

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

Liana Netto Dolci

**O QUE FAZER DIANTE DE UM ENCERRAMENTO POLÍTICO?**

Porto Alegre

2019

Liana Netto Dolci

## **O QUE FAZER DIANTE DE UM ENCERRAMENTO POLÍTICO?**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Psicologia.

Orientador: Amadeu de Oliveira Weinmann

Porto Alegre

2019

Liana Netto Dolci

O QUE FAZER DIANTE DE UM ENCERRAMENTO POLÍTICO?

Conceito final: .....

Aprovado em ..... de ..... de .....

BANCA EXAMINADORA

---

Comentadora – Bárbara de Souza Conte

---

Orientador – Prof. Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann – UFRGS

Porto Alegre

2019

*Para os meus pais.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à Gabi, que há tantos anos me demonstra o valor de uma amizade, no seu sentido mais pleno, com fortes pilares de respeito e compreensão. A tua influência na minha vida é mais do que consigo dizer e não estaria aqui se não fosse pela tua ajuda e incentivo. Às amigas da adolescência, Mariana, Thatiana, Patrícia, Raquel e Larissa que sempre estão comigo, mesmo de longe, realmente construímos algo que o tempo não desfaz. Obrigada por me ajudarem tanto em incontáveis momentos da minha vida, vocês são meu porto seguro. Aos amigos da Clínica, que tenho muito orgulho de ter como companheiros de trabalho. Vocês me ensinam todos os dias como ser não só uma terapeuta melhor, mas uma pessoa melhor: à Thaís, Eduardo e Larissa. Aos terapeutas da Clínica, principalmente, à Márcia e ao Luiz, que são fonte de inspiração para o meu trabalho e que sabem como incentivar o meu potencial de maneira delicada e cuidadosa. À Aline, amiga imprescindível que não sei como vivia sem antes. À Barbara, pela dedicação singular com a nossa amizade, por nunca deixar eu me sentir sozinha. Ao Bruno, pela amizade recente carregada de trilhas sonoras e cumplicidades. Ao Marcelo, pelos incontáveis cafés e conversas que fizeram toda a diferença nos meus últimos anos.

A minha família que é a minha força: a minha vó, Lia, por compartilharmos desde a raiz do nome, às melhores memórias da minha infância, em Santa Vitória. À minha tia, Luci, por ter influenciado tanto nos meus gostos por arte e música, por ter me incentivado desde sempre a ser criativa, por ter brincado tanto comigo. Agradeço pela paciência, pelo amor. Ao meu pai, por ter me criado com astúcia e aguçar minhas curiosidades, sendo meu primeiro companheiro de filosofias, discussões e de futebol. À minha mãe por ter me transmitido os principais valores que carrego comigo e que espero ensinar aos meus filhos um dia. Obrigada por ter me proporcionado tanto afeto. À minha irmã, Sofia, por me defender desde pequena e por tolerar os meus piores defeitos.

Ao Amadeu, que me orientou para muito-além deste trabalho. Agradeço pelo empréstimo das palavras, pelos ensinamentos psicanalíticos, por todo o apoio e por todo o carinho. Obrigada por tornar minha trajetória acadêmica tão especial. Obrigada pela capacidade de enxergar o melhor em mim e apostar nisso. Agradeço também ao grupo de pesquisa formado pelo Gabriel, Mariana e Barbara, por terem me encorajado nas horas que eu mais temi não conseguir. Vocês me mostraram o quanto eu podia ir longe. Este trabalho só foi possível por causa de vocês. E ao Leandro, companheiro de escrita e ideias, sempre disposto a me ajudar.

Ao Glauber Rocha, por ter me revelado com o filme *Terra em Transe* a importância de eu ser a autora da própria história.

Ao Vinícius: amor ímpar. Obrigada por ser meu oásis.

Por fim, agradeço aos pacientes, com quem venho aprendendo há dois anos a *arte* da clínica. E às crianças, que me ensinam a acreditar na fantasia de novo.

**EPIGRAFE**

*“Natascha acabou de chegar pelo pátio até a janela e abriu-a completamente para que o ar possa entrar mais livremente em meu quarto. Posso ver a larga faixa de verde sob o muro, sobre ele o claro céu azul, e por todos os lados, a luz solar. A vida é bela, que as gerações futuras a limpem de todo o mal, de toda opressão, de toda violência e possam gozá-la plenamente.”*

*(Leon Trotsky)*

*Coyoacán, 27 de fevereiro de 1940.*

**SUMÁRIO**

AGRADECIMENTOS.....	5
EPÍGRAFE.....	7
SUMÁRIO .....	8
RESUMO .....	9
1 UM ENCONTRO EM ELDORADO EM UM INