobre quase dois milênios da história judaico-alemã, incluindo os altos e baixos das relações entre judeus e não-judeus. O museu que está em Lindenstraße 9-14, no bairro berlinense de Kreuzberg, abrange o antigo prédio barroco do Kollegienhaus (antigo Superior Tribunal) e o edifício contemporâneo em zig-zag do arquiteto norte-americano Daniel Libeskind. No lado oposto da Lindenstrasse estão as outras partes do Museu Judaico que foram construídas em 2011 no antigo mercado de flores, também de acordo com um projeto de Libeskind. Lá estão o arquivo, a biblioteca, a parte educativa, o jardim da diáspora e um salão de eventos. Desde a sua inauguração, em 2001, é um dos museus mais visitados na Alemanha.¹³

Em 24 de janeiro de 1933, seis dias antes da "tomada do poder" pelo regime nazista, tinha sido inaugurado o primeiro Museu Judaico de Berlim. Seria, em sua época, o primeiro Museu Judaico do mundo com obras de arte, documentos históricos relativos ao passado judaico e arte modernista judaica. A coleção de arte era entendida como uma contribuição para a história da arte alemã. Em 10 de novembro de 1938 (durante os *pogroms* de novembro), o museu foi fechado pela polícia secreta do estado e o inventário do museu foi confiscado. Hoje, partes dessa coleção de arte estão localizadas no Centro Cultural Skirball em Los Angeles e no Museu de Israel em Jerusalém.

Em 1971, durante as comemorações sobre a longa duração e a permanência da comunidade judaica em Berlim, nasceu a ideia de uma nova fundação para o antigo museu. Em 1989, Daniel Libeskind ganhou o primeiro prêmio em um concurso que pensava a ampliação do museu na cidade.¹⁴ A partir desse momento, ocorreram muitas discussões e um debate acalorado dentro da comunidade judaica. Em 1994, Amnon Barzel foi nomeado diretor do Museu Judaico, que inicialmente era apenas parte do Museu de Berlim. Ele fez campanha por sua independência legal. Em dezembro de 1997, foi sucedido por W. Michael Blumenthal, que também insistiu em fundar um museu judeu independente. O Museu Judaico foi fundado, então, em 1999, como uma instituição do Estado e do governo. Já nessa época, mesmo estando vazio, o novo prédio estava aberto aos visitantes. O museu foi aberto ao público em 13 de setembro de 2001.

¹³ COELHO, 2015, p.117-126.

¹⁴ A pedra fundamental para o novo edifício foi colocada em 1992.

A exposição permanente, sujeita a transformações durante o tempo de existência do museu, sempre é apresentada pelos olhos da minoria judaica. Retrata os assentamentos medievais ao longo do Reno, legados intelectuais e pessoais de personalidades dos séculos XVII e XVIII, a convivência no século XIX e os desafios de soldados judeus alemães lutando pelo país na Primeira Guerra Mundial e no início do século XX. A exposição pensa, principalmente, como judeus que viveram na cidade (comerciantes e empresários, cientistas e artistas) foram pioneiros e ajudaram na criação de uma importante metrópole europeia. Na seção sobre o nacional-socialismo, é mostrada a crescente discriminação e a busca por escolas e serviços sociais judaicos. Após a II Guerra Mundial são relatadas as histórias dos sobreviventes que esperavam uma possibilidade de imigrar e a formação de pequenas comunidades judaicas no oeste e no leste. No final da exposição, são examinados dois grandes julgamentos nazistas do período pós-guerra: o julgamento de Frankfurt-Auschwitz (1963-1965) e o julgamento de Majdanek em Dusseldorf (1975-1981).

As coleções do Museu Judaico datam desde a década de 1970 e formaram-se com a ajuda e o trabalho da associação que pensava a formação da instituição. As primeiras aquisições foram obras de arte judaica e obras cerimoniais que, aos poucos, foram aumentadas por fotografias e objetos de memória familiar.

O museu é o próprio resultado estético da Berlim após a II Guerra Mundial. Tendo seu patrimônio arrasado, recorre muitas vezes às reconstruções de casas e edifícios. Esse expediente sempre está sujeito a muita discussão e controvérsia. A discussão principal é a falsidade daquela arquitetura enquanto testemunho da história, já que não presenciou os fatos que agora quer ser lembrança.¹⁵ Nesse caso, contamos com a reconstrução do exterior de um edifício barroco que é acoplado, pelo subterrâneo, ao prédio de linhas contemporâneas que pretende também, por sua forma angulosa, ser um testemunho da história. Nesse caso, o prédio contemporâneo em forma de raio é o próprio intérprete do passado do povo judeu. Salas com ângulos diferenciados, passagens largas e estreitas, salas com pequenas janelas ou espaços com o pé-direito infinito podem causar uma sensação de vertigem ou claustrofobia. A própria trajetória do povo judeu na Alemanha do século XX está vivenciada nos ângulos formados pelas paredes internas do edifício. Em um dos espaços, o visitante pode pisar centenas de chapas redondas de metal que lembram rostos humanos por apresentarem “olhos” e “boca”. O próprio barulho metálico do peso dos pés sobre as chapas e, por consequência, das chapas sobre as chapas, traz o absurdo da experiência de uma sociedade que matou milhões de pessoas de forma industrializada.

MEMORIAL DO HOLOCAUSTO

¹⁵ BRANDI, 2008. p.113-120.

O Memorial aos Judeus Assassinados da Europa, ou Memorial do Holocausto, guarda a lembrança dos milhões de judeus que foram assassinados sob o domínio de Adolf Hitler e do Nacional-Socialismo. O memorial, projetado por Peter Eisenman, consiste de 2.711 estelas de concreto cuboide em uma área de cerca de 19.000 m² ao sul do Portão de Brandemburgo. Uma exposição memorial subterrânea de 930 m² (local de informação) completa o complexo. O monumento foi construído durante os anos de 2003 e 2005, tendo uma grande repercussão na mídia e no público.¹⁶

Os pilares foram dispostos em fileiras paralelas em um terreno de superfície irregular. Por isso, os próprios pilares apresentam certo grau de inclinação em relação ao solo, dando a impressão de um grande cemitério de lápides antigas. O espaço entre as lápides é uniforme e possibilita a existência de caminhos que são totalmente acessíveis aos visitantes, mas não fornecem espaço suficiente para ficarem lado a lado em pares. A parte subterrânea é composta por quatro salas de exposição, duas salas de leitura e uma livraria. Nas estações de computadores, cerca de quatro milhões de nomes de vítimas do Holocausto podem ser acessados.

A área que compreende o memorial pertencia ao antigo espaço dos jardins ministeriais antes da Segunda Guerra Mundial. Nos terrenos ficava a casa de Joseph Goebbels e seu *bunker*, que serviu como posto de comando da Divisão SS "Nordland" na Batalha de Berlim. Este último veio à luz durante a construção do monumento e foi fechado após a total documentação do solo. Entre 1961 e 1989, o local estava localizado na faixa de terra conhecida por "faixa da morte" e fazia parte da segurança da fronteira.

Em 1988, a jornalista Lea Rosh incentivou a construção do monumento. O historiador Eberhard Jäckel apresentou a sua ideia durante uma visita conjunta ao Memorial do Holocausto de Israel, Yad Vashem. Um grupo de apoio foi fundado e a proposta foi cada vez mais apoiada, também na forma de doações.

Em maio de 1994, foi anunciado um concurso, apoiado pela cidade de Berlim, pela República Federal da Alemanha e pelo Förderkreis, no qual foram apresentadas 528 obras. O júri, presidido por Walter Jens, não tomou nenhuma decisão clara, mas concedeu os dois primeiros prêmios aos projetos de Simon Ungers e a um grupo de artistas de Christine Jakob-Marks. Os representantes do país, da federação e do círculo de apoio finalmente favoreceram o projeto de Jakob-Marks: um nível de concreto inclinado de 20.000 m² com os nomes das vítimas gravados neles. Contudo, o chanceler Helmut Kohl rejeitou o esboço em junho de 1995.

Em 1997, planejamentos de 25 arquitetos e escultores foram novamente recebidos para o projeto que não deveria ter agora o caráter de um memorial único e central. Na descrição que o regulamentava constava a ressalva: o monumento não poderia e não deveria ser apenas mais um memorial, mas deveria ser uma obra que chamaria a atenção também para os locais históricos onde os crimes nazistas foram

¹⁶ COELHO, 2015, p.110-116.

pensados. A intenção era provocar a atenção adicional do público para os memoriais já existentes. Mesmo assim, guardaria a comparação e a função de um memorial - já que manteria a tarefa de informação e documentação. O monumento e o local da lembrança estariam direcionados, assim, para a receptividade contemplativa e emocional do visitante.

Muitos debates se travaram a partir desse momento. O comitê de pesquisa expressou seu apoio à proposta de criação de um campo de estelas realizada pelo arquiteto Peter Eisenman e pelo escultor Richard Serra de Nova York. Ainda foram levados em consideração o projeto de Gesine Weinmiller e um esboço de Jochen Gerz e Daniel Libeskind. Enquanto Lea Rosh e outros participantes da escolha tendiam para o projeto de Libeskind, o chanceler Kohl fazia sua opção para o projeto Eisenman / Serra, sugerindo, no entanto, uma revisão: o monumento deveria ser cercado por um cinturão verde, as estelas deveriam ter uma distância maior e inscrições deveriam ser feitas. Michael Naumann, futuro ministro da cultura, apresentou ainda uma visão crítica do projeto e revelou sua contraproposta que incluía a criação de um museu. A iniciadora do memorial, Lea Rosh, teve várias controvérsias com vários representantes judeus que criticavam seus planos.

Em 25 de junho de 1999, o Bundestag alemão debateu em detalhes a construção do monumento. Pedidos para a utilização dos fundos para a construção de uma universidade judaica em Berlim não encontrou maioria. A proposta de Richard Schröder, sobre a construção de um memorial que também lembrasse todas as vítimas do domínio nazista, também foi rejeitado. Finalmente, a construção do monumento foi escolhida a partir de modificações do desenho de Eisenman que incluíam um trecho subterrâneo. Em 2000, o Memorial do Yad Vashem de Israel ofereceu-se para fornecer uma lista de todos os nomes conhecidos de vítimas judaicas do Holocausto.

No projeto original de Eisenman / Serra, as estelas não eram símbolos temáticos, mas sim um campo individual de experiência que criava uma "zona de instabilidade". O próprio idealizador do projeto diz sobre a impossibilidade de representar os horrores do Holocausto por meios tradicionais. Ele estava tentando desenvolver uma nova maneira de representar a memória, quase um lugar sem sentido. Aos poucos, o debate foi aumentando, ganhando a vida pública e novos conteúdos interpretativos foram aparecendo. Pessoas se lembravam de túmulos e sarcófagos, outros indicavam as estelas como cenotáfios e comparavam-nas a memoriais de guerra e cemitérios militares. Alguns falavam também sobre a necessidade desse memorial, lembrando que a maioria dos judeus mortos não tiveram uma lápide ou um túmulo. As críticas também vieram e partiram daqueles que consideravam a necessidade de lembrar todas as vítimas do nazismo e não apenas os judeus. Reclamavam a necessidade de construir outros monumentos para grupos de vítimas que também morreram no Holocausto.¹⁷

¹⁷ YAMAMOTO, 2014. p.44.

PEDRAS DE TROPEÇO

37

As pedras de tropeço pertencem a um projeto do artista Gunter Demnig que começou em 1992. Com pequenas placas comemorativas enterradas no chão, o destino daqueles que foram perseguidos, assassinados, deportados, expulsos ou levados ao suicídio durante o período nacional-socialista está sendo lembrado. Os “pequenos painéis” de latão quadrado, com cantos e bordas arredondados, são rotulados com letras estampadas à mão e apoiados por um cubo de concreto fundido. O texto gravado geralmente começa com "Aqui viveu ...", seguido do nome da vítima e do ano de nascimento. Apresenta, muitas vezes, o ano de deportação e o local da morte. Em alguns casos, o texto também começa com "Aqui trabalhou ...", "Aqui estudou", etc. Geralmente são inseridos em frente às últimas residências habitadas pelas vítimas e colocados no mesmo nível do pavimento ou da respectiva calçada.

Inicialmente, era apenas um conceito teórico; no entanto, incentivado por um religioso de Colônia, Demnig começou a enterrar pedras de modo a deixar uma marca. Demnig foi julgado pelas autoridades por não ter permissão do poder público da cidade para realizar isso. Ele participou de uma exposição em Berlin-Kreuzberg em 1996 e, mudando-se para a cidade, colocou mais de 50 pedras sem a aprovação oficial. Em 1997, pela primeira vez com uma aprovação oficial, coloca duas pedras a convite de Andreas Maislinger. Friedrich Amerhauser foi o primeiro prefeito a dar permissão a Gunter Demnig para colocar oficialmente pedras de tropeço. A partir disso, desenvolveu-se uma série de ações que levaram à criação do maior "memorial descentralizado" do mundo.

Entre outras coisas, a intencionalidade de Demnig é devolver os nomes às vítimas dos nazistas, que foram reduzidas a números nos campos de concentração. A inclinação para ler os textos sobre os obstáculos deve ser uma reverência a elas. Com essas marcas, chama a atenção constantemente para o local onde os crimes ocorreram e para as deportações em massa.

Demnig, por causa disso, é um crítico em relação à criação de memoriais únicos e exclusivos que, em sua opinião, não são suficientemente visíveis para o público. Em tais lugares estabelecidos pela memória oficial, uma celebração é estabelecida uma vez por ano por autoridades que estão no cargo naquele momento e que não têm uma relação específica com essa memória. Demnig, ao contrário, pretende trazer os nomes das vítimas de volta aos lugares de suas vidas e ao cotidiano da vida da cidade. Para isso, o artista recebeu a cooperação de várias associações sem fins lucrativos, além de arquivos locais e catálogos de endereços históricos. Um dado importante dessa empreitada é apoio do banco de dados do Yad Vashem em Jerusalém.

A fonte mais importante para os endereços residenciais, bem como detalhes da vida das vítimas, é a documentação referente ao censo de 1939. Se as casas das vítimas não estão mais preservadas, devido, por exemplo, a reorganização da cidade durante a reconstrução, os obstáculos são colocados nos espaços abertos resultantes. As pedras tornam-se propriedade da cidade ou do município após a sua colocação, razão pela qual a aprovação oficial é importante.

As pedras de tropeço são financiadas por doações privadas e são realizadas à mão, porque, de acordo com Demnig, contrasta com a destruição fria e impessoal realizada pelas máquinas nos campos de concentração. No começo, ele as elaborava sozinho; no entanto, com a expansão do projeto, recebeu a ajuda do escultor Michael Friedrichs-Friedlaender. Desde 2006, as pedras de tropeço são feitas em sua oficina em Berlim.

O projeto também é alvo de críticas. Uma oponente notória é Charlotte Knobloch que descreveu como "insuportável" ler os nomes de judeus assassinados em pequenos blocos que estão embutidos no chão e que são pisados pelos transeuntes. Opiniões são divergentes também entre os indivíduos da comunidade judaica. Líderes de importantes associações manifestaram-se contra e a favor do projeto. Alguns espaços, a pedido da própria comunidade judaica, rejeitaram inicialmente os pequenos blocos. Acordos foram possibilitados somente após consulta pública e com a permissão dos respectivos proprietários ou parentes das vítimas. Por vezes, proprietários ou inquilinos, cujas propriedades estão envolvidas, também criticam o projeto. As questões envolvem convicções políticas de extrema direita, a descrença no simbolismo dos blocos ou o medo de ataques por extremistas. Há aqueles que temem o prejuízo econômico à propriedade. Atos de vandalismo também são identificados, principalmente por meio de grafites e pichações com linhas políticas e ideológicas determinadas. Blocos são repetidamente arrancados pela cidade e já foram encontrados alguns com os nomes de alemães que haviam morrido durante os ataques aéreos dos Aliados. Podemos encontrar ainda aqueles que prefeririam um memorial tradicional com os nomes de todas as vítimas.

Além dos blocos tradicionais, com apenas um nome, Demnig coloca ocasionalmente outros que rememoram grupos inteiros de vítimas. Já os colocou para evocar pessoas mentalmente doentes que foram deportadas, grupos assassinados, coletivos de trabalho forçado, etc.

Dois dias de lembrança são marcados com mais frequência: 27 de janeiro, que é o Dia Internacional em Memória das Vítimas do Holocausto, e 9 de novembro, que é o dia da lembrança dos *pogroms* de 1938. Nesses dias, os blocos são limpos e recebem velas acesas em memória das pessoas assassinadas ou exiladas pelo regime nazista. Os blocos não estão sendo utilizados apenas na Alemanha, mas também em vários outros países, e são considerados o maior memorial descentralizado do mundo, recebendo vários prêmios desde então.

A SINAGOGA EM ORANIENBURGER STRASSE

A sinagoga em Oranienburger Strasse, que está no subúrbio de Spandau, é um edifício de grande importância para a história da população judaica da cidade e um importante monumento arquitetônico. Foi inaugurada em 1866 e foi reaberta após a restauração de 1995. Os arquitetos foram Eduard Knoblauch e Friedrich August Stüler.

Na época, os antisemitas acharam uma provocação aquele magnífico edifício com a cúpula dourada. A construção também desencadeou discussões acaloradas entre a população judaica. Os judeus liberais objetaram que o estilo arquitetônico mourisco não era familiar e enfatizava a estranheza da religião judaica, impedindo assim o processo de integração desejado. Judeus conservadores apresentaram suas reservas e falaram contra as várias inovações no culto e no estilo dos salões interiores. A maioria, no entanto, entendeu o edifício com orgulho e como um símbolo da importância e da autoconfiança da comunidade judaica em Berlim. O maior, mais caro e magnífico templo judaico da Alemanha também era exemplo da aplicação das mais modernas técnicas de construção, tornando-se uma atração muito notada.

Durante os *pogroms* que ocorriam em todo o país, especialmente na noite de 9 de novembro de 1938, membros da SA começaram a atear fogo à sinagoga. As forças públicas confrontaram os incendiários e conseguiram preservar o edifício, chamando os bombeiros. Krützfeld, autoridade que havia agido de acordo com os regulamentos e atendido ao chamado para controlar a situação da sinagoga, foi então exposto em seu cargo e passou a sofrer assédio. Uma placa comemora a sua ação e lembra sua atuação corajosa naquele ambiente hostil de difícil situação política. O edifício foi utilizado até 14 de janeiro de 1943 quando ocorreu o último culto em uma sala do interior. A cúpula teve que ser pintada com tinta de camuflagem por causa dos ataques aéreos e a Wehrmacht assumiu o prédio como um acampamento. A sinagoga sofreu danos pesados durante os ataques aéreos britânicos. Os danos continuaram quando, com o fim da guerra, a ruína era usada como fornecedora de materiais de construção.

Depois da guerra, os poucos judeus sobreviventes da cidade fundaram uma nova comunidade judaica baseada no prédio administrativo da sinagoga em Oranienburger Straße. Em primeiro lugar, tratava-se de criar condições adequadas para a vida judaica em Berlim e, por outro lado, preparar a emigração para aqueles que não queriam ficar. No verão de 1958, o prédio parcialmente destruído que ficava em Berlim Oriental teve suas partes danificadas eliminadas devido ao risco de desabamento e em virtude do argumento que afirmava a impossibilidade de uma reconstrução. Apenas os edifícios localizados logo na via permaneceram e foram preservados como um memorial contra a guerra e o fascismo.

Em 1988, a partir das cerimônias que lembravam a Noite dos Cristais, foi fundada uma associação com o objetivo de reconstruir a sinagoga e criar um centro para o cuidado e preservação da cultura judaica. A nova atmosfera vinha ao encontro do apoio à vida comunitária que a política da Alemanha Oriental adotava naquele momento.

Em 10 de novembro desse mesmo ano, foi colocada uma pedra fundamental como um ato simbólico que instigava todos à reconstrução da ruína. Nesse momento, o tipo de restauração já se fazia controverso. Uma restauração completa de seu estado original foi descartada por ter sido entendida como

uma tentativa de reprimir, e possivelmente esquecer, os sofrimentos do passado. A intenção, no entanto, era preservar o edifício como um local destinado à memória.¹⁸

Os participantes da iniciativa decidiram então tornar visíveis a arquitetura outrora magnífica e a destruição violenta pela qual o edifício passou. A cúpula principal foi reconstruída fiel ao original e alguns fragmentos das suas ruínas ficaram visíveis no interior. A linha da antiga sinagoga está assinalada no espaço aberto pelas pedras do edifício. O trabalho de renovação foi concluído em 1993 e uma exposição permanente informa sobre a vida judaica em Berlim. Nas imediações existem instalações comunitárias judaicas, restaurantes, cafés e uma galeria.

DDR MUSEUM

O Museu DDR trata a vida e a cultura cotidiana da RDA em sua exposição permanente. O projeto do museu foi iniciado pelo etnologista Peter Kenzelmann que, de acordo com entrevistas dadas em diversos meios de comunicação, não havia encontrado nenhum museu dedicado à antiga Alemanha Oriental em seus caminhos pela cidade. A casa foi inaugurada em 2006 e tornou-se referência para os pesquisadores do assunto. O museu é uma iniciativa privada e abstém-se do financiamento estatal.

Os espaços introduzem o visitante na vida cotidiana da RDA. Um conjunto habitacional em pequena escala é dividido em seções temáticas como consumo, esporte, música, férias, entre outras. Muitas exposições expostas podem ser tocadas. Além disso, existe uma simulação de condução do clássico automóvel Trabant por meio da qual os visitantes são conduzidos através de um conjunto habitacional virtual. Um jardim de infância, um cinema e estações de áudio também estão na exposição. Nesse caso, o museu:

Oferece a quem o visita a possibilidade de regular, à sua vontade, o ritmo de assimilação [...] dá tempo para reflexão, crítica e deleite. [...] o Museu não pode prescindir do texto e pode utilizar outros procedimentos para melhor cumprir sua missão [...] a exploração dos recursos disponíveis.” (RIVIÈRE, G. H., 1958, p. 29).

O museu abrange ainda os seguintes temas: fronteira entre as Alemanhas, Berlim Oriental, tráfego, o muro, a polícia secreta, o consumo, produtos da RDA, família, vida privada, mídia, literatura, educação, infância, juventude, trabalho, moda, cultura, lazer e ideologia. Em contraste com outros museus, uma grande parte das exposições pode ser tocada durante a exposição. O visitante pode andar pelo apartamento pré-fabricado, mexer nos armários ou experimentar as roupas do guarda-roupa com um espelho digital. Há, também, uma sala de interrogatório reconstruída, uma cela de detenção e uma sala de informadores que fornecia dados sobre o trabalho da segurança do Estado.

¹⁸ CURY, 2004. p.13.

A coleta e preservação do patrimônio cultural da antiga Alemanha Oriental é uma das principais tarefas do museu. De acordo com dados próprios, a coleção contém milhares de objetos diferentes que são acomodados em uma grande reserva técnica. Os pesquisadores do museu trabalham há anos na coleta de material. Em geral, a exposição não se concentra necessariamente nos objetos individuais, mas na composição cênica onde eles estão alocados. Isso transmite uma experiência moderna e diferenciada ao visitante.

O PALÁCIO DE BERLIM E HUMBOLDT FORUM

O Palácio de Berlim, também conhecido como o Palácio da Cidade de Berlim, era o edifício predominante do centro histórico da cidade. O palácio da residência dos Hohenzollern foi construído em 1442 e ganhou feições barrocas no século XVIII. Sob o eleito Friedrich III (rei Frederico I na Prússia), veio a expansão da edificação para criar uma ambientação apropriada a uma residência real. O modelo do projeto foi a fachada do Palazzo Madama em Roma. Tornou-se, por isso, um significativo edifício secular do Barroco Protestante. A partir de 1871, tornou-se a residência sede do Império Alemão. O palácio estava ao final da avenida Unter den Linden como um importante edifício barroco e como o maior edifício do centro da cidade. Várias ruas foram alinhadas a ele, de acordo com o plano urbanístico, o que resultaria num conjunto urbano representativo que levava em consideração o tamanho das construções nas imediações, a proporção e a orientação delas para o palácio.¹⁹

O edifício foi gravemente danificado e parcialmente queimado durante a Segunda Guerra Mundial, mas ainda poderia ser reconstruído a partir do que restou. As paredes externas, juntamente com a decoração escultural, as paredes de sustentação e, em sua maior parte, as escadarias principais, permaneceram intactas. A ala do Salão Branco, ligeiramente danificada, continuou a servir como espaço administrativo.

Em 1949, soldados soviéticos destruíram várias esculturas e peças remanescentes dos vitrais do palácio durante as filmagens de “A Batalha de Berlim”. Em 1950, forças governamentais decidiram pela sua completa remoção e remodelação a fim de criar um local para grandes manifestações e marchas. A decisão pela destruição desse bem cultural único foi criticada por autoridades alemãs e publicamente em todo o mundo.

Sem um planejamento adequado, ou a preparação feita por um grupo de especialistas, foram recuperados cerca de duas mil obras valiosas entre esculturas, objetos decorativos e fragmentos arquitetônicos. Essas ações foram tomadas de maneira a tranquilizar o público, como foi provado por

¹⁹ ALMEIDA, 2013, p.70.

documentos em décadas posteriores. Ao final, o processamento científico da documentação não se materializou e as peças obtidas foram negligenciadas em um terreno onde muitas delas se perderam. Outras partes do palácio, que haviam sido recuperadas antes da demolição, foram instaladas em um prédio governamental. Nas décadas seguintes à destruição, qualquer assunto relacionado ao Palácio de Berlim era considerado um tabu dentro da Alemanha Oriental. Os arquivos necessários para a pesquisa científica eram mantidos em sigilo.

Até 1951, a área ficou limpa, nivelada e coberta com lascas de tijolos vermelhos. A praça ampliada recebeu o nome de Marx-Engels-Platz, em homenagem aos teóricos Karl Marx e Friedrich Engels. Os planos desenvolvidos nos anos seguintes para redesenhar o local permaneceram por cumprir durante 20 anos. Além do uso ocasional para eventos, o local permaneceu inexplorado até a década de 1970.

Em 1971, como gesto programático, foi considerada a construção de um edifício polivalente na Marx-Engels-Platz. O Palácio da República, com linhas modernas, concreto e vidro, serviu de sede da Câmara do Povo e foi concluído em 1976. Com a reunificação do país, esse prédio que servia como sede do governo da antiga Alemanha Oriental foi fechado devido à contaminação por amianto e demolido entre 2006 e 2009. A demolição desse novo edifício também não escapou das críticas que afirmavam que a sua real intenção era apagar a memória do Socialismo.²⁰

Em junho de 2013 foi colocada uma pedra fundamental na localização original do antigo palácio e, utilizando a fachada reconstruída e partes da antiga construção, um novo edifício começou a ser erguido. A reconstrução das fachadas barrocas foi financiada em grande parte por doações privadas.²¹

Em seu relatório final, uma comissão de especialistas defendeu o conceito do futuro Fórum Humboldt no Palácio de Berlim. Para isso, as coleções de arte não europeia seriam instaladas no palácio reconstruído fazendo alusão a uma Berlim multicultural que guarda consigo uma parte da cultura mundial. A intenção de seu centro de eventos é unir as culturas do mundo e lembrar o passado científico e cultural da cidade. O objetivo é conectar tematicamente as culturas do mundo nos andares superiores com a própria cidade de Berlim, com foco na história internacional da cidade. O palácio complementaria então a região da Ilha dos Museus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

²⁰ BEUTELSCHMIDT; NOVAK, 2001, p.45.

²¹ “Berlim, (...) continua a ser um dos principais estaleiros de reconstrução urbanística na Europa, como se pode verificar, por exemplo, com a decisão de demolir o antigo Palácio da República da ex-Berlim Leste ou de desativar o histórico aeroporto de Tempelhof.” Cf. Berlim, a capital que se reconstrói sempre. In Ordem dos Arquitectos. Disponível em: <http://arquitectos.pt/?no=2020491355,156>. Acesso em: 06 de dezembro de 2008.

Avaliar os danos e as perdas de vidas na história recente de Berlim é quase impossível. As indicações são sempre contraditórias. Sabemos que milhares, ou melhor, milhões de pessoas pereceram após a perseguição aos judeus, socialistas, homossexuais e testemunhas de Jeová pelo Nacional Socialismo. Temos os bombardeios ingleses e norte-americanos sobre a população civil alemã durante a guerra e ainda assistimos à invasão da cidade pelos russos e o acerto de contas final em relação às vítimas soviéticas. Na divisão da cidade durante a Guerra Fria, nas tentativas de superar o maior número de quilômetros de extensão e instalações de fronteira fortemente vigiadas em direção à Berlim Ocidental, de acordo com dados de 2009, entre 136 e 245 pessoas foram mortas. O número exato de mortes é desconhecido. A dificuldade de fazer declarações exatas nessa área é também ilustrada pelo número de documentos perdidos, pelos depoimentos contraditórios ou pela inexistência dos registros. Esses são os maiores desafios para aqueles que querem reconstruir a história da cidade e esclarecer a realidade dos fatos.

Nesse sentido, as criações artísticas, as instalações, os museus, os monumentos, as pedras de tropeço e os restos do muro têm sempre o objetivo de identificar e documentar a história das vítimas e tornar público o papel que a Alemanha moderna tem em relação ao presente e às outras potências mundiais: o de se mostrar avançada, democrática, inclusiva e aliada dos antigos inimigos. Arquivos e monumentos são criados constantemente de modo a tornar essas informações acessíveis ao público. Essas medidas são corroboradas pelo tratamento jurídico dado aos alagozes sobreviventes do Nacional Socialismo ou das forças de repressão da antiga Alemanha Oriental, que incluem desde o Julgamento de Nuremberg até os recentes julgamentos de líderes militares e importantes homens de Estado da RDA. Mesmo assim, a demarcação das áreas, a construção dos monumentos ou a construção de museus sofrem críticas de diversos grupos. Em muitos momentos, grupos acusam determinados projetos de pesquisa de conscientemente "minimizar" o número de vítimas por razões políticas. Alguns outros acusam os projetos nos quais não há historiadores envolvidos. Esses incidentes servem também para acusar os governos, ou vítimas, de agirem propagandisticamente e como justificativa para aqueles que querem ver esse passado esquecido. Sem contar ainda que, no caso do Muro de Berlim, grandes fragmentos foram usados rapidamente para fins lucrativos como construções em espaços urbanos, vendidos para museus e galerias ao redor do mundo e em pequenos fragmentos como *souvenir* em forma de chaveiros ou acoplados a cartões postais para turistas.

De qualquer forma, o espaço urbano de Berlim continua sendo uma zona de conflitos. Agora, por aqueles que falam em nome do passado e por aqueles que estão criando a memória desse mesmo passado. Por isso também, a paisagem urbana de Berlim exibe grandes quantidades de arte de rua e na rua. Tornou-se uma parte significativa da herança cultural da cidade e encontrou apoio na cena do grafite de Kreuzberg dos anos 80. O próprio Muro de Berlim tornou-se uma das maiores telas ao ar livre do mundo.

É muito significativo entender como uma cidade moderna, com edifícios e equipamentos de última geração, consegue, de alguma maneira, dialogar com sua História e colocá-la diante dos transeuntes do presente por meio de instalações, obras de arte e prédios contemporâneos. Berlim não exibe a paisagem histórica que as grandes capitais europeias gostam de exibir e de vender como imagem de propaganda e turismo, mas consegue trazer para o tempo presente aquilo que os bombardeios deixaram para trás. Poderia ser um exemplo interessante para as cidades do Novo Mundo, na América, que vivem sendo reerguidas, destruídas e reconstruídas. A perda da paisagem original não é desculpa para o esquecimento daqueles que participaram da construção dessa mesma sociedade.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Roberto Flavio Sant'ana de. *Conservação e valores sob a perspectiva do patrimônio na Alemanha: a prática da reconstrução*. 2013. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BARROS, Edgard Luiz. *A guerra fria*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BODENSCHATZ, Harald. *Berlin urban design: a brief history*. Berlim: Dom Publishers, 2010.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BEUTELSCHMIDT, T.; NOVAK, J. M. *Ein Palast und seine Republik, Ort-Architektur-Programm*. Berlim, 2001.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. 3.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Patrimônio cultural: conceitos, políticas, instrumentos*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora UNESP. 2000.
- COELHO, Daniela Vicedomini. *O Museu do Holocausto de Curitiba sob a perspectiva da Museologia Contemporânea*. 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2015.
- CURY, Isabelle (org.). *Cartas patrimoniais*. 3. ed. Brasília: IPHAN, 2004.
- FALSER, Michael. *Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland*. Dresden: Thelem Verlag, 2008.
- HOBSBAWN, Erick J. *A Era dos Impérios: 1874-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- HOBSBAWN, Erick J. *A Era dos Extremos: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- HOLFELDER, Moritz. *Palast der Republik: Aufstieg und Fall eines symbolischen Gebäudes*. Berlin: Ch. Links Verlag, 2008.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KITCHEN, Martin. *Um mundo em chamas: uma breve história da Segunda Grande Guerra na Europa e Ásia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- JUDT, Tony. *Pós-Guerra: uma história da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- JUDT, Tony. *Reflexões sobre um século esquecido: 1901 – 2000*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- LADD, Brian. *The Ghosts of Berlin: Confronting german history in the urban landscape*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. *A reunificação da Alemanha: do ideal socialista ao socialismo real*. São Paulo: Global, 2001.
- RALPH, Stern. *Reconstrução crítica*. Porto: Circo de Ideias, 2008.
- RIEGL, Aloïs. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Editora da UCG, 2006.
- RIVIÈRE, G. H. (1958, setembro). Seminário Regional da UNESCO sobre a função educativa dos museus. Extrato do Documento Final do Evento: Quarta Parte – Conclusões do Seminário. Tradução de Maria Cristina Oliveira Bruno e Maria Pierina Ferreira de Camargo. In Bruno, M. C. O. (Coord.) (2010). *O ICOM/Brasil e o pensamento museológico brasileiro: documentos selecionados*. (Vol. 2, pp. 28-37). São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.
- SEGRILLO, Angelo. *O Declínio da URSS: um estudo das causas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- YAMAMOTO, José Carlos Amaral. *Entre Eisenman, Berlim e o memorial*. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- WESSON, Robert G. *A Nova Política Externa dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ARTIGOS

LIVRES

DESORDEM À VISTA: A MÚSICA NAS *MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS*, DE MANUEL ANTÔNIO DE ALMEIDA

Luiz Filipe Correia²²

Said Tuma²³

RESUMO

O artigo explora relações entre música e literatura. Apoiar-se em pesquisa histórica de natureza interdisciplinar e utiliza, de forma privilegiada, fontes como obras literárias e musicais. Partindo da *dialética da malandragem*, definida por Antonio Candido (1970), o artigo investiga como a arte dos sons dialoga com essa reflexão. Além da ubiquidade da música nas *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854-55), de Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), a reflexão constata que ela age como um vetor que favorece a passagem da *ordem* para a *desordem*. Além da retomada do texto de Antonio Candido, o artigo se justifica pela oportunidade de investigação de práticas musicais brasileiras.

Palavras-chave: Música e literatura; *Dialética da malandragem*; Manuel Antônio de Almeida; Memórias de um Sargento de Milícias

ABSTRACT

The article explores relations between music and literature. It is grounded on interdisciplinary historical research and makes use, in a privileged manner, of sources such as literary and musical works. Departing from the *trickster dialectics* (*dialética da malandragem*), defined by Antonio Candido (1970), the article investigates how the art of sounds dialogues with such thinking. Besides the ubiquity of music in *Memoirs of a Militia Sergeant* (1854-55), of Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), the reflection notes that music acts as a vector favoring the passage from *order* to *disorder*. Besides the approach of the text of Antonio Candido, the article is justified by the opportunity of investigation in Brazilian musical practices.

Key-words: Music and literature; *Dialética da malandragem*; Manuel Antônio de Almeida; Memoirs of a Militia Sergeant

INTRODUÇÃO

²² Luiz Filipe Correia é historiador. Fez seu mestrado e doutorado em história social pela FFLCH-USP. Realiza pesquisas sobre os intercâmbios entre cultura e tecnologia, com enfoque em literatura, cinema, música, arte e cultura material. No mestrado, estudou as relações entre história, música, cultura e tecnologia. Atualmente, faz bacharelado em Letras Português/Inglês na Universidade de São Paulo.

²³ Said Tuma é pianista e pesquisador em musicologia histórica. Fez mestrado e doutorado em musicologia histórica na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pesquisa os usos da história da música como instrumento de educação e divulgação musicais e as relações entre música e patrimônio musical. Leciona a disciplina Música e Patrimônio Cultural no curso de especialização lato sensu História: Arte, Patrimônio e Cultura do Centro Universitário Assunção, Unifai. Apresenta-se também em recitais nas mais variadas formações musicais.

Este ensaio é o resultado de um trabalho de aproximadamente um ano e meio de pesquisas que realizamos em conjunto e que tinha como preocupação inicial as conexões entre as chamadas música erudita e música popular²⁴. Posteriormente, nossa atenção se voltou para as relações entre literatura e música - o que culminou no curso *Diálogos entre Música e Literatura*, ministrado no Sesc Belenzinho entre os meses de maio e junho de 2019. No decorrer da preparação das aulas do curso, nos debruçamos sobre a obra de Manuel Antônio de Almeida num esforço de mapear o lugar da música na literatura. Logo percebemos que a música tinha uma posição de destaque no universo narrado pelo autor, fosse na descrição de costumes, ritos, práticas seculares e profanas ou mesmo na variedade de termos relacionados ao universo musical. Outro fato relevante nos chamou a atenção, Manuel Antônio de Almeida foi diretor da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, cargo que ocupou até a extinção da entidade em 1860 e teve a sua biografia fortemente marcada pela presença da música (ANDRADE, 1941). Quando estávamos preparando a última aula do curso, tivemos a ideia de pensar na música como uma chave de leitura para as *Memórias* e este ensaio é o resultado de algumas considerações iniciais sobre o tema.

Embora não tenha alcançado sucesso de público à época de sua publicação (ANDRADE, 1941, p. 184), *Memórias de um Sargento de Milícias* tem despertado a atenção e sido objeto da análise de diversos intelectuais. Esses trabalhos, cada um ao seu modo, procuram interpretar o livro de Manuel Antônio de Almeida a partir de diversas perspectivas, seja inserindo o livro em uma tradição literária (romance picaresco), seja classificando as *Memórias* como um pioneiro dos romances de costumes e do realismo brasileiro, ou mesmo identificando nele elementos que expliquem aspectos da nacionalidade e da cultura do país²⁵.

Um dos motivos para o interesse da crítica talvez esteja relacionado à difícil classificação do livro, ou mesmo ao fato dele conter poucos elementos da tradição do Romantismo brasileiro na qual a obra está cronologicamente inserida. *Memórias* foi publicado na *Pacotilha do Correio Mercantil*, em formato de folhetim entre 1852 e 1853; nesse período, o Romantismo, a partir da tradição europeia, estava em plena difusão no Brasil²⁶. De maneira geral, o livro de Manuel Antônio de Almeida é considerado "lateral na história do nosso romantismo" (BOSI, 1982, p.148). No entanto, quando analisado fora da superfície classificatória do movimento, é possível encontrar nele pontos de contato com a produção romântica do período no Brasil²⁷. Mesmo quando comparado com um dos principais representantes do Romantismo

²⁴ O crítico Alex Ross explica que essas definições podem ser arbitrárias e acabam por impor juízos de valores a determinados estilos musicais. E ele complementa: "Há pelo menos um século, a música tem sido escrava de um culto elitista medíocre que tenta fabricar autoestima agarrando-se a fórmulas vazias de superioridade intelectual. [...] A música é um meio pessoal demais para sustentar uma hierarquia absoluta de valores. A melhor música é a que nos persuade de que não existe outra música no mundo". (ROSS, 2010, p. 19-20)

²⁵ Cf. os trabalhos de José Veríssimo (1894), Mário de Andrade (1941), Darcy Damasceno (1956), Antonio Candido (1970) e Roberto Schwarz (1987).

²⁶ Segundo Alfredo Bosi, a cronologia da ficção romântica começa com Joaquim Manuel de Macedo na década de 1840, embora, segundo o estudioso, o representante central do movimento seja José de Alencar que começou a publicar sua obra a partir de 1856 (BOSI, 1982, p.143).

²⁷ Para Schwarz (1987) o que caracteriza o aspecto romântico das *Memórias de um Sargento de Milícias* é a sua abundante cor local resultante de um esforço patriótico de consolidar uma identidade e uma literatura nacional, que é uma característica típica do romantismo (p.136).

brasileiro, *O Guarani* de José de Alencar, é possível encontrar pontos em comum com as *Memórias*. O primeiro é que ambas as obras foram publicadas em jornais periódicos, no formato de folhetim, que foi um dos gêneros literários mais populares no século XIX. Uma das razões para o sucesso do folhetim estava relacionada ao apelo popular das publicações (seja em termos de custo²⁸ ou de temas) e às estratégias usadas pelos autores para manter a atenção dos leitores²⁹. Tanto as *Memórias de um Sargento de Milícias* quanto *O Guarani* utilizam algumas estratégias típicas do romance de folhetim, dentre as quais: a presença de "ganchos" entre os capítulos, usados para provocar suspense e desejo de continuar a leitura; a adoção de recordatórios temporais e explicações do narrador aos leitores quanto às suas escolhas narrativas³⁰.

Para além da publicação em folhetim, a presença da música também pode ser considerada como um ponto em comum entre os dois romances - uma vez que as duas obras contam com episódios diretamente relacionados à arte dos sons. É bem verdade que durante o período romântico a música se tornou a expressão artística que servia de inspiração para as outras artes, daí não seja coincidência o fato de José de Alencar ter dado o nome de *Xácara*³¹ para um capítulo de *O Guarani* e tenha falado da guitarra espanhola em três momentos de sua narrativa. As referências musicais ajudaram na ambientação de *O Guarani* no início do século XVII, quando as coroas da Espanha e de Portugal se encontravam unidas. Estudos musicológicos mostram que a música desse período soava espanhola, tempo de gêneros musicais como os *villancicos*³² e os *tonos*³³ e período em que obras literárias e peças de teatro eram escritas em castelhano (BUDASZ, 2004, p. 11). Já em *Memórias de um Sargento de Milícias*, como dito anteriormente, a música é um elemento que atravessa toda a obra. Ela não desempenha papel apenas de ambientação mas, como se verá, tem função estruturante. A descrição pormenorizada das procissões, do fado e das modinhas tocadas por Vidinha, são, possivelmente, um dos fatores que chamaram a atenção dos autores que classificaram o livro de Manuel Antônio de Almeida como pioneiro do romance de costumes³⁴.

²⁸ Em que se pese que os preços ainda fossem proibitivos para as classes mais pobres e a taxa de analfabetismo no país atingisse mais de 70% da população.

²⁹ Sobre o folhetim ver (MEYER, 1996). Entre as estratégias citadas pela autora estão: a estrutura iterativa que "não é só chamariz para segurar o público mas a cadeia de coincidências que também tem significado"; criação de tramas paralelas; redundância narrativa; "suspense, reviravoltas, linguagem retórica e chapada, personagens e situações estereotipadas"; estrutura de ardis, entre outras. Curiosamente o livro de Manuel Antônio de Almeida não é citado em nenhum momento do livro, enquanto *O Guarani* recebe ao menos cinco menções.

³⁰ Ainda quanto aos aspectos narrativos entre os dois textos, é possível notar uma diferença: enquanto em *O Guarani* o narrador não se remete em nenhum momento ao leitor, o narrador de Manuel Antônio de Almeida fala diretamente ao leitor mais de 70 vezes no decorrer de toda a história.

³¹ No *Dicionário Musical Brasileiro* aparece uma definição dada por Marisa Lira, segundo a qual *Xácara* é "uma canção espanhola do séc. XVI, que se canta como as seguidilhas, ao som alegre das violas [...]" (*apud* ANDRADE, 1989, p. 571).

³² O *villancico* é um tipo de canção a várias vozes espanhola, com muitas estrofes e um refrão. Teve origem secular, mas a partir do século XVII essa forma passou a ser usada em obras sacras associadas ao Cristo ou a outros dias sagrados (BURKHOLDER, 2010, p. A20).

³³ Os *tonos* eram formas de canções eruditas bastante difundidas na Península Ibérica e na América Latina. Texto em espanhol, temática árcaica, forma estrófica com refrão (BUDASZ, 2004, p. 11).

³⁴ Para além desse prestígio da música em relação às outras artes, e talvez por conta dele, é preciso destacar que fosse popular ou erudita, a música era um elemento presente na sociedade brasileira em fins do século XIX, sendo um tema amplamente abordado na literatura nacional.

Entre os diversos textos que analisaram *Memórias de um Sargento de Milícias* os que serviram de base para este ensaio são o prefácio escrito por Mário de Andrade para a edição da obra de 1941; a revisão crítica e análise propostas na *Dialética da Malandragem* publicada por Antonio Candido em 1970 e, por fim, *Os pressupostos, salvo engano, da Dialética da Malandragem*, texto de Roberto Schwarz publicado em 1987. Embora esses três trabalhos tenham se tornado basilares da crítica relativa ao livro e serem influência e fonte de leituras e análises críticas posteriores, com exceção do texto de Mário de Andrade, há um certo silêncio em relação à presença da música nas *Memórias* nas obras citadas. Em Antonio Candido (1970) esse "silêncio" é quebrado por duas únicas referências musicais externas ao livro: a aproximação que ele faz de Vidinha à “moreninha ‘amigada’ com o tropeiro, que amenizou a estadia do mercenário alemão Schlichthorst no Rio de Janeiro daquele tempo, cantando modinhas sentada na esteira, junto com a mãe complacente” (CANDIDO, 1970, p. 79); e a menção à ópera de Verdi para comparar as *Memórias* à ópera bufa: “‘Tutto nel mondo è burla’ –, cantam Falstaff e o coro, para resumir as confusões e peripécias no final da ópera de Verdi. ‘Tutto nel mondo è burla’, parece dizer o narrador das *Memórias de um sargento de milícias*, romance que tem traços de ópera bufa.” (Id., Ibid., p.80).

Pensando de modo mais detalhado nesse relativo silêncio musical na *Dialética da Malandragem* é que se estabeleceu o objetivo deste ensaio: partir da dialética da *ordem* e da *desordem* (“dialética da malandragem”) conforme proposta por Antonio Candido (1970) e pensar de que modo a música participa dos deslizamentos dos personagens entre os dois polos. Usando a metáfora musical do tema e variações³⁵, partimos da “dialética da ordem e da desordem”, tema oferecido por Antonio Candido, propondo variações que tratam da *ordem* e da *desordem* a partir de um viés musical.

A simples retomada do texto de Antonio Candido (1970), pela sua fecundidade e relevância analítica para a literatura, já seria uma possível justificativa para o presente ensaio. No entanto, a preocupação de escutar a rica paisagem sonora³⁶ descrita pelo livro de Manuel Antônio de Almeida não deve ser vista como tarefa de menor importância. Preocupação similar pode ser encontrada no interesse manifestado por pesquisadores que, sobretudo a partir dos anos 1990, se utilizaram da música como fonte significativa de suas pesquisas³⁷. Além disso, analisar o livro a partir da dialética da ordem e da desordem nos pareceu fornecer pistas para pensarmos sobre a visão que o autor tinha da música, mapear a situação de parte do universo musical naqueles tempos e, por fim, elaborar elementos para uma história

³⁵ Forma musical na qual um tema é repetido várias vezes com modificações variadas.

³⁶ O conceito de *paisagem sonora* está relacionado às pesquisas de Murray Shafer, pesquisador canadense que define o conceito como: "O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro visto como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente" (SCHAFER, 2001, p. 266).

³⁷ Segundo o pesquisador José Geraldo Vinci de Moraes é possível identificar um ponto de inflexão nos trabalhos sobre música a partir dos anos 1990. Apesar de certa “surdez” inicial dos historiadores, com o tempo “[...] inúmeros trabalhos têm surgido ampliando o horizonte historiográfico e apontando a direção de um campo específico” (MORAES e SALIBA, 2010, p. 20). Nesse sentido, o uso de novas fontes de pesquisa, como a música, tem se mostrado tendência significativa. Cf. José Ramos Tinhorão: *Música Popular no Romance Brasileiro*. Volume 1 (2000) e José Miguel Wisnik, *Machado Maxixe: o caso Pestana* (2003).

da música e dos músicos. Em suma, nossa intenção por aqui é também perscrutar o papel da música no trabalho de Manuel Antônio da Almeida como um elemento de construção e representação de valores.

O argumento central do presente ensaio é o de que a música pode ser percebida como um elemento que acompanha de perto e até mesmo reforça a dialética da ordem e da desordem, conforme defendida por Antonio Candido. Partimos do princípio de que existem dois polos, um positivo, a *ordem*, e um negativo, a *desordem*, que atraem Leonardo, personagem central, e o fazem transitar entre os dois hemisférios por meio das pressões e relações sociais. Desse modo, identificamos que na narrativa de Manuel Antônio de Almeida a música funciona como uma espécie de vetor que favorece esse trânsito. Esse movimento pode ser facilmente percebido quando se relacionam os acontecimentos musicais às várias situações nas quais os personagens transitam entre esses hemisférios. É possível até identificar uma certa tendência predominante da música como facilitadora dos deslizes dos personagens em direção à *desordem*. De modo mais específico, é possível associar alguns gêneros musicais, ou modos de executar a música, a cada um desses hemisférios como, por exemplo, o minuete que representaria a *ordem* enquanto a modinha a *desordem*. Por fim, mas não menos importante, esse olhar mais sensível ao fenômeno musical permitiu vislumbrar em Manuel Antônio de Almeida certa simpatia pelos gêneros musicais associados à *desordem*, ainda mais do que a ausência de juízos de valor atribuída ao autor das *Memórias* pelos trabalhos aqui mencionados. Nesse sentido, parece que Maneco acabou antecipando a percepção manifestada por Machado de Assis do caráter postiço da cultura erudita no Brasil, conforme analisou com muita argúcia José Miguel Wisnik (2003).

ENREDO

A história das *Memórias de um Sargento de Milícias* é bastante conhecida. Pode-se dizer que, em linhas gerais, o livro apresenta uma sucessão de episódios, cenas e tipos sociais que orbitam o universo carioca no tempo do Rei D. João VI (1808-1821), ocasião em que a antiga colônia foi alçada à condição de Reino Unido. A narrativa apresenta as aventuras e desventuras de Leonardo desde o momento em que seus pais – Leonardo Pataca e Maria da Hortaliça – se conheceram em um navio vindo de Portugal, passando pelas peripécias e travessuras da infância, os amores e as diabruras da maioridade até culminar com a sua promoção a sargento de milícias e seu casamento com Luisinha no último capítulo do livro. O livro é narrado em primeira pessoa e tem uma série de personagens arquetípicos que acompanham a trajetória de Leonardo, a qual é marcada por episódios pitorescos e cômicos cujo pano de fundo muitas vezes são festas e comemorações populares dos estratos médios da cidade do Rio de Janeiro.

A recorrência de referências musicais ao longo da história permite que mesmo em uma leitura despreziosa a presença da música no livro de Manuel Antônio de Almeida seja facilmente percebida. Essas referências aparecem em praticamente toda a narrativa: em episódios cômicos; em partes descritivas

dos costumes populares, das práticas religiosas e profanas; em situações-chave do romance; e também em partes que poderíamos chamar de "românticas" (como, por exemplo, quando Leonardo se enamora por Vidinha no capítulo XX).

A partir do levantamento das passagens relacionadas à música, foi possível identificar que termos como modinha, viola, fado, minuete e machete são citados 19, 16, 16, 5 e 4 vezes respectivamente. Esse processo de levantamento pode ser acompanhado por meio da **Tabela 1**, em que são indicadas, além do capítulo em que ocorrem, as referências musicais trazidas pelo romance, além do papel da música naquele trecho e a participação dela dentro da *dialética da malandragem* segundo a teorização de Antonio Candido.

Tabela 1

Referências musicais nas *Memórias de um Sargento de Milícias*

Capítulo	Págs. *	Início da citação	Referência musical	Papel da música **
I Origem, nascimento e batismo	13-14	"Já se sabe que houve nesse dia função [...]"	função; desafio; fado; rabeca; minuete da corte; viola; machete; viola; modinha pátria; texto de uma modinha.	O→D
V O Vidigal	25	"Quando algum dos patuscos daquele tempo [...]"	"Lugar" social da viola	O→D
VI Primeira noite fora de casa	28-29	"Dai à pouco começou o fado. [...]"	fado; viola; fado (descrição); compasso da música	O→D
XIII Mudança de vida	48 e 49	"Foi em consequência procurar aquele sacristão da Sé que dançara o minuete na festa do batizado [...]"	minuete e missa cantada	O→D
XIV Nova vingança e seu resultado	51	"Dispuseram-se as coisas; postou-se a música de barbeiros na porta da igreja; [...]"	música de barbeiros	***
XV Estralada	54, 55 e 56	"E começou a cantarolar o estribilho de uma modinha [...]"	estribilho de uma modinha; modinhas; tirana; viola	O→D
XVII D. Maria	59-60	"Um dia de procissão foi sempre nesta cidade um dia de grande festa [...]"	coretos; procissão dos ourives; rancho das Baianas	***
XIX Domingo do Espírito Santo	67-8	"Cada um dos meninos levava um instrumento <i>pastoril</i> em que tocavam, pandeiro, machete e tamboril [...]"	instrumento <i>pastoril</i> ; pandeiro; machete; tamboril; música de barbeiros	***
XX O fogo no Campo	70	"Grande parte do Campo estava já coberta daqueles ranchos sentados em esteiras [...]"	modinha; guitarra; viola; termo originalidade	***
XXIV A Comadre em exercício	78	"A primeira coisa a que o Leonardo-Pataca providenciou foi [...]"	sino	***
XXX Remédio aos males	98-9	"-Nada, inda não: Vidinha vai cantar uma modinha [...]"	títulos de modinhas	O→D
XXXI Novos amores	100-1	"Uma delas já os leitores conhecem; é Vidinha, a cantora de modinhas; era solteira [...]"	modinha; responso; viola; texto de uma modinha	O→D
XXXII José Manuel triunfa	102	"A comadre correrá toda a cidade [...] regalando-se a ouvir modinhas [...]"	modinha	D
XXXIV Malsinação	111	"Um dia forjaram uma patuscada semelhante [...]"	encordoar a viola	D
XLII O Granadeiro	131 e 132	"Os gaiatos e suciantes da cidade, a quem o major Vidigal dava constantemente caça [...]"	fado, estribilho, cantiga, texto do "Papai lelé seculorum"	O→D
XLIII Novas diabruras	134 e 138	"Havia um endiabrado patusco que era o tipo perfeito dos capadócios daquele tempo [...]"	viola, modinhas e fado	O→D

Obs.: * As páginas indicadas correspondem à edição indicada na bibliografia (ALMEIDA, 1995) ** O: ordem e D: desordem. Cf (CANDIDO, 1970)

A FORTUNA CRÍTICA DAS *MEMÓRIAS*

Com efeito, embora a música seja um elemento marcante nas *Memórias*, ela nunca foi pensada pela crítica como um aspecto estrutural da obra. Geralmente, a música é associada à parte dos "costumes" e ajuda a reforçar o caráter de "protorrealismo" atribuído à obra pelas análises que tem no trabalho de José Veríssimo, de 1894, seu principal representante, corrente esta que marcou a primeira geração de crítica do romance.

Uma segunda geração analítica foi formada a partir do prefácio da edição de 1941, escrito por Mário de Andrade. Esse prefácio é pioneiro no levantamento de questões musicais. No texto, Mário de Andrade retomou aspectos biográficos da vida de Maneco, modo afetuoso como ele se referia à Manuel

Antônio de Almeida, e traçou algumas relações com a vida do próprio Leonardo, que é apresentado como “bom e ‘legítimo’ pícaro” (ANDRADE, 1941, p. 145). Com efeito, o texto de Mário de Andrade ficou mais conhecido por lançar luz sobre o aspecto picaresco das *Memórias*, aspecto que marcou toda uma geração crítica que relacionava a obra de Manuel Antonio de Almeida à novela de *Lazarillo de Tormes de 1554*³⁸ e a outros anti-heróis da literatura romanesca.

Se por um lado, o prefácio de Mário de Andrade ficou mais conhecido por associar *Memórias de um Sargento de Milícias* ao pícaro romanesco, por outro, apontou diversas pistas sobre o papel da música no livro de Maneco, contribuição que foi praticamente ignorada pela crítica subsequente. Assim, mais do que afirmar o caráter picaresco das *Memórias*, Mário de Andrade destacou o aspecto das tradições folclóricas³⁹ e da música na narrativa, afirmando ainda que Manuel Antônio de Almeida: “tinha em grau elevadíssimo a bossa do folclorista, e estava consciente disso pois confessa francamente, no livro, trazer entre a suas intenções a de fixar costumes. A todo instante a observação folclórica é decisiva, sem falha” (ANDRADE, 1941, p. 153).

Em 1970, Antonio Candido escreveu o texto que se tornou uma das principais referências para a análise das *Memórias*, *A Dialética da Malandragem*. Neste artigo, publicado na edição número oito da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Antonio Candido criticava tanto a visão da tradição picaresca, quanto o papel de pioneiro do romance de costumes e do realismo atribuído à obra. De acordo com o autor, apesar do livro conter esses elementos, eles não são decisivos para a classificação do romance. Com efeito, na primeira parte do ensaio, Antonio Candido analisa e “desmonta” as leituras que buscaram classificar o livro como romance picaresco, apontando que ao contrário das histórias características desse gênero, escritas em primeira pessoa, o romance de Maneco é narrado em terceira pessoa. Além disso, Leonardo difere dos anti-heróis pícaros tradicionais, pois atravessa a história praticamente ileso das humilhações e rebaixamentos que moldam a tomada de consciência dos personagens do gênero. Portanto, apesar de conter características dos pícaros, Leonardo na verdade seria “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira” (CANDIDO, 1970, p. 71), inserido na produção cômica e satírica do período Regencial, momento marcado pela caricatura política. Em seguida, Antonio Candido critica a visão de que as *Memórias* são um livro de aspecto documental e realista e justifica que, se por um lado, o livro se concentra nas faixas médias da população, por outro, ignora completamente a presença dos escravos na caracterização da sociedade carioca do Reinado.

Apesar da ausência de outras camadas sociais, Antonio Candido identifica um aspecto da realidade que estaria relacionado à opção formal de Maneco e que teria implicações no conteúdo do livro. Candido explica que, tal como a sociedade brasileira, a narrativa do livro opera em dois eixos, um da

³⁸ De autoria anônima, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, título que recebeu à época, fez relativo sucesso ao se opor aos romances de cavalaria do período e foi escrito de maneira irônica e caricata para criticar a sociedade.

³⁹ Não custa lembrar que a pesquisa e o aproveitamento do folclore era uma das principais características do Romantismo. O que mais uma vez corrobora a ideia de que *Memórias de um Sargento de Milícias* não estaria assim tão distante dos cânones desse período da história da literatura.

ordem e outro da *desordem*. É a partir desses eixos que se estabelece a *dialética da malandragem*⁴⁰. Para Antonio Candido, o universo criado por Manuel Antônio é um mundo sem culpa e remorso, que tem na hipocrisia uma das suas marcas. Nesse universo há um baralhamento entre a *ordem* e a *desordem*, que seria uma síntese arquetípica, e não documental, da sociedade brasileira. Tal síntese seria caracterizada pelas muitas artimanhas usadas pelos personagens para atingirem seus objetivos, como por exemplo as relações de compadrio e as inúmeras associações por interesse. Daí a diferença com a produção literária do Romantismo na qual as dicotomias entre bem e mal eram claras e bem definidas⁴¹.

Nisto e por tudo isto, as Memórias de um sargento de milícias contrastam com a ficção brasileira do tempo. Uma sociedade jovem, que procura disciplinar a irregularidade da sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo, desenvolve normalmente certos mecanismos ideais de contensão, que aparecem em todos os setores. No campo jurídico, normas rígidas e impecavelmente formuladas, criando a aparência e a ilusão de uma ordem regular que não existe e que por isso mesmo constitui o alvo ideal (CANDIDO, 1970, p. 85).

Em 1987, *A Dialética da Malandragem* foi objeto de uma análise crítica pormenorizada realizada por Roberto Schwarz no texto *Pressupostos, salvo engano, de A Dialética da Malandragem*. Nesse artigo, Schwarz reconheceu o esforço, até então inédito, do trabalho de Antonio Candido e seu ato crítico que reunia "uma análise de composição, que renova a leitura do romance e o valoriza extraordinariamente; uma síntese original de conhecimentos dispersos a respeito do Brasil" e que "descobre uma grande linha que não figurava na historiografia literária do país" (SCHWARZ, 1987, p. 130).

O autor destacou ainda a originalidade da tese de que a alternância da ordem e da desordem como própria forma do romance seja profundamente representativa do Brasil e que em momentos chave do romance a dialética da ordem e a desordem encontra equivalência simbólica como, por exemplo, na cena em que o Major Vidigal é surpreendido de farda e tamancos. No entanto, para Schwarz, ao salientar o jogo entre as estruturas literárias e históricas Antonio Candido acaba por dar um tratamento mais rigoroso à forma literária do que à realidade social: "Antonio Candido é estrito na construção crítica da forma e na descrição de sua pertinência social, mas no plano da história prefere uma construção mais solta" (SCHWARZ, 1987, p. 150).

Não é objetivo do presente ensaio fazer uma revisão bibliográfica das *Memórias de um Sargento de Milícias*, mas reconhecer que em seu texto Antonio Candido elaborou, apesar das possíveis limitações apontadas por Roberto Schwarz, uma excelente síntese que serve como ponto de partida para a análise da relação entre literatura e sociedade. A revisão crítica presente nos *Pressupostos* de Schwarz, por sua vez, parecem sugerir um aprofundamento nessas questões a partir do âmbito sociocultural, sem no entanto invalidar o brilhante trabalho de Antonio Candido, abrindo outras perspectivas de análise da obra de

⁴⁰ Conforme foi tratado na introdução do presente trabalho.

⁴¹ Como no caso de *O Guarani*, por exemplo.

Manuel Antônio de Almeida⁴². Foi essa relevância, do texto de Antonio Candido, que motivou abordar a questão musical no presente ensaio tendo como base de inspiração a dialética da ordem e da desordem conforme pensadas pelo crítico literário. Nesse sentido, a leitura do prefácio escrito por Mário de Andrade também se mostrou fundamental para tratar dessa questão.

O texto de Mário de Andrade, além de sua relevância para a crítica literária, traz também pontos interessantes no que diz respeito à forte presença da música no romance de Manuel Antônio de Almeida. Isto se deve, muito provavelmente, aos interesses multifacetados de Andrade, em particular sua significativa relação com a música e suas reflexões e pesquisas sobre esse tema. Além da interessante especulação sobre possíveis relações do pai de Maneco com a música, Mário de Andrade revelou ainda em seu prefácio à edição de 1941 das *Memórias* inúmeros outros elementos significativos. Para ele, Manuel Antônio de Almeida “enumera instrumentos, descreve danças, conta o que era a ‘música de barbeiros’, nomeia as modinhas mais populares do tempo” (ANDRADE, 2002, p. 150). Ele destacou também que o romance chega a citar o título de duas modinhas: *Se os meus suspiros pudessem* e *Quando as glórias que eu gozei*. Foi devido a esse olhar musical que Mário de Andrade conseguiu identificar em Maneco “a bossa do folclorista” citada pouco acima. Além disso, o fato de o pesquisador ter publicado *Quando as glórias que gozei* [sic] em seu livro *Modinhas imperiais*, ajuda a entender seu interesse pelas informações musicais trazidas pelo romance. Datar, estudar e fazer reviver esse material estava na pauta do musicólogo paulista.

Em seu prefácio, Mário de Andrade ainda manifestou surpresa por ter deixado escapar “documentação tão preciosa” quando escreveu seu estudo sobre *As origens do fado*, referindo-se sobretudo ao primeiro capítulo do romance, à cena do batizado (ANDRADE, 2002, p. 150-1). Por meio das inúmeras referências ao termo *fado* encontradas no texto das *Memórias*, Andrade aproveitou para defender que nos últimos tempos coloniais o “desafio era costume de portugueses e o fado privativo de brasileiros” (Id., Ibid., p. 151). O musicólogo paulista ainda se encantou ao identificar no texto das *Memórias* algumas referências ao lundu. Esse conjunto de referências musicais ajudaram-no a embasar sua discordância em relação à uma concepção da época que defendia que o lundu só se transformaria em fado em Portugal.

Apesar de notar e chamar a atenção dos leitores sobre a “ausência quase total de contribuição negra” no romance (Id., Ibid., p. 152), Mário de Andrade observou que o texto de Almeida ajudou-o a provar mais coisas, como por exemplo o fato de que as práticas religiosas dos negros coexistiam com “princípios urbanizados de religiosidade supersticiosa, de base ameríndia” (Id., Ibid., p. 153). Em resumo, Mário de Andrade fez avançar a ciência musicológica daqueles tempos apropriando-se do romance de Manuel Antônio de Almeida como fonte de grande qualidade. Qualidade que o pesquisador reconheceu acima de tudo na grande capacidade de análise humana do escritor carioca (Id., Ibid., p. 154).

⁴² Edu Teruki Otsuka, professor do Departamento de Teoria Literária da FFLCH-USP, abordou as *Memórias de um Sargento de Milícias* usando como ponto de partida o diagrama da ordem e da desordem da Dialética da Malandragem de Antonio Candido para analisar as rixas e as relações de compadrio como elemento das práticas sociais e culturais do país. Cf. (OTSUKA, 2007).

Com igual interesse e entusiasmo o jornalista e pesquisador José Ramos Tinhorão se aproveitou das *Memórias* em seu livro *A música popular no romance brasileiro*, mais particularmente em seu primeiro volume, dedicado aos séculos XVIII e XIX. Em seu livro, Tinhorão destaca uma pretensão sua que parece ter relevância enquanto justificativa para este ensaio. O autor defende, logo no início do texto, que seu livro é “um livro único, no sentido de não se conhecer antecedentes na bibliografia de qualquer país” tanto pelo tema quanto pela abordagem (TINHORÃO, 2000, p. 9). Esse dado reforça a constatação feita acima sobre o silêncio em relação à presença da música na literatura. Apesar de não termos partido de um levantamento exaustivo prévio dessa questão, tal dado reforça a expectativa de contribuição de nosso ensaio.

Um primeiro dado apontado por Tinhorão revela o modo singular como o pesquisador vê o livro de Almeida bem como esclarece um pouco de suas pretensões com o estudo das relações entre literatura e música. Segundo Tinhorão, depois de *A Moreninha*, romance de 1844, foi preciso esperar até Manuel Antônio de Almeida, em 1852, com seu livro *Memórias de um Sargento de Milícias*, para ver retomado “o tema da música popular no âmbito do povo propriamente dito” (TINHORÃO, 2000, p. 109). Isto porque, segundo o pesquisador, em muitas obras de José de Alencar e de Machado de Assis “as referências vão se restringir às danças de salão de origem europeia” (Id., Ibid., p. 109). O caso de Machado de Assis, pelo menos, é mais complexo. A visão deste escritor sobre o universo da arte muda em favor de um olhar mais perspicaz em relação à fragilidade do lugar ocupado pela arte erudita no Brasil. Mas deixemos por ora esse ponto, retomando-o logo adiante. Ainda dentro do propósito de encontrar para as *Memórias* um lugar singular, Tinhorão defendeu que Manuel Antônio de Almeida é o autor que pela primeira vez “admitiu assumir enquanto narrador a condução das peripécias de sua história do ponto de vista do povo”. O pesquisador reforçou seu argumento lembrando que talvez Almeida fosse o único escritor de sua época a não expressar uma visão de classe dominante (Id., Ibid., p. 113). Nesse ponto já se nota claramente seu diálogo com o texto de Antonio Candido (1970), trabalho este que consta na bibliografia de seu livro.

De um ponto de vista mais estritamente musical, Tinhorão destacou o uso repetido no romance da palavra *fado* para designar dança e canto (10 vezes em toda a narrativa). Chamou também a atenção para o fato de que essa forte presença no texto de Almeida acabou levando muitos musicólogos e folcloristas, entre os quais Mário de Andrade, a acreditarem que o fado português tivesse origem na dança brasileira de mesmo nome (Id., Ibid., p. 119). Respondendo a esses autores e, assim como eles, se valendo das *Memórias* como fonte significativa de pesquisa, Tinhorão esclareceu que, na primeira metade do século XIX, “fado [...] não era apenas uma dança que eventualmente incluía ‘em certos compassos uma cantiga’ [...], mas também o nome que se dava às brincadeiras ou funções populares que implicavam danças e cantorias” (Id., Ibid., p. 120). Sempre iluminado pelas referências musicais do romance, Tinhorão ainda destacou que “nesses *fados* não se dançavam e cantavam apenas fados, mas modinhas sentimentais brasileiras, modas portuguesas [...], tiranas”, como também pequenas dramatizações como o fado com

“estribilho nas cantigas: *Papai lelé, seculorum*”, criado pelo povo como represália as repressões do major Vidigal (Id., Ibid., p. 122). Apesar da riqueza dessas informações, para Tinhorão, Manuel Antônio de Almeida não se limitou à representação de fados. As memórias “refletem também de maneira clara a popularidade do gênero de canção mais divulgado e mais cultivado em todos os centros urbanos do Brasil desde o século XVIII: a modinha” (Id., Ibid., p. 126). É justamente em relação a este gênero, tido como fundamento da música popular, que o romance traz, sempre segundo Tinhorão, as melhores informações, especialmente ao citar textualmente os títulos “das verdadeiras modinhas brasileiras” (Id., Ibid., p. 127).

Tinhorão conseguiu tirar do romance mais uma última informação para embasar uma posição sua: pelo menos até a segunda década do século XIX, “o violão ainda não tinha feito sua entrada como instrumento de acompanhamento de música popular, continuando a predominar em caráter praticamente exclusivo o emprego da viola entre as pessoas brancas e mestiças das camadas do povo e da baixa classe média” (Id., Ibid., p. 127). É o que o pesquisador é levado a concluir tendo por base a ausência no romance do termo “violão” e das inúmeras referências ao termo “viola”, nada menos do que 16 vezes, como indicado acima.

DO MINUETO À ALGAZARRA: A MÚSICA NA CERIMÔNIA DE BATISMO

Já no primeiro capítulo do livro, temos um exemplo do funcionamento da dialética da ordem e da desordem e como ambas convivem no universo narrativo das *Memórias de um Sargento de Milícias*. O episódio, não por acaso, ocorre durante uma cerimônia religiosa, o batizado de Leonardo. Ao início da comemoração, Leonardo Pataca – nesse momento do livro um dos vetores da ordem segundo definição de Antonio Candido – para manter os ares aristocráticos da festa tentou impor aos presentes um lento e imponente “minuete da corte”, apesar das dificuldades, como a falta de pares e os guinchos e esperneios de Leonardinho que faziam o Compadre perder os compassos da dança. Em seguida, porém, “o Leonardo, instado pelas senhoras, decidiu-se a romper a parte lírica do divertimento”. Ele então se sentou em um banquinho e “inspirado pelas saudades da terra natal” começa a tocar uma modinha. O episódio é descrito a partir da aparência cômica que a visão de Leonardo tocando a saudosa canção propiciava:

Fazia um belo efeito cômico vê-lo, em trajes do ofício, de casaca, calção e espadim, acompanhando com um monótono zunzum nas cordas do instrumento o garganteado de uma modinha pátria (ALMEIDA, 1995, p. 13).

A comicidade citada pelo narrador se dá pela imagem de Leonardo todo paramentado com os trajes de ofício, sentado em um banquinho tocando viola. Esta breve descrição serve como exemplo da maneira como os hemisférios da ordem e da desordem são fundidos de maneira simbólica e mostram o

"balanceio caprichoso" entre eles de maneira similar à proposta de Antonio Candido na *Dialética da Malandragem*⁴³.

Para além de reduzir Leonardo à imagem viva dos dois hemisférios da ordem e da desordem, é justamente após a modinha que o batizado descamba para a balbúrdia e só não desce a níveis mais baixos, em direção à completa desordem, pelo risco da aparição do Major Vidigal:

O canto do Leonardo foi o derradeiro toque de rebate para esquentar-se a brincadeira, foi o adeus às cerimônias. Tudo daí em diante foi burburinho, que depressa passou a gritaria, e ainda mais depressa à algazarra, e não foi ainda mais adiante porque de vez em quando viam-se passar através das rótulas da porta e janelas umas certas figuras que denunciavam que o Vidigal andava perto (ALMEIDA, 1995, p. 14).

Neste episódio é possível identificar um notável exemplo do papel que a música, principalmente a modinha, parece ter como vetor da desordem. Foi justamente a cantoria de Leonardo que deu adeus às cerimônias introduzindo o burburinho, a gritaria e a algazarra. As palavras usadas por Maneco (burburinho, gritaria e algazarra) não poderiam ser mais precisas para delimitar o aspecto da desordem, uma vez que, pela própria semântica, tais termos estão diretamente relacionados à confusão, ao ruído e à própria desordem. Desordem esta que só poderia ser refreada pela ameaça da possível visita do Major Vidigal, famoso estraga prazeres e símbolo máximo da ordem segundo diagrama estabelecido por Antonio Candido.

Portanto, já no primeiro capítulo se notam os elementos que compõem a dialética musical da *ordem* e da *desordem*, por meio da aparência de Leonardo tocando viola, e também na maneira pela qual a modinha se configura como um "passaporte" para a desordem.

PASSAPORTE PARA A *DESORDEM*

Conforme já se havia antecipado, a música acaba funcionando como uma espécie de vetor que conduz ou, no mínimo, favorece o trânsito das personagens da *ordem* para a *desordem*, nessa condição se encontram as passagens mais significativas do romance. Outro exemplo pode ser percebido no capítulo V, *O Vidigal*, no qual se fica sabendo que “quando algum dos patuscos daquele tempo [...] era surpreendido de noite de capote sobre os ombros e viola a tiracolo, caminhando em busca de súcia [...]” era cadeia na certa. Carregar uma viola a tiracolo era justificativa para a inexorável intervenção do major Vidigal. O único remédio que restava ao “malandro”, segundo esclarece Maneco, era correr (ALMEIDA, 1995, p. 25).

⁴³ Antônio Candido usou como exemplo do “balanceio caprichoso” da ordem e da desordem o episódio no qual o Major Vidigal recebe a inesperada visita das senhoras (capítulo XXIII). Pego de surpresa, ele é visto de farda e tamancos, segundo Antonio Candido, um símbolo da ética dos dois mundos reduzida a um personagem (CANDIDO, 1970, p.81).

No capítulo seguinte, *Primeira noite fora de casa*, o pequeno Leonardo fugindo, devido ao mau comportamento manifestado em sua estreia como sacristão, se junta a uma via-sacra na qual acaba conhecendo dois pequenos ciganos. Os dois meninos então o convidam a participar de uma festa no largo do Rossio, naquele tempo também chamado de campo dos Ciganos, onde moravam com sua gente. Tratava-se de uma celebração muito particular. Segundo descreve o autor, em um lado da sala se encontrava um oratório iluminado e cercado por velas. Apesar da atmosfera e da ornamentação religiosas, assim que os três meninos chegaram a casa, se iniciou o fado, nas palavras do autor, “essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte” (ALMEIDA, 1995, p. 28). Trata-se aqui da mesma referência musical comentada longamente por Mário de Andrade e José Ramos Tinhorão em seus trabalhos, ambos referidos anteriormente. Para além dos aspectos coreográficos – que envolvia rica movimentação, muito contato corporal entre os dançarinos, e ruídos típicos do bater de palmas e do sapateado –, Manuel Antônio explica ainda que, uma vez começado, o fado só terminava pela madrugada, quando não levava “de enfiada dias e noites seguidas e inteiras” (Id., Ibid., p. 29). Na passagem, o autor não explica se houve de fato uma parte religiosa nessa festividade; o fato é que, com ou sem ela, a música esteve presente durante todo o *fado*. Depois de assistir à festa, Leonardinho adormeceu junto aos seus companheiros, “todos embalados pela viola e pelo sapateado” (Id., Ibid., p. 29).

Na próxima sequência ouvem-se a modinha e a tirana como trilha sonora de uma “estralada”⁴⁴ – termo que dá nome ao capítulo XV – ocasião armada por Leonardo pai para se vingar da Cigana que o havia trocado pelo mestre-de-cerimônia. A ideia do despeitado amante foi contratar um valentão, o Chico-Juca, para se infiltrar na festa de aniversário da Cigana e, armada a desordem, fugir antes que chegasse o major Vidigal, este já advertido pelo amante desprezado. Leonardo até tentou dissuadir a Cigana de seu novo romance, porém depois de negar e rir-se de tal pedido ela “começou a cantarolar o estribilho de uma modinha” (Id., Ibid., p. 54). No trecho o romancista descreve a “função” armada para a celebração do aniversário como um misto de “viola, modinhas, fado [e] algazarra” (Id., Ibid., p. 54). A própria entrada em cena do Chico-Juca só aconteceu quando “já se tinha cantado meia dúzia de modinhas e dançado por algum tempo a *tirana*”, estratégia talvez arquitetada pelo Leonardo (ou pelo próprio autor) para garantir que os presentes já apresentassem a necessária predisposição para a *desordem*. E foi justamente um instrumento de música – feito ressoar de modo nada convencional – que deu o sinal para a completa confusão. Já dentro da festa, Chico-Juca passou “mais de meia hora a dirigir graçolas das suas a uma moça que ele bem sabia que era *coisa* do rapaz que estava tocando”. Não podendo mais resistir à provocação, o musicista replicou. Ele mal tinha ditos suas palavras de reprovação “quando o Chico-Juca, arrancando-lhe a viola da mão, bateu-lhe com ela em cheio sobre a cabeça” (Id., Ibid., p. 56). Daí a coisa descambou para a confusão agravada pelas cabeçadas e pontapés desferidos pelo valentão nos

⁴⁴ Estralada: confusão, desordem.

convidados. Como havia sido arranjado, no auge da *estralada*, Chico-Juca saindo pela porta desapareceu. Esse foi o momento da grande pausa: os convidados apenas viram o major Vidigal, ficaram aterrados. O silêncio era a ocasião propícia para o retorno da *ordem*.

Finalmente, é preciso dar especial destaque para o momento em que Leonardo conhece Vidinha; momento que, segundo Antonio Candido, o leva ao polo extremo da *desordem*, funcionando como uma espécie de ponto de inflexão em sua trajetória quase sempre socorrida pelo acaso. É nesse trecho que a presença de uma arte tão sestrota se faz mais presente. Tal passagem ocorre no capítulo XXX, *Remédio aos males*, que se inicia com a fuga de Leonardo de casa, depois de uma forte discussão com o pai. A espada com que este ameaçou o filho representou elemento análogo ao pontapé do início da história, recurso que serviu para dar força à cena. Depois de muito perambular, Leonardo foi dar “lá pelas bandas dos Cajueiros”, onde acabou reencontrando o antigo colega sacristão mirim que participava de uma *súcia*. Depois de reconhecer o amigo de aventuras passadas, este o introduziu ao resto do bando, do qual fazia parte Vidinha, “mulatinha de 18 e 20 anos, de altura regular, [...] cintura fina e pés pequeninos; tinha os olhos muito pretos e vivos, os lábios grossos e úmidos, os dentes alvíssimos, a fala era um pouco descansada, doce e afinada” (ALMEIDA, 1995, p. 98). O encantamento de Leonardo por ela começa justamente quando, antes de partir a trupe, Vidinha canta uma modinha, escolhida depois de uma breve disputa entre diferentes títulos, sendo escolhida, por fim, *Se os meus suspiros pudessem* (Id., Ibid., p. 99). É nesse momento que o pendor de Leonardo para a *ordem* oferecido por uma eventual união com Luisinha, neta de D. Maria, começa a ir por terra. Nas palavras do autor:

[o] Leonardo, que talvez hereditariamente tinha queda para aquelas coisas, ouviu boquiaberto a modinha, e tal impressão lhe causou, que depois disso nunca mais tirou os olhos de cima da cantora. A modinha foi aplaudida como cumpria. Levantaram-se então, arrumaram tudo o que tinham levado em cestos, e puseram-se a caminho, acompanhando o Leonardo o farrancho (Id., Ibid., p. 99).

Não tendo para onde ir, depois da briga com o pai, ainda que titubeando inicialmente, Leonardo aceitou o convite para acompanhar a trupe e se hospedar entre eles em uma casa na Rua da Vala. O grupo era composto por duas irmãs, ambas viúvas, uma delas com três filhas e a outra com dois filhos. Vidinha, a cantora de modinhas, era uma dessas filhas, a outra era a namorada do amigo de Leonardo. Se o protagonista antes não conseguia tirar da cabeça Luisinha e seu rival José Manuel, “agora não via senão os olhos negros e brilhantes, e os alvos dentes de Vidinha; não ouvia senão o eco da modinha que ela cantara” (Id., Ibid., p. 100). O encantamento levou Leonardo a pedir nova apresentação. As velhas então acabaram por fazer a escolha de outra modinha, cujo texto dizia “Duros ferros me prenderam/no momento de te ver;/Agora quero quebrá-los,/É tarde não pode ser.” (Id., Ibid., p. 101). E nesse ponto se completa o percurso de Leonardo, segundo descreve Manuel Antônio. Depois que Vidinha tomou a viola e interpretou tão inspirada composição, “este último passo acabou de desorientar completamente o Leonardo” (Id., Ibid., p. 101). Essa seria a trilha sonora de sua vida de vadiagem.

Assim como Leonardo Pataca, o pai, que ao tocar uma modinha também abriu espaço para a desordem, agora foi Vidinha, a tocadora de modinhas, quem puxou Leonardo filho para o mesmo hemisfério da dialética proposta por Antonio Candido: "É durante a fase dos amores com Vidinha, ou logo após, que Leonardo se mete nas encrencas mais sérias e pitorescas, como que libertado dos projetos respeitáveis que o padrinho e a madrinha tinham traçado para a sua vida" (CANDIDO, 1970, p.79).

A vida de agregado e completo vadio, porém, não durou muito tempo. Vidinha na verdade era disputada por dois dos primos citados. Apelando para a concorrência desleal, acabaram eles armando um tipo de malsinação⁴⁵ para se livrarem do Leonardo. No capítulo XXXIV, organizam os moradores da casa onde Leonardo era agregado uma nova patuscada, como aquela dos Cajueiros no dia da briga com o pai. Como não poderia deixar de ser, não poderia faltar a música e para tal Vidinha “mandou encordoar de novo sua viola”. Quando já se encontravam no local, apenas se preparavam para o almoço, irrompeu “a figura alta, magra, severa e sarcástica do nosso célebre major Vidigal” (ALMEIDA, 1995, p. 111). Este então deu ordem a um de seus granadeiros para que levasse o Leonardo. Vidinha desatou a chorar, exclamando: “ – Foi malsinação!” (Id., Ibid., p. 112).

Apesar de protagonizar uma fuga espetacular logo após sua captura, Leonardo foi recuperado logo depois pelo temido major Vidigal. Isso aconteceu em seguida a um frustrado e breve período de trabalho na ucharia⁴⁶ Real onde protagonizou, ainda que involuntariamente, um episódio desastroso envolvendo a mulher do toma-largura⁴⁷.

O infeliz episódio acabou por oferecer uma interrupção na trajetória de Leonardo dentro do território da *desordem*. Por meio da intervenção do major, ele acabou sendo alçado, não sem novos deslizes, à esfera da *ordem*. Nesse sentido, a vingança do Vidigal não poderia ser mais eficaz. Depois de prender Leonardo devido ao episódio da ucharia, por meio de uma manobra, o major fez o Leonardo “sentar praça no Regimento Novo”. A vida de nosso herói “na escola de vadiação e peraltismo” capacitou-o como um ótimo oficial, conhecedor que era de “todas as manhas do ofício” (Id., Ibid., p. 131). Porém, como já se tinha antecipado, não demorou muito para que Leonardo tivesse o seu primeiro tropeço, descambando, ao som da música, mais uma vez dentro da *desordem*. Isso se deu durante cerimônia muito singular.

Os gaiatos e suciantes da cidade, a quem o major Vidigal dava constantemente caça, lembraram-se de imortalizar as suas façanhas por qualquer meio, e inventaram um fado com o seguinte estribilho nas cantigas:
Papai lelé, seculorum. (Id., Ibid., p. 131)

Tratava-se nada mais nada menos do que o velório do próprio Vidigal, que era representado amortalhado no meio da sala, cabendo aos demais participantes a incumbência de cantar-lhe cantigas

⁴⁵ Malsinação: ação ou efeito de malsinar; denúncia, acusação, delação.

⁴⁶ Ucharia: despensa da Casa Real

⁴⁷ Toma-Largura: termo usado para designar os funcionários do Paço Imperial que trabalhavam em serviços subalternos.

alusivas que terminavam sempre com o estribilho acima indicado. Certa vez, organizou-se o gracejo em uma casa no morro da Conceição. Ao Leonardo coube o honroso papel de representar o próprio major, desempenhando sua função de modo muito convincente em meio ao “zunzum das violas e a toada das cantigas” na casa onde “fervia dentro o fado rigoroso” (Id., *Ibid.*, p. 132). Moral da história: agente da ordem que havia se tornado, por meio do mesmo vetor, a música, Leonardo foi levado pela arte cheia de manha novamente para o conhecido território da desordem.

Pela sua esperteza, o major conseguiu frustrar o retorno de Leonardo à vadiagem, fato que deixou o jovem oficial bastante acabrunhado. Cabisbaixo e pensativo, como se manteve após o episódio frustrado, não perdeu a ocasião de se meter em *Novas diabruras*, que a ele foram oferecidas no capítulo XLIII. Desta vez, porém, coube a ele papel secundário, ofuscado agora pelo talento de um novo personagem. Fala-se aqui de Teotônio, protagonista de uma das peças mais hilárias pregadas no major. Segundo Manuel Antônio o “endiabrado patusco [...] era o tipo perfeito dos capadócios daquele tempo, sobre quem há muitos meses andava o major de olhos abertos, sem que entretanto tivesse achado ocasião de pilhá-lo” (Id., *Ibid.*, p. 134). O papel de Leonardo nessa patuscada é justamente o de ter dado cobertura para que Teotônio pudesse fugir da festa de batizado de seu meio irmão, ocasião em que o Vidigal procurava capturá-lo. Isto tudo em conluio com os demais convidados presentes, que nutriam a mesma “simpatia” pelo major. Se antecipamos o final desse acontecimento é para justamente poder nos concentrar no perfil de Teotônio que é o que nos interessa mais neste ponto. Segundo se sabe dele, nas palavras do romancista,

Tocava viola e cantava muito bem modinhas, dançava o fado com grande perfeição, falava *língua de negro*, e nela cantava admiravelmente, fingia-se aleijado de qualquer parte do corpo com muita naturalidade, arremedava perfeitamente a fala dos meninos da roça, sabia milhares de adivinhações, e finalmente, – eis aqui o seu mais raro talento, – sabia com rara perfeição fazer uma variedade infinita de caretas que ninguém era capaz de imitar. (Id., *Ibid.*, p. 134)

Talvez abençoado pela musa das modinhas, que lhe dava uma espécie de passaporte livre, tinha ele capacidade semelhante a Orfeu que, pela força de sua lira, podia transitar livremente entre terra e inferno em busca de sua Eurídice. Tal como o mítico herói grego, Teotônio tinha a capacidade de transitar entre mundos diversos, aqui mais especificamente entre *ordem* e *desordem*. Ao descrever o singular perfil do personagem, Maneco lembrou que Teotônio “[o]rdinariamente amanhecia em numa súcia que começara na véspera, uns anos, por exemplo; ao sair daí ia para um batizado; à noite tinha uma ceia de casamento” (Id., *Ibid.*, p. 134). Pois é justamente a sua participação na festa de batizado do filho mais novo do Leonardo pai que vai descambar na desordem, na maior patuscada pregada ao major. Leonardo filho, então cabo da guarda, havia sido incumbido pelo Vidigal de dar o sinal para que ele e os demais granadeiros prendessem Teotônio na saída da festividade. Sendo um de seus principais talentos a

imitação: este se fez passar por um corcunda-aleijado, passando com facilidade pelo major, enganando-o, “assobiando tranquilamente o estribilho de uma modinha” (Id., Ibid., p. 138).

INTERMEZZO

63 Nesta altura, parece oportuno destacar que apesar da profusão de exemplos em que a música ocupa papel estrutural – tal qual um vetor que favorece a passagem da *ordem* para a *desordem* – existem ainda outras tantas referências musicais no livro de Manuel Antônio de Almeida de natureza diversa. Algumas delas mostram-se neutras em relação à dialética proposta por Antonio Candido (1970), não obstante serem passagens significativas para o estudo musicológico. Um exemplo apontado por Mário de Andrade em seu prefácio (1941), citado anteriormente, encontra-se no capítulo XIV do romance, *Nova vingança e seu resultado*, quando Leonardo e seu amigo vingam-se do mestre-de-cerimônias que os havia repreendido por atos manifestados na estreia deles como pequenos sacristãos. A ambientação do capítulo é caracterizada pela presença de um grupo muito particular de músicos. Nas palavras do próprio autor:

Dispuseram-se as coisas; postou-se a música de barbeiros na porta da igreja; andou tudo em rebuliço; às 9 horas começou a festa.

As festas naquele tempo eram feitas com tanta riqueza e com muito mais propriedade, a certos respeitos, do que as de hoje: tinham entretanto alguns lados cômicos; um deles era a música de barbeiros à porta. Não havia festa em que se passasse sem isso; era coisa reputada quase tão essencial como o sermão; o que valia porém é que nada havia mais fácil de arranjar-se; meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiro, ordinariamente negros, armados, este com um pistão desafinado, aquele com um trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestra desconcertada, porém estrondosa, que fazia as delícias dos que não cabiam ou não queriam estar dentro da igreja (ALMEIDA, 1995, p. 51).

A maneira perspicaz e cheia de intuição como Manuel Antônio registra a cena nos leva quase a ouvir esse gênero musical tão singular, a música de barbeiros⁴⁸.

Ainda nessa direção poderia ser citado o capítulo XIX, *Domingo do Espírito Santo*, dedicado à descrição das Folias que aconteciam por ocasião das celebrações do Domingo do Espírito Santo. Nessa ocasião, segundo as palavras do autor do livro, “[c]ada um dos meninos levava um instrumento pastoril em que tocavam, pandeiro, machete e tamboril”. Manuel Antônio ainda se dedicou a descrever a coreografia da festa, seus personagens, além de revelar a presença novamente da “fanhosa música de barbeiros” (Id., Ibid., p. 67). É digna de nota também a referência presente na letra cantada pelos pastores, na qual o Espírito Santo é chamado de “grande folião” (Id., Ibid., p. 68). Gesto que pode ser interpretado tanto como a personificação e deslizamento para o território da *desordem* até mesmo de um símbolo

⁴⁸ Esse tema deve ter sido objeto de grande interesse para Mário de Andrade. Em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, publicado postumamente por Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni, ele dedica um verbete bastante longo à *música de barbeiros*. É curioso encontrar entre as fontes do dicionário as *Memórias* de Manuel Antônio, o que reforça a importância atribuída pelo musicólogo ao romance como fonte de pesquisa, fato amplamente destacado no prefácio à edição de 1941, já analisado acima.

religioso, como também uma manifestação da “cordialidade” brasileira, conforme conceituou Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. Em seu livro, o intelectual chamou a atenção para o fato de que Teresa de Lisieux fosse conhecida no Brasil como Santa Terezinha (HOLANDA, 1995). Esse tipo de aproximação parece estar presente também no texto do romance.

Outros trechos revelam aspectos mais gerais como, por exemplo, a rica paisagem sonora do Rio de Janeiro nos tempos do Rei. Como exemplo, recorda-se do capítulo com título *D. Maria*, ocasião em que o autor apresenta a personagem. Isso se dá no dia da Procissão dos Ourives. Logo no início do capítulo, o narrador informa que “[u]m dia de procissão foi sempre nesta cidade um dia de grande festa, [...] armavam-se coretos em quase todos os cantos” (ALMEIDA, 1995, p. 59-60). Logo adiante aparecem mais informações sobre a festividade, suas partes constituintes como o Rancho das Baianas e seus participantes, seus modos, costumes e vestimentas. Sem dúvida uma referência fundamental que permite se intuir sobre a ubiquidade da música pela cidade do Rio de Janeiro.

Pela riqueza de sua narrativa poderia ainda ser lembrado, nessa categoria, o capítulo XX, *O fogo no Campo*, em particular no momento em que avançava a festa e grande parte do local estava “já coberta daqueles ranchos sentados em esteiras, ceando, conversando, cantando modinhas ao som de guitarra e viola” (Id., Ibid., p. 70). Esse trecho em particular se destaca ainda por outra referência bastante rara no romance, porém muito cara aos artistas românticos: a “originalidade” brasileira. A passagem seguinte se encontra na sequência do trecho citado logo acima, Manuel Antônio de Almeida confessa que:

[f]azia gosto passar por entre eles, e ouvir aqui a anedota que contava um conviva de bom gosto, ali a modinha cantada naquele tom apaixonadamente poético que faz uma das nossas *raras originalidades*, apreciar aquele movimento e animação que geralmente reinavam. Era essa a parte (permitam-nos a expressão) verdadeiramente divertida do divertimento (Id., Ibid., p. 70). [Grifos nossos]

É interessante encontrar por aqui a expressão de um conceito bastante raro no romance, a *originalidade* de uma manifestação musical, e não qualquer uma, em geral, mas uma originalidade nossa, da nacionalidade brasileira. Esse dado reforça a presença de traços que, mesmo raros como dito anteriormente, aparentam as *Memórias* ao Romantismo, ainda que, de acordo com Antonio Candido, segundo um desenho mais complexo que aquele das classificações esquemáticas. Não é demais lembrar aqui um romance como *O Guarani* de José de Alencar que – não obstante contabilizar entre sua publicação e sua sexta edição apenas 5.700 exemplares – tinha “intenções de produzir uma síntese do passado nacional” (GUIMARÃES, 2004, p. 99).

FINALE: A MÚSICA SAI DE CENA

Apesar da ubiquidade da música observada por todo o romance – presença marcante que a análise até aqui tentou enfatizar – a partir dos últimos capítulos, curiosamente, a sestrosa arte sai completamente

de cena. O que poderia parecer enfraquecer a ideia da música funcionando como um *vetor* que conduziria os personagens da *ordem* para a *desordem*, na verdade, reforça essa tese. Isso porque, uma vez chegado ao capítulo XLIV, Leonardo se encontra na condição de oficial da guarda e sua incursão pelo universo da *ordem* é crescente e atinge o seu ápice justamente por ocasião de seu enlace com Luisinha. Isto é, até o final do livro no capítulo XLVIII, não haverá mais nenhuma escapada nem deslize, mesmo levando-se em conta os demais personagens, incluídos aí, aqueles de papel secundário. De certo modo, a música teria ficado sem função ou teria até mesmo se tornado inconveniente nessa altura do texto. Parece que, uma vez atingida a ordem, a única maneira de garantir a sua continuidade seria por meio do silêncio da arte dos sons. Aqui caberiam talvez duas observações para mostrar as contingências da ordem em uma sociedade como a brasileira e também os limites do casamento como instituição, pelo menos na visão do autor.

É visível por todo o romance certa equivalência entre *ordem* e *desordem*, aspecto que para Antonio Candido se efetiva em traço especial do livro, “em certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do ‘homem como ele é’, mistura de cinismo e bonomia” (CANDIDO, 1970, p. 79). Essa chave explica porque o próprio Manuel Antônio identificava no “compadresco”, no tempo do Rei e dos leitores do texto, “uma mola real de todo o movimento social” (ALMEIDA, 1995, p. 142). Não obstante, o movimento de punição de Leonardo pela contribuição na fuga de Teotônio e o percurso em direção ao enlace final com Luisinha, tudo aparentemente dentro da *ordem*, os meios utilizados pelos personagens resvalam na lógica de uma sociedade de forte indistinção entre esses universos, como também alertou Antonio Candido. Exemplo contundente é que ambas, a Comadre e D. Maria, escolhem a Maria Regalada para interceder por Leonardo. Antigo caso amoroso do Vidigal, foi ela que, por meio da promessa de volta aos velhos tempos, salvou o personagem principal do livro. Lembremos que ao chegar na casa do Major, pego de surpresa pela visita – as três mulheres o encontraram de robe e tamancos – ele rapidamente completou o traje vestindo por cima parte de sua farda. Após sua rápida intervenção, o major se apresentou, do ponto de vista simbólico, como parte *ordem* e parte *desordem*. Sua figura incorporava ao mesmo tempo as duas esferas. Ainda em sua análise, Candido percebeu na sociedade daquele tempo (e por que não pensar no nosso também?) uma “[o]rdem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz” (CANDIDO, 1970, p. 82).

Ainda segundo Antonio Candido, apesar do romancista igualar esses momentos retirando qualquer escala necessária que tornam o leitor incapaz de fazer qualquer juízo de valor e mesmo que o narrador não atribuisse esse tipo de juízo aos relacionamentos de Leonardo com Luisinha e Vidinha, segundo Candido um par “admiravelmente simétrico”, o crítico completa que “[c]omo Leonardo; o narrador parece aproximar-se do casamento com a devida circunspeção mas sem entusiasmo”. Mesmo assim, parece ter escapado a Antonio Candido uma passagem na parte final do livro em que é difícil não notar um juízo do narrador que revela, no mínimo, certo preconceito em relação às uniões fora da instituição do matrimônio.

Antes de tudo, porém, os dois amavam-se sinceramente; e a ideia de uma união ilegítima lhes repugnava.

O amor os inspirava bem.

Esse meio de que falamos, essa *caricatura* da família, então muito em moda, é seguramente uma das causas que produziu o triste estado moral da nossa sociedade (ALMEIDA, 1995, p. 151).

Tendo presente esses limites, podemos concluir que talvez a pausa musical no final do livro se prenda mesmo a essa ausência de juízo, a esse olhar que tudo acolhe e que compreende a precariedade da *ordem* em uma sociedade como a brasileira. Essa ausência talvez revele também um pouco mais da visão de Manuel Antônio sobre a própria música. Não faria sentido a música ocupar papel de destaque como o ocupado em quase todo o livro em um momento em que a ordem se estabeleceu e foi coroada pelo casamento. O silêncio musical talvez se devesse à impossibilidade de uma arte tão sestrosa conduzir ou mesmo de manter os personagens dentro da ordem. Esse dado parece reforçar nossa tese. O ponto alto na “recuperação” de Leonardo, seu casamento com Luisinha, no contexto da obra, não teria como ocorrer com uma trilha sonora a provocar os personagens em novas transgressões.

Olhando um pouco mais de perto a possível relação de Manuel Antônio de Almeida com a música e tendo presente sua ausência de juízo moral em relação a ela, parece que ele antecipou uma percepção manifestada por Machado de Assis. Apesar da verdadeira ubiquidade da música por quase todo o livro, não existe no texto uma única referência a vida musical de concertos. Esse fato causa estranheza pois, com a insólita vinda da família real, a vida da corte foi transferida para o Brasil e sabe-se bem sobre o interesse e o apoio financeiro dos Bragança à prática da música, o que os levou a atuar como grandes patronos das artes. O mundo musical carioca nesses anos se transformou. Ambientado nesse período, as memórias não fazem qualquer referência a esse movimento de significativa efervescência musical. Outros autores, como José de Alencar, por exemplo, tiveram comportamento diferente em seus romances, dando especial atenção à ópera e à música de salão, como as valsas. Maneco parece ter pela música “séria” a mesma falta de entusiasmo citada em relação ao casamento, apesar de ter, conforme já citado, dirigido uma academia de ópera e até mesmo escrito um drama lírico nos moldes de Verdi. Por outro lado, o uso que ele fez de gêneros como a *modinha* e outros *fados* parece indicar certa simpatia e até mesmo preferência por essa modalidade de música. Essa é a trilha sonora do romance.

Retomando as aproximações com Machado de Assis, é oportuno lembrar que o autor das *Memórias* o conheceu em 1858. O jovem escritor trabalhava como aprendiz da Tipografia Nacional, no período em que Manuel Antônio era ali administrador. Para José Miguel Wisnik, “Machado de Assis foi quem primeiro percebeu – e muito precocemente, no apagar das luzes do Império – a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil, com instâncias a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo” (WISNIK, 2003, p. 60). O mesmo processo de mudança de percepção manifestado por Machado de Assis entre dois de seus contos – *O Machete* (1878) e *Um homem célebre* (1888)

– se insinua na maneira como o diretor da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e libretista do drama lírico *Dois Amores* trata da música em suas *Memórias*. Na passagem de um conto para o outro, no período de mais ou menos dez anos, conforme explicou Wisnik, Machado abandonou a identificação com o mundo da cultura erudita ao perceber uma “fratura” no meio cultural brasileiro entre o repertório da música erudita, “que está longe de fazer parte de um sistema integrado de autores, obras, público e intérprete” e a música popular urbana. Machado de Assis acenou indiretamente, por intermédio do exemplo musical, para o abismo existente entre a cultura escrita e não escrita e, mais particularmente, à “posição da literatura e de seu reduzido público, no Brasil” (Id., *Ibid.*, p. 20). É claro que acontecimentos fundamentais, como a publicação em 1872 do primeiro recenseamento realizado no país, devido a seus dados alarmantes sobre o analfabetismo, contribuíram decisivamente, entre outros fatores, para a criação dessa nova consciência social (GUIMARÃES, 2004, p. 85-104). Entretanto, não parece exagerado vislumbrar que, talvez por conta de sua forte intuição, o autor de melodramas e amigo do mulato compositor de modinhas Laurindo Rabelo, herdeiro talvez de alguma vocação musical modinheira do próprio, como aventado por Mário de Andrade, tivesse intuído, ainda durante o Segundo Império, a precariedade da cultura erudita no Brasil. De um modo muito especial, a maneira como Manuel Antônio de Almeida se reportou às práticas musicais de seu tempo e o modo simpático como envolveu seus personagens nessa rica trilha sonora, verdadeiro passaporte para a *desordem*, parece antecipar o olhar crítico, posteriormente concretizado nos textos de Machado de Assis.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Ática, 1995.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ANDRADE, Mário de. Introdução. In: ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Livraria Martins, 1941. p. 5-19 (Biblioteca de Literatura Brasileira, 1).
- ANDRADE, Mário de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. In: _____ *Aspectos da literatura brasileira*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- BUDASZ, Rogério. *Música ibérica e afro-brasileira na Bahia nos séculos XVII e XVIII*. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.
- BURKHOLDER, J. Peter et al. *A History of Western Music*. 8.ed. New York: Norton & Company, 2010.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 8, p. 67-89, jun. 1970.
- DAMASCENO, Darcy. A atividade linguística nas *Memórias de um Sargento de Milícias*. *Revista Brasileira de Filologia*, São Paulo, v.2, tomo 2, p. 155-177, dez. 1956.

- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; Edusp, 2004.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. O historiador, o *luthier* e a música. In: _____; _____ (orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 9-32.
- OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um Sargento de Milícias. *Revista do IEB*, São Paulo, n°44, p.105-124, 2007.
- ROSS, Alex. *Escuta só: do clássico ao pop*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, da “Dialética da Malandragem”. In:_____. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro (vol. I: séculos XVIII e XIX)*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2000.
- VERISSIMO, José. Um velho romance brasileiro. *Estudos brasileiros* (2ª série), Rio de Janeiro: Laemmert, p. 107-124, 1894.
- WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: o caso Pestana. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo: Editora 34, n. 4/5, p. 13-79, 2003.

O RÁDIO NA ESTÉTICA DO FUTURISMO ITALIANO: O MANIFESTO *LA RADIA*

Roberto d'Ugo Júnior⁴⁹

Vanessa Beatriz Bortulucce⁵⁰

69

RESUMO

Este artigo apresenta, pela primeira vez em língua portuguesa, o Manifesto *La Radia*, escrito em 1933 por Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata, nomes do Futurismo italiano. O manifesto em questão assinala um dos elementos importantes na poética da vanguarda naquele momento, a saber, a celebração da máquina, porém desta vez não mais tendo o automóvel ou o avião como únicos paradigmas, mas abrangendo todos os aparelhos e dispositivos que caracterizam a sociedade moderna. Neste sentido, o Futurismo passou a se dedicar a aspectos que transcenderam o caráter material das máquinas, enfatizando os potenciais intangíveis, metafísicos e espirituais destas, interessando-se cada vez mais pelas teorias científicas. Nesse contexto, o rádio tomaria a posição central da máquina que não somente é uma revolução tecnológica *per se*, mas que concentra possibilidades comunicativas que vão muito além daquilo que se conhecia.

PALAVRAS-CHAVE: Futurismo italiano; Comunicação; Arte Moderna; Rádio.

ABSTRACT

This article presents, for the first time in Portuguese language, the Manifesto *La Radia*, written in 1933 by Filippo Tommaso Marinetti and Pino Masnata, names of Italian Futurism. The manifesto in question marks one of the important elements in the poetics of the avant-garde at the time, namely the celebration of the machine, but this time no longer having the automobile or airplane as the only paradigm, but covering all the devices that characterize modern society. In this sense, Futurism began to focus on aspects that transcended the material character of machines, starting to focus on the intangible, metaphysical and spiritual aspects of these gadgets, becoming more and more interested in scientific theories. In this context, radio would take the central position of the machine that is not only a technological revolution *per se*, but which concentrates communicative possibilities that would go far beyond what was known.

KEYWORDS: Italian Futurism; Communication; Modern Art; Radio.

In the new era, thought itself will be transmitted by radio.
Guglielmo Marconi

*Col progresso Il cuore umano
S'è cambiato in modo strano.*

⁴⁹ Historiadora da imagem, da arte e da cultura. Graduada em História pela Universidade Estadual de Campinas (1997), Mestra em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (2000) e Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (2005). Possui Pós-doutorado pelo Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP.

⁵⁰ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp (2018-2022). Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (2003). Bacharel em Comunicação Social pela FAAP, habilitação em Rádio e TV (1991).

L'energie moleculare,
L'elettrone e la corrente
L'hanno fatto diventare
Una radio ricevente

Luciano Folgore

O Futurismo italiano, vanguarda literária e artística que atuou nos anos de 1909 a 1944, entendia a arte como um vasto campo de manifestações e experiências, considerando a ciência e a tecnologia como elementos vitais para o desenvolvimento de uma estética moderna. De fato, a maioria dos componentes culturais – culinária, política, teatro, vestuário, transportes, habitação, literatura, mobiliário, somente para citar alguns – foram abordados pelo grupo italiano, que entendia a vivência artística como algo global, holístico, em que os aspectos da vida humana estariam todos interligados e engajados rumo a uma nova fase da existência da espécie. O projeto de modernidade futurista teve no manifesto seu gênero textual por excelência, tornando-se o centro da práxis da vanguarda, um propulsor de ideias. Para cada elemento do cosmo futurista, um manifesto foi elaborado, no qual eram apresentadas as propostas de renovação específicas.

O manifesto “*La Radia*”⁵¹ – Manifesto futurista de outubro de 1933” (*La radia – Manifesto futurista dell’ottobre 1933*), escrito por Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944) e Pino Masnata (1901-1968)⁵², publicado no jornal *Gazzetta del Popolo*, em Turim, no dia 22 de setembro, espelha um momento de mudança na poética da vanguarda, no que diz respeito a concepção e valor das máquinas. Já no manifesto inaugural do movimento, em 1909, encontramos a menção ao automóvel, peça emblemática na constituição de uma nova Itália, cosmopolita, dinâmica. O automóvel, tido como algo “mais belo que a Vitória de Samotrácia” (MARINETTI, 1968, p. 10), abriu caminho para a celebração de outras máquinas: o trem, o avião, bem como o “homem-mecânico”, organismo híbrido que viria a ser uma espécie de momento posterior na escala da evolução humana. Com o passar dos anos, o Futurismo passou a se dedicar a aspectos que transcenderam o caráter material das máquinas, passando a se dedicar aos aspectos intangíveis, metafísicos e espirituais destas, interessando-se cada vez mais pelas teorias científicas, pelas pesquisas sobre ondas, o campo eletromagnético, e diversos outros campos de estudo. Neste sentido, o rádio tomaria a posição central da máquina que não somente é uma revolução tecnológica *per se*, mas que concentra possibilidades comunicativas que iriam muito além daquilo que se conhecia. Margaret Fisher,

⁵¹ Optou-se, na tradução do texto para a língua portuguesa, manter este termo no original, uma vez que Marinetti e Masnata desejam marcar a diferença do “rádio” tradicional com o novo uso que os futuristas farão dele. Daí a utilização do termo “*radia*”, no feminino (Os autores desejam agradecer a colaboração da professora Roberta Barni).

⁵² O manifesto de Masnata e Marinetti foi traduzido do original em italiano retirado da coletânea de manifestos futuristas organizado por Luciano Caruso. Cf. Referências bibliográficas.

que traduziu a obra de Masnata *La Radia*, de 1935⁵³, nota a importância específica desse manifesto para a poética do grupo:

O *Manifesto futurista do rádio* revela um novo aspecto para o fascínio do movimento em relação à arte que emerge da ciência e da tecnologia. Na busca pela conquista do tempo e do espaço, o foco do Futurismo na máquina – os materiais, sons, vibrações, peso, temperatura, cores, velocidade, e movimento – transforma-se na presença da ciência atrás da máquina: movimento de ondas e o comportamento de partículas subatômicas [...]. (Fisher, in MASNATA, 2012, p. 1-2)

71

É essa perspectiva que interessa particularmente a Masnata, que escreveu quarenta e quatro páginas no intuito de analisar e aprofundar os conceitos e ideias expressos no manifesto. Este último escrito, juntamente com outro texto programático formulado pelo também futurista Luigi Russolo (1885-1947), “A arte dos Ruídos” (*L’Arte dei Rumori*), de 1913, foi responsável por diversos estudos posteriores sobre o rádio, *media art*, música contemporânea e poesia sonora: “o Manifesto do Rádio representa a primeira vez que os futuristas isolaram o tema do rádio e de uma nova arte do rádio a partir de manifestos sobre o teatro, ruídos, música, televisão e arte aérea” (Fisher, in MASNATA, 2012, p. 2)⁵⁴. *La Radia*, em suma, surge como a principal contribuição futurista para a estética desse meio de comunicação.

Dedicar um manifesto especificamente ao rádio significava para os futuristas intensificar a síntese entre arte e ciência, ampliar a interface arte-tecnologia, indo além da arte visualmente identificada, para adentrar o campo do não visível, do território abstrato da propagação de ondas, do espectro eletromagnético. Trata-se de uma necessidade de ampliar o conhecimento do mundo, para além de seus aspectos materiais. Porém, não se trata somente de estudar o rádio e as suas possibilidades comunicativas e tecnológicas isoladamente, mas sim relacionar este potencial da máquina com aquele humano, apontando para a possibilidade de um novo ato comunicativo, no qual os homens aprenderiam a partilhar suas ondas cerebrais. Esse processo seria, num primeiro momento, mediado pelos aparelhos, para em seguida, ocorrer de forma independente, sem mais ter de recorrer a eles. Essa visão foi sintetizada no conceito chamado de “imaginação sem fios”⁵⁵ tão caro aos futuristas e defendido exaustivamente em diversos manifestos escritos pelo grupo, construindo tal visualização de futuro que antecipou até mesmo o desenvolvimento da literatura de ficção científica no país.

Embora o manifesto *La Radia* tenha sido escrito por Marinetti e Masnata, é este último nome que está mais diretamente associado aos estudos sobre o rádio dentro do grupo futurista. Giuseppe (Pino) Masnata juntou-se ao grupo futurista aos dezoito anos, logo após a Primeira Guerra Mundial. O movimento então estava iniciando o chamado “Segundo Futurismo”, concentrando seu campo de

⁵³ MASNATA, P. *Radia – a gloss of the 1933 futurist radio manifesto*. Translation and Introduction by Margaret Fisher. Emeryville: Second Evening Art, 2012. Todas as traduções realizadas são de responsabilidade dos autores deste artigo.

⁵⁴ Arte aérea ou aeropintura é o termo, aplicado pelos futuristas, a telas que representam o território em geral (cidades, campos, etc.) a partir da perspectiva aérea, como se estivessem sendo visualizados por um piloto ou paraquedista.

⁵⁵ Este termo aparece no manifesto escrito por Marinetti “Destrução da sintaxe – imaginação sem fios – palavras em liberdade” (*Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà*), de 1913.

atuação em Roma e outras cidades do país. A vanguarda naquele momento estava conduzindo algumas modificações na sua estética pictórica, ampliando seus estudos sobre literatura, bem como reforçando o papel das máquinas em sua poética (aqui, destacam-se as figuras de Fedele Azari, Fillia e Fortunato Depero), desta vez, tendo o avião como elemento paradigmático.

Como muitos outros integrantes do movimento, Masnata foi um homem de múltiplas atividades: cirurgião, poeta, dramaturgo e soldado. Ajudou a fundar o *fasci del combattimento* (grupos paramilitares de combatentes) em 1919, e participou da Marcha sobre Roma em 1922, ato emblemático da ascensão de Mussolini ao poder. Exerceu a medicina em diversas atividades militares, foi médico subtenente e serviu, juntamente com Marinetti, na Segunda Guerra Italo-Etíope nos anos 30. Alistou-se novamente em 1942, juntando-se às tropas de reserva italianas na Rússia, onde dirigiu uma unidade médica. Escreveu para revistas de medicina e periódicos científicos. Até o fim de sua vida defendeu sua denominação de “artista futurista”.

O texto mais importante de Masnata antes do manifesto *La Radia* era o *Manifesto del teatro Visionico* (“Manifesto do Teatro Visionário”), de 1920. Nele, o autor defende um teatro que utilize a psicologia e a percepção humanas como elementos que realizem um diálogo entre o real e o irreal, entre o pensamento e a ação. Aqui, já podemos identificar o pendor de Masnata pelos aspectos tangíveis e intangíveis da existência, uma visão de mundo interessada pela experiência que se alarga para além do visível. Já como autor radiofônico, criou a “radiofantasia” *La bambina ammalata* (“A menina doente”) e a “radiópera” *Tum-tum ninna nanna (o Il cuore di Wanda)* (“Tum-tum ninna nanna, ou O coração de Wanda”), ambas de 1931. Também foi autor de *Sintesi radiofoniche* (“Sínteses radiofônicas”), e *La Radia, 8 esempi* (“*La Radia*, 8 exemplos”), ambos textos teóricos de 1941. É comum encontrar nas peças de Masnata um protagonista que se desdobra em múltiplas personalidades, que se comporta de forma caleidoscópica, agente e paciente dos seus variados estados d’alma. Fisher observa que o interesse do futurista por uma nova arte do rádio “foi um desenvolvimento natural destes experimentalismos formais que empregavam monólogos interiores e técnicas de edição cinematográfica” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 46). Masnata era mais interessado no caráter original dos aspectos formais, mais do que na originalidade do conteúdo ou do tema. Em parte, essa sua preferência ressoa a poética do Futurismo, que em muitos casos pendeu para a revolução formal mais do que para a busca por temas novos em sua arte.

Em 15 de junho de 1933, por ocasião do Segundo Congresso Futurista, Masnata recebeu o prêmio de mais alta honra do Futurismo, o de *Poeta campione nazionale* (Poeta campeão nacional). Na ocasião, Marinetti o convidou para escrever juntamente com ele um manifesto sobre o rádio, o texto que traria ao “cirurgião-futurista” fama internacional. O líder do Futurismo escolheu Masnata⁵⁶ como parceiro de

⁵⁶ Fisher explica que o fato de Luigi Russolo não ter sido escolhido para escrever um manifesto sobre o rádio foi porque “o radioartista futurista precisava ser um alquimista do silêncio mais do que um alquimista do som e da cor, alguém que poderia dar forma ao éter com o silêncio, e também com o som; com pensamentos, música, palavras e linguagem. Uma nova arte fundada no silêncio e no escuro era um fator de distinção que separava a arte dos ruídos de Russolo daquela arte da *Radia*” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 42).

escrita motivado pelo fato de que ambos haviam produzido diversas sínteses teatrais e haviam transmitido uma obra escrita especialmente para o rádio. Juntos, eles modificaram o papel do meio dentro do próprio grupo, movendo-se para além das transmissões de programas e colocando o veículo em um novo patamar, voltado para o éter⁵⁷ e o espectro eletromagnético.

Naturalmente, Masnata e os demais futuristas não eram os únicos interessados em reconhecer a importância do rádio, bem como explorar as suas possibilidades comunicativas. Após a Primeira Guerra Mundial, o rádio tornou-se assunto de interesse geral; porém, desde o início da história do meio é notável a existência de uma série de experiências que procuravam identificar e exercitar os potenciais do invento. Um aparelho que consegue libertar a palavra de uma forma nunca antes pensada, deslocando-a de seu contexto, passou a exercer um fascínio em toda a sociedade, e, neste sentido, uma das possibilidades latentes era o campo da arte. Artistas e demais teóricos passaram a formular discussões e reflexões sobre o meio, propondo estéticas e práxis variadas. A maioria acreditava, em maior ou menor grau, que os meios de comunicação de massa iriam afetar a consciência coletiva dos homens, possibilitando a emergência de novas sensibilidades e atitudes globais. É o que pensava, por exemplo, Khlebnikov, que em 1921 escreveu um manifesto intitulado “O rádio do futuro”, ou Rudolph Arnheim, que, no seu livro *Radio* (1936), explorou as possibilidades do meio, que ele acreditava ser uma nova forma de arte.

Na Itália, o responsável pelo início da discussão acerca da necessidade de uma nova estética do rádio foi diretor artístico da *Radio Italiana*: Enzo Ferrieri (1890-1969). Ele possibilitou um debate público sobre a possibilidade de um novo estilo do rádio e uma nova arte do meio, que se estendeu para além dos interesses futuristas. Ferrieri, de fato, publicou o primeiro manifesto do rádio na Itália, “O rádio como força criativa” (*La radio, forza creativa*), em 1931. No texto, o autor apelava para os intelectuais nas áreas de jornalismo, teatro e literatura para dedicar sua atenção aos aspectos únicos do novo meio, reconhecendo, inclusive, que “a estética Futurista tinha muito em comum com uma boa técnica de microfone” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 21). O manifesto de Ferrieri transformou-se na primeira teoria consistente do rádio no país. Foi ele, também, quem primeiro introduziu a ideia de que a principal força do rádio, paradoxalmente, residia no silêncio, e que este deveria estar no centro de qualquer nova estética do rádio. O autor do manifesto também convidou artistas e produtores italianos para responder ao manifesto com suas próprias visões e teorias acerca do meio. Sua iniciativa, contudo, tornou-se irrelevante na medida em que o fascismo dominou a cultura. As ideias expressas em seu manifesto sucumbiram diante das exigências do Partido Nacional Fascista (PNF), que estava desenvolvendo sua própria estética de comunicação de massa⁵⁸.

⁵⁷ Éter ou Éter luminífero, meio elástico hipotético em que se propagariam as ondas eletromagnéticas, segundo a Física do final do século XIX.

⁵⁸ Fisher, *in* MASNATA, observa que, embora a voz de Mussolini tenha sido registrada como a “marca sonora” (2012, p. 5) de uma época, é a menos divulgada voz de Marinetti que os historiadores procuram na era italiana pós-guerra do rádio. As homenagens feitas a Mussolini através do rádio, bem como a visita de Goebbels em Roma, conduziram o meio para uma função essencialmente autoritária. A presença de Mussolini no rádio fundiu o Fascismo com a cultura e a tecnologia. Porém, Hitler explorou o potencial do rádio de modo muito mais intenso e tangível que o *Duce*. A parceria entre Futurismo e o rádio italiano foi limitada pelos programas

Antes do manifesto *La Radia*, o envolvimento do Futurismo com esse meio era perceptível nas ideias expressas acerca de processos comunicativos entre os indivíduos, presentes em vários textos programáticos. *Jingles*, poesias e peças para teatro utilizavam o veículo e os efeitos sonoros típicos deste como temática principal. Antes da transmissão via rádio, as *sinthesi* italianas, compostas por curtas obras literárias que faziam referência às tecnologias do rádio e dos raios-X, tinham um teor humorístico e irônico, como, por exemplo, a peça de um único ato escrita por Francesco Cangiullo e Ettore Petrolini chamada *Radioscopia*, de 1918. Outros futuristas escreveram poemas e pequenos textos tendo o rádio como tema, na tentativa de inserir esse suporte na poética da modernidade.

As relações da vanguarda italiana com esse meio de comunicação iam além: membros do grupo apareciam nos jornais como garotos-propaganda para aparelhos eletrônicos, como o próprio Marinetti, cuja fotografia ilustrava o anúncio do *Linguaphone*, um dispositivo para aprender línguas estrangeiras; Mino Somenzi possuía uma licença para vender equipamentos de rádio, e também escrevia para uma pequena coluna sobre rádio na revista *Futurismo*. Outros futuristas, como Arnaldo Ginna e Guido Sommi-Picenardi, também escreviam sobre o aparelho em outras publicações. Embora os envolvimento dos futuristas no universo do rádio assumissem formas diversas e episódicas, todos concordavam que esse meio de comunicação, na Itália, deveria refletir um estilo típico do movimento.

Em 23 de abril de 1925, Marinetti leu seu poema “Bombardeamento de Adrianópolis” (*Bombardamento di Adrianopoli*) diante do microfone de uma estação de rádio. Embora Enzo Ferrieri tenha anunciado que Marinetti poderia transmitir regularmente a participação do líder futurista nesse meio, ela foi pontuada por diversos hiatos e silêncios. De fato, os Futuristas, que desde o início do movimento basearam sua teoria nos desenvolvimentos tecnológicos de fins do século XIX e início do século XX, não tinham nenhum poder ou autonomia para transmitir suas ideias originais sobre o rádio. Conforme observa Fisher,

[...] eles podiam radicalizar a estética do rádio no papel; eles podiam recitar poesia em pequenos intervalos de tempo espremidos por conversas irrelevantes e concertos de música; e Marinetti, sozinho, podia transmitir num contexto político onde as ideias futuristas misturavam-se com uma mais ampla exibição fascista (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 24).

Nos anos entre 1933 a 1943, as transmissões futuristas misturavam poesia com crítica de arte, autopromoção, e propaganda para o Estado. Pequenas peças musicais e um punhado de radiodramas juntavam-se a este cenário. O Radiodrama, a ideia de um teatro transmitido pelas obras do rádio, era uma plataforma ideal para ao Futurismo. Na década de 30, por exemplo, futuristas como Ignazio Scurto, Fortunato Depero, Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi, Bruno Corra e Giuseppe Achile participaram de diversos radiodramas. Depero, de modo particular, declamou alguns de seus Poemas para o Rádio (*Liriche*

oficiais e pelas vozes conservadoras do PNF, tendo se desenvolvido em duas frentes: Arte (leitura de poemas, música, rádio drama, discussões sobre arte e artistas) e Política (eventuais colaborações entre Fascismo e Futurismo).

radiophoniche, 1934), que consistiam em poesias dotadas de onomatopéias e sons diversos, inspirados em suas experiências em Nova York (SALARIS, 2014).

Porém, a competição por horários e programas para a divulgação dos projetos futuristas causava diversos dissabores. Entretanto, conforme observa Fisher:

A presença modesta do Futurismo no rádio lucrou enormemente graças ao entendimento geral sobre o que a estética do movimento havia realizado para a imprensa, e também pela concessão, pela mídia impressa, de espaço ao grupo. A publicidade ajudou a mitigar os problemas inerentes à rádio que trabalhavam contra os futuristas: a natureza efêmera do conteúdo; a compressão das faixas de horários futuristas para os intervalos de obras robustas, como dramas, óperas e peças orquestrais; a incapacidade do público de *ver* a atuação do artista futurista (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p.19).

Marinetti, por fim, assegurou, em 1934, um pequeno espaço no rádio, de dez a quinze minutos, intitulado Futurismo Mundial (*Futurismo mondiale*), aliado a uma coluna ocasional em *RadioCorriere*, um periódico dedicado ao rádio⁵⁹. O programa durou até 1943, promovendo a arte Futurista e seus artistas, bem como as ambições militares da Itália, que estava na época envolvida com as campanhas na Etiópia. Dan Lander (1997, p. 31) observa que os entraves para divulgação de obras, peças e demais trabalhos via rádio era algo comum a maioria das vanguardas: “os radioartistas tiveram que se confrontar com a regulamentação dos conteúdos, políticos e conceituais, decorrentes da regulamentação estatal das ondas aéreas”.

Como nota Fisher (2012), a obra para o rádio mais revolucionária de Marinetti, “Cinco sínteses radiofônicas” (*Cinque sintesi radiofoniche*), na qual se ouve um grande intervalo de silêncio, de 1933, somente foi ao ar em 1980. Porém, existe um motivo específico para isso: as sínteses radiofônicas de Marinetti não foram produzidas e transmitidas em sua época simplesmente porque a tecnologia necessária ainda não havia sido desenvolvida. Grundmann (1993) nota que tais “partituras radiofônicas” demonstram um entendimento do meio que vai muito além da definição como um meio de distribuição de poesia fonética ou composições, incluindo ruído.

O MANIFESTO *LA RADIA*

A proposta futurista de uma arte radiofônica como realização acústica autônoma põe em evidência uma problemática nova, própria das culturas cada vez mais marcadas pela presença reconfiguradora dos

⁵⁹ Em 1924, na Itália, teve início o serviço de radiodifusão em território nacional, que era gerenciado pela União Radiofônica Italiana (Unione Radiofonica Italiana - URI). No ano seguinte, fundou-se o órgão oficial da instituição, a revista *Radio Orario* (ou *Radiorario* a partir de 1926; *Radiocorriere* a partir de 1930), cujo objetivo principal era de informar a programação das estações de rádio italianas e também estrangeiras. Com o passar dos anos, a publicação passou a divulgar uma série de artigos técnicos sobre a radiodifusão, além de textos culturais e sobre música.

meios eletrônicos. O manifesto *La Radia* foi uma tentativa de estruturar essa problemática, propondo novas atuações e atitudes em conjunto com o meio em questão. O texto do manifesto segue estruturalmente um modelo bastante utilizado pelos futuristas, que, por sua vez, tomaram como influência os diversos manifestos políticos e literários que já estavam sendo produzidos em profusão na Europa desde o século XVII; especialmente Marinetti cristalizou o padrão de escrita desses textos, sob o termo “*arte di far manifesti*” (“arte de fazer manifestos”), que basicamente consistia em apresentar um panorama da situação específica do tema em questão para, em seguida, reivindicar modificações e apresentar um programa de ação, em geral elencado em ordem numérica⁶⁰. No manifesto do rádio, tais elementos estruturais estão presentes, com o uso de subitens e de palavras impressas em letras maiúsculas que anunciam seções vitais do texto.

O título do manifesto, “*La Radia*”, está impresso em letras maiúsculas, com um tamanho de fonte superior ao do subtítulo, bem como em relação ao corpo do texto. Está centralizado no espaço do documento e, abaixo do subtítulo (“Manifesto futurista de outubro de 1933”), duas colunas verticais apresentam o manifesto propriamente dito. É especificamente esse título que motivou Masnata a escrever, em 1935, um texto intitulado “O nome *Radia*”, (“*Il nome Radia*”), movido pela necessidade de esclarecer alguns pontos referentes ao manifesto escrito em conjunto com Marinetti, conforme já mencionado.

E por que “*La Radia*”? Bachelard, que preconizava a criação de uma palavra nova visando a aquisição de um novo conceito, dizia que o rádio é uma função de originalidade – não pode se repetir. Também Marinetti e Masnata haviam percebido que a nova sensibilidade que sentiam inerente à experiência moderna pedia uma nova palavra que expressasse as potencialidades de uma arte do rádio, cósmica e humana, universal. E essa palavra não podia ser “Rádio”.

O manifesto propõe uma arte nova do rádio que deixava para trás o teatro, o cinema e o próprio estúdio do rádio; abolia os personagens, a audiência, as leis de unidade e os “velhos” absolutos de espaço e tempo associados ao teatro. A nova arte do rádio se beneficiaria da nova compreensão do espaço e do tempo – as leis de relatividade e o comportamento de ondas e partículas subatômicas. Tendo o espectro eletromagnético como cenário, os novos protagonistas da arte do século XX seriam o átomo e o elétron, e os seus enredos seriam retirados não da literatura do passado, mas a partir da Tabela Periódica dos Elementos. Como médico cirurgião, Masnata estava a par das últimas pesquisas a cerca da biologia celular, química e física subatômica.

De modo geral, os futuristas eram entusiastas da ciência, nas suas mais variadas manifestações. Além de sua clara associação com a tecnologia e o maquinário, temas tão caros ao movimento, a ciência apresentava-se, também, como um fértil campo para atuações culturais. Ela também era utilizada para reforçar o caráter nacionalista: Marconi, um dos inventores pioneiros do rádio e Enrico Fermi – estudioso

⁶⁰ Sobre a estética do manifesto futurista, cf. BORTULUCCE, V. B. “Manifesto futurista: texto-ação”. Revista de Letras da UNESP, vol. 50, nº 10, 2010.

da teoria quântica e da física nuclear e de partículas –, ambos italianos, reforçavam a ideia do gênio nacional. Já em 1916 Marinetti, Carli, Chiti, Corra, Ginna, Mara e Settimelli escrevem o manifesto “A ciência futurista (antialemã-aventureira-caprichosa-cautelosófoba-embriagada de desconhecido)” (*La scienza futurista (antitedesca-avventurosa-capricciosa-sicurezzaófoba-ebbra d'ignoto)*), no qual verificamos o interesse dos futuristas pela física quântica, pelas teorias sobre energia, radioatividade e velocidade da luz. A maior utilidade da ciência, contudo, residiria na sua capacidade de ampliar as possibilidades de vivência e existência humanas; possibilitaria ao “novo homem” a constituição de um “novo mundo”.

Dessa forma, o aparelho de rádio, na crença dos futuristas, era uma oportunidade de conhecer o mundo através da ciência, particularmente das pesquisas realizadas no campo da Física, como, por exemplo, o estudo das ondas eletromagnéticas. O rádio permitiria a expansão das possibilidades científicas, especialmente no âmbito da comunicação humana. Ao mesmo tempo, o avanço dos estudos científicos modificaria a utilização do rádio, ampliando sua utilidade. No campo artístico propriamente dito, o rádio possibilitaria ao Futurismo “realizar o espiritual na arte, não de forma transcendente, mas por meio de faculdades perceptivas despertadas pelas novas tecnologias” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 37). É exatamente aí que encontramos um dos pontos mais originais da relação entre futurismo e ciência: a crença na associação entre o pensamento científico e as teorias chamadas “ocultistas”, as visões teosóficas, as teorias que cuidam do intangível.

Para os futuristas, ciência e ocultismo não eram entendidos como conceitos irreconciliáveis. Ao contrário, defendia-se a ideia de que ambos assumiriam, com o tempo, as mesmas motivações. Fisher observa que, para muitos integrantes do movimento, “a ciência eventualmente explicaria o que havia sido expresso previamente pelas práticas ocultas, na esperança de que aquela um dia assumiria a função do oculto na sociedade e na arte” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 31). Masnata, como já mencionado, acreditava que os indivíduos, no futuro, aprenderiam a compartilhar ondas cerebrais diretamente, um processo evolutivo que, inicialmente ativado pelas máquinas, com o passar do tempo não precisaria mais delas. A psique humana e a ativação e envolvimento dos sentidos humanos modificam-se quando expostos às máquinas; porém, Masnata explica, em seu texto complementar ao manifesto *La Radia*, que os equipamentos que aumentam e ampliam a comunicação seriam desnecessários com o passar do tempo, conforme nota Fisher: “a ciência e a tecnologia do rádio, distintas da sua programação, ajudariam a acelerar a evolução neurológica, habilitando humanos a tocar em ondas sonoras através do tempo e espaço sem nenhum aparato externo” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 37). Dessa forma, o rádio – antes de ser superado por aquele futuro cuja comunicação seria telepática – possuía a capacidade de proporcionar à psique experimentar diretamente o tempo, o espaço, a distância e a linguagem “em escalas macroscópicas e microscópicas, poética que já estava presente nas duas primeiras décadas do Futurismo” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p.31).

Para a poética futurista, o rádio desempenhou um papel especial, uma vez que ele permitiu um debate inovador acerca da ampliação, revisão e modificação dos conceitos de sonoridade, tempo, espaço

e distância. No item 18 do manifesto *La Radia*, notamos o interesse da vanguarda acerca das questões envolvendo o isolamento sonoro e a construção geométrica do silêncio. Marinetti, que logo nos primeiros anos do futurismo defendia a liberdade das palavras nas produções textuais, bem como o reconhecimento de que todos os sons possuíam um valor musical, amplia o debate sobre o livre trânsito sonoro, atentando para a presença, no rádio, de uma justaposição dos sons que surgem da interferência entre estações, possibilitada pelo uso do *dial*, ou até mesmo ocorrendo de modo espontâneo, devido a condições atmosféricas. Logo, interferências, desvanecimentos, estática e sinais de identificação das estações juntavam-se aos sons da natureza, da indústria, da música, das conversas; a simultaneidade sonora configurava-se como uma das características da vivência moderna.

Como a experiência sonora insere-se no universo perceptivo tridimensional, o rádio também colabora numa nova fruição do espaço, conforme analisa Fisher:

[...] O rádio expande a percepção do espaço; o lugar e tempo do rádio tornam-se constructos metafísicos, já que a transmissão e a recepção colapsam o sentido geográfico de tempo e distância. O rádio destaca o sentido da audição, o mais isolado dos nossos cinco sentidos, e atua como um estímulo à memória, imaginação e psicologia. Os sons do rádio fundem-se com os sons do ambiente, assim a percepção dos sons recebidos difere em cada local de recepção, embora nós tendamos a imaginar que o mesmo som é ouvido simultaneamente em múltiplas localidades. Até o advento da internet, o rádio era um meio transitório ou efêmero” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p.35).

As categorias de espaço e tempo, em suma, implodem na poética futurista enquanto categorizações estanques, para ampliarem-se nas mais diversas possibilidades – sempre com o amparo científico. Assim, Masnata argumentava que os sinais originais de transmissão radiofônica jamais desapareciam, permanecendo em uma tênue condição no ambiente. Ainda segundo os autores do manifesto, a distância comunicativa não passava de um gesto nostálgico, mais um componente passadista, ligado ao romantismo caduco dos sonhadores do passado. A transmissão via rádio, portanto, seria o início de um processo de eliminação total das barreiras temporais e espaciais entre os indivíduos; o mundo do futuro, vivido em sua plena simultaneidade, seria fruto dos processos de transmissão e recepção das ondas do rádio, pois estas viajam na velocidade da luz. Esse ponto específico nutriu grande parte da poética do movimento futurista, em seus mais diferentes suportes, como uma alavanca criativa, conforme observa Fisher: “As ondas do rádio e suas frequências, invisíveis, propagando-se no cosmos infinito na velocidade da luz, eram não somente um meio ideal para a abstração, elas eram um trampolim para os inebriantes sonhos e experimentações futuristas (...)” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 41).

Em suma, foram muitas as ideias, debates e possibilidades oferecidas pelo rádio ao Futurismo: ofereceu voz ao culto do herói e a polêmica futurista contra a democracia parlamentar; reforçava o espírito nacional; fazia da ideia de um “novo rádio” algo genuinamente italiano, rompendo a associação do Futurismo com outros movimentos internacionais; melhorava a qualidade de vida, pois os futuristas

acreditavam que os indivíduos poderiam fazer suas atividades cotidianas acompanhados de uma biblioteca musical particular, uma ideia que “antecipava os dispositivos de música” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p.36); oferecia aos futuristas um novo olhar para a abstração ancorada na ciência, indo além dos raios-X, celebrados pelo grupo décadas antes, pois tornava visível aquilo que até então não o era; o rádio revelaria palavras ocultas, paralelas e simultâneas, revelando as vibrações do pensamento e dos objetos, “erroneamente classificados como inertes pela física newtoniana” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p.37); enfim, abriria caminho para o desenvolvimento do potencial de expansão dos poderes humanos. Conforme aponta Lander, “*La Radia* prevê a guinada de um mundo industrial para um mundo pós-industrial, de uma era da máquina para uma era eletrônica, transportando-se para além do rádio, para uma espécie de sociedade da informação global que a partir de então começava a existir.” (1997, p. 37).

Por fim, o rádio tornou-se uma promessa de atender o anseio dos futuristas pela conquista da morte a partir da criação do homem mecânico, conceito já mencionado por Marinetti no seu “Manifesto Técnico da Literatura Futurista”⁶¹. A metalização do corpo humano foi tema de diversos debates dentro do futurismo; neste sentido, Masnata acreditava que a termoiônica, e o controle da emissão de elétrons usando um tubo a vácuo, seria um método satisfatório para tal intento. O rádio ofereceu seu contributo a essa questão; afinal, “a transmissão do rádio já havia produzido o híbrido metafórico do espírito humano e o espírito da máquina” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p.40).

* * *

LA RADIA

Manifesto Futurista de outubro de 1933

(Publicado em *Gazzetta del Popolo*, Turim, 22 setembro de 1933)

O futurismo transformou radicalmente a literatura com as palavras em liberdade, a aeropoesia e o estilo das palavras-em-liberdade, veloz, simultâneo, esvaziou o teatro do tédio mediante a síntese alógica, pela surpresa e dramas dos objetos, ampliou a plástica com o antirrealismo, o dinamismo plástico e a aeropintura, criou o esplendor geométrico de uma arquitetura dinâmica, que utiliza sem decorativismos e de forma lírica os novos materiais de construção, a cinematografia abstrata e a fotografia abstrata. O Futurismo, no seu Segundo Congresso Nacional, decidiu as seguintes superações:

⁶¹ “Após o reino animal, eis o início do reino mecânico. Com o conhecimento e a amizade da matéria, da qual os cientistas não podem conhecer senão as reações físico-químicas, nós prepararemos a criação do *homem mecânico de partes cambiáveis*. Nós o liberaremos da ideia da morte, e portanto da própria morte, suprema definição da inteligência lógica”. MARINETTI, 1968, p. 48. A tradução é nossa.

Superação do amor pela mulher “com um amor mais intenso pela mulher contra os desvios erótico-sentimentais de muitas vanguardas estrangeiras, cujas expressões artísticas falharam no fragmentário e no niilismo”.

Superação do patriotismo “com um patriotismo mais ardente, transformado então em autêntica religião da Pátria, uma advertência aos semitas, pois se identificam com as diversas pátrias que não desejam desaparecer”.

Superação da máquina “com uma identificação do homem com a própria máquina, destinada a libertá-lo do trabalho muscular e tornar enorme o seu espírito”.

Superação da arquitetura Sant’Elia, “hoje vitoriosa com uma arquitetura Sant’Elia que se encontra ainda mais explosiva de cor lírica e originalidade”.

Superação da pintura “com uma aeropintura mais vívida e uma plástica polimatérica-tátil”.

Superação da terra “com a intuição dos meios planejados para realizar a viagem à Lua”.

Superação da morte “com a metalização do corpo humano e a captura do espírito vital como uma força de máquina”.

Superação da guerra e da revolução “com uma guerra e uma revolução artístico-literária a cada dez ou vinte anos levadas nos bolsos na forma de indispensáveis revólveres”.

Superação da química “com uma química alimentar aperfeiçoada por vitaminas e calorias gratuitas para todos”.

Hoje nós temos uma televisão de cinquenta mil pontos para cada grande imagem numa enorme tela. Esperando a invenção do teletatilismo, do teleperfume e do telesabor nós, futuristas, aperfeiçoamos a radiofonia destinada a centuplicar o gênio criador da raça italiana, abolir a antiga tortura nostálgica das distâncias e impor em todo lugar as palavras em liberdade como a sua lógica e natural forma de expressão.

A *Radia*, nome que nós futuristas damos às grandes manifestações do rádio é AINDA HOJE a) realista; b) fechada em uma cena; c) aturdida pela música, que ao invés de desenvolver-se em originalidade e variedade, atingiu uma repugnante monotonia negra ou lânguida; d) uma imitação muito tímida nos escritores de vanguarda do teatro sintético futurista e das palavras em liberdade.

Alfred Goldsmith, do Radio City Music Hall de Nova York⁶² disse: “Marinetti imaginou o teatro elétrico. Diferentes em sua concepção, os dois teatros possuem um ponto de contato no fato de que para a sua realização não podem prescindir de uma obra de integração, da parte dos espectadores, um esforço de inteligência. O teatro elétrico exigirá um esforço de fantasia primeiro nos autores, depois nos atores e por último nos espectadores”.

Também os teóricos e os atores franceses, belgas e alemães das peças de rádio vanguardistas (Paul Reboux, Theo Freischinann, Jacques Rece, Alex Surchaap, Tristan Bernard, F. W. Bischoff, Víctor Heinz

⁶² Alfred Goldsmith (1888-1974), engenheiro elétrico norte-americano. Foi cofundador do Instituto dos Engenheiros de Rádio em 1912 (Institute of Radio Engineers – IRE), diretor de pesquisas e posteriormente vice-presidente da RCA, dentre outras atividades ligadas ao universo do rádio e da televisão.

Fuchs, Friedrich Woif, Mendelssohn, etc.), elogiam e imitam o teatro sintético futurista e as palavras em liberdade, quase todos, porém, sempre obcecados por um realismo também veloz por ser ultrapassado.

A *Radia* NÃO DEVE SER

1. Teatro, porque o rádio matou o teatro, já derrotado pelo cinema sonoro.
2. Cinematógrafo, porque o cinematógrafo está agonizando: a) de sentimentalismo rançoso de temas; b) de realismo, que envolve também algumas sínteses simultâneas; c) de infinitas complicações técnicas; d) de um fatal colaboracionismo banalizante; e) de luminosidade refletida, inferior à luminosidade autoemitida da radiotelevisiva.
81. Livro, pois o livro, que é culpado por tornar míope a humanidade, implica em algo de pesado, estrangulado, sufocante, fossilizado e congelado (viverão apenas as grandes pranchas de palavras-livres luminosas, única poesia que possui a necessidade de ser vista).

A *Radia* ELIMINA

1. O espaço ou cena necessários no teatro, inclusive o teatro sintético futurista (ação que se desenvolve em uma cena fixa e constante) e no cinema (ações que se desenvolvem em cenas muito rápidas, muito variadas, simultâneas e sempre realistas).
2. O tempo.
3. A unidade de ação.
4. O personagem teatral.
5. O público, entendido como massa, juiz autoeleito, sistematicamente hostil e servil, sempre misoneísta, sempre retrógrado.

A *Radia* SERÁ

1. Liberdade em relação a qualquer ponto de contato com a tradição literária e artística. Qualquer tentativa de reconectar a *Radia* com a tradição é grotesca.
2. Uma Arte nova que começa onde terminam o teatro, o cinematógrafo e a narração.
3. Amplitude do espaço. Não mais visível nem limitada, a cena torna-se universal e cósmica.
4. Captação, amplificação e transfiguração de vibrações emitidas pelos seres vivos, por espíritos vivos ou mortos, dramas de estados d'alma criadores de efeitos sonoros sem palavras.
5. Captação, amplificação e transfiguração de vibrações emitidas pela matéria. Como hoje escutamos o canto do bosque e do mar, amanhã seremos seduzidos pelas vibrações de um diamante ou de uma flor.
6. Puro organismo de sensações radiofônicas.
7. Uma arte sem tempo nem espaço, sem ontem e sem amanhã. A possibilidade de captar estações de transmissão estabelecidas em diversos fusos horários e a ausência da luz destroem as horas, o dia e a noite. A captação e a amplificação com as válvulas termoiônicas da luz e das vozes do passado destruirão o tempo.
8. Síntese de infinitas ações simultâneas.

9. Arte humana, universal e cósmica, como a voz, com uma verdadeira psicologia-espiritualidade dos ruídos das vozes e do silêncio.
10. Vida característica de todo som e infinita variedade de concreto-abstrato e episódio-sonhado mediante uma população de ruídos.
11. Lutas de barulhos e de distâncias diversas, ou seja, o drama espacial adicionado ao drama temporal.
12. Palavras em liberdade. A palavra foi desenvolvendo-se como colaboradora da mímica e do gesto. É necessário que a palavra seja recarregada em toda a sua potência, portanto uma palavra essencial e total, aquilo que na teoria futurista se chama palavra-atmosfera. As palavras em liberdade, filhas da estética da máquina, contém uma orquestra de ruídos e de acordes de efeitos sonoros (realistas e abstratos) que somente podem auxiliar a palavra colorida e plástica na representação fulmínea daquilo que não se vê. Se não desejar recorrer às palavras em liberdade, o radiasta⁶³ deve exprimir-se naquele estilo de palavras-livres (derivado das nossas palavras em liberdade) que já circula nos romances vanguardistas e nos jornais, aquele estilo de palavras-livres tipicamente veloz, ágil, sintético, simultâneo.
13. Palavra isolada, repetição de verbos ao infinito.
14. Arte essencial.
15. Música gastronômica, amorosa, ginástica, etc.
16. Utilização dos ruídos, dos sons, dos acordes, das harmonias, das simultaneidades musicais ou de efeitos sonoros, dos silêncios, todos com as suas gradações de dureza, “de crescendo” e “de diminuendo” que se tornarão estranhos pincéis para pintar, definir e colorir a infinita escuridão da *Radia*, dando cubicidade, redondeza, esféricidade, em suma, geometria.
17. Utilização das interferências entre estações e do aumento e evanescência dos sons.
18. Delimitação e construção geométrica do silêncio.
19. Utilização das diversas ressonâncias de uma voz ou de um som para conferir o sentido de amplitude do local onde a voz é expressa. Caracterização da atmosfera silenciosa ou semissilenciosa que envolve e colore uma dada voz, som, ruído.
20. Eliminação do conceito ou prestígio de público que sempre, também pelo livro, exerceu uma influência deformante ou agravante.

F. T. MARINETTI

PINO MASNATA

Tradução: Vanessa Bortulucce

REFERÊNCIAS

⁶³ Como no original, “radiasta”. Os autores utilizam este termo para denominar os jornalistas radiofônicos (agradecimentos: Roberta Barni).

- BACHELARD, Gaston. Devaneio e Rádio. In. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. Manifesto futurista: texto-ação. *Revista de Letras da UNESP*, Araraquara, v. 50, nº 10, p. 63-76, 2010.
- CARUSO, L. (org). *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*. Firenze: Coedizioni Spes-Salimbeni, 1980.
- GUNDMANN, Heidi. The Geometry of Silence. In: *Radio Rethink*, 1994. Disponível em: http://www.kunstradio.at/THEORIE/geo_e.html. Acesso em: fevereiro de 2017.
- LANDER, Dan. “Radiodifusão: reflexões sobre rádio e arte”. In. ZAREMBA, Lilian. *Rádio Nova: constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ/Eco, 1997.
- MARINETTI, F. T. *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori, 1968.
- MASNATA, P. *Radia – a gloss of the 1933 futurist radio manifesto*. Translation and Introduction by Margaret Fisher. Emeryville: Second Evening Art, 2012.
- SALARIS, C. “The invention of the programmatic avant-garde”. In Greene, V. *Italian Futurism- Reconstructing the universe*. Exhibition Catalogue. New York: Guggenheim Museum Publications, 2014.

AS TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO *ON-LINE* NO ENSINO SUPERIOR: O PROFESSOR *ON-LINE*

Prof. Dr. Sidney Proetti⁶⁴

RESUMO

Neste texto, serão abordados assuntos que vão contribuir para entender as práticas da comunicação *on-line* e como elas podem ser utilizadas para a interatividade entre professores e alunos do ensino superior. Ao longo do desenvolvimento, serão comentadas algumas tecnologias digitais/virtuais que contribuirão para a formação do raciocínio global necessário. Temas - como a formação aberta no espaço virtual, a desterritorialização no espaço virtual e a (nova) ação docente mediada por tecnologia digital a distância, bem como o professor *on-line* - permitirão a reflexão necessária para entender como as tecnologias de informação estão influenciando o trabalho docente e discente.

Palavras-chave: Comunicação *on-line*; ciberespaço; formação virtual.

ABSTRACT

In this text will be addressed subjects that will contribute to understand the practices of online communication and how they can be used for interactivity between teachers and students of higher education. Throughout the development, some digital/virtual technologies will be commented that will contribute to the formation of the necessary global reasoning. Topics such as open training in virtual space, deterritorialization in virtual space and (new) teacher action mediated by digital distance technology: online teacher, will allow the necessary reflection to understand how information technologies are influencing the teaching work and student.

Keywords: Online communication; cyberspace; virtual training.

INTRODUÇÃO

A comunicação *on-line* é a grande inovação e, certamente, uma importante e atual etapa da grande Revolução Industrial, que teve origem na Inglaterra. Neste texto, a problematização central se dará pelas tecnologias de informação que proporcionam uma grande transformação na vida das pessoas. Esse tipo de comunicação permitiu, e permitirá, excepcionais avanços no que se refere aos campos da pesquisa, dos estudos e do trabalho. Com uma pesquisa bibliográfica, pretende-se neste texto apresentar, após análises dos textos originais dos autores consultados, refletir sobre a influência da comunicação *on-line*, de maneira informal, nas atividades acadêmicas dos professores e seus alunos. Este texto tem origem na

⁶⁴ Sidney Proetti é Mestre em Administração, Mestre em Comunicação Social, Doutor em Comunicação Social. Autor de nove livros em áreas científicas. Professor e coordenador do curso de MBA em Gestão Estratégica de Negócios do UNIFAI e coordenador e professor do Curso Superior em Ciências Contábeis do UNIFAI.

tese de doutorado deste autor. Como metodologia, trata-se de um levantamento bibliográfico que, segundo Proetti (2006:94): “Nesta pesquisa, faz-se uso dos materiais já publicados, escritos ou gravados mecânica ou eletronicamente, que contenham informações de diversas áreas.” Este estudo é de fundamental importância, pois apresenta a formação continuada proporcionada pela comunicação *on-line* entre os professores e alunos no ensino superior. Dessa forma, discute-se o ambiente virtual como sala de aula e o surgimento dos novos hábitos dos estudantes pelo uso da informática e da comunicação virtual criando, inclusive, hábitos noturnos e interatividade extrassala de aula presencial.

1. A FORMAÇÃO ABERTA NO ESPAÇO VIRTUAL

Antes de contextualizar a formação aberta no espaço virtual, é interessante tecer comentários sobre algumas perspectivas sob o ponto de vista do ensino pelo desenvolvimento da informática.

Em 1997, Michael Dertouzos apresentou comentários de forma reflexiva em seu livro intitulado “*O que será: como o novo mundo da informação transformará nossas vidas*”. O autor aprofundou-se em algumas experiências e perspectivas questionando como as mudanças da informática poderiam melhorar de fato o ensino. O autor se refere à tecnologia da informação como uma forma de aperfeiçoar o ensino e esse meio tem se constituído, na atualidade, como um meio de comunicação eficaz, pois permite a troca de mensagens textuais, imagens animadas como, por exemplo, filmes, fotos e ilustrações coloridas para um ou mais receptores. Dessa forma, pode-se afirmar que o uso da comunicação *on-line* facilita a vida dos professores e dos alunos, pois agiliza a comunicação e torna-a imediata. Segundo Dertouzos, a tecnologia da informática ajudou a aperfeiçoar o ensino:

Desde que os computadores começaram a ser usados universalmente, na década de 60, os pesquisadores tentam aproveitar a tecnologia informática para aperfeiçoar o ensino. Há hoje numerosos experimentos em curso, na Internet. Num dos projetos, estudantes de nível médio do mundo inteiro estão reunindo dados sobre o meio ambiente, nos locais onde moram. As informações seguem para um banco de dados comunitário, criando um arquivo ecológico compartilhado por todos os envolvidos. Além de aprender mais a respeito do mundo que os cerca, os estudantes estão aprendendo a se comunicar e cooperar com jovens de culturas diferentes. (DERTOUZOS, 1997, p. 225)

A visão de Dertouzos, em 1997, não era diferente do que se percebe na atualidade, e as ações que são empreendidas no campo da informática permitem que as pessoas tenham excelentes programas de computadores que facilitam suas vidas nos campos do trabalho, dos estudos e, também, em suas vidas pessoais. O projeto enunciado na citação de Michael Dertouzos foi iniciado em 1995, em Bruxelas, na conferência dos países mais ricos do mundo – G7 – com tema sobre “informação e sociedade”. Na época, Dertouzos questionava se o uso de computadores para a comunicação na educação ajudaria os alunos a desenvolverem a capacidade para resolver problemas e raciocínios complexos a partir de ideias simples. Atualmente, percebe-se que os programas e jogos que contemplam os computadores são capazes

de ajudar as pessoas na resolução de problemas de complexidades diversas e eles exigem, cada vez mais, o uso do raciocínio lógico dos seus usuários. Percebe-se, também, que os jovens são adeptos do uso da comunicação *on-line* por meio de aplicativos utilizados em telefones celulares e aparelhos de Ipad e computadores, pois ela os atrai e retém suas atenções. Entretanto, é importante ressaltar que a aula presencial é ainda essencial para o desenvolvimento de um diálogo pedagógico, pois há o contato pessoal, face a face, e isso é insubstituível. Mesmo que o uso da comunicação *on-line* tenha se desenvolvido na atualidade, com universidades que oferecem cursos não presenciais, muitas de formas bem-sucedidas, sempre haverá a necessidade de contato humano e com a presença dos professores, haja vista que a sala de aula presencial é comum e essencial na vida acadêmica.

Algumas instituições de ensino superior e de pós-graduação oferecem programas de formação específica a distância. Há encontros presenciais, mas a maior parte do curso é feita a distância (EAD - Educação a Distância). As novas tecnologias de informática e comunicação *on-line* facilitaram a criação e oferta de cursos a distância. Entretanto, há profissionais envolvidos no planejamento em grande período de tempo que se colocam à disposição dos alunos para que eles esclareçam suas dúvidas. O jornalista Quartim de Moraes, em artigo publicado na Revista Comunicação & Educação, da ECA – USP expressou um importante referencial sobre as transformações tecnológicas que atingem a escola:

Todas essas transformações que atingem a escola e os meios de comunicação são muito recentes. Não dá para se saber ainda nem mesmo quais são as novidades que vieram para ficar, quais as que logo serão descartadas como simples modismo. O importante é que saibamos aproveitar esse embalo das transformações. (MORAES, 2001, p. 41)

As tecnologias da informação desenvolvem-se à medida que há necessidade de mais rapidez na comunicação humana. Do aparelho de fax aos computadores que acessam a rede mundial (WEB) em modo *wi-fi*, passaram-se pouco mais de vinte anos. Os computadores são equipamentos presentes na vida das pessoas e não seria diferente no ambiente acadêmico, que viu essa tecnologia se desenvolver a passos largos e rápidos.

A formação a distância consiste, em parte, como uma prática autônoma de aprendizagem, uma vez que os alunos permanecem em suas residências ou em suas salas no ambiente de trabalho e acabam por acessar de forma isolada as atividades *on-line* oferecidas no curso em que se inscreveram. Nesse aspecto, cabe aqui refletir sobre o acesso às informações que podem ser obtidas no ciberespaço, pois pode ocorrer que nem todos os alunos possam ter acesso à informática em seus lares. Isso já não ocorre em sala de aula presencial, pois a simples presença do aluno lhe permite participar da aula de forma igualitária, ou seja, todos os alunos de uma determinada sala têm acesso ao que os professores lhes ministram na aula.

Segundo Alava (2002), o ciberespaço é uma forma autodidática que permite às pessoas a busca de informações. A seguir, um trecho de sua obra em que há uma reflexão sobre esse tema.

Quando analisamos a emergência das práticas de formação em nossas sociedades, somos forçados a constatar que elas se apoiam quase sempre nas novas mídias (livro – autodidatismo, jornal – co-formação, centro de recursos – educação permanente). Todavia, o aparecimento de dispositivos que utilizam o ciberespaço caracteriza-se pela proposição, ao mesmo tempo, de percursos individualizados (e, portanto, das ferramentas dessa individualização) e pelo recurso a novas formas de mediação dos saberes (diferentes das do professor). Em nossos debates, ficou demonstrado que estamos, hoje, diante da emergência de novas práticas de formação apoiadas no ciberespaço, que concorrem para o desenvolvimento de novas oportunidades de autoformação. (ALAVA, 2002, p. 14-15)

É interessante observar que Séraphin Alava chamou a atenção para o ciberespaço como uma forma de autodidatismo, ou seja, o uso da tecnologia (computador) como meio de pesquisa individual para a obtenção de conhecimentos. Entretanto, esse autor sinaliza o autodidatismo como individualização. Alava destaca ainda que a autoformação é um procedimento voluntário e solitário e remete o indivíduo a se adaptar sobre os desafios sociais dessas novas práticas *ciber* autoformadoras.

Outra reflexão importante, quando se trata de autoformação, é sobre a compreensão global de textos - uma vez que os alunos de cursos a distância, ou quando recebem textos de seus professores por meios de comunicação a distância, pois a compreensão de textos depende de leituras analíticas, em que são essenciais análise textual, temática e interpretativa, com o objetivo de síntese pessoal. Segundo a Professora Ma. Simone Proetti:

Ensinar a ler com compreensão não implica impor uma leitura única, mas sim criar uma atitude de expectativa em relação ao conteúdo do texto: mostrar ao leitor que, durante o processo de leitura, ele precisa ficar atento para perceber se não está perdendo o raciocínio desenvolvido pelo autor. (PROETTI, 2005, p. 27)

Faz-se necessário, então, refletir sobre a autoformação como elemento de co-formação, pois professores e alunos, quando se utilizam dos meios midiáticos *on-line*, mesmo que de forma improvisada, extraoficial, em seus lares, admitem uma reciprocidade que aqui se pode denominar de “troca”. Ainda, utilizando os conceitos de Alava para reforçar essa ideia, tem-se a seguinte passagem de sua obra:

Com a evolução dos modos de relação entre professor e aluno, vemos crescer a importância dos colegas como elementos indispensáveis na dinâmica formativa. O “outro” midiaticamente presente, seja de forma síncrona ou assíncrona, torna-se um elemento motor do dispositivo. (...) Coloca-se, então, a questão das próprias modalidades de troca: parece indispensável não limitar a análise das interações entre colegas apenas às interações de trabalho, mas criar as condições de uma comunicação real que não se restrinja à interação cognitiva. Aqui, impõe-se a reflexão sobre os lugares de vida e de interações dos aprendizes. (...) O ciberespaço é, assim, mais do que um simples dispositivo midiático que oferece aos sujeitos ferramentas de comunicação; ele pode tornar-se um espaço de inovação e de colaboração social. (ALAVA, 2002b, p. 16)

O autor apresenta a ideia do ciberespaço como um espaço de inovação, pois permite aos professores e seus alunos troca de informações e abre foros de debates para que comunicações sejam

realizadas. É uma inovação real, dentro do espaço virtual, pois permite ser utilizada a qualquer dia e hora para pesquisa, debates, esclarecimentos e demais necessidades que sejam apresentadas.

As interações que ocorrem no espaço virtual permitem o protocolo de comunicação entre as pessoas. Nessa interatividade, há o desenvolvimento de atividades sensoriais, afetivas e intelectuais que permitem aos interlocutores a expressão de ideias e comunicações em suas áreas de interesse. Esses aspectos são essenciais quando se pensa em formação aberta, pois o fato de a comunicação ser mediada por computadores, portanto a distância, exige que emissores e receptores sejam mais criteriosos, claros e objetivos em suas comunicações.

É interessante perceber nas instituições de ensino o quanto os alunos se movimentam para formarem grupos de debates no ambiente virtual e convidam os seus professores para participarem. Normalmente, percebe-se que há iniciativas de alguns alunos para fundarem grupos de debate e elaborarem, inclusive, *sites* de apoio ao estudo. Nessa forma de trabalho virtual, como, por exemplo, em um grupo virtual, os alunos disponibilizaram um espaço para cada professor de seu curso. Esse professor poderia “alimentar” seu espaço com informações e demais comunicações acadêmicas, ou seja, enviar arquivos de textos e demais materiais como apoio didático, bem como, também, podem inserir dicas bibliográficas e obras adotadas pelos professores em suas disciplinas.

É exatamente esse fato que chamou a atenção para este estudo. Não se pode desprezar a importância desse fenômeno, pois ele é uma realidade presenciada e vivida pelos seus atores sociais, que são os professores e, principalmente, os alunos dos cursos superiores. Quando há um *site* oficial de determinada universidade ao qual os alunos e professores têm acesso individual com a segurança de suas senhas particulares, trata-se, exatamente, de um processo formal que eles podem usufruir para complementação e auxílio sobre assuntos didáticos, pedagógicos e acadêmicos de forma geral. Nesses *sites*, geralmente, encontram-se informações organizadas em “*links*”, que retratam as normas, as informações acadêmicas, jornal *on-line*, divulgações e informes científicos, entre outras comunicações. O interessante de se observar e analisar é que o surgimento de *sites* e o uso da comunicação *on-line* mediada pela interface tecnológica, de modo não formal, traduzem a necessidade da obtenção de informações mais rápidas e um espaço virtual que aproxima os professores e seus alunos e os próprios alunos entre si, além de, também, facilitar a comunicação entre o corpo docente.

2. A INTERATIVIDADE COMO UMA LÓGICA UNIFICADORA NO ESPAÇO VIRTUAL (CIBERESPAÇO) EM DECORRÊNCIA DA DESTERRITORIALIZAÇÃO

O ciberespaço permite uma participação emotiva e expressiva entre seus atores, pois possibilita que eles entrem em contato *on-line* a qualquer hora do dia. Nesse contexto, segundo Séraphin Alava (2002), pode-se entender esse meio de comunicação como “uma mídia global, homogênea do ponto de vista de suas características técnicas, sociorrelacionais, comunicacionais e cognitivas, de suas funções e

de suas práticas pedagógicas.” O ciberespaço representa uma lógica unificadora no espaço virtual, pois há a possibilidade de livre expressão e a facilidade para a troca de informações e comunicações de modo geral. Isso permite a criação de um mecanismo de identificação de ideias, de participação interativa com objetivos diversos como, por exemplo, criar salas de bate papo informais, grupos de estudo e comunidades virtuais como os grupos de pessoas que têm interesses em assuntos que podem ser profissionais, acadêmicos ou culturais. A interatividade no ambiente virtual permite que ocorram milhões de ambientes virtuais em operação em tempo real. Alava define interatividade adotando o ponto de vista de que, de forma geral, ela pressupõe participação ativa daquele que vai ser beneficiado pela informação. O autor define os processos de comunicação homem/máquina como *interatividade funcional*.

Sistemas comunicacionais operam simultaneamente como, por exemplo, as redes de computadores interligados *on-line*, os *sites* de pesquisa, relacionamento e busca, como o Google®. Assim, a interatividade consiste, então, na possibilidade de comunicação virtual a distância, pela intervenção tecnológica com auxílio da informática que auxilia e permite a consulta de dados, simulação de experiências com imagens gráficas, comunicação a distância entre outras finalidades.

A interatividade do ciberespaço possibilita a aproximação das pessoas de maneira *on-line*, e elas podem personalizar suas mensagens e ter reciprocidade de comunicação de maneira rápida.

Um exemplo dessa interatividade pode ser observado no *site* da cidade de Aveiro, em Portugal, que permite entender por que ela é considerada uma cidade digital. Nesse portal, podem ser observadas suas autarquias, a universidade e a comunidade educacional, os serviços de saúde, a solidariedade social, informações sobre cultura, turismo e lazer. Essa iniciativa permite aos cidadãos de Aveiro concretizarem a *Sociedade da Informação em Portugal*. Se há esse sistema complexo em funcionamento, provavelmente há uma adesão em massa. É interessante, então, denominar essa troca de comunicações de *tele presença*, pois é por meio da comunicação mediada por computadores que as pessoas podem participar, no ambiente virtual, de debates e comunicações diversas com objetivos particulares e essenciais que lhes permitem trabalhar, estudar, pesquisar ou, simplesmente, trocar ideias. Alava (2002) afirma que o ambiente de comunicação a distância é um dispositivo virtual de informação e comunicação no ciberespaço e funciona como uma área desterritorializada.

Outra visão sobre a desterritorialização importante é a do sociólogo e professor Octavio Ianni, que identificava nela o significado de dissolver ou deslocar o espaço e o tempo. Ele acreditava e difundia que a globalização econômica fez surgir o “cidadão do mundo”, sem fronteiras e com princípios de liberdade e igualdade social. A citação a seguir demonstra essa ideia:

Na sociedade global, ao contrário do que se verifica na sociedade nacional, a *desterritorialização* é um processo cada vez mais intenso e generalizado. Há coisas, pessoas e idéias desterritorializando-se todo o tempo. As relações, os processos e as estruturas de dominação e apropriação, antagonismo e integração, parecem desenraizar-se. Há fatos sociais, econômicos, políticos e culturais ocorrendo perto e longe, não se sabe onde. Manifestam-se em diferentes lugares, situações, significados, de tal maneira que

produzem a impressão de que vagam por distintas regiões, nações, continentes. Um processo que está evidente no vasto espaço do mercado, na ampla circulação de idéias, na intensa movimentação das pessoas. (IANNI, 2005, p. 100)

O Professor Octavio Ianni deixou claro em sua obra que o mundo vem se tornando, aos poucos, grande e pequeno, homogêneo e plural, articulado e multiplicador. Os pontos de referência estão se dispersando dando a impressão de dissolvência de fronteiras devido ao jogo das forças econômicas, políticas e sociais que operam em escala mundial. O texto ainda remete à reflexão de que o Estado-Nação está em declínio, pois as perspectivas, os dilemas sociais, políticos, econômicos e culturais estão se globalizando.

Segundo Ianni, a desterritorialização se manifesta na economia, política e cultura de todos os níveis da vida social, atingindo raízes, dissolvendo fronteiras, centros decisórios e pontos de referência. Tudo se movimenta na esfera das relações, dos processos e nas estruturas globais em direções conhecidas e desconhecidas, conexas e contraditórias. Na sociedade global, a desterritorialização se dá como um processo cada vez mais intenso e generalizado e se apresenta como um novo horizonte com influências de modo universal das presenças da filosofia científica e artística para a metamorfose da história. O Professor Octavio Ianni acreditava, e documentou em “*A sociedade global*”, que as pessoas podem ser vistas como cidadãos do mundo, em decorrência da desterritorialização, e a cidadania delas está sendo esboçada, pensada e imaginada em princípios de liberdade e igualdade em escala mundial. Segundo IANNI, a discussão da cidadania mundial ou global não se prende apenas aos aspectos políticos ou jurídicos, abrange também os sociais, econômicos e culturais. Entretanto, não se deve esquecer que o processo de transformação do cidadão nacional em cidadão do mundo é intrinsecamente evidencializado pelos meios de comunicação social, pois eles permitem que as ideologias de sociedades emergentes e o processo democrático global caminhem compreendendo todos os níveis da vida social na esfera pública e global. Após a análise do texto do Professor Ianni, é possível acreditar que o processo de socialização global acarretará mudanças nas relações e movimentações que oportunizarão novas estruturas e novas organizações com perspectivas do indivíduo (cidadão mundial) perante sua língua, dialeto, religião, seitas, história, tradições, heróis, monumentos, ruínas, hinos, bandeiras e outros elementos culturais que apregoarão valores intrínsecos e ideais para facilitar e possibilitar a movimentação e circulação mundial.

Para fundamentar essa nova sociedade global, alguns elementos serão adotados como os idiomas inglês e espanhol, a música pop como cultura internacional-popular, o turismo livre de todos os lados, as mercadorias dos países, a migração de pessoas por diferentes nações e mercados, a flutuação de ideias por todos os ares, o esporte, o cinema e muitos outros elementos, entre eles a moeda, que permitirão a constituição de um novo cidadão, e a comunicação, certamente, é a solidificação de todo esse processo de transformação social.

Outra visão que complementa esse assunto é o trabalho do Professor Michel Maffesoli⁶⁵ em “*Les temps des tribus: le déclin de L’individualisme dans les sociétés postmodernes*”, que denominou as formas de associação de pessoas na sociedade pós-moderna como *tribos urbanas* e *neotribalismo*. Segundo Maffesoli, as pessoas reúnem-se em microgrupos para contestar o próprio individualismo, e esses grupos são idealizadores das relações sociais baseadas no individualismo, marcados pela aparência física, determinantes pela unissexualização, pelo uso do corpo e do vestuário como valores comuns. Isso faz entender o uso de tribos urbanas como uma forma de organização social que transcende as particularidades das pessoas e formaria as regras particulares do grupo.

Em outra obra, intitulada *A contemplação do mundo*, Michel Maffesoli interessa-se em compreender os estilos de vida das sociedades contemporâneas e posiciona-se, em complemento à ideia das tribos urbanas, apresentando uma imagem do renascimento de um ideal comunitário, de forma tribal, em que manifesta a importância da imagem como papel relevante na sociedade moderna e reflete sobre os fenômenos sociais de comportamento grupal escondidos nas aparências. Para ilustrar e explicar melhor essa ideia tem-se a seguinte passagem de sua obra:

De minha parte, ao contrário daqueles que continuam analisando nossas sociedades em termos de individualismo e de desencantamento, já mostrei que o que parece estar na ordem do dia remete antes a uma espécie de tribalismo, que tem por vertente um verdadeiro reencantamento do mundo. A partir do que é visível, imanente, há algo que leva ao invisível. Ao transcendente. Acontece que nas sociedades pós-modernas, essa força de união, esse “maná” é cotidiano, é vivido aqui e agora, e encontra sua expressão em uma *transcendência imanente* de coloração fortemente hedonista. Assim, o que prevalece não é mais o indivíduo, isolado na fortaleza de sua razão, mas o conjunto tribal, que se comunica ao redor de um conjunto de imagens que consome com voracidade. (MAFFESOLI, 1995, p. 145)

É interessante a ideia contida na citação acima de Maffesoli, pois leva a refletir que a vida social cria pessoas coletivas, dependentes das mesmas ideologias, que ampliam seus individualismos em relação ao individualismo dos outros, que leva as pessoas a criarem um ambiente de sentimentalismo emocional no contexto social. Isso acarreta, então, um ambiente com expressões crescentes em uma sociedade que se constrói em uma imagem coletiva. Dessa forma, pode-se pensar na comunicação *on-line*, então, como possibilidade de amplitude que permite a formação de novos grupos tribais no ambiente do ciberespaço.

Assim, tratar o ciberespaço como área desterritorializada tem lógica, pois não há território físico que se possa dimensionar e delimitar, e esse espaço é concebível em tecnologia da informação. Nesse espaço, o receptor pode ser, também, o emissor e vice-versa, pois nesse tipo de comunicação não presencial há, na troca de informações, essa possibilidade de enviar e receber mensagens, responder e perguntar de forma simultânea e interagir a qualquer hora do dia.

⁶⁵ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 4. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

Nesse tipo de ambiente de comunicação, há o uso da comunicação em rede, que interliga as interfaces dos emissores e receptores. Nele, pode-se utilizar a comunicação de forma global para organização do trabalho, educação, mesmo que a distância, de modo não formal e formal, ou seja, de maneira estabelecida pelas instituições envolvidas ou de forma livre entre os atores envolvidos no processo comunicacional.

Nessa lógica comunicacional *on-line*, a atividade formal ou não formal promovida pelas pessoas permite que ocorram transformações evolutivas em todos os campos do conhecimento humano. A pesquisa pela Internet nos milhares de *sites* existentes e a troca de informações entre instituições de pesquisa permitiu, rapidamente, o avanço em todas as áreas do conhecimento e beneficiou a raça humana. Professores e alunos são os principais usuários e atores desse mundo intelectual, e as comunidades científicas se solidificaram e podem, com isso, documentar suas experiências e administrar dados confiáveis e renováveis que são, exatamente, os frutos das pesquisas e levantamentos científicos. A pesquisa para simples estudo universitário ou para a descoberta de novos conhecimentos úteis ficou mais rápida e eficiente, pois a troca de informações entre esses atores do meio acadêmico ficou mais fácil e rápida. É impressionante observar o uso frequente da comunicação *on-line* no meio universitário.

O trabalho colaborativo a distância, com o uso das tecnologias de informação, entre grupos de trabalho (*groupwares*) implementa uma nova forma de estudo que anteriormente era feita presencialmente. Essa forma de trabalho permite que as tarefas do grupo, em um trabalho acadêmico, tenham continuidade, e a discussão de melhorias do trabalho não depende de reunião presencial do grupo. Entretanto, isso não quer dizer que a forma presencial será banida do meio acadêmico. O que se percebe é um novo modelo de estudo, de complemento pedagógico, entre alunos e entre professores, que permite a troca de ideias e atividades mesmo que a distância, ou seja, quando o grupo não está reunido presencialmente. Isto quer dizer que os trabalhos e atividades não precisam ser interrompidos. Os alunos podem enviar parte do desenvolvimento do trabalho ao professor solicitante (caso ele assim o permita), que poderá orientar para a construção mais correta e eficaz do tema a ser pesquisado e desenvolvido. Essa atitude independe da institucionalização desse tipo de ação, pois ela pode ser desenvolvida pela vontade própria dos professores e alunos.

Dessa forma, pode-se pensar numa forma democrática de trabalho acadêmico, pois os limites das paredes das salas de aula foram vencidos, e os alunos poderão, com o consentimento e comum acordo dos professores, interagir com seus mestres e dar continuidade aos raciocínios iniciados em sala de aula e sanar, inclusive, suas dúvidas. Isso é, inegavelmente, uma forma democrática, porém um tanto quanto invasiva no que se refere à privacidade dos seus atores sociais, pois não há limites para o envio de mensagens. É importante que alunos e professores combinem regras para se comunicarem por e-mail para que não haja invasão virtual do domicílio do professor, pois o lar deles costuma ser parte dos bastidores onde preparam suas aulas e realizam seus estudos.

No ponto de vista desenvolvido até aqui, pôde-se perceber que as relações sociais, no que tange ao meio acadêmico, estão sofrendo alterações significativas. Mesmo sabendo que pode não haver acesso de alguns universitários à forma de comunicação *on-line*, eles, provavelmente, têm acesso restrito, ou seja, de forma controlada pelos seus superiores, à Internet nos seus ambientes de trabalho. Essa é uma realidade que diariamente é tratada nos cursos superiores, principalmente na área de Comunicação Social. O professor Dr. Jacques Vigneron apregoa sua preocupação sobre os projetos educacionais em relação à tecnologia da seguinte forma:

Hoje, precisamos com urgência repensar os projetos educacionais integrando a perspectiva complexa da distância. Nesta nova situação, a tecnologia é o meio. A grande perspectiva é chegar a um projeto em que cada um possa organizar sua formação em função do seu projeto de vida e das suas necessidades. Produzir sua formação implica desejo, vontade, capacidade. A educação necessita de uma abordagem plural, pluridimensional e plurirreferencial. (OLIVEIRA; VIGNERON, 2005, p. 61)

A preocupação de Vigneron é providencial e retrata uma nova realidade da atualidade universitária, pois é mister verificar a interatividade promovida pelos grupos sociais que frequentam o ambiente universitário. Há realmente, na atualidade, um estilo de vida bem diferente daquele que havia nas décadas de 70, 80 e início de 90. A interatividade que ocorre nas empresas, de forma funcional, contribui para gerar a interatividade no meio acadêmico e vice-versa, pois as pessoas estão se habituando ao uso do computador para, inclusive, marcar seus compromissos, realizar compras e procurar informações, sejam elas para uso profissional, pessoal ou acadêmico.

O uso da comunicação a distância intermediada pelo computador não está somente causando uma transformação no meio acadêmico, mas está sendo adotada como metodologia de ensino e pesquisa. Outro aspecto interessante é observar que há a possibilidade de movimentação dos alunos, no que se refere à criação de grupos no ambiente do ciberespaço, para a troca de informações acadêmicas que, inclusive, permitem ajudar àqueles alunos que costumam faltar a algumas aulas. Eles, nesse caso, podem trocar informações sobre a aula da noite anterior e informarem-se também sobre trabalhos e exercícios solicitados pelos professores. Assim, os alunos poderão utilizar-se da comunicação por e-mail para trocarem textos que construíram como parte do desenvolvimento de seus trabalhos acadêmicos. É essencial lembrar que isso pode ocorrer de forma natural e não formal, sem interveniência da instituição de ensino. Retratar e refletir essa realidade é de fundamental importância, pois o meio acadêmico, de modo não formal, anuncia uma mudança causada pelos novos meios de comunicação a distância. Essa nova realidade dá início a uma nova fase na vida dos professores, que devem se atualizar nesse sentido, e na vida dos alunos.

3. A (NOVA) AÇÃO DOCENTE MEDIADA POR TECNOLOGIA DIGITAL A DISTÂNCIA: O PROFESSOR *ON-LINE*

O trabalho docente, na atualidade, é mais exigente e rigoroso, até pela concorrência entre as instituições privadas de ensino superior que apresentam uma competitividade aparente em busca de alunos para preencherem suas salas de aula. Dessa forma, os professores precisam de atualização constante na busca de complementação e atualização de seus conhecimentos.

Essa nova realidade trouxe um novo tipo de aluno, que procura uma formação profissional e quer desenvolver o seu raciocínio lógico e crítico e também precisa de formação rápida e de conhecimentos atualizados para se manter no mercado de trabalho ou, até, para conseguir um emprego melhor. Esses alunos são adeptos das novas tecnologias e mudaram a visão do professor em sala de aula: é interessante observar alunos fotografando a lousa, com seus aparelhos de telefones celulares, ou as projeções dos slides em Power Point, enquanto o professor ministra sua aula. Até então, nos anos 90, a formação superior era mais restrita a pessoas, principalmente nas instituições privadas, com maior poder aquisitivo. O crescimento do mercado universitário no Brasil também é regido pela lei de mercado, ou seja, pela oferta e pela procura, em que a oferta de cursos é maior do que a procura por eles e isso é observado por todos os profissionais da área, docentes ou não, nesse segmento e parece que uma “*guerra universitária*” foi instalada, pois as instituições estão nos meios de comunicação veiculando suas propagandas.

Na atualidade, o perfil dos alunos, que se pode observar em sala de aula, deixa claro que é o de pessoas com dificuldades de compreensão de textos, provavelmente por não terem hábito de leitura, entretanto demonstram interesse e necessidade de obter conhecimentos de forma prática, rápida e acessível e um grande desafio dos docentes é justamente incentivar a leitura aos seus alunos.

Mas o que se pretende apresentar aqui é a direção que está tomando a ação docente no nível superior. Primeiramente, deve-se observar que os departamentos de recursos audiovisuais estão sendo solicitados diariamente pelos professores que necessitam de equipamento de multimídia (Datashow), projetores de imagens de forma geral, para que possam ilustrar melhor suas aulas, objetivando o incentivo ao entendimento do que pretendem ensinar aos seus alunos e despertar neles a consciência da importância da pesquisa e da construção do saber para a formação superior. Na atualidade, as tecnologias estão cada vez mais presentes na vida das pessoas e não há como, e nem se deve, evitar esse processo de desenvolvimento tecnológico, pois os recursos audiovisuais possibilitam uma ação docente mais adequada pelo objetivo intrínseco que é o de ensinar, desenvolver e possibilitar a busca pelo saber. O professor, que ainda é o centro de atenção, deve decidir se suas aulas serão expositivas ou se ele vai utilizar metodologias ativas, que exigem do docente a utilização de tecnologias, às vezes, virtuais ou com jogos pedagógicos interativos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O uso de tecnologias não surpreende mais os olhos ansiosos dos alunos, pois eles vêm se habituando a decifrar imagens de realidades virtuais, pois são expostos a elas em diversos momentos de suas vidas, tanto em seu trabalho quanto na universidade. O uso da tecnologia permite a exposição dos assuntos abordados em aulas de forma mais dinâmica, o que contribui para tornar a aula mais agradável e produtiva. Quando há necessidade de exposição de imagens, fotos, gráficos e pequenos textos, o uso de um projetor multimídia, por exemplo, resulta em uma aula de mais qualidade. Também é interessante ressaltar que, por se tratar de uma linguagem comum, o uso da informática como meio de comunicação faz com que os alunos se familiarizem rapidamente com os assuntos abordados em aula e sintam-se mais à vontade; afinal, eles convivem com computadores no seu ambiente de trabalho e, também, nos seus momentos de lazer. Dessa forma, há uma identificação com a tecnologia que torna possível a interatividade de grupo.

A ação docente ficou mais dinâmica e os professores têm mais contatos com seus alunos, que lhes permitem ir além das aulas, ou seja, o contato pedagógico entre professores e alunos não está mais, e somente, restrito às salas de aulas presenciais. O diálogo entre docentes e discentes está cada vez mais possível e extensivo. Inclusive, os professores que são adeptos das redes sociais como, por exemplo, o *Facebook*, observam que os alunos os interpelam nessas redes, não só para contatos sociais, mas, também, o fazem com abordagens acadêmicas, como é o caso deste autor. É um novo modelo acadêmico informal, é o novo e complexo mundo das comunicações. Algumas universidades oferecem cursos superiores semipresenciais, e parte das disciplinas é oferecida de modo *on-line*. Assim, constrói-se um novo ambiente acadêmico com interatividade interpessoal, tanto nas aulas presenciais quanto a distância. São novos tempos e novas pedagogias.

REFERÊNCIAS

- ALAVA, Serafin & Colaboradores. *Ciberespaço e formação aberta*. Rumo a novas práticas educacionais? Porto Alegre: Artmed, 2002.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Tradução Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- DETOUZOS, Michael L. *O que será: como o novo mundo da informação transformará nossas vidas*. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- IANNI, Octavio. *A sociedade global*. 12.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- LEVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. O futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Editora 34. 1999.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Tradução Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 4. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

MORAES, A. P. Quartim de. Multiculturalismo e identidade: o papel dos meios de comunicação e da escola. *Revista Comunicação & Educação – Eca – USP*. São Paulo, n. 21, ano VII, p.37-42, maio a ago. 2001.

OLIVEIRA, Vera Barros de; VIGNERON, Jacques Marie Joseph. *Sala de aulas e tecnologias*. (Org.) São Bernardo do Campo: Umesp, 2005.

PROETTI, Sidney. *Metodologia do trabalho científico: abordagens para a construção de trabalhos acadêmicos*. 5. ed. São Paulo: Edicon. 2006.

PROGRAMA Aveiro digital. Disponível em: <http://www.aveiro-digital.pt/>. Acesso em: 18/10/2019.

PROETTI, Simone Ziantonio. *O aluno universitário e a compreensão global de textos*. São Paulo: Edicon, 2005.

VIGNERON, Jacques Marie Joseph. *Comunicação interpessoal e formação permanente*. São Paulo: Angellara Editora, 1996.

VIGNERON, Jacques Marie Joseph. O teletrabalho na sociedade tecnológica. *Comunicação e sociedade*. São Bernardo do Campo. SP., n. 30, p. 237-254, 1998.

OS NAZISTAS ERAM DE ESQUERDA?

Prof. Dr. Antônio Ruzza⁶⁶

RESUMO

97

O presente artigo tem o objetivo de argumentar contra a afirmação feita por alguns representantes ideológicos do governo brasileiro de que o nazismo foi um fenômeno de esquerda, porque no seu partido aparecia o nome “socialista” e ele fazia largo uso da violência. Como entendem a totalidade de historiadores sérios, o nazismo deve ser enquadrado na extrema direita, por uma série de motivos: o significado oposto dado ao nome “socialismo”; a intenção declarada de acabar com o marxismo; a chegada ao poder com o apoio das elites conservadoras e liberais, além das autoridades eclesíásticas; a propaganda anticapitalista nunca executada; a luta contra o Modernismo; a rejeição dos valores do Iluminismo e da Revolução Francesa, em particular a igualdade; uma política centrada no racismo e na superioridade alemã; o nacionalismo de dominação; a capacidade demagógica de apropriar-se das insatisfações e ressentimentos populares (populismo). Entendemos que todos esses elementos não fazem parte da ideologia esquerdista.

Palavras chave: nazismo; socialismo; esquerda; igualdade; raça.

ABSTRACT

This article aims to argue against the assertion made by some ideological representatives of the Brazilian government that the Nazism was a phenomenon of the left-wing, just because the official name of the party mentioned the word “socialist” (National-socialist of workers) and also because the party used extensive violence to be in charge. As all serious historians understand, Nazism must be framed in the extreme right-wing, for many reasons: the name “socialism” took a different and opposite meaning into the Nazism party; the stated intention of ending Marxism; the party rised up to the power with the support of the conservative and liberal elites, in addition to the ecclesiastical authorities; anti-capitalist propaganda never carried out; the struggle against Modernism; the rejection of the Enlightenment and the French Revolution values, in particular equality; a policy centered on German racism and superiority; the nationalism of domination; the demagogic ability to appropriate dissatisfactions and resentments popular (populism). We understand that all these elements are not part of the leftist ideology.

Keywords: Nazism; socialism; left-wing; equality; race.

INTRODUÇÃO

⁶⁶ Graduado em Engenharia pelo Politécnico de Torino (Itália) e em Filosofia pela USJT. Pós-graduado em “Docência para o ensino superior” pela UNIFAI. Mestre em Filosofia (Epistemologia da Política e do Direito) pela USJT. Doutor em Filosofia pela PUC. Docente de Filosofia no UNIFAI, no qual organizou vários grupos de estudo. Publicou *Rousseau e a moralidade republicana no Contrato Social* (Annablume, 2010); *Em nome das luzes: um desafio à religião* (Annablume, 2012); *A crítica de MacIntyre à Modernidade: Liberalismo, Individualismo e teorias da Justiça* (CRV, 2018). Publicou o artigo *A solução para o problema do absurdo em Albert Camus* no livro *Deus entre a Filosofia e a Teologia Contemporânea*, de 2014, editado pela Appris.

Recentemente, a ala ideológica de extrema direita do governo Bolsonaro tentou afastar-se de uma compatibilidade com o nazismo⁶⁷, copiando de alguns historiadores conservadores ou revisionistas a tese que esse movimento era de esquerda, por dois motivos principais.

O primeiro motivo consiste em destacar que os nazistas possuíam um discurso antiburguês e anticapitalista, com o uso do termo “socialismo” e da cor vermelha na bandeira. O segundo motivo se refere ao uso do terror e da violência, e à instalação de um regime totalitário com controle estatal em todas as atividades sociais e econômicas.

O objetivo deste artigo é argumentar contra os dois pontos.

O PRIMEIRO MOTIVO

Quanto ao primeiro ponto, mostraremos tratar-se de posições ideológicas e práticas bem diferentes nos valores, nos princípios, nos objetivos. Utilizaremos sete argumentos de caráter histórico e filosófico.

Pelo primeiro, observamos que a palavra “socialismo”, em geral, significa ocupar-se e tentar resolver a questão social, surgida no século XIX por causa da oposição entre burguesia e proletariado após o avanço da Revolução Industrial. A solução pode ser oferecida pela esquerda, pelo centro, pela direita. Pela esquerda marxista, a solução consiste na eliminação das classes e da propriedade privada, ficando inicialmente tudo sob controle do Estado, que depois deveria desaparecer. No *Manifesto do Partido Comunista*, para defender o socialismo científico, Marx denunciou várias formas de socialismo, como a reacionária (que quer voltar a modelos econômicos feudais) e a pequeno-burguesa (indecisa a que classe deveria aliar-se). No final do século XIX, surgiu um socialismo de inspiração religiosa, baseado em virtudes cristãs, como a solidariedade: ele denunciava o capitalismo desumano e o egoísmo da burguesia. Tais posições aparecem também em discursos dos últimos papas, que fogem logicamente a qualquer enquadramento esquerdista.

Os nazistas entendiam que o socialismo era uma antiga instituição ariana e germânica, quando os antepassados cultivavam a terra e a ideia do bem comum. Não rejeitavam a propriedade privada, nem os valores patrióticos em oposição ao internacionalismo marxista. Defendiam uma política interclassista (isto é, negadora da existência das classes ou de conflito entre elas) que unia proletários e burgueses em um objetivo comum contra um inimigo comum, definido criminoso. Assim, as diferenças de classe desapareceriam (com cada indivíduo exercendo a sua função) e o trabalho seria executado pelos povos escravizados do Leste Europeu. O principal inimigo (interno) eram os judeus, considerados inventores tanto do capitalismo (por causa do pretense gosto pelo dinheiro) quanto do comunismo (pelo desejo de

⁶⁷ A sigla oficial do partido era NDSAP (Partido nacional-socialista dos trabalhadores alemães). Podemos classificar o nazismo como parte da “família” do fascismo; no seu caso, levado ao extremo.

dividir e destruir a nação por meio da revolução). Dezessete séculos de antissemitismo religioso facilitaram o objetivo nazista.⁶⁸ Outro inimigo comum (externo) era a França, por causas das condições humilhantes impostas no Tratado de Versailles (no final da Primeira Guerra Mundial) e por usar tropas coloniais africanas no controle da Renânia, fato considerado ofensivo pela população branca alemã.

Tanto no *Mein Kampf* quanto em discursos públicos, Hitler sempre declarou a vontade de destruir marxismo e bolchevismo (comunismo russo), porque pregavam a luta de classes: ele os considerava produtos judaicos e queria arrancar das teorias deles a palavra “socialismo”, porque Proudhon e Marx a teriam usurpado. Ela era uma palavra atrativa na época, e Hitler a usou com sucesso para confundir as massas populares, decepcionadas com os fracassos da revolução em Berlim e Munique (1919), e que caíram na armadilha do discurso populista contra as “elites”, por causa do desemprego e da inflação. Argumentou que o socialismo dos comunistas oferecia um futuro utópico e um presente caótico, enquanto o dele prometia estabelecer a ordem, anular a humilhação da derrota militar e das duras reparações impostas pela França, recuperar o respeito internacional, eliminar o inimigo interno que provocou a derrota com a “punhalada nas costas”. Na prática, o dele não era nenhum socialismo para enfrentar a questão social, mas um nacionalismo puro, que seria a cura para a decadência alemã, porque alimentava o revanchismo e o orgulho da “superioridade espiritual e racial” do povo alemão unido em todos os seus estratos, em oposição a todos os outros povos, para conquistar o seu “espaço vital” ao qual supostamente teria direito. Este objetivo militarista lhe angariou o apoio das cúpulas do Exército, que representavam a aristocracia do país.⁶⁹ Esta facção, ao contrário, foi aquela que liderou a contrarrevolução na URSS, em cinco anos de guerra civil.

É verdade que no partido existia uma facção (as SA de Röhm) que completava aquela visão de socialismo pregando a socialização da produção e a expropriação dos ricos. Hitler mandou matar toda a liderança e vários militantes em única ação, porque o radicalismo verbal assustava os capitalistas e a homossexualidade abertamente praticada chocava os religiosos. Isso confirma de que parte ele estava.

Heidegger, fiel ao nazismo mesmo após a derrocada final, dizia que o “socialismo” é a “comunidade do povo alemão”, que perde a sua identidade, perde a sua natureza “espiritual” que busca objetivos elevados, quando se transforma em “sociedade”, porque esta é marcada pela diversidade de culturas, valores, objetivos:

⁶⁸ O caráter dual do judaísmo (ser capitalista e comunista ao mesmo tempo), não foi uma invenção nazista. A teoria foi introduzida no final do século XIX por pensadores católicos conservadores, sobretudo franceses saudosistas do *Ancien Régime* e hostis à industrialização, que corrompia os costumes. Por exemplo, Edouard Drumont reúne estereótipos religiosos (matadores de Cristo, inspiradores de leis anticristãs como o ensino laico e o confisco de bens) e políticos (financistas, revolucionários, traidores da pátria, parasitas que atacam a sociedade por dentro). Para ele, Capitalismo e Comunismo eram as duas faces do judaísmo decidido a convulsionar o mundo e destruir o Cristianismo. Esta tese era defendida pelas revistas *La Croix* dos agostinianos e *Civiltà Cattolica* dos jesuítas, que misturavam antissemitismo religioso, racial e político. Assim, quando questionado por alguns bispos sobre as perseguições aos judeus, Hitler podia argumentar que estava executando os desejos e os planos das Igrejas (católica e luterana).

⁶⁹ Somente depois da conspiração de oficiais aristocratas liderados por Von Stauffenberg, que tentaram matar Hitler num atentado em 1944, é que houve a ruptura. Na sequência, o *Führer* retomou a propaganda contra a “aristocracia reacionária”.

Heidegger distinguia entre “seres autênticos” e “inautênticos”, entre povos que assumem histórica e ontologicamente a “verdade do Ser”, e os que intuitivamente são incapazes disso ... uma massa que não é um povo (Farias, 2017, p. 206).

Obviamente, o povo que realizou aquela espiritualidade em mais alto grau seria o alemão. Ainda hoje, Heidegger é o maior referencial teórico de revistas e grupos neonazistas e neofascistas, como o NPD alemão e a *Nouvelle Droite* francesa, porque:

Diante do indivíduo destemporalizado, desenraizado, do pensamento liberal-comunista, liberado dos laços orgânicos e concebido como um fenômeno interno, separado de um “fora” desconhecido, o Homem Heideggeriano atinge sua autenticidade por meio de uma apropriação dos laços multitemporais que compartilha com a sua comunidade [...] toda grande revolução pensa seu projeto como um retorno às origens (Farias, 2017, p. 138).⁷⁰

Enfim, conforme nos mostrou Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*, o termo “socialista” é só um “nome” (como “liberdade” e muitos outros no discurso político), que tem um “significado” diferente conforme é “usado” em um jogo de linguagem diferente, definido pela cultura e pelas intenções da comunidade em questão.

Como segundo argumento, observamos que, para alcançar o poder, o líder nazista organizou movimentos paramilitares com extremistas e ressentidos de todo tipo contra a República de Weimar,⁷¹ incluindo veteranos de guerra, desempregados, monarquistas e sobreviventes dos “antigos regimes”, intelectuais antimodernos, estudantes nacionalistas, antisemitas. Muitos deles eram considerados “marginais”,⁷² indivíduos sem fortes raízes sociais que se voltavam para líderes carismáticos e salvadores da pátria, somente ligados entre si por um espírito de forte companheirismo, porque buscavam no grupo algo que os salvasse da falta de perspectivas:

O conceito de marginalidade tem influenciado muitas análises do nazismo. Naturalmente, o próprio Hitler adapta-se com perfeição ao estereótipo: pintor fracassado, migrante internacional, cabo dispensado, vegetariano numa época de carnívoros, homem sem uma verdadeira vida de família, provavelmente inativo sexualmente (Mann, 2008, p. 232).

Em contraposição, a esquerda sempre se apoiou em uma classe bem definida e organizada, dirigida por operários e intelectuais, recusando elementos marginais oriundos de qualquer grupo social

⁷⁰ Farias está relatando o pensamento do neofascista Michael Torigian, autor de *Os Fundamentos filosóficos da Nova Direita Francesa*.

⁷¹ Com esse nome é conhecida a República que surgiu após a derrota na Primeira Guerra Mundial e a queda do Império Alemão. Era governada por uma aliança entre social-democratas e liberais. Ficou logo impopular, pela alta inflação e o desemprego, além do fato de ter aceitado as duras reparações de guerra, impostas pela França vencedora.

⁷² Conforme bem explicado por Hannah Arendt em *Origens do Totalitarismo*, o fenômeno totalitário surge quando o indivíduo se sente isolado, sem raízes, faz parte de uma rale ou de uma massa amorfa; portanto, aceita a propaganda de alguém que lhe oferece demagogicamente um objetivo comum, um inimigo comum e uma identidade. Hitler foi extremamente habilidoso nessa tarefa, graças à sua capacidade de orador e à personalidade magnética.

e alimentados pela frustração e o ressentimento. O elemento psicológico foi infelizmente desprezado por Marx, que condenava como improdutivo o entusiasmo e o espontaneísmo dos revolucionários, enfatizando o planejamento puramente e friamente racional. A este respeito, Wilhelm Reich:

[...] viu, na derrota dos comunistas e na ascensão de Hitler, a prova de que o marxismo era insuficiente, por si só, a explicar a realidade social e o fascismo, pois subestimaria a influência de fatores irracionais, subconscientes, nas atitudes dos homens. Reich buscava em Freud os elementos que considerava necessários para completar Marx. [...] Propunha que, na ascensão do nazismo, não devia ser esquecido o fato de que ele teria atingido o poder não só devido a seus programas ou ideias, mas sim graças aos seus apelos aos desejos obscuros da mente humana [...] fundamental na formação dos indivíduos dóceis, recalcados e sem espírito crítico que serão recrutados pelo fascismo [...] boa parte do sucesso do fascismo deveu-se a sua capacidade de apropriar-se dos medos e tensões humanas (Bertonha, 2008, p. 320-322).

Esses elementos psicológicos e irracionais, combinados a um contexto histórico social de crise e transformações profundas, fizeram do nazismo um movimento político atrativo, que nada tem em comum com o marxismo ou as esquerdas em geral, as quais podem avançar em um país razoavelmente estável, industrializado e com a economia em marcha, para poder fazer uma análise racional sobre as condições materiais e as reais possibilidades de revolução ou reformas ou avanços sociais.

Passemos a um terceiro argumento. A propaganda anticapitalista e “contra o sistema”, presente de forma confusa na fundação do partido nazista, por volta de 1920, logo desapareceu, mostrando o grande oportunismo de Hitler:

O grande recuo se deu em relação ao “socialismo”. Em 1928, o partido renunciou ao compromisso com uma reforma agrária radical. Seu anticapitalismo também começou a vacilar, passando a ser mais contestado no interior do movimento. Sob influência de Feder, Hitler estabeleceu uma distinção entre capital “produtivo” e “improdutivo”, sendo o primeiro autenticamente “alemão” e o segundo, internacional ou judaico. A partir de 1930, ele buscava a aprovação de empresários que não entendiam essa distinção. O “socialismo” nazista passou a receber menos ênfase em favor de uma reivindicação mais vaga e constantemente reiterada de uma “justiça social”. Aí estava a grande ambiguidade nazista (Mann, 2008, p. 197).

Assim, quando Hitler chegou ao poder em 1933, o discurso anticapitalista ficou só no papel. Os feudos eleitorais do nazismo foram a pequena burguesia (que não queria correr o risco de cair no proletariado) e o *lumpen-proletariat* (tão desprezado por Marx, por ser ideologicamente reacionário e servil), além do mundo rural mais ligado às tradições e à religiosidade. Ele foi apoiado e financiado pelos grandes capitalistas e latifundiários, que viram nele um recurso decisivo para barrar a ameaça de revolução comunista, depois que ela triunfou na URSS. Os burgueses se adaptaram, sobrevivendo como classe proprietária, mas não mais dirigente. Os capitalistas (também hostis às reformas sociais de Weimar)

perderam o poder político, mas mantiveram e aumentaram o econômico.⁷³ não foram molestados nem confiscados, e prosperaram graças também à proibição de greves e sindicatos⁷⁴. Mesmo sendo parte do “capital internacional”, as grandes empresas dos EUA (Ford, GM, IBM, etc.), com as filiais, fizeram grandes negócios na Alemanha.⁷⁵ Evidentemente, nada disso aconteceu na URSS, isolada, sabotada e hostilizada.

Em suma, os nazistas se aproveitaram da democracia liberal (que se iludiu de poder controlá-los e liquidá-los no momento oportuno; mas depois foi liquidada), graças à liberdade de reunião e de manifestação, à proteção de autoridades policiais e ao financiamento de grupos dominantes.⁷⁶ O NDSAP foi o partido mais votado nas eleições de 1933, porém, sem maioria absoluta. Hitler foi escolhido *chanceler* (chefe do governo) pelo presidente da república, um conservador, que poderia ter optado por outra solução. Os esquerdistas não encontraram estas facilidades; pelo contrário, era mais provável que fossem reprimidos e perseguidos. Poderiam chegar ao poder somente por meio de uma revolução organizada e executada na rua, e não nos bastidores e conchavos da política tradicional. Esse fato demonstra que burgueses e capitalistas sempre tiveram bem clara a diferença entre os dois movimentos; e fizeram a sua escolha.

Um quarto argumento nos mostra que também a direita tradicionalista e conservadora (assustada com a queda dos impérios russo, alemão, austríaco e turco, após o término da Primeira Guerra Mundial), bem como as autoridades eclesásticas, apoiaram Hitler, considerado ser um “mal menor” do que o comunismo, e por causa da sua luta contra os valores do chamado Modernismo (no qual eram incluídos o Liberalismo, o Marxismo, o Laicismo, a Democracia, o Materialismo e o Individualismo, considerados produtos do Iluminismo),⁷⁷ em nome de uma totalidade orgânica, na qual o bem-estar do indivíduo está subordinado ao da nação-raça. Muitos elementos do Modernismo e do Iluminismo podem ser encontrados na ideologia esquerdista. O papa Pio XI assinou uma concordata (pacto especial, no mesmo modelo já experimentado com Mussolini) com o *Führer* logo após a sua ascensão ao poder, e ordenou

⁷³ Hitler via (corretamente) uma contradição entre o liberalismo político (que é democrático e tolerante) e o liberalismo econômico (que é autoritário e hierárquico). Por isso, quis eliminar somente o primeiro - apresentado como decadente, destrutivo e internacionalista. Aceitou a economia de mercado, porém, com controle político governamental. Tal visão não é absolutamente de esquerda.

⁷⁴ Segundo Hitler, os sindicatos eram uma invenção dos judeus, com a meta de sabotar e destruir a economia do Estado nacional (indústrias, comércio, etc.) e agravar os conflitos de classes, conforme o pretensão plano judaico de dominar o mundo.

⁷⁵ Ver a obra de Edwin Black, *Conexão nazista*, da Idea Editora (2018).

⁷⁶ Hitler seguiu o mesmo caminho de Mussolini, que fundou o Fascismo com o objetivo de destruir o Socialismo (dentro do qual iniciou a sua atividade política) e pôr ordem numa Itália que estava à beira da Revolução. Para chegar ao poder em 1922, ele teve apoio, proteção e financiamento da monarquia, do exército, da burguesia e dos latifundiários, apesar do costumeiro discurso demagógico “contra o sistema”. Todas aquelas elites se iludiram, pensando de descartá-lo, depois de tê-lo utilizado para acabar com a esquerda, que foi realmente liquidada por meio da violência fascista que as elites não podiam ou não sabiam usar no regime democrático. Hitler admirava o líder italiano e aceitou várias ideias do Fascismo; porém, as levou a conseqüências mais radicais. Segundo Arendt, Mussolini (diferente de Hitler) não realizou um Estado totalitário, porque não conseguiu controlar todas as instituições: quando iniciou o declínio da sua popularidade, foi facilmente derrubado pelo antigo protetor (o rei) e pelos resistentes italianos (fato que não aconteceu com o líder nazista por parte dos alemães); e depois fuzilado.

⁷⁷ A campanha contra o Modernismo foi iniciada por Pio IX após os movimentos revolucionários de 1848 em Roma (quando foi obrigado a fugir, sendo reinstalado no poder por exércitos estrangeiros), na França e outros países europeus.

que o partido católico se dissolvesse no partido nazista. O objetivo não declarado (porém, não disfarçado), era uma firme união contra o comunismo, objetivo perseguido com mais ênfase pelo sucessor Pio XII.⁷⁸ Será que a Igreja fez tais alianças porque considerava ser o nazismo de esquerda?

Em todo caso, as elites intencionadas em derrotar a esquerda, não entenderam aonde esse “mal menor” as levaria, porque os nazistas:

[...] não pensavam, realmente, em apenas resolver questões de classes e poder, mas em reverter a moral europeia, arrasar a herança do moralismo cristão e do humanismo iluminista, e criar um novo mundo baseado na biologia, na raça, na dominação e no ódio (Bertonha, 2008, p. 332).

Um outro ponto de distanciamento com relação à esquerda, o quinto, é a herança do Romantismo alemão anti-iluminista. Existiu no nazismo uma saudade da vida no campo (onde se encontrariam as autênticas tradições comunitárias, a pureza étnica do *volk* alemão, o espírito de autossuficiência, a maior natalidade), de um passado mítico glorioso (parcialmente inventado ou do qual foram expurgados os eventos negativos) e da família patriarcal (com a sua rígida hierarquia, que devia refletir-se na sociedade).⁷⁹

Os nazistas mais jovens e intelectualizados:

[...] debatiam as ideias mais recentes, tentando combiná-las com o romantismo, o idealismo, a “espiritualidade” e o racismo da cultura alemã. Muitos acreditavam que a era liberal e burguesa entrara em colapso na guerra e no pós-guerra. A alternativa socialista parecia velha, materialista e por demais proletária para ser palatável aos intelectuais (Mann, 2008, p. 228).

O entusiasmo pela vida no campo, pelo passado mítico e pela família patriarcal teria sido destruído na cidade cosmopolita (em particular, Berlin e Viena, centros de grande fervor intelectual e artístico). A cidade era considerada uma fonte de irreligiosidade, de decadência moral, de arte degenerada, de baixa natalidade, de diversidade étnica, de corrupção de valores tradicionais por parte das minorias, de individualismo, de parasitismo, de assistencialismo, de influência judaica. A cidade representava o triunfo da vida material sobre a “espiritual”. No polo oposto, os esquerdistas deram mais ênfase à cidade, onde a vida cultural era progressista e seriam mais fortes as contradições que levariam a uma revolução. Desconfiavam dos camponeses, que historicamente abasteciam as forças monarquistas e reacionárias durante as revoluções. Em suma, a concepção de “povo” era bem diferente: para os nazistas, em clara

⁷⁸ A concordata não impediu o surgimento de vários atritos entre as duas partes, porque o líder nazista exigia a submissão completa das igrejas. Foi mais vantajosa para Hitler, que se apresentou como “homem da Providência” e defensor oficial do Cristianismo contra o comunismo ateu. Religiosos (católicos ou luteranos) contrários ao acordo foram silenciados. Esse “colaboracionismo” foi mais forte com Pio XII do que com Pio XI, que chegou a condenar algumas medidas racistas, na encíclica *Mit brennender Sorge* (*Com ardente preocupação*, escrita em alemão, em 1937). Consulte as obras: *O papa de Hitler*, de John Cornwell (editora Imago), *O Vaticano e Hitler*, de Peter Godman (editora Martins Fontes), *A Igreja Católica e os Judeus*, de James Carroll, um ex-padre (editora Manole).

⁷⁹ O papel da mulher é de ser mãe e esposa; o papel do homem é ser provedor e protetor. O feminismo seria mais uma conspiração dos judeus para enfraquecer a sociedade e a família cristã, porque entre eles prevalece o matriarcado. No polo oposto, a esquerda defendia para a mulher um papel mais ativo na sociedade.

oposição aos marxistas, o povo era elogiado não por ser revolucionário, mas por ser o guardião das tradições; a burguesia era desprezada não por explorar os trabalhadores, mas por ter aceitado (ou até criado) os valores do Modernismo, levando uma vida “materialista” e individualista, longe da “espiritualidade” e da comunidade.

Passamos a um sexto argumento, aquele que, talvez, seja o ponto que mais distancia as duas linhas. Os nazistas (como os reacionários e saudosistas do *Ancien Régime*) odiavam o pensamento iluminista e os lemas da Revolução Francesa, em particular o da igualdade, apresentado nos aspectos jurídico, político e moral (na época da Revolução, não era ainda considerada importante a igualdade econômica e social). Apesar de ser uma revolução essencialmente burguesa, ela foi apreciada por Marx, por ter liquidado o sistema feudal e por preparar indiretamente a revolução proletária. Os nazistas defenderam a desigualdade natural entre indivíduos, gêneros, raças, nações e povos, classificados numa escala entre superiores e inferiores, e apelaram a teorias pseudocientíficas (darwinismo social,⁸⁰ frenologia,⁸¹ eugenia⁸²) ou a preconceitos e estereótipos enraizados. A ala “intelectual” deu uma interpretação própria e equivocada do “super-homem” de Nietzsche. A raça era uma obsessão para os nazistas, que queriam manter o povo idêntico a si mesmo.⁸³ O *Führer* tinha repulsa ao ideário igualitário universal comunista, que contradiz o núcleo ideológico nazista, segundo o qual a “raça ariana” seria inerentemente superior, tendo, portanto, direito de dominar as demais, como acontece na natureza com alguns animais. Para ele, a História era guerra de raças, não de classes, como pensava Marx.

Por causa deste determinismo, a desigualdade era estabelecida pela natureza ou por designo divino, sendo absurda a teoria de filósofos modernos (liberais ou republicanos)⁸⁴ que defendiam a existência de um estado natural de igualdade, a ser depois transferido para a sociedade, em grau variado. Para os nazistas, a comunidade era um produto orgânico da natureza, que reuniu pessoas do mesmo sangue e lhe deu uma tradição única. Ela foi destruída pelos filósofos modernos, que para justificar o

⁸⁰ Na interpretação distorcida da teoria de Darwin, a vida social é uma luta pela sobrevivência que valoriza e premia os mais adaptados e esforçados. Para o precursor Herbert Spencer, o Estado não deve ajudar os desfavorecidos e os necessitados, porque estaria indo contra a natureza, retirando-lhe a “luta pela vida”, a motivação para viver. Este pensamento foi depois radicalizado pelos nazistas: os “perdedores” dessa luta podem até ser eliminados.

⁸¹ A partir de características físicas da cabeça, a frenologia (criada pelo austríaco F. J. Gall em 1798) pretende prever a capacidade mental e o comportamento humano, sobretudo o criminoso. Foi utilizada por médicos alemães em experimentos com prisioneiros dos campos de concentração.

⁸² O termo foi criado por Francis Galton, significando “bem nascido”. No livro *Inquiries into human faculty and its development*, de 1883, Galton definiu eugenia como “o estudo dos agentes sob o controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações, seja física ou mentalmente”. Estava convencido de que era a natureza, não o ambiente e nem a sociedade, quem determinava as habilidades humanas. O racismo eugenista se espalhou nos EUA no início do século XX, sob liderança de Charles Davenport, não contra os negros, mas contra os imigrantes, para construir sua imagem como pessoas doentes e depravadas. Ele estabelece padrões de comportamentos para definir categoria de indesejáveis (que não seguem aquelas normas) e fracassados. As qualidades são hereditárias e (para que as negativas não sejam passadas para os filhos), propõe esterilização, proibição de casamento, internação ou até extermínio (caso do nazismo).

⁸³ Os judeus eram considerados pertencer a uma raça inferior. Essa ideia de “pureza da raça” surgiu na Espanha no século XVI, para proibir os casamentos mistos de judeus com católicos, mesmo que fossem conversos. A Igreja católica não aceitou tal argumento: os judeus deveriam ser discriminados e perseguidos pelos erros doutrinários e não por ser uma raça diferente. Apesar dessa oposição, a ideia acabou largamente aceita. Para os nazistas, os eslavos eram “animais”, destinados a trabalho escravo. Mesmo as raças de origem germânica, como os ingleses, eram depreciadas porque “decadentes” (por ter desenvolvido a democracia e a tolerância, a partir do pensamento de Locke).

⁸⁴ Locke, Rousseau e outros. Também Hobbes, defensor do absolutismo, partilhava dessa concepção.

desejo de mudanças da ordem existente, eliminaram a comunidade e inventaram que a sociedade seria um produto exclusivamente do homem, que por meio de um contrato social ou pela força juntou indivíduos isolados, sem uma tradição anterior em comum, sem laços comunitários. Essa seria a herança nefasta do Iluminismo, objetivada na Revolução Francesa. A igualdade política seria um pretexto das minorias ou dos grupos inferiores para diminuir o poder e o status da “verdadeira nação”. O igualitarismo humanista não era considerado uma invenção das esquerdas, mas do Liberalismo, ou até do Cristianismo (melhor dizer: do judaico-cristianismo, uma religião “estrangeira”), fato que para os mais fanáticos justificava o desejo de cultivar um neopaganismo místico e buscar o retorno a uma “origem mais originária”, a nórdica. EUA e URSS, Liberalismo e Bolchevismo, ambos igualitários, eram os dois braços do “alicate materialista” (metáfora heideggeriana) que estava destruindo a vida “espiritual” alemã.

Praticando uma intolerância extrema, os nazistas atacaram a democracia liberal de Weimar como degenerada e antinatural, e depois providenciaram a retirada de direitos de grupos considerados inferiores, porque esta igualdade era uma discriminação “ao contrário” e criava uma opressão exercida pelas minorias.⁸⁵ Eles negavam a existência de direitos humanos,⁸⁶ cuja defesa se baseia em crenças julgadas absurdas: a unidade do gênero humano e o seu significado moral; a existência de uma “pessoa humana” que não depende da característica concreta de cada indivíduo; uma natureza humana que justifica um direito natural; a primazia do indivíduo sobre as comunidades orgânicas e históricas, como as culturas, os povos e as nações.

A esquerda nunca utilizou o tema da raça, e sempre defendeu (pelo menos no papel) os direitos humanos. Na linha de Rousseau, deu mais ênfase à igualdade em geral, considerada um bem mais importante que a liberdade.⁸⁷ Também os marxistas criticavam a democracia liberal, não por ser antinatural, mas porque era só formal, isto é, impedia aos desfavorecidos e explorados o exercício real de direitos e liberdades, previstos em lei. Afirmavam que o comportamento humano não depende da natureza, mas da sociedade e das relações de produção. Porém, desconheciam ou subestimaram o fato de que existem inclinações, mesmo não sendo hereditárias, e outros elementos psicológicos e irracionais, dos quais os demagogos nazistas de aproveitariam facilmente.

Portanto, o nazismo não surgiu da loucura de um líder ou do delírio de um povo anestesiado. Ele tentou pôr em execução uma série de pensamentos filosóficos pré-existentes: o ideário comunitário medieval, com a sua rígida e eterna divisão em estratos; o romantismo com o culto ao passado; várias ideias espiritualistas, nacionalistas e racistas do século XIX, que eram uma reação às ideias materialistas, universalistas e igualitárias do Iluminismo. Se concordamos que estas últimas ideias entraram a fazer

⁸⁵ Por exemplo, na Áustria e Alemanha, os judeus talvez eram 1-2% da população, mas chegavam em até 10-15% das atividades mais bem remuneradas ou valorizadas (médicos, professores, cientistas, etc.), despertando inveja e ressentimento. Assim, eles eram vistos como uma elite intelectual exploradora do povo.

⁸⁶ Pensamento também presente em algumas correntes filosóficas (utilitaristas, românticos, historicistas).

⁸⁷ Nisso, está a maior crítica que lhe é feita pelos liberais. Por exemplo, Tocqueville, em *O Antigo Regime e a Revolução*, defendeu que a priorização da igualdade prejudicaria a liberdade individual, como aconteceu no período do “Terror”. Antes, Montesquieu, em *O Espírito das Leis*, alertou contra o igualitarismo extremo.

parte da ideologia esquerdista, que partiu do Liberalismo político e depois tentou superá-lo com o Marxismo, quando entrou na discussão o aspecto econômico, devemos concluir que nada de esquerdista existiu (e existe) no nazismo.

A partir da desigualdade natural, os nazistas justificaram e praticaram o belicismo, o colonialismo e o pangermanismo extremo.⁸⁸ A esquerda se posicionou contra as guerras entre nações (fracassando, porém, no caso da Primeira Guerra Mundial, por ter ingenuamente subestimado o nacionalismo dos povos, a partir da confiança no internacionalismo proletário) e contra as guerras coloniais, porque elas só faziam o interesse dos capitalistas. Pelo contrário, apoiou os movimentos de independência e libertação nacional na África e Ásia,⁸⁹ após o término da Segunda Guerra Mundial. Ela era internacionalista,⁹⁰ enquanto que os nazistas defendiam um nacionalismo agressivo de dominação, que levou à Segunda Guerra Mundial e a uma política de extermínio.

Finalmente, um sétimo argumento aponta que os nazistas foram hábeis populistas⁹¹ em explorar de forma demagógica certos sentimentos que atingiam pessoas comuns desinformadas ou que se sentiam ameaçadas pelos novos tempos e pela igualdade de direitos. Em *Como funciona o fascismo*, Stanley destaca alguns daqueles sentimentos: medo de perder a identidade nacional e cultural; ansiedade pela crise econômica; ressentimento pelas expectativas não atendidas e pela perda de uma pretensa superioridade ou do status dominante; vitimização. Em particular, há a espera de um líder messiânico e carismático que sabe interpretar a vontade do “povo” e resolverá tudo graças a seu grande ativismo, mesmo que para isso tenha que violar direitos e combater as instituições que regulam as relações sociais e limitam o poder; ele agirá contra as elites que, ou porque são corruptas ou porque estão a serviço do inimigo, não querem resolver os problemas, para os quais os populistas oferecem uma solução simples e de fácil compreensão pelas pessoas.⁹²

Em época de crise e de desigualdade acentuada (tal era a da Alemanha no pós-guerra), era mais fácil para os nazistas colocar as pessoas umas contra as outras, achar culpados, inimigos históricos e bodes expiatórios. Eles recorriam à teoria da conspiração de “grupos financeiros”, “poderes ocultos” e minorias, que estariam dominando os governos democráticos, as universidades e a imprensa, para explorar o povo portador dos autênticos valores da nação. Assim, os nazistas puderam criar a divisão entre “nós” e “eles” e instalar um regime totalitário. Recusavam o debate racional para evitar que fosse

⁸⁸ Pensamento que quer reunir em um único país todos os alemães étnicos distribuídos em outras nações (França, Tchecoslováquia, Polônia, Hungria, Romênia, etc.): não os atraindo para a Alemanha, mas anexando aqueles territórios!

⁸⁹ O nacionalismo de libertação é diferente do nacionalismo de dominação (como o nazista), porque busca a igualdade e não a superioridade. Por isso, foi defendido pelos esquerdistas.

⁹⁰ Nessa tendência, os nazistas incluíam os liberais e os cristãos.

⁹¹ Há uma discussão se existe também um populismo de esquerda (no qual seriam incluídos, por exemplo, Juan Perón, Getúlio Vargas, Hugo Chávez). Pelo nosso entendimento, o populismo é sempre de direita, por causa das suas características: demagogia, oportunismo, discurso anti-intelectual e anticientífico. Quando surge um movimento de protesto sem um claro objetivo, ele será sempre instrumentalizado pela direita.

⁹² Se o problema é a imigração, é só construir um muro; se é o desemprego, é só proibir as importações; se é o terrorismo, é só expulsar os muçulmanos; etc.

comprovada a falsidade da sua propaganda, e apostavam na imaginação das pessoas em ver inimigos internos e externos.⁹³ Seguia-se a crítica à educação humanística e ao intelectualismo.

Ficou assim evidente que os nazistas não podem ser considerados de esquerda, por causa dos valores, princípios e objetivos defendidos. Eles devem ser incluídos numa nova direita, a extrema direita, também porque a direita tradicional (nas várias vertentes: liberal, conservadora, reacionária, monarquista, clerical) os levou ao poder. Para isso, deviam ter algo em comum! Esse algo em comum era basicamente o anticomunismo, mas não só. Resumindo, os nazistas levaram ao extremo:

[...] o fascismo, uma ideologia política cujo centro mítico, em suas várias permutações, é uma forma de populismo ultranacionalista palingenético. [...] O fascismo teve que responder aos problemas que acompanharam as revoluções e à modernização em geral: a urbanização acelerada, a entrada das massas na política, a mobilização social e política de inspiração marxista, a ameaça da revolução social. [...] O fascismo preserva seu caráter revolucionário não para alcançar uma sociedade ideal futura através de sérias mudanças na estrutura política, social e cultural da sociedade que chega a controlar, mas pelo fato de que efetua mudanças numa contínua luta, ou guerra, que é a característica básica da sua análise histórica. [...] Uma das principais manifestações de intolerância reside na magnitude e qualidade da exclusão. Elites políticas e intelectuais inteiras são excluídas, não apenas da prática política e cultural, através da censura e da perseguição, mas também definidas como supérfluas. [...] Uma série de conceitos centrais ao Iluminismo, como universalismo, humanismo, racionalismo, são vistos como categorias negativas ou simplesmente inimigas (Sznajder, 2010, p. 25-29).⁹⁴

Apesar de discordar, citaremos para uma reflexão a posição do respeitado historiador John Lukacs, autor de *O Hitler da História*. Ele não classifica o nazismo na direita (mas tampouco na esquerda!) porque entende que:

Hitler não era um reacionário no sentido de desejar a volta a um passado imaginário ou a conservação de uma ordem social ameaçada. Ele teria se aliado à direita tradicional e contrarrevolucionária no sentido de atingir o poder, mas seria, antes de tudo, um “revolucionário nacionalista populista”, cujo cuidado e habilidade em inflamar as massas mostraria a sua filiação à era democrática moderna e a impossibilidade de classificá-lo ao lado de conservadores preocupados com a mobilização popular. Ainda nessa linha de raciocínio, Hitler e o nazismo teriam superado as classificações de “esquerda” e “direita”, totalmente inadequada para compreendê-los (Bertonha, 2008, p. 351).

O SEGUNDO MOTIVO

Passamos agora ao segundo ponto. Aqui, podemos destacar uma certa superficialidade nos argumentos apresentados pelos ideólogos do atual governo, sobre o uso da violência. Certamente,

⁹³ Todos esses elementos são bem visíveis nos atuais movimentos populistas e de extrema direita na Europa e Américas. As novas minorias que ameaçam o status, a identidade e as tradições são os imigrantes, os refugiados, os movimentos negros, as feministas, etc.: enfim, todos os “diferentes”.

⁹⁴ A palingênese é uma espécie de “renascimento nacional”, quando os valores tradicionais estão sendo questionados ou destruídos pela Modernidade. A organizadora do livro cita a definição de Roger Griffin, autor de *The nature of Fascism*.

nazistas e comunistas, mantendo ou conquistando o poder pela força, fizeram largo uso dela contra os opositores (inclusive os dissidentes internos ao seu próprio partido) e anulando as regras da democracia liberal.

Historicamente, porém, tal comportamento não foi exclusivo deles, por ser talvez uma característica do ser humano, que não tem freio quando age em grupo e é movido por fortes sentimentos. No *Príncipe*, Maquiavel mostrou que um governante, para manter o poder, deve usar as leis ou a força conforme a situação (mas a segunda é justificada somente para defender o bem comum da república e não o bem particular!), e a força é o que foi realmente utilizada desde que iniciou a História da humanidade, sem nenhuma exceção, por parte dos governantes de qualquer tendência. Tentar negar isso é pura hipocrisia.

Assim, o clima de terror, os massacres e as discriminações foram usados pela Igreja (a instituição dominante na Idade Média e no início da Moderna) por meio das Cruzadas, da Inquisição, das guerras de Religião, da instituição dos guetos. E, nas Idades Moderna e Contemporânea, aqueles meios foram utilizados pelas potências coloniais, que destruíram povos e culturas na América, Ásia e África; e por golpistas que instalaram ditaduras militares. Eles também recorreram a campos de concentração, que são uma marca dos regimes totalitários. Estes fatos, por ter acontecidos em tempos mais remotos, são facilmente esquecidos.

CONCLUSÃO

Claramente, seria um disparate acusar o atual governo de ser nazista ou fascista, também porque esses termos muitas vezes são usados de forma imprópria, só para desqualificar ou insultar o adversário.⁹⁵ A vontade de praticar uma política de domínio do mundo e de extermínio de grupos inteiros a partir de teorias nacionalistas e racistas, felizmente, está bem longe do programa de qualquer governo, apesar de que tudo o que já aconteceu uma vez, pode acontecer de novo, como observou o escritor italiano Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz. Daí, a necessidade de uma contínua vigilância.

No máximo, podemos dizer que nos governos dos quais participa a extrema direita,⁹⁶ existem alguns traços da propaganda fascista, como: um gosto pelo autoritarismo, um desprezo pelas minorias, um incentivo indireto à xenofobia, um cansaço com o “politicamente correto”, um discurso demagógico contra os políticos e as elites corruptas, um populismo superficial pela exaltação do “povo” como portador de valores tradicionais “verdadeiros”, uma exploração do ressentimento popular, uma saudade

⁹⁵ Muitos historiadores entendem que houve só dois regimes autenticamente fascistas, os de Mussolini e de Hitler. Outros governos somente apresentaram alguns traços fascistas: Franco na Espanha e Salazar em Portugal; os colaboracionistas na Hungria, Croácia, Eslováquia, Romênia durante a Segunda Guerra Mundial; as ditaduras militares na América Latina, Grécia e Turquia; os governos teocráticos em alguns países muçulmanos, etc.

⁹⁶ Trata-se de uma participação no governo, por parte de movimentos de extrema direita, em coalizão com outros partidos, e não de um governo exclusivo deles. Assim, eles são obrigados a seguir as regras do jogo democrático. No momento, além do Brasil, isso acontece nos EUA e vários países da União Europeia.

do passado, um catastrofismo pelo qual tudo está pior do que antes, uma crítica aos métodos democráticos que não resolvem os problemas, etc. Assim, a intervenção para classificar o nazismo como pertencente à esquerda, não deve ser interpretada como uma autodefesa, mas uma tentativa de desqualificar ainda mais a esquerda atual.

Em todo caso, trata-se de uma tentativa malsucedida. Concluímos que a comparação feita pelos ideólogos do governo Bolsonaro mostra um profundo vazio filosófico e intelectual, a superficialidade dos argumentos, a incapacidade de análise da linguagem, um grave desconhecimento de ideias e fatos históricos. A diferença de princípios, valores e objetivos (quando bem definidos) é bem mais importante do que o uso de um nome (“socialismo”) que pode ter qualquer significado. O objetivo deste artigo não é defender o ideário esquerdista, mas de argumentar contra a absurda afirmação do nazismo ser de esquerda.

REFERÊNCIAS

- BERTONHA, João Fábio. *Sobre a Direita*. Maringá: UEM, 2008.
- FARIAS, Victor. *Heidegger e sua herança*. São Paulo: É Realizações, 2017.
- LUKACS, John. *O Hitler da História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- MANN, Michael. *Fascistas*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- MOUNK, Yascha. *O povo contra a democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- STANLEY, Jason. *Como funciona o fascismo*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- SZNAJDER, Mário. “Fascismo e Intolerância”. In: TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza (org.). *Tempos de Fascismos*. São Paulo: Edusp, 2010.

SILÊNCIO: A CENSURA DE INFORMAÇÕES NA DITADURA MILITAR DO BRASIL

Prof. Dra. Maria Cristina Palhares⁹⁷

Bacharel Michelle Silva Galvão⁹⁸

RESUMO

O presente artigo analisa o romance **Zero**, de Ignácio de Loyola Brandão, como uma das obras que surgiram com o intuito de denunciar o que ocorria no regime militar. Neste sentido, verifica-se o conteúdo informacional em relação ao potencial de instigação do indivíduo à reflexão sobre seu meio e, assim, (re)significá-lo e como os mecanismos atuais de censura tornam-se empecilho ao acesso à informação para parte da sociedade. Autores, como Bobbio, Bastos da Cunha, Cavalcanti, Eco, Howe, Lajolo e Gaspari, apoiam este texto, visando à compreensão do presente por meio de uma parte do passado contida na obra analisada.

Palavras-chave: Brasil. Ditadura Militar. Censura. Informação. Zero.

ABSTRACT

This article analyzes Ignácio de Loyola Brandão's novel *Zero* as one of the Works that appeared to denounce what was happening in the military regime. In this sense, it is verified the informational content, as to the potential of instigation of the individual to reflect on their environment and thus (re) signify it. And as current mechanisms of censorship become a hindrance to access to information for part of society. Authors such as Bobbio, Bastos da Cunha, Cavalcanti, Eco, Howe, Lajolo and Gaspari support this text, aiming at understanding the present through a part of the past present in the analyzed work.

Keywords: Brazil. Military dictatorship. Censorship. Information. Zero.

APRESENTAÇÃO

No Brasil, em meados dos anos 1960 e 1970, um governo eleito pela força do povo, João Goulart (Jango), foi deposto e no seu lugar foi implantado um sistema e sua existência era indiscutível: a ditadura militar. Esta se firmou e usou alguns instrumentos peculiares, como: censura, repressão e tortura. E,

⁹⁷ Bacharel em Biblioteconomia pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP), Especialista em Língua, Literatura e Semiótica pela Universidade São Judas Tadeu (USJT) e Mestre e Doutora pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atua como docente no Centro Universitário Assunção (UNIFAI).

⁹⁸ Bacharel em Biblioteconomia pelo Centro Universitário Assunção (UNIFAI) e em Letras pela Universidade de Pernambuco (UPE), Especialista também em Letras pela Universidade de Pernambuco. Atua como bibliotecária no Centro Cultural Vergueiro.

embora haja relatos, são muitos os que negam (ou não queiram admitir) sua existência. No entanto, isto já é pauta para outra discussão.

No âmbito de um regime militar, a supressão das liberdades de expressão e opinião é uma das atividades centrais a garantir a permanência e a dominação do governo. Nesta direção, os militares brasileiros utilizaram a censura, principalmente a partir da promulgação da Constituição de 1967 e, no ano seguinte, do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Além dessas ferramentas, foi baixado o Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, impondo a censura governamental. Nenhum cidadão podia falar mal do governo; e livros, músicas, qualquer manifestação que aparentasse uma crítica sócio-política ao regime seria censurada, podendo ser preso o autor da crítica. Muitos prisioneiros eram torturados de forma bárbara, alguns levados à morte. São inúmeros os desaparecidos até os dias atuais.

A censura que pairava sobre as mais variadas artes levou a um efeito contrário, isto é, tornou-se o motivo condutor das produções, e serviu de inspiração e motivou os escritores, por exemplo, a produzirem obras literárias que seguiram uma direção contrária à do regime militar. Uma contribuição relevante, nessa literatura, foi por parte de alguns jornalistas que, tendo acesso aos relatos dos presos políticos, ajudaram a fomentar as publicações que revelaram, de algum modo, a face política do Brasil no período citado.

A preocupação com a escrita naquele momento era a de retratar as sensações e percepções da condição humana, porque o país vivia um momento “ímpar” na sua história política. A linguagem escrita foi um refúgio e um exercício de denúncia (disfarçada) dos fatos ocorridos. Tal exercício era uma maneira de informar às gerações futuras o que de fato se passava na época com relação ao sistema político em curso.

Nesse contexto, muitas pessoas inconformadas encontraram artifícios para driblar o regime, como Ignácio de Loyola Brandão, que teve na sua literatura uma ferramenta de condenação às incongruências da sociedade. Romancista, contista, cronista e jornalista, Brandão é autor de ampla produção literária: contos, romances, crônicas, cartilhas, biografias, antologia, entre outros. No entanto, sua obra mais polêmica é o romance **Zero** (material de estudo desta pesquisa).

Um livro estruturado em narrativas paralelas, sem começo, meio ou fim definidos. Sua primeira edição foi publicada em 1974, na Itália; seu autor levou nove anos trabalhando na obra. Seu processo de criação foi fruto de censuras às matérias que seriam publicadas na redação do jornal *Última Hora*, local em que o jornalista e escritor atuou por dez anos. Ele guardou todas elas, até um dia resolver transformá-las em um romance. Depois de pronto, o livro foi censurado pela ditadura, tendo saído no Brasil somente em 1975, recolhido no ano seguinte pelos censores do regime, e liberado apenas em 1979. O romance constrói-se a partir de fragmentos sobre uma grande cidade. O herói, José, nivela os retalhos das histórias soltas na obra. Trata-se de um livro de leitura complexa e que requer minuciosa atenção, por ser permeado de verossimilhança com um Brasil de outrora.

A análise da obra **Zero**, pensada e construída no âmbito da ditadura militar no Brasil, apresenta por meio de seu discurso a realidade histórica daquele período, enfatizando a relevância do conteúdo informacional de uma obra (matéria-prima do bibliotecário), no sentido de apontar de que forma a censura era usada como estratégia daquele sistema para controlar a informação.

1. A DITADURA E A CENSURA

A palavra “ditadura” tem sua origem na *ditadura romana* que, segundo Bobbio (2000, p. 368), foi “um órgão extraordinário que poderia ser ativado conforme processos e dentro de limites constitucionalmente definidos, para fazer frente a uma situação de emergência.” Entretanto, Ferreira destaca que a expressão *ditadura* hoje é empregada de forma diferente daquele período, e Bobbio reforça o seu caráter inconstitucional na contemporaneidade:

1. Forma de governo em que todos os poderes se enfeixam nas mãos de um indivíduo, de um grupo, duma assembleia, dum partido, ou duma classe. 2. Qualquer regime de governo que cerceia ou suprime as liberdades individuais. (FERREIRA, 2010, p. 731).

[...] a ditadura moderna não é autorizada por regras constitucionais: se instaura de fato ou em todo caso, subverte a ordem política preexistente. A extensão de seu poder não está predeterminada pela constituição: seu poder não sofre limites jurídicos. E, embora algumas ditaduras modernas tendam ainda a se auto apresentar como ‘temporárias’ sua duração não está antecipadamente fixada: a sua permanência como a de qualquer outro regime político depende das vicissitudes da história. (BOBBIO, 2000, p. 368-9).

Enquanto a ditadura romana foi um órgão excepcional e temporário, a ditadura moderna é uma forma de governo durável, normal e até aceitável. Partindo do princípio que os poderes (Executivo, Legislativo e Judiciário) concentram-se nas mãos de uma única entidade, têm-se uma máquina de tolher liberdades. Assim, esse sistema detém o poder de toda uma nação, porque uma vez que o povo sob seu regime, na maioria das vezes, pouca consciência tem do mecanismo de opressão pelo qual passa, a ditadura camufla-se em véus de democracia.

As ditaduras modernas existentes são: autoritárias, totalitárias, cesaristas, revolucionárias, conservadoras ou de ordem, reacionárias mistas, pedagógicas, de desenvolvimento, burocráticas, pessoais, oligárquicas, monopartidárias, técnicas, sociológicas, proletárias (BOBBIO, 2000). Entretanto, nesta análise, são abordadas apenas as que caracterizam o tipo de regime imposto no Brasil, com o golpe de 1964:

- Ditadura Autoritária (ou simples): baseia-se nos meios tradicionais de poder coercitivo (exército, polícia, burocracia, magistratura), possuindo, por isso, escassa capacidade de propaganda e penetração direta nas instituições e nos grupos sociais conseguindo apenas reprimir a oposição aberta e contentando-se com uma massa apolítica e com uma classe dirigente disposta a colaborar (BOBBIO, 2000);

- Ditadura Totalitária: refere-se ao emprego de meios coercitivos, a fim de controlar completamente a educação, os meios de comunicação e as instituições econômicas; exercer “pressão propagandística permanente e penetrar em cada formação social, e até na vida familiar dos cidadãos”, eliminando qualquer oposição e quaisquer críticas por meio de aparelhos políticos, levando a população à aceitação do regime imposto;
- Ditaduras de Desenvolvimento: baseiam-se na imposição, de forma tirânica, de premissas econômicas e políticas de desenvolvimento, ainda que haja resistência e não aceitação das elites tradicionais, nos países subdesenvolvidos.

A partir da análise das três definições supracitadas, percebe-se que a ditadura militar no Brasil configurou-se em poder coercitivo que, por meio do exército, controlou a educação, os meios de comunicação, as instituições econômicas e usou propaganda de maneira intensa, suprimindo qualquer tipo de oposição através de aparelhos repressivos e de terror. E nota-se que o autoritarismo da ditadura militar foi possível graças à “massa apolítica” que, com seu analfabetismo político, desinteresse pelas questões sociais, somado à falta de acesso à cultura e informação, acabou por facilitar tal regime que ganhou forças e ainda foi aceito com entusiasmo por uma parcela significativa da população.

1.1. DITADURA MILITAR NO BRASIL

O governo do presidente João Goulart (entre 1960-1964) foi marcado por instabilidade política. Jango, como era popularmente conhecido, enfrentou diversas greves, manifestações políticas e sociais; concomitante a isso, esse período foi marcado pelo rápido crescimento das lutas populares, ou seja, desde o começo, esse governo foi conturbado.

Sua posse aconteceu em um contexto de crise, deflagrada pela ação de seus adversários políticos. Sob a égide da crise governou por três anos. A princípio, sob a vigência de um sistema de governo parlamentarista que limitava seus poderes. Em seguida, recuperada sua plena capacidade governamental, em um sistema de governo presidencialista, em um contexto, contudo, marcado por inegável polarização política, nacional e internacional. (DELGADO, 2010, p. 126).

As manifestações políticas e sociais que existiram nos governos anteriores, no governo de João Goulart ganharam força - como os movimentos estudantis e sindicais, por exemplo. A pressão que esses grupos exerciam sobre o governo, aliada à pressão externa vinda dos investidores de países envolvidos na Guerra Fria e ainda a forte influência da Igreja Católica (que na ocasião acreditava ser o governo de Jango uma ameaça à ordem social, devido às suas inclinações supostamente reformistas), intensificou o sentimento de insatisfação, o que culminou na desestabilização do governo.

Foi nesse contexto que os militares assumiram o poder político e econômico do país, por meio de um golpe de estado, decretado em 31 de março e 1º de abril de 1964, estabelecendo um regime

autoritário, tendo como protagonistas os militares que não desejavam transferir poder algum aos civis. E o regime se transformou em uma ditadura repressiva, que tolheu alguns direitos da sociedade civil.

A Ditadura Militar no Brasil, período entre 1964 a 1985, marcou uma época de intervenção direta dos militares nas três esferas do poder nacional: Legislativo, Executivo e Judiciário. Caracterizado também pela censura, perseguição política, direitos constitucionais feridos e repressão a qualquer pessoa que manifestasse oposição aos ideais ditatoriais, representou um dos momentos mais dramáticos da história do país, isso porque configurou em violência e desrespeito aos direitos dos cidadãos.

Durante o tempo em que perdurou a ditadura no país, revezaram-se no comando da nação cinco generais-presidentes, nomeados pelo alto comando militar, que teve início com o general Humberto de Alencar Castello Branco, encerrando com o general João Baptista de Figueiredo. Esse período é dividido em cinco fases:

Uma **primeira fase**, de constituição do regime político ditatorial-militar, corresponde, grosso modo, aos governos Castello Branco e Costa e Silva (de março de 1964 a dezembro de 1968); uma **segunda fase**, de consolidação do regime ditatorial-militar (que coincide com o governo Medici: 1969-1974); uma **terceira fase**, de transformação do regime ditatorial-militar (o governo Geisel: 1974-1979); uma **quarta fase**, de desagregação do regime ditatorial-militar (o governo Figueiredo: 1979- 1985); e, por último, a fase de transição do regime ditatorial-militar para um regime liberal-democrático (o governo Sarney: 1985-1989). (CODATO, 2005, p. 83) (Grifo nosso).

A censura à liberdade de opinião e expressão é uma das características mais marcantes do período ditatorial militar - sobretudo no que diz respeito aos meios acadêmicos, informacionais e culturais - comum aos regimes autoritários, na tentativa de controlar a população, assim como a propagação de ideias que manchem a imagem do regime.

A censura durante o regime foi implementada a partir de Atos Institucionais (AIs). O mais conhecido e violento, entre os AIs, foi AI-5 (Ato Institucional nº 5), um decreto implantado em 1968 e que vigorou até 1978. Responsável por dar amplos poderes ao Executivo, como a possibilidade de determinar o fechamento de Assembleias, Congresso Nacional e Câmaras, por exemplo, suprimiu direitos políticos, como a obtenção de *habeas corpus*; possibilitou a apreensão de bens materiais; proibiu a livre circulação de pessoas; vetou manifestações, acesso e circulação de obras artísticas e literárias que, segundo critérios do regime, feriam de alguma forma a moral, a ordem e os bons costumes.

Os regimes autoritários, geralmente, utilizam medidas repressoras como uma das formas mais eficazes de controle, sendo que uma das mais usadas é a censura. Durante o período do Regime Militar no Brasil, os militares argumentavam que a censura era aplicada como forma de garantir a “segurança nacional”. Entretanto, percebeu-se que era um mecanismo mais eficiente de domínio, uma vez que interferia, diretamente, não apenas na vida cotidiana como na produção cultural. Reimão (2011, p.11) informa: “a censura como parte de um aparelho de coerção e repressão que, muito mais do que afetar a

circulação de alguns bens culturais, restringia a produção e circulação da cultura, implicando uma profunda mudança no exercício da cidadania e da cultura em geral.”

A censura nesse período foi marcada por momentos de menor e maior intensidade. Os militares não tinham esclarecimentos suficientes sobre o que era contrário à atuação do governo ou o que conferia perigo às suas normas. No que tange ao conteúdo do que era produzido, seja na literatura, no teatro, cinema ou conteúdo informacional, eles pareciam estar alheios e sem juízo crítico do que poderia ou não causar transtorno ao regime, tampouco sabiam qual medida tomar em cada situação. “[...] entre 1964 e 1968, isto é, entre o golpe militar de 1964 e a decretação do AI-5, a censura a livros no Brasil foi marcada por uma atuação confusa e multifacetada e pela ausência de critérios, mesclando batidas policiais, apreensões, confiscos e coerção física.” (REIMÃO, 2011, p. 20).

Não era possível definir o que seria ou não censurado pelo governo, uma vez que toda obra com conteúdo contrário ao regime, à moral e aos bons costumes deveria ser recolhida ou impedida de ser publicada.

A censura se intensificou com o AI-5; a partir desse momento, nota-se uma mudança na atuação censória, que se tornou ainda mais repressiva. Reimão (2011, p. 26) destaca que a edição do AI-5 “tornou possível [...] suspender garantias individuais e criou condições para a censura, à divulgação da informação, à manifestação de opiniões e às produções culturais e artísticas”. Compreende-se, assim, que a censura conferiu ao regime ditatorial o poder de vetar a livre circulação de informações e o acesso dos cidadãos a ela.

Além dessas ferramentas repressoras foi baixado o Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, de caráter prévio para a reprimenda governamental. Esse decreto foi o principal subsídio para a formalização da censura prévia para livros. Os dois primeiros artigos anunciam o que deveria ser censurado:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior. (BRASIL, 1970).

E, o 5º artigo aponta o que ocorreria com quem ousasse burlar a lei da censura:

Art. 5º - A distribuição, venda ou exposição de livros e periódicos que não hajam sido liberados ou que tenham sido proibidos, após a verificação prevista neste Decreto-lei, sujeita os infratores, independentemente da responsabilidade criminal. (BRASIL, 1970).

Essa é uma ferramenta que permite a interferência e o prejuízo ao acesso à informação, à produção de conhecimento e à riqueza intelectual. Mas tal medida não foi aleatória, porque um povo que não tem acesso à informação necessária, raramente contestará seu governo e suas ações.

2. LITERATURA E POLÍTICA: ENGAJAMENTO DA OBRA

A literatura faz-se necessária em contextos históricos, como o dos “Anos de Chumbo” pois, na perspectiva de Lucas (1985, p. 55), “o que sobrevive depois que o fato histórico se apaga é a Literatura”. O que se deve fazer, enquanto sujeito de uma sociedade, é refletir sobre o real, questioná-lo e modificá-lo.

Em diferentes épocas, a literatura prestou-se, de singulares formas, à ideologia vigente e, inclusive, atendendo aos interesses de determinados grupos econômicos e/ou políticos. Sabe-se que essa ideologia engloba totalidades das acepções culturais de um determinado grupo social, que é, quase sempre, constituído por uma minoria privilegiada, em detrimento de uma maioria que fica às margens da sociedade. Nesse sentido, o papel do escritor engajado é o afloramento de ideologias que assumam um compromisso com as decisões político-sociais de “um mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor.” (ECO, 2005, p. 62).

Vale destacar que a literatura não se torna mais ou menos política, no sentido de querer denunciar a realidade, mas está no fato de recriar a realidade e refletir sobre ela. Não obstante, é válido mencionar que, geralmente, quem abraça tal desafio acaba por enfrentar forças maiores de domínio político, uma vez que coloca o dedo na ferida do regime dominante.

[...] o romancista político, portanto, poderá ter que assumir riscos maiores que grande parte dos outros, assim como o faz qualquer artista que utiliza grandes quantidades de matéria ‘impura’, mas sua recompensa potencial é também muito maior. (HOWE, 1998, p. 7).

Assim, o romance político é permeado de tensões representadas por seus personagens; estes representam pessoas comuns, que vivenciam experiências, ao mesmo tempo, trágicas e cômicas, numa antítese, representando a própria sociedade à qual fazem parte: um cenário emblemático, que alude à situação social. Baseado nessa definição de romance, Howe (1998, p. 7) assevera que este deve, sobretudo, apresentar ações humanas, no sentido de conter nele experiências do cotidiano que intensifiquem a dimensão de político porque “para ser romance deve conter a representação usual de comportamento e sentimento humano”. Consiste em obras que referenciam e representam a realidade político-social, bem como as percepções dos indivíduos acerca dela.

A arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal.

Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada, se não como substituto do conhecimento científico, como *metáfora epistemológica*: isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete – à guisa de semilidade, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura – o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vê a realidade. (ECO, 2005, p. 54-5).

Segundo as palavras supracitadas, compreende-se que a obra de arte – no caso, a literatura – surge *da e para* a sociedade e tem como finalidade reproduzir essa mesma sociedade. Porque a arte, especificamente a literária, só se torna essencialmente completa se for “capaz de traduzir uma nova visão do mundo, não somente na ordem dos conteúdos, mas na das estruturas comunicativas” (ECO, op.cit.). Logo, o discurso do escritor engajado pauta-se não só em uma causa a defender mas também em ideias a serem discutidas, de forma a denunciar desordens e injustiças impostas por determinados sistemas econômicos, sociais e políticos.

Como diz ECO (2005, p.28 e 35), não se trata de esconder a realidade, mas de trazê-la à luz – sendo este o primeiro passo para compreendê-la.

No romance analisado aqui, observa-se a representação usual do comportamento e dos sentimentos humanos no contexto da ditadura militar, marcada por perseguições, exílios, torturas, entre outras. O cenário da obra em questão é um Brasil dominado por forças políticas opressoras e, por isso, é pertinente adotar para ela o termo “romance político”, porque sua leitura instiga uma reflexão não só sobre a realidade retratada, mas sobre a realidade atual de quem o lê.

3. ANÁLISE DA OBRA DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

3.1 ZERO: A CRIATURA

A obra analisada aqui (ANEXO B) constitui um romance estilizado, paródico, construído a partir de outros textos, no qual Ignácio de Loyola utiliza-se de um narrador em primeira pessoa (“eu”) que dilui a fronteira entre o discurso ficcional e a matéria narrada (extraída de notícias verídicas). Assim, tem-se um discurso direto, que abre espaço para uma prosa coloquial, repleta de gírias, obscenidades e um vocabulário de baixo calão. A infração às regras de etiqueta, expressas pelos palavrões, parece representar a libertação não só das boas maneiras, como das regras sociais. Ou seja, o uso exacerbado do palavrão é uma espécie de enfrentamento ao poder (uma aspiração à liberdade). Vejamos o despudor da personagem José, ao demonstrar o desejo de manter relações sexuais com Rosa (sua esposa) em público:

RECORDE MUNDIAL DE TREPADA – VENHAM ASSISTIR AS NOITES DE
NÚPCIAS – PREÇO ESPECIAL PARA NOIVOS E RECÉM-CASADOS – 120
DIAS SEM SAIR DA CAMA
? Você teria coragem.
. Claro

Segundo Cruz (2009, p. 150), “o romance problematiza o próprio fazer literário ao colocar em confronto histórias fraturadas, inconclusas, geradas na tensão diária”. O livro ainda dispõe de um molde jornalístico, ou seja, as técnicas empregadas em sua elaboração possuem as formas de representação de um jornal. Uma alusão à sua fonte?

3.1.1 JOSÉ, O HERÓI FRAGMENTADO

118

Um dos elementos marcantes na escrita do romance **Zero** (1979) é o desvendamento dos mecanismos discursivos utilizados pelas instituições (particularmente o governo), numa época em que se vivia um contexto político complexo. Há, nas páginas 1 e 9 dessa obra, as respectivas declarações: “romance pré-histórico” e “num país da América Latíndia, amanhã”; essas citações – a primeira particularmente – enfatizam o efeito de divisor de águas que tal romance significou na literatura nacional, pois havia nele a denúncia de uma realidade que poucos conheciam, ou sequer conhecem ainda hoje.

A linguagem dessa obra é predominantemente coloquial, recheada de sarcasmo, colocando em ênfase a perspectiva popular – características da narrativa de seu autor. Seu estilo gráfico é inovador, colocando a pontuação antes da frase, talvez numa aversão às regras impostas (sociais, culturais, ortográficas, etimológicas, gramaticais e outros). Lajolo (2004, p. 19), infere que o romance de Brandão “contesta valores estéticos e políticos em todos os níveis”. Trata-se de um romance que aborda as questões sociais de maneira desnorteada e fragmentada, porque:

[...] quando escolhe uma escrita fragmentária e não linear, Ignácio de Loyola Brandão faz de seu romance instrumento de corte numa literatura pautada no marginal-herói, no documento e na preservação da ideologia da objetividade jornalística e da identidade nacional. (SUSSEKIND, 1984, p. 191).

No início da obra há duas colunas (formato de jornal ou bíblia). Nelas são apresentadas, respectivamente, as descrições físicas e comportamentais de um sujeito comum, José; e na outra, informações acerca do Universo. Vejamos:

José mata ratos num cinema poeira. É um homem comum, 28 anos, que come, dorme, mijá, anda, corre, ri, chora, se diverte, se entristece, trepa, enxerga bem dos dois olhos, tem dor de cabeça de vez em quando, mas toma melhora, lê regulamente livros e jornais, vai ao cinema sempre, não usa relógio nem sapato de amarrar, é solteiro e manca um pouco, quando tem emoção forte, boa ou ruim.

Atualmente, José está impressionado com uma declaração do Papa de que o natal corre perigo de se tornar uma festa profana.

CADA RATO TEM UM PREÇO

Nove horas, José veste o macacão, calça as botas de borracha e instala a aparelhagem de tambores e tubos plásticos. Aciona a manivela e produz uma fumaça amarela que vai para as tocas. Os ratos correm e logo caem. Mortos. Ele recolhe num saco e vai jogar nos terrenos baldios de várzea do Glicério.

José tem uma cota diária de ratos. Ele sabe que no dia em que tiver exterminado todos os bichos, perde o emprego. Um dia não tinha mais ratos. José foi á várzea, pagou 50 centavos a dois moleques. cada um trouxe três ratos. Assim. José continuou

NOME: Cosmo ou Universo

CARACTERÍSTICAS: contêm os “corpos” celestes e o espaço em que eles se encontram. O seu conjunto contêm 1076 (10 elevado a 76 potência) de prótons.

PESO: em gramas: 1056

GRANDEZA: segundo Einstein, todo o universo deve ter um diâmetro de 8 milhões de anos-luz.

IDADE: (presumível) 10 a 12 bilhões de anos.

FORMAÇÃO: os “corpos” celestes são principalmente as estrelas, os cometas e matérias que aparecem periodicamente entre as estrelas.

IDADE MÉDIA DE UMA ESTRELA: 10.000 milhões de anos.

QUANTIDADE DE ESTRELAS: cada galáxia contém em média 100.000 milhões de estrelas.

FORMA DE VIDA: 1 planeta em cada grupo de 1.000 parece oferecer condições favoráveis à vida.

GRANDEZA DA GALÁXIA: comprimento de 100.000 anos-luz; largura de 30.000 anos-luz; espessura de 15.000 anos-luz.

VELOCIDADE DA NOSSA GALÁXIA: 150 A 330 quilômetros por segundo.

O SOL: pesa 330.000 vezes mais que a terra.

A TERRA: pesa:.....6.000.000.000.000.000 de toneladas.

JOSÉ: pesa 70 quilos ou quilômetros.

O autor parece querer ironizar a expressiva irrelevância do indivíduo em relação ao Cosmos. Percebe-se que José é apenas um “Zé ninguém”, um zero à esquerda, em detrimento ao cosmos. O cosmos, aqui, como analogia ao regime militar, que naquela conjuntura estava acima de tudo. Nota-se, desde o início da obra, que não há qualquer enobrecimento do personagem, assim como de suas ações. O sentido da realidade, o destino do homem e a orientação de sua existência se entrelaçam num emaranhado, fragmentado e sucessivo desdobramento de flashes que se confundem e, ao mesmo tempo, remetem à realidade dos anos ditatoriais.

José (o herói) é retratado de maneira tão desventurada que mais parece ser um tipo de herói às avessas pois, conforme Cruz (2009, p. 145), “se o espaço é gerador de incertezas, o indivíduo marginalizado é mostrado na narrativa como fratura deste ambiente, uma espécie de anti-herói”. Mas o herói do romance analisado não era um conformado; pelo contrário, mostrou-se, por várias vezes, confuso com o regime. Com o desdobramento da obra, torna-se um terrorista. A seguir, um trecho em que José indaga acerca das normas:

O mundo inteiro pensa igual, aceitou, tem de ser assim. Se vier um cara, como eu, por exemplo, e provar que o 1 não é 1, mas sim 3, dá um bode danado. São capazes de me prender, andam prendendo tanta gente. É só ler os jornais pra ver. Eu fico puto da gente ir aceitando assim, por aceitar, porque está pronto, não precisa mexer. Na verdade, não é bem puto, eu fico confuso, me atrapalha (BRANDÃO, 1979, p. 21).

Nos tempos atuais, ao observar como a sociedade é (des)organizada, percebemos imposições daquilo que seria ou não correto e que acaba, de alguma forma, influenciando o modo de agir de cada indivíduo. E se tomar como parâmetro o contexto ditatorial, certamente essas imposições tornam-se ainda mais assíduas e com um poder de imposição muito maior. Ou seja, a condição humana, dentro de tal sistema social, ganha um viés de submissão e intensifica-se a sujeição ao cumprimento das normas.

Há uma citação que discorre sobre a formação moral de José. Porque o homem está condicionado a receber, ao longo de sua existência, várias influências que determinam seu caráter e sua personalidade perante as instituições (família, sociedade, igreja, etc.).

“A CRIAÇÃO DE JOSÉ SEGUNDO SUA MÃE”

Ou a formação moral de um homem

Vamos comungar meu filho Venha com a mamãe para a missa Pegue o seu missalzinho Se confessou direito ontem A gente precisa ser um bom católico Você vai ser um bom católico Você é bom é piedoso. Eu desejo Jesus em meu coração. (Cara séria, cabeça cabisbaixa, respeito: disse

a catequista: a primeira comunhão é o momento mais importante na vida de um católico: depois, só a morte). A mão trazendo a hóstia (? Será que tem chocolate, depois). A patena por baixo refletindo o lustre, a luz atravessando a hóstia. Um relâmpago branco de luz e hóstia, engolido por José, prazer, eternidade, os gelos do céu, Jesus descendo para o estômago para depois tomar os canais certos e ir ao coração (BRANDÃO, 1979, p. 39-40).

Neste sentido, a formação de José apresenta um cunho moralista e teológico, no intuito de torná-lo cidadão respeitoso e temente a Deus. Compreende-se, então, que o ser humano está determinado a viver condicionado às regras, sejam elas do lar, da sociedade ou da religião.

3.1.2 A IMAGEM NACIONAL (DES)CONSTRUÍDA

No período da ditadura militar – embora a população não tomasse conhecimento –, aparelhos repressivos foram instaurados no país, como o DOI (Destacamento de Operações de Informações). Esses destacamentos tinham como função extrair (literalmente) informações dos presos políticos.

Seria muita ingenuidade acreditar que os generais Emílio Medici e Orlando Geisel criaram os DOIS (Destacamentos de Operações de Informações) sem terem percebido que a sigla se confundia com a terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo *doer*. Por mais de dez anos, essas três letras foram símbolo da truculência, criminalidade e anarquia do regime militar. (GASPARI, 2009, p. 175).

Os militares faziam questão de criar uma imagem de que o país vivia uma “democracia”, e todos que contestassem essa ideia seriam tidos como antipatriotas por estarem contrariando o governo, logo, seriam merecedores, segundo esse mesmo governo, de repressão. Em tal contexto, reprimir passava a ser sinônimo de “defender a pátria”.

Há um trecho da obra **Zero** (1979) que ratifica o supracitado; nele, e em vários momentos do texto, o autor usa alguns recursos estilísticos da língua. No trecho em questão, respectivamente, a aliteração – que simula o som de uma surra (ADA, DA) – e a poesia concreta – que demonstra o resultado dessa surra (“mil pedaços”). O que revela fragmentos das práticas de tortura exercidas pelos militares:

FRAÇÕES DO DRAMA COTIDIANO

Comum preso, pancada PANcaDA. BordoADA. DadadadadaDA. Plaft, pleft, porra, bate na boca, tira todos os dentes, queima, fura o olho, enfia um rato na boca, soda caustica no olho, riscas de navalha e passa salmoura em cima, (...) esmaga os dedos, o cacete, bate no estômago, dá litros de sal amargo, faz ele comer a bosta, corta a língua, dá choques na língua, dá uma picada na veia, dá uma injeção na cabeça estraçalha, arrebeta em m

il p e
da ç o
s

quebra perna, braço, cabeça, pescoço, dedos, ossos, nariz, orelha, coração, olhas as tripas do corpo... (BRANDÃO, 1979, p. 273).

Percebe-se que a essência desse romance está na repulsa que ele provoca, numa linguagem despreendida de qualquer disfarce, na pretensão de desmascarar a constante violência, mas sem abandonar o humor. Percebe-se que há uma relação entre o discurso ficcional de **Zero** e o discurso histórico da Ditadura Militar no Brasil, isso porque a obra surgiu com o intuito de tornar-se representativa da realidade. Assim, apreende-se que os

121

[...] personagens, grupos e classes retratados na ficção, cuja vida, bem ou mal lograda, numa ordem épica ou trágica, se torna cabalmente representativa da situação histórica que a determina; os conflitos subjacentes à trama social aí aparecem nitidamente, quer sob um aspecto positivo, construidor, quer sob um aspecto negativo de posição crítica e condenadora da ordem considerada injusta. O ético e o político se juntam para a fixação de um caráter. (LUCAS, 1987, p. 6).

O contexto histórico, ingrediente para a elaboração do romance em questão, possui um aspecto negativo, uma vez que o indivíduo, sob o regime político da ditadura, teve sua liberdade de expressão e até de locomoção tolhidas. Por isso, a leitura de obras como a analisada neste artigo se faz tão indispensável, não só para o desvendamento das deformações político-sociais mas também para desenvolver o senso crítico em relação a elas. Até porque:

[...] os melhores romances ditos sociais, são aqueles que primam pela negação do sistema que poda os horizontes do homem, que o tritura na sua máquina discursiva alienatória, mutilando-o e que o transforma em coisa” (LUCAS, 1987, p. 55).

A ditadura militar não foi o primeiro regime ditatorial vivenciado no país. A era Vargas (de 1930 a 1945) foi uma época que inibiu a liberdade política, marcada por perseguição aos que se opunham à ideologia do Estado Novo. Além disso, o relacionamento do governo com produtores culturais foi marcado por coerção e censura (JAMBEIRO, 2004). Processo semelhante ocorreu nos anos 70: obras literárias e demais manifestações artísticas que, de alguma forma, contrariassem o governo militar, sofreram acossamento e censura.

Embora ainda hoje há quem sinta saudade da Era Vargas, há quem lamente o fim da ditadura militar, tida por muitos como uma época de ordem e decência política. Mas a nostalgia, quanto à primeira ditadura, deve-se ao marketing político criado na campanha de Vargas, a de “pai dos pobres”, um líder que ostentava concomitantes as imagens de “pai sereno” e ditador. Há em **Zero** uma menção a isso, primeiro apenas um título: “**O SACRIFÍCIO AO GRANDE DITADOR**” (p. 56), que não tem a ver com o texto que o segue, mas que será esclarecido posteriormente em uma nota com mesmo título, mas com o termo “continuação”.

O SACRIFÍCIO AO GRANDE DITADOR (continuação)

[...] Era uma fotografia oficial do Grande Ditador, o primeiro do país, que muitos veneravam, esquecidos da tirania, da prepotência, do egoísmo e do legado que deixara no país: a sua própria família que sempre procurava se encarapitar nos cargos governamentais. (p. 58).

Ainda: “Ele era um deus, meu amigo. Um deus bondoso, que gostava dos pobres. Era quase um pai para eles. Deixou muita coisa para os pobres” (p. 59). Deve-se considerar que o povo brasileiro é conhecido por sua “memória fraca”, assim como José, herói da obra analisada, que sofre de uma falta de lucidez.

Sucata

JOSÉ CHEGA DE LER ESSES LIVROS / VOCÊ JÁ LEU MAIS DE MIL VOCÊ
NÃO É MAIS AQUELE JOSÉ QUE ENTROU NESSE DEPÓSITO / BESTEIRA
LER ESSAS COISAS SÓ COMPLICA A VIDA / NÃO DEIXE AS MILÍCIAS
REPRESSIVAS SABEREM QUE ESTES LIVROS EXISTEM AQUI / VOCÊ JÁ
ESTEVE UMA VEZ NAS INVESTIGAÇÕES / SE FOR OUTRA VEZ VAI SER
O SEU FIM / VOCÊ DESAPARECE COMO TANTA GENTE ANDA
DESAPARECENDO / MAS VOCÊ NÃO SABE ESTAS COISAS ELAS NÃO SÃO
PUBLICADAS ELES NÃO DEIXAM PUBLICAR / PÁRA JOSÉ / PÁRA DE LER
ESSES LIVROS: sucata. (BRANDÃO, 1979, p. 53).

Mas isso não é por acaso. O que ocorre é que a educação de qualidade e a informação adequada não chegam à maior parte da população, pois interessa ao sistema manter essa parcela na ignorância porque, ao ler, o indivíduo passa a questionar e confrontar sua realidade, ou seja, já não é mais passível de ser enganado pelo sistema dominante.

3.1.3 Vão-se os gênios, ficam-se os tolos

O Brasil, por meio das represálias da ditadura militar, perdeu nomes importantes nas artes e na ciência. Como o clima não era dos mais propícios para se produzir com liberdade o que quer que seja (cinema, livro, música, teatro e afins), artistas, cientistas e intelectuais de várias áreas se exilaram em outros países. Tal mecanismo conferiu uma trava intelectual ao país e, por isso, perdeu-se em vários âmbitos: cultural, social, artístico e até científico. Há na obra analisada uma de suas intertextualidades que alude aos exilados desse período; trata-se de um trecho da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias: “*Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá, as aves que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá.*” (BRANDÃO, 1979, p. 21).

A evolução científica também sofreu represália do regime militar. Os cientistas, quando pagos, ganhavam pouco, mal dando para sobreviver, tampouco para investir em suas pesquisas.

Brandão satiriza o fato de o país estar se tornando atrasado, cultural e cientificamente. O sistema dominante cessou as manifestações científicas, tecnológicas e artísticas. Observa-se que o autor relata, em meio à aglomeração de informações contidas em sua obra, sobre os exilados em tom de despedida:

ADEUS, ADEUS

Depois de ter sua biblioteca inteiramente confiscada e queimada pelo Governo 1, o sociólogo e pesquisador das origens do subdesenvolvimento nacional, Carlos Antunes, aceitou o convite de Yale para lecionar na famosa Universidade Norte-Americana. Deve embarcar dentro de 10 dias, se os advogados liberarem o seu passaporte. (BRANDÃO, 1979, p. 17).

[...]

ADEUS, ADEUS

O cientista Marcondes Reis conseguiu sair do país, ajudado por amigos. Vai para a Universidade Patrice Lumumba, onde lhe prometeram as condições necessárias para continuar suas pesquisas. Aqui, o professor Marcondes Reis começou perdendo a cátedra, teve sua casa invadida duas vezes pela polícia, confiscaram todos os livros de sua biblioteca, ameaçaram seus filhos. (op. cit. p.41).

[...]

ADEUS, ADEUS

Hélio Borba, o cientista preso por fazer experiências de inseminação artificial e criação de fetos em tubos de ensaio, deixou ontem o país, aceitando o convite feito pela Universidade de Moscou. Os trabalhos do professor Borba tiveram a mais ampla repercussão mundial, apesar de estarem proibidos em nosso país. (op. cit. p.164).

Dado esse fato, o governo precisou trabalhar no marketing para criar um clima de ufanismo (exaltação da pátria), ou seja, todo mundo precisava acreditar que o Brasil e seu governo eram bons e referência de evolução política, econômica, etc.

Nos vidros dos carros, os adesivos diziam: “Brasil - Ame-o ou Deixe-o!”. Isso fez com que se criasse a ideia de que os perseguidos políticos tivessem se exilado por antipatriotismo. O que o governo queria era espalhar a fama de um país evoluído política e economicamente.

Se o país fosse difamado quanto às torturas aplicadas acarretaria uma ruptura com as relações exteriores. Pensando nisso, o próprio palácio do Planalto tomou a iniciativa de anunciar por meio de uma nota oficial:

Não há tortura em nossas prisões. Também não há presos políticos. [...] Essa intriga, na sua desfaçatez, busca gerar discórdia entre nações democráticas, amigas e aliadas, estancar o fluxo de investimentos no país, em uma palavra, enfraquecer o Brasil e com isso enfraquecer a comunidade de nações livres. Provém, inequivocamente, de grupos esquerdistas, inclusive infiltrados em órgãos estrangeiros e em agências internacionais que, muito bem dirigidos por chefia, perfeitamente agem em uníssono, nos vários quadrantes do globo. (JORNAL DO BRASIL apud GASPARI, 2009, p. 287).

Enquanto os cientistas – não só eles, mas escritores, compositores, cineastas entre outros - eram expulsos de sua terra, dariam continuidade às suas pesquisas e produções no exterior. Um país que não valoriza o que tem de melhor, corre o risco de entrar em decadência. Quando a nata científica, artística e intelectual sai, o que fica é de cunho duvidoso. O romance em questão elucida o “avanço” científico produzido por aqueles que ficaram:

O PROGRESSO DA CIÊNCIA

Nossa equipe de cientistas descobriu que as galinhas mais felizes botam ovos mais saborosos.

(Interrompemos esta nota para uma comunicação oficial). (BRANDÃO, 1979, p. 157).

Cada um teve suas razões para ficar, até porque sair não deveria ser a opção mais plausível. Mas havia aqueles que acreditavam (e acreditam até hoje) no que o regime militar pregava. A campanha positiva era forte. Quando não se tem acesso a fontes seguras de informação, há mecanismos tendenciosos que se incubem da missão de (de)formar a mente dos indivíduos que estão, quase sempre, alheios aos fatos. Assim, o regime se fortalece.

3.1.4 A influência da mídia durante a ditadura militar

Numa época em que todas as críticas ao governo eram censuradas, os jornais, a tevê, os rádios e revistas transmitiam a ideia de que o Brasil tinha encontrado um caminho maravilhoso de desenvolvimento e progresso. Reportagens sobre grandes obras do governo e o crescimento econômico do país convenciam a população de que se vivia numa época incrível.

Para melhor compreender o período da ditadura militar (1964-1985), faz-se pertinente conhecer a influência da mídia nesse contexto. Sabe-se que o golpe foi apoiado pela extrema Direita, que não aceitava uma economia brasileira estagnada e era desejosa da renúncia do então Presidente, João Goulart. Nesse contexto, a mídia refletiu a reação da classe dominante e aliou-se aos militares. Os principais jornais pregavam o golpe abertamente. Desse modo, a chamada mídia hegemônica cumpria o papel que considerava legítimo em defesa de seu capital. “A mídia tornava-se poderoso instrumento ideológico”, respaldando o regime militar, pois sua contribuição afetou a desestabilização do governo Goulart, “que além de ser acusado de inepto era apontado como agente da infiltração comunista no Brasil”, conforme aponta Dantas (2014, p. 9).

Gaspari (2014, p. 343) enfatiza que: “as emissoras de televisão, os rádios e as redações de jornais foram ocupadas por censores recrutados na polícia e na Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais”. Como aversão à aliança mídia/ditadura militar, Brandão (1979, p. 209) tece sua crítica:

LIÇÃO NÚMERO 1

(Ouvindo a gravação)

Plimplim, plim, 16/50 segundos

Plim, 32/95 segundos: 1 minuto e 35

Quatros horas e dez minutos: plimplimplimplimplimplimplim- plimpilimplim – plim prararaaararaaaaa, preim, pra, crash, treim, troc, troc, troc, troc, pum, plearein, plim.

A citação anterior parece ser uma alusão à Rede Globo. Na sequência da palavra “plim”, nota-se uma clara associação com a clássica vinheta da emissora: “Plim plim” - uma menção ao fato de a emissora em questão ter dado total apoio aos militares e que, por isso, as informações e todo o conteúdo de sua grade que chegavam aos lares estavam alinhados ao discurso do regime militar. Embora o autor refira-se à programação sensacionalista das emissoras, de modo geral, como pode ser visto na seguinte passagem “ELE ABRIRÁ A ÚLTIMA PORTA? O QUE EXISTE DENTRO DELA?”, há uma alusão à mediocridade dos programas de auditório de televisão que faturam com a desgraça alheia numa clara demonstração de banalização do outro. Como reafirmação do mencionado tem-se:

MEIOS DE COMUNICAÇÃO

O animador de auditório era sorridente.

O homem sem pernas não tinha emprego (continua). (BRANDÃO, 1979. p. 157).

A TV oferece suas notícias prontas, sem que para isso o telespectador reflita a respeito de seu conteúdo, ao contrário dos livros que, para compreendê-los, requer tempo e reflexão, ou seja, mais rigor e “trabalho”. Desse modo, esse poder midiático, que diz transmitir “*informação*”, atrofia a capacidade do indivíduo de indagar os fatos, repensar conceitos, ou seja, ser crítico perante a realidade que o cerca.

[...] o homem contemporâneo está sendo alvejado diariamente por massas de informações cujo objetivo é fazê-lo introverter uma posição a-crítica no mundo, vale dizer, acomodado e fatalista. Esta é uma nova Idade Média, cuja rede regressiva não se projeta na obediência ao estatuto religioso, mas na docilidade com que se acredita na verdade publicitária a serviço do consumo, o Deus da felicidade efêmera. A sociedade deste modo elaborou uma segunda natureza para o homem, tão exigente quanto qualquer outra, que o torna dependente do mercado. (LUCAS, 1985, p. 27).

Devido à propaganda favorável ao regime, poucos tomaram ciência do que ele foi de fato, mas mesmo entre aqueles que, em menor ou maior grau, sentiram-no, parece haver um esquecimento. O que configura, ainda hoje, um mecanismo de repressão, embora velado, porque quando não se sabe nada a respeito, nega-se a existência. Negar a existência da ditadura é apagar a memória de tantos que pagaram um preço alto pelo sonho da democracia, pelo sonho de um país diferente. Saber os erros do passado traz a possibilidade de evitá-los no presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Zero é o lugar de expressão de uma realidade. Descobrir essa obra é, pois, possibilitar um diálogo entre a sociedade de ontem e de hoje. Sua leitura suscita uma reflexão sobre o tempo presente e suas nuances no campo social e político, uma vez que provoca uma indagação sobre o quão interessante é para toda e qualquer forma de governo (seja uma ditadura ou uma democracia) ter um povo instruído e sabedor da realidade que o cerca.

126

Os anos de chumbo passaram e o que nos restam são questionamentos acerca da suposta liberdade concedida com a democracia, pois transitamos do caos político do regime militar para o caos econômico e social. A censura antes era o impedimento para os livros chegarem até o público; hoje, o que impede o destino dos livros é a crise econômica, uma barreira com alicerces no sistema político. Porque a sociedade brasileira atual, embora não viva sob o regime da ditadura militar, sofre efeitos de outras modalidades de censura, veladas ou não. O interesse pela censura já vem de longa data e tornou-se uma inquietação mais forte ao verificar a pouca discussão desse tema em sala de aula, pois se configura em um forte obstáculo para o desenvolvimento de nossas funções como profissionais da informação.

A ditadura passou e os anos subsequentes trouxeram, em vez de certezas, uma gama de dúvidas porque a democracia parece ser a conjunção de um tempo em que todos estão desgovernados. Temos a liberdade de escolha pelo voto, mas não cobramos de nossos eleitos o cumprimento sequer da dignidade.

Isso constitui um paradoxo, pois se lutou anos a fio exigindo a democracia e hoje o que se tem é uma classe política que, atraída pela corrupção, traiu o ideário daqueles jovens ansiosos por um Brasil melhor. Perdemos a confiança no regime democrático porque ele, antes de se solidificar, fragmentou-se na permissividade de nossa sociedade. Não mais acreditamos na democracia, pois a associamos à libertinagem; sendo ela libertina, restam-nos dois caminhos: ou nos permitimos corromper por ela, ou simplesmente trancamos as portas nos momentos em que somos chamados a agir.

Com a democracia foram entregues à sociedade os destinos da política brasileira, os novos caminhos pelos quais a população percorreria. Mas um país que ainda olha sem a devida indignação para uma concentração tão brutal de renda tem muito o que aprender. Ao nos esquivarmos de protestar contra um sistema político corrupto, renunciamos a possibilidade de mudanças. Ao banalizarmos a situação política de nosso país, aceitando-a como uma fatalidade, contribuimos para o amontoado de danos em vários setores: educação, saúde, segurança, por exemplo.

Há, na literatura, uma tendência de valorizar a discussão dos problemas sociais. O dia a dia desperta uma completa revolução literária, e ao tomarmos conhecimento do embate ideológico-social que há na ficção, por exemplo, somos compelidos a questionar a sociedade. Neste ensejo, **Zero** acabou sendo o fio condutor entre a literatura e a nossa História; ao resgatar a memória literária, resgatou a identidade de nosso país, num contexto em que se tiveram as informações burladas, censuradas e proibidas.

É preciso atentar-se aos mecanismos políticos de ontem e de hoje, porque não diferem tanto. Se lá usavam de força bruta, agora a violência é dissimulada, mas não menos perigosa. Quando se impede, de alguma forma, que a informação chegue a todos indistintamente, tira-se a possibilidade dos indivíduos de saírem da ignorância e da alienação, pois isso lhes dificulta o acesso ao conhecimento do seu meio.

REFERÊNCIAS

- BOBBIO, Norberto. *Dicionário de Política*. 5. ed. Brasília: Editora da UnB, 2000.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 3. ed. Rio de Janeiro. Codecri, 1979.
- BRASIL. *Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970*. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11077.htm. Acesso em: 06/10/2019.
- BRASIL. *Decreto-lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011*. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei nº 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112527.htm. Acesso em: 06/10/2019.
- BRASIL. *Decreto-Lei 1.077, de 26 de janeiro de 1970*. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11077.htm. Acesso em: 06/10/2019.
- CRUZ, Elcy Luiz da. O romance contemporâneo e a história brasileira recente: construção de mundos, construção de identidades. In: BEZERRA, Benedito Gomes. MEDEIROS Mário (org.). Educação, Linguagem e Ciência: Prática e pesquisa. Recife: EDUPE, 2009.
- CODATO, Adriano Nervo. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 25, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782005000200008&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 27/07/2017.
- CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. *Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia*. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2008.
- DANTAS, Audálio. A mídia e o golpe militar. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 28, n. 80, p.59-74, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142014000100007. Acesso em: 16/10/2017.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O Governo Joao Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, v. 14, n.1, p. 123-

143, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v14n28/a06v1428.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2017.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOWE, Irwing. *A Política e o Romance*. São Paulo: Perspectiva, 1998, 212 p.

JAMBEIRO, Othon. et al. *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação* [online]. Salvador: EDUFBA, 2004.

LAJOLO, Marisa. *Como e porque ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Ficção do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2011.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

ANEXO B – Processo de criação do Zero, por Ignácio de L. Brandão.

“Eu devo ao **Zero** muito do que eu sou. O lançamento do **Zero**, devido a motivos extraliterários, acabou me lançando no Brasil e, eu diria, internacionalmente, porque foi o primeiro livro que eu publiquei fora do Brasil. Ele foi publicado primeiro na Itália, depois no Brasil.

Eu levei dez anos para fazer o **Zero**. Dez anos. De 64 até 74. Esse livro eu fiz baseado no quê? Eu era chefe de redação no *Última Hora*. Como chefe de redação, eu era quem fechava o jornal, ou seja, eu pegava todas as matérias, de todos os setoristas, colocava-as na pasta e mandava para a gráfica. Ou seja, o jornal estava na minha mão. Só que em abril de 64 entrou na Redação o censor. O censor era uma presença física, era um sujeito que [...] lia todas as matérias e me devolvia dizendo assim: ‘Essa está proibida, essa não está proibida. Essa foto está proibida ou não’. E tinha um carimbo verde retangular escrito ‘vetado’. Aí eu dizia assim: ‘Mas por que que proibiu esta matéria? – ‘Eu não tenho que dar resposta nenhuma ao senhor. E outra pergunta, o senhor e o repórter vão presos’. Enfim, esse era o clima dentro da redação.

Instintivamente, no primeiro dia em que ele proibiu a primeira matéria, que ele proibiu a primeira charge, que ele proibiu a primeira notícia, eu joguei dentro da gaveta da mesa de redação. Tudo o que ele proibiu, eu ia jogando. No fim de um certo tempo, eu peguei tudo aquilo, enfiei em caixas e levei para minha casa. E comecei a levar caixas por um, dois anos... E um dia eu estou com aquilo e eu fiquei virando, virando... eu tinha uma sensação de que ali tinha alguma coisa. E aí eu falei: ‘Eu sei o quê que é isso. Isso é tudo o que o Brasil não soube o que estava acontecendo’. Você não podia falar de execução, de subversivos, você não podia falar de um monte de coisa.

E daí eu comecei a pegar aquele material e durante seis (!) anos eu fui reescrevendo cada coisinha, cada pedaço e montando. A primeira versão tinha 4 mil páginas, que era um caos. Um caos. Aí eu comecei a tirar coisas, como se eu tivesse editando um vídeo ou um filme. Aí eu falei: ‘Eu preciso de um personagem’. Peguei um sujeito que não é nada, que veio do interior, que está solto aí, que, claro, que era uma parte de mim. O lugar onde ele mora é um porão cheio de livros; começa a ler e ter noção do que é o mundo, do que é a vida. Eu falei: ‘Bom, precisa de um nome’. José. Eu queria um nome brasileiríssimo. E eu precisava de uma profissão. Que profissão que eu queria dar? [...] José, o personagem, vai matar ratos. E aí tem toda aquela odisséia de José, que acaba se tornando um terrorista, que atravessa todos os períodos dessa história, que teve tortura, teve violência... teve tudo!

Foi o primeiro romance publicado que mostrou como funcionava a ditadura. Foi um livro assim... que era cheio de angústia, porque a gente vivia aquelas coisas. As narrativas de tortura, são quatro...

Depois passei [trabalhei] para a Editora Abril e na Editora Abril tinha um departamento de documentação, que é o Arquivo, chamado Dedoc. Eu frequentava muito, porque eu fazia pesquisa lá. Era muito bem organizado.

E aí eu fiquei sabendo que pelo Dedoc chegavam as cartas vindas das prisões com depoimentos de presos políticos e de torturados. Vinham cartas em papel higiênico, em papel de pão, em papelzinho de pedaço de caderno... em tudo. E o Dedoc tinha um canal subterrâneo que mandava tudo isso para a imprensa europeia. Então teve, no fundo, resistências ao longo de tudo isso. E me passavam estas cartas. E eu fui copiando. Eu mudei os nomes, mas os relatos de tortura que estão no livro são reais, de pessoas que mandaram das prisões. Mudei os nomes das pessoas porque ainda era ditadura quando o livro foi publicado e depois foi proibido.

Primeiro o livro se chamou 'A inauguração da morte'. Depois, um dia, eu passando por uma rua vi um outdoor com um zero vermelho no meio de uma coisa branca. E eu fui para pertinho e estava escrito: "zero de entrada e o resto em tantas prestações". Era um anúncio. Mas aquele zero ficou na minha cabeça. Aí eu falei: 'o título do livro é **Zero**' A vida no Brasil vale zero. Tudo era zero. A nossa vida era 'zerificada'. Aí ficou esse o título. Mas durante anos foi 'A inauguração da morte'. Esse é o **Zero**, ao qual eu devo muito.

Eu terminei o **Zero** e nenhuma editora queria publicá-lo. Porque ele tem desenhos, tem frases tem barulhos... Tem uma página inteira que está assim 'Brummmm', que é uma explosão; 'PAM', 'PUM', desenhos em quadrinhos... tem tudo dentro dele. Treze editoras se recusaram a publicá-lo, claro, porque ia ser proibido o livro e muitas vezes que proibiram um livro podiam fechar a editora ou prender o editor. Era tudo louco.

Biblioteca Villa Lobos (São Paulo), 19 de março de 2016.

RESENHA CRÍTICA

SHOAH SEGUNDO CLAUDE LANZMANN: O MAL RADICAL

Prof. Dr. Newton Gomes Pereira⁹⁹

131

INTRODUÇÃO

Esta resenha crítica pretende analisar um dos documentários mais importantes da segunda década do século XX: **Shoah**, dirigido por Claude Lanzmann e lançado em 1985, de 544 minutos de duração (pouco mais de nove horas no total). Meu objetivo é mostrar, através da discussão desse documentário, que o massacre sistemático de judeus durante a Segunda Guerra Mundial foi a maior violação dos direitos humanos em toda a história. Em vez de utilizar o frequente termo “Holocausto” para o genocídio dos judeus – e de outros povos – perpetrado pelos nazistas nos campos de extermínio, empregarei o termo Shoah, que significa calamidade em ídiche, língua falada pelos judeus ashkenazes que viviam na Europa Oriental. Holocausto é uma palavra de origem grega que remete ao âmbito do sagrado, do religioso, e nada mais distante disso do que o genocídio. Escolhi esse documentário não só pela sua relevância na coleta de depoimentos dos sobreviventes da Shoah (e de personagens envolvidos direta ou indiretamente com o genocídio), mas, sobretudo, pelas questões que ele coloca. Acredito que o documentário traz à tona três grandes e complexos grupos de questões que estão estreitamente vinculados entre si.

A primeira questão é colocada pela própria matéria do documentário: seria a Shoah representável por algum artefato? É possível nomear o inominável, dar-lhe rostos, falas, formatos, cores, ruídos (ou trilha sonora) – representação artística, enfim? O documentário, enquanto gênero cinematográfico (ou televisivo), é uma obra artística, que precisa de um argumento, um roteiro, uma *mise en scène*. Precisa de um produtor, um diretor, um cinegrafista e iluminadores, técnicos de som, motoristas, contrarregras. No caso do documentário de Lanzmann, que começou a fazer suas entrevistas em meados da década de 1970, precisa, sobretudo, de planejamento. Mas um artefato desses pode realmente mostrar o que foi a Shoah? Como ter acesso àqueles que um dos mais célebres sobreviventes de Auschwitz, Primo Levi, chamou de “afogados”, os milhões de judeus que foram ou fuzilados pelos *Einsatzgruppen* nas valas comuns da Ucrânia ou asfixiados até a morte em Treblinka ou Sobibor? Além disso, mesmo que fosse possível mostrar exatamente o que foi a produção em massa de cadáveres nos campos da morte, isso seria moralmente admissível? Ao mesmo tempo, a Shoah não poderá jamais ser esquecida. Então, como manter a memória terrível da Shoah sem recorrer à sua figuração em obras artísticas?

⁹⁹ Graduado em Economia pela Universidade de São Paulo (1997), mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2003) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2008). Realizou pesquisa no programa de pós-doutorado da UNICAMP, entre 2012 e 2014.

A segunda questão deriva da primeira e tem forte caráter ético: Tentar entender a Shoah não é moralmente inaceitável? O pressuposto dessa questão é que compreender um evento histórico, tentar articular na forma de um discurso coerente e racional as configurações políticas e sociais que resultariam na Shoah, não seria colocar-se no caminho da sua justificação? O cineasta é peremptório: “Há de fato uma obscenidade absoluta no intento de compreender” (LANZMANN, 1986, p. 4). O sentido dessa petição de princípio é não buscar o porquê, não buscar o sentido. Podemos tentar entender por que Napoleão foi derrotado em Waterloo ou como a crise do governo João Goulart no Brasil ensejou o golpe militar de 1964, mas ao tentarmos explicar a Shoah não justificamos, ainda que minimamente, o inominável?

Essas questões nos levam diretamente à última indagação: afinal, a Shoah foi ou não foi um evento singular na história das ações humanas? Um evento único, irrepetível, incomensurável com qualquer outro? Sabemos ter havido outros genocídios ao longo da história humana. Houve o massacre dos muçulmanos pelos cruzados cristãos na Baixa Idade Média, mais contemporaneamente, a morte de centenas de milhares de armênios pelos turcos durante a Primeira Guerra Mundial, a própria mortandade de milhões de indígenas a partir do descobrimento das Américas pode ser considerada um genocídio, para não dizer das violências a que os negros africanos escravizados foram submetidos por séculos – a lista é interminável. O próprio povo judeu, ao longo de sua história, tem sido desde a época da Grande Diáspora (ocorrida depois da derrota da revolta de Bar-Kochba na Palestina dominada pelos romanos, no império de Adriano, em 135 DC), e ao longo de séculos, vítima de preconceitos, proibições, perseguições, massacres e pogroms. A Shoah não deveria ser apenas mais um momento, embora de magnitude bem maior, em que judeus tenham sido perseguidos e massacrados?

O objetivo deste texto certamente não é responder a essas questões, por mais importantes que elas sejam. Seria necessária uma pesquisa de grandes proporções para que esses tópicos fossem abordados de modo fecundo. O que esta resenha busca é apresentar e comentar alguns depoimentos do documentário **Shoah** tendo como referência a análise feita pela teórica política alemã Hannah Arendt (1906 – 1975) do totalitarismo nazista. Mas por que Arendt? Porque sua investigação exaustiva do fenômeno totalitário nazista, da ideologia antissemítica e das perplexidades abertas pela instauração dos campos de extermínio nos auxiliam a lidar com o evento catastrófico que nos marcará para sempre: a Shoah.

CAMPOS DE EXTERMÍNIO

O documentário **Shoah**, que tem a duração de quase dez horas, levou quase dez anos para ser realizado. Sua estrutura não poderia ser mais simples: uma sequência de entrevistas e depoimentos de pessoas cujas vidas foram afetadas de modo indelével pela Shoah: sobreviventes dos campos de extermínio, maquinistas dos trens, vizinhos de famílias judias que foram levadas para campos de

concentração em trens de carga e até mesmo uns poucos ex-militares nazistas que estiveram envolvidos em tarefas dentro dos campos de extermínio. O diretor Claude Lanzmann faz as perguntas ou estimula os entrevistados a darem seus depoimentos, mas quase nunca aparece em frente às câmaras. Os entrevistados, homens e mulheres de várias idades acima dos 50 anos, têm várias nacionalidades, assim, há vários idiomas – polonês, francês, inglês, alemão, ídiche, hebraico. Há, no documentário, três tradutoras que repetem as perguntas e observações feitas por Lanzmann no idioma do entrevistado – polonês, ídiche, hebraico – e que aparecem nas filmagens. Uma inspiração para o documentário, o historiador austríaco radicado nos Estados Unidos Raul Hilberg (1926-2007), autor da obra monumental *A Destruição dos Judeus na Europa*, também concede alguns rápidos depoimentos. As tomadas são externas (bosques, estradas de ferro, ruínas dos campos de extermínio, campos, ruas) e internas (casas, sacadas de apartamentos, bares). A câmera pouco se move, mas há vários cortes. Muitas vezes, a câmera mostra apenas a paisagem de pinheiros onde foram escavadas valas coletivas ou o campo relvado onde havia antes um forno crematório ou o lugar no qual os judeus desciam dos trens de carga e eram levados quase imediatamente para as câmaras de gás sob os gritos dos gendarmes. Não há trilha sonora, há apenas som ambiente.

Não existe introdução ao documentário. Lanzmann lança o espectador diretamente às entrevistas. Há apenas umas (poucas) legendas que apresentam dados mínimos do entrevistado: nome, nacionalidade, lugar onde mora. Os depoimentos não têm uma sequência identificável, não parece haver nenhuma hierarquia em termos de importância. São relatos de sobreviventes de campos de extermínio e de concentração. É muito importante diferenciar essas duas instalações construídas pelos nazistas desde a chegada de Hitler ao poder na Alemanha em janeiro de 1933. O termo “campo de concentração” foi criado pelos ingleses para designar seus campos de prisioneiros da Primeira Guerra dos Bôeres, na África do Sul da década de 1890. Nesses campos, os prisioneiros eram tratados com muita brutalidade, e muitos morreram de abandono, fome e frio. A diferença crucial entre esses campos e os futuros campos de concentração nazistas é que estes últimos, nas palavras de Arendt, funcionavam como laboratórios onde os nazistas tentavam colocar à prova a afirmação de que tudo é possível. Os internos dos campos de concentração nazista tinham sua personalidade completamente destruída, assim como seu senso moral, as regras mínimas de sociabilidade, seu eu psicológico e até mesmo a vontade de sobreviver: “Na situação em que a possibilidade de tomar uma decisão é destruída ao grau extremo como no confinamento terrorista de um campo de concentração, a celebração de processos residuais de consciência só pode parecer metafísica” (KOCH, Gertrude in LANZMANN, 1987, p. 9). As estatísticas mostram que a taxa de suicídio dentro dos campos de concentração era mais baixa do que a da sociedade fora dos campos. Afinal, até mesmo para decidir matar-se é necessário tem um mínimo de vontade.

Os campos de extermínio eram algo inteiramente diferente. Embora a opção pela *Endlösung* (Solução Final, decidida em uma conferência em Wannsee, nos arredores de Berlim, onde se reuniu secretamente a cúpula do Partido Nazista) para “resolver” a questão judaica tenha demorado anos para

se concretizar, podemos afirmar, sem sombra de dúvida, que as câmaras de gás e os fornos crematórios funcionavam em plena capacidade já a partir de meados de 1942, auge da guerra contra os soviéticos na front ocidental. Embora houvesse centenas de campos de concentração (e de prisioneiros, que eram rigidamente separados dos outros campos) espalhados por toda a Europa Ocupada durante a Segunda Guerra Mundial, “os campos de extermínio eram seis, todos localizados na Polônia, onde estava a maior concentração de judeus da Europa” (CYTRYNOWICZ, 1991, p. 89): Sobibor, Belzec, Chelmno (ou Kulmhof), Treblinka, Maydanek e Auschwitz-Birkenau (esses dois últimos funcionavam como campos de extermínio e complexos concentracionários, nos quais parte dos internos trabalhava como escrava antes de ser massacrada). Segundo o historiador Raul Hilberg (que dá um rápido depoimento em **Shoah**), 1 milhão de judeus morreu em Auschwitz, cerca de 750 mil em Treblinka, 550 mil em Belzec, cerca de 200 mil em Sobibor, 150 mil em Chelmno e 50 mil em Maydanek (idem, *ibidem*).

Shoah começa com o relato de um judeu polonês, Simon Srebnik, que sobreviveu ao campo de extermínio de Chelmno, que se localizava na Polônia ocupada, a 80 km do gueto de Lodz. Foi em Chelmno que o extermínio de judeus por gás teve início, em dezembro de 1941. Eles eram asfixiados em caminhões de gás, que levavam monóxido de carbono para dentro dos veículos, que comportavam até 50 pessoas de uma só vez. Srebnik era um garoto de apenas 13 anos quando os soviéticos chegaram a Lodz e liberaram o campo, em janeiro de 1945. Ele era um dos *Arbeitsjuden* (judeus do trabalho), que organizavam os judeus para o extermínio e que estavam eles próprios destinados à morte. Sobreviveu milagrosamente a um tiro na nuca, foi tratado por um médico do Exército Vermelho, que o salvou, e então foi viver em Tel-Aviv, Israel, com outros sobreviventes. No documentário, Lanzmann o traz de volta, agora com 47 anos, para rever Chelmno.

Em seu depoimento, Srebnik afirma que foi poupado até os últimos instantes porque os nazistas apreciavam sua bela voz de cantor. Ele percorre o rio em que costumava navegar com os tornozelos acorrentados. A paisagem é silenciosa e desértica. Silêncio. Nada nos permite afirmar que naquele lugar milhares de pessoas foram exterminadas metodicamente. Os nazistas separavam quase completamente os internos dos campos de concentração e os destinados a morrer nos campos de extermínio dos habitantes não-judeus. Por mais que, na hierarquia de raças que os nazistas colocavam no centro de sua ideologia totalitária, os poloneses fizessem parte de uma raça inferior – a eslava, juntamente com os russos, ucranianos, tchecos -, os judeus eram uma categoria mil vezes pior. Muitas vezes, os judeus eram comparados a pestes – baratas, insetos, piolhos, bactérias – de modo que o extermínio era equiparado a uma questão de limpeza, de higiene, de “desinfecção”, palavra que aparecia em algumas câmaras de gás para escamotear àqueles que seriam assassinados em minutos seu real destino.

A DEPORTAÇÃO PARA OS CAMPOS

Um depoimento ainda mais impressionante é o do ex-nazista Franz Suchomel, que tinha o cargo de SS *Untersturmführer* (patente de nível baixo no comando, equivalente a sargento) no campo de Treblinka. Tendo passado logo depois da Guerra por um julgamento, no processo de desnazificação da Alemanha após o fim da guerra, o antigo SS foi considerado inocente das acusações de crimes contra a humanidade. O entrevistado, com o auxílio de um mapa onde aparecem as antigas instalações de Treblinka, conta com detalhes como era a rotina de extermínio no campo: quantos ucranianos e alemães ajudavam no massacre, como os judeus eram tirados dos trens de carga, como eram dispostos os cadáveres. Percebemos pela fala de Suchomel que o objetivo era garantir que o extermínio fosse conduzido com eficiência administrativa e precisão científica. No início, havia momentos de caos, principalmente quando chegavam mais judeus do que as câmaras de gás poderiam comportar. Nesses casos, os judeus precisavam esperar dentro dos vagões por dias, o que levava muitos deles à morte ainda antes de serem desembarcados. Os próprios trens podem ser considerados máquinas de morte. Vejamos esse relato do judeu italiano Primo Levi, transportado para Auschwitz com 24 anos:

Quase sempre, no início da sequência da recordação, está o trem que assinala a partida para o desconhecido: não só por razões cronológicas, mas também pela crueldade gratuita com que eram empregadas para um objetivo aquelas (normalmente inócuas) composições de vagões de carga. Não há diário ou narrativa, entre os muitos nossos, em que não surja o trem, o vagão blindado, transformado de veículo comercial em prisão ambulante ou mesmo em instrumento de morte. Está sempre lotado, mas parece haver um cálculo grosseiro do número de pessoas que, em cada caso, nele eram ajuntadas: entre cinquenta e cento e vinte, segundo a distância da viagem e o nível hierárquico que o sistema nazista atribuía ao “material humano” transportado (LEVI, 1990, p. 64 – 65).

Suchomel afirma que a solução para o problema do excesso de judeus nos vagões de trem só veio com a chegada de oficiais de lugares distantes, que já tinham experiência na administração de guetos, como o de Lublin, e na administração de outros campos, como o de Belzec, não tão longe de Treblinka. Lanzmann conduz habilmente as perguntas, tentando apenas dar lugar para a fala de um dos participantes do massacre. O mais consternador dessa entrevista é que Suchomel fala de suas antigas atividades como se estivesse expondo os resultados de um projeto implementado em uma empresa – os objetivos de curto e longo prazos, as estatísticas, os obstáculos, como os problemas foram resolvidos, com que grau de eficiência etc. A radicalidade do mal nazista implica o abastardamento da língua alemã, a cumplicidade do silêncio, a aniquilação dos padrões morais e sociais mais comezinhos. Nesse momento do documentário, e depois de termos visto tantos depoimentos, surgem as perguntas: Como isso foi possível? Por que foi colocada em movimento uma máquina infernal de destruição cujo único intuito era a produção em massa de cadáveres?

O DOMÍNIO TOTAL NAZISTA E O MAL RADICAL

Lanzmann acredita que qualquer tentativa de compreensão da Shoah é intolerável em termos morais. A palavra “obsceno” vem do antigo teatro latino e significa “fora de cena”. Isso quer dizer que as cenas que fossem violentas a partir de um determinado padrão de gosto não deveriam aparecer no palco, deveriam ser apenas sugeridas. Ora, defendendo a concepção de que tentar compreender o horror não significa de modo algum justificá-lo. Não podemos lidar com os eventos históricos como se fossem fenômenos naturais. Esses podem ser explicados através da categoria causa-efeito, mas eventos como o domínio total nazista, que teve como centro a aniquilação dos judeus na Europa, não são “causados” do mesmo modo que um evento na natureza é resultado de outro fenômeno natural. Mais que explicada, a história dos eventos humanos exige nossa compreensão, porque apenas a tarefa incessante de dar sentido para a massa de acontecimentos pode nos dar orientação no mundo.

Segundo Hannah Arendt, ela mesma judia alemã que escapou de um campo de prisioneiros mantido pelos nazistas na França em 1940, e que se refugiou nos Estados Unidos, existe um aspecto dos campos de concentração e extermínio que exhibe em toda a sua perversidade como o mal pode se tornar radical sobre a terra: a extinção de toda espontaneidade humana. O universo concentracionário, na visão de Arendt, serviu como um laboratório que procurava provar que tudo é possível. O caráter antiutilitário dos campos nazistas, justamente durante o esforço desesperado de guerra, criou uma atmosfera de absoluta irrealdade, pois não havia mais relação entre os horrores do campo e qualquer padrão racional ou utilitário. Como diz a autora, “Os campos destinam-se não apenas a exterminar pessoas e degradar seres humanos, mas também servem à chocante experiência da eliminação, em condições cientificamente controladas, da própria espontaneidade como expressão da conduta humana” (ARENDR, 1989, p. 488). A partir daí, desaparece o mundo comum compartilhado pelos homens, pois a própria linguagem é destruída dentro dos campos e desaparecem quaisquer laços entre os internos, sejam eles de interesse ou mesmo os afetivos. O fato é que no universo concentracionário os homens são transformados em feixes de reações, como “cães de Pavlov”.

Nesse sentido, podemos concluir que não houve sobre a terra regime que, por mais despótico que fosse, por maiores que tenham sido suas aspirações de conquista e sua tentativa de destruição da liberdade humana, tivesse a radicalidade do regime totalitário nazista. Afinal, as tiranias do passado ainda deixavam intactos certos laços não-políticos entre os subjugados, mas o nazismo procurou destruir a existência autônoma de qualquer atividade humana. De acordo com Arendt, desde a mais remota Antiguidade, o extermínio de populações inteiras não chega a ser algo extraordinário: a peça trágica **As Troianas** de Eurípedes foi a resposta poética do dramaturgo ao massacre impiedoso dos habitantes da ilha de Melos pelos atenienses (416-415 a.C.) durante a Guerra do Peloponeso. Outros exemplos poderiam ser citados, mas há uma diferença crucial entre os massacres perpetrados no passado e o extermínio de populações inteiras realizado pelos nazistas – e tal diferença não repousa unicamente nos

métodos tecnológicos de destruição empregados. Também não se trata aqui da magnitude do extermínio praticado por esses regimes, embora a matança tivesse sido extraordinária quaisquer fossem os padrões utilizados para mensurá-la.

Para Arendt, o interno do campo de concentração é o típico “cidadão” do domínio total nazista. Segundo Arendt (*idem*, p. 507).

É apenas aparente a inutilidade dos campos, sua anti-utilidade cinicamente confessada. Na verdade, nenhuma outra de suas instituições é mais essencial para preservar o poder do regime. Sem os campos de concentração, sem o medo indefinido que inspiram sem o treinamento muito definido que oferecem em matéria de domínio totalitário, que em nenhuma outra parte pode ser inteiramente testado em todas as suas mais radicais possibilidades, o Estado totalitário não pode inspirar o fanatismo das suas tropas nem manter um povo inteiro em completa apatia.

O fator fundamental de diferenciação é que os nazistas pretendem apagar da memória humana e dos registros históricos a existência das pessoas exterminadas. Tudo acontecia como se os judeus massacrados nas câmaras de gás nazistas jamais tivessem existido. Não havia enterros, inscrições ou mesmo o mais ínfimo registro dos milhões assassinados, algo que nunca foi tentado por nenhuma tirania ou ditadura passada. Os antigos romanos tinham respeito pela memória de seus inimigos vencidos, pois mesmo na mais cruel das guerras os corpos dos inimigos eram frequentemente devolvidos para os familiares e nenhum regime chegou a negar a existência dos massacrados. Embora George Orwell tenha escrito o romance *1984* como crítica ao regime totalitário stalinista na União Soviética das décadas de 1930 e 40, há trechos do romance que lembram como os seres humanos assassinados em total anonimato eram simplesmente apagados da memória: “Syme desaparecera. Um dia, faltou ao trabalho: alguns levianos comentaram sua ausência. No dia seguinte ninguém mais falou dele. [...] Syme deixara de existir: nunca existira” (ORWELL, 1989, p. 139).

Vejam, por exemplo, o depoimento de Rudolf Vrba, sobrevivente de Auschwitz, e morador de Nova Iorque: “Devíamos, portanto, retirar aqueles corpos e, em passo de corrida, transportá-los até um caminhão em frente da rampa (...) enchia-se o caminhão. Depois, os caminhões partiam: o dos mortos ia em primeiro lugar, direto para o crematório que se encontrava a cerca de dois quilômetros da rampa”. (LANZMANN, 1987, p. 162 – 163). É por esse motivo que a nossa tentativa de compreender o que foi a Shoah é não apenas uma tarefa incontornável, é um imperativo moral. Compreender não é justificar, é o modo de aceitarmos nossa responsabilidade pelo mundo, é a única maneira que encontrarmos para tornar a terra um local habitável, onde a pluralidade que é a marca da passagem humana pelo planeta pode aparecer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não existe possibilidade de entender a Shoah como uma catástrofe entre outras, ainda que de magnitude muito maior. O século XX ficará para sempre marcado como o século de duas guerras mundiais devastadoras, do emprego militar de duas bombas atômicas nas populações civis de Hiroshima e Nagasaki, da irrupção dos regimes totalitários nazista e stalinista, sem contar as revoluções, conflitos civis e faxinas étnicas. Ainda assim, o fato inegável de que um regime político, movido por uma ideologia assassina, tenha colocado todo seu vigor na construção de um aparato de fabricação em massa de cadáveres destrói todos os parâmetros tradicionais de compreensão. O extermínio dos judeus na Europa não tem nenhum sentido utilitário, nem pode ser entendido pelo senso comum. No entanto, e contrariando o diretor do documentário **Shoah**, precisamos compreender para que possamos nos reconciliar com a nossa humanidade.

O documentário **Shoah** mostra que os nazistas cometeram atrocidades que nenhuma lei humana pode punir, que nenhum indivíduo pode perdoar. Ainda assim, depois que as atrocidades foram descobertas em toda sua catastrófica (“shoah”) amplitude, a comunidade internacional de nações decidiu tipificar um novo tipo de crime: o crime contra a humanidade. Os nazistas cometeram crimes contra a humanidade, perpetrados no corpo do povo judeu. Os depoimentos dos sobreviventes, dos criminosos, das pessoas comuns que se viram pegas pelo terror totalitário, ajudam-nos a entender o que aconteceu para que nós possamos nos reconciliar com o mundo, sem nos dobrar frente à resignação mas também sem desespero paralisante.

REFERÊNCIAS

DOCUMENTÁRIO

SHOAH. Produção: França, Les Films Aleph, 1985. Direção: Claude Lanzmann. Duração: 544 minutos.

OBRAS

ARENDETT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CYTRYNOWICZ, Roney. *Memória da Barbárie*. São Paulo: EDUSP, 1991.

LANZMANN, Claude. *Shoah – Vozes e Faces do Holocausto*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEVI, Primo. *Os Afogados e os Sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1989.

Sobre a Revista

A Revista Lumen é uma publicação semestral de caráter multidisciplinar organizada pelo Centro Universitário Assunção – UNIFAI, que tem como objetivo divulgar o trabalho de docentes, pesquisadores e convidados de Instituições de Ensino Superior (IES) do Brasil e do exterior. A revista aceita trabalhos que não tenham sido publicados ou estejam em vias de publicação em outros periódicos, desde que atendam os seguintes requisitos:

- abordem, através de qualquer metodologia, temas relevantes nas áreas de ciências humanas, de forma aprofundada, revelando reflexão crítica;
- constituam ensaios bibliográficos, comunicações, resenhas, entrevistas, artigos, revisões bibliográficas e traduções;
- estejam adequados às normas de publicação da revista.

A publicação do material dependerá de sua pertinência e profundidade. Os trabalhos enviados à revista deverão ser analisados pela Comissão Editorial, que considerará a adequação da contribuição à linha editorial da revista. Tendo a Comissão Editorial analisado positivamente o material enviado, os originais serão submetidos à avaliação *ad-hoc* de, ao menos, dois pareceristas. Eventuais sugestões de modificação de estrutura ou conteúdo das contribuições feitas pela Comissão Editorial e/ou pelos pareceristas serão previamente acordadas com os autores. Só serão aceitos textos escritos em português. Textos produzidos em outros idiomas deverão, portanto, ser traduzidos. Com efeito, a Comissão Editorial vê-se totalmente responsável por rejeitar trabalhos enviados que não se enquadrem em sua linha editorial, que técnica, estrutural e/ou teoricamente demonstrem fragilidades ou que, simplesmente, não atendam aos requisitos acima discriminados. Os trabalhos aprovados pela Comissão Editorial, pelos pareceristas e pelo Conselho Consultivo, seguirão para a publicação, respeitando, todavia, a ordem de publicação (número da revista) e, dependendo do tipo de trabalho enviado, a adequação ao tema geral do Dossiê. Destarte, o prazo máximo para a comunicação de resposta de aprovação ou rejeição do material enviado ao colaborador é de 90 dias, iniciando pela confirmação do recebimento do trabalho.

Normas para publicação

A Revista Lumen tem 5 seções temáticas: 1) artigo; 2) entrevista; 3) resenha; 4) traduções; 5) ensaios.

O número máximo de caracteres com espaços, incluindo notas de rodapé, deve corresponder a cada categoria:

- para artigo, até 60 mil caracteres com espaços;
- para entrevista, até 20 mil caracteres com espaços;
- para resenha, até 10 mil caracteres com espaços (só serão aceitas resenhas de livros publicados nos últimos 5 anos ou que tenham grande relevância para a área de conhecimento a qual pertencem)
- para traduções não há um limite de caracteres pré-definido, embora, no que se refere aos textos traduzidos recomenda-se concisão para não fugir ao padrão editorial.
- para ensaios não há limite de caracteres pré-definidos, embora seja recomendado que o texto possua uma abordagem original e autoral.

Os autores deverão enviar o material para proposta obedecendo aos parâmetros de formatação da Lumen, com um currículo sintético, através do portal da revista, que pode ser acessado no endereço: <http://www.periodicos.unifai.edu.br>

Os artigos devem ser acompanhados de resumos em português e inglês (abstracts) podendo também incluir imagens, que serão distribuídas em, no máximo, duas páginas ao final do artigo.

Os textos serão enviados em arquivo no formato Microsoft Office Word 2003©, ou mais recente; e as imagens em arquivo JPG ou TIF.

Caso as imagens não estejam de acordo com os padrões exigidos para um resultado excelente, a editoria poderá alterar as dimensões indicadas para a reprodução, guardando o direito de não utilizá-las, em caso de inadequação completa; também poderá transformar imagens coloridas em preto-e-branco, para assim publicá-las.

A simples remessa de originais implica a autorização para publicá-los.

O mérito dos textos propostos será julgado pelos editores da Lumen e por dois pareceristas da área, tendo como critérios mais relevantes a originalidade do conteúdo e a sua compatibilidade com os estudos das áreas pertinentes.

Parâmetros de formatação

1. O texto deve estar em fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço 1,5. Os resumos e abstracts devem ter, em média, cem palavras. O resumo e o abstract também devem apresentar de três a cinco palavras-chave e keywords. O título do artigo deve estar em negrito e, também, deve ser apresentado em caixa alta, tamanho 12. Os intertítulos devem ser apresentados em negrito, tamanho 12, com caixa alta somente no início da palavra.

2. As referências bibliográficas completas deverão aparecer ao final do texto – portanto, quando uma referência bibliográfica aparecer pela primeira vez, citá-la no corpo do texto, entre parênteses, logo após a citação. Em citações literais, deverá aparecer da seguinte forma: (Autor, ano, página). Em citações não literais, a referência deverá ser feita da seguinte forma: (Autor, ano).

3. O uso de notas de rodapé será válido somente para inserção de informações complementares ou para apresentação de trecho na língua original, quando traduzido no corpo do texto. As notas devem aparecer em pé de página (rodapé) e indicadas por algarismos arábicos em ordem crescente.

4. Quando inseridas no corpo do texto, as transcrições devem ser destacadas entre aspas duplas (havendo aspas no texto original, elas se transformarão em aspas simples). Quando a transcrição tiver três linhas completas ou mais, deverá ter o parágrafo recuado à esquerda, letra tamanho 10 e espaço simples, sem aspas. O itálico deve ser usado somente nos títulos de obras, em expressões estrangeiras ou termos em destaque.

5. As imagens não devem ser inseridas no arquivo do texto. Deverão ser enviadas cada uma em arquivo separado (no formato TIF ou JPG), em baixa resolução, para o processo de seleção. As imagens serão indicadas no corpo do texto entre colchetes: Ex: [Fig. 1], [Fig 2], [Fig 3], e assim por diante. Cada arquivo de imagem deve indicar no nome essa numeração, sem os colchetes.

6. Após a aprovação do artigo, o autor deverá enviar, imediatamente, as imagens com alta resolução, para serem publicadas. Devem ter, no mínimo, 300 dpi e dimensões compatíveis com o tamanho no qual ela será reproduzida.

7. Em arquivo separado, contendo o título do artigo, o autor fará uma lista das legendas de todas as imagens, segundo sua numeração. A imagem ou figura deve apresentar uma legenda que deve trazer, na ordem: título da imagem. Crédito fotográfico ou Procedência: (referência à publicação e página da qual foi capturada a imagem).

Para citação nas notas

Livro:

SOBRENOME, Nome. Título em itálico. Local de publicação: Editora, ano de publicação.

* Caso haja outra edição do mesmo livro, esta deve ser indicada logo após o título.

Coletânea:

SOBRENOME, Nome. “Título do capítulo entre aspas”. In: SOBRENOME, Nome (Org.) Título em itálico. Local de publicação: Editora, ano de publicação.

Artigo:

SOBRENOME, Nome. “Título do artigo entre aspas”. Título do periódico em itálico. Local de publicação, volume, número do periódico, mês (abreviado) e ano de publicação.

* No caso de jornal, indicar também o dia antes do mês.

Trabalho acadêmico:

SOBRENOME, Nome. Título do trabalho em itálico: subtítulo. (tipo de trabalho: tese, dissertação ou monografia) Vinculação acadêmica, (Orientação), local e data da apresentação ou defesa.

Documentos eletrônicos:

AUTOR(ES). Denominação ou Título: subtítulo. Indicações de responsabilidade. Data. Informações sobre a descrição do meio ou suporte.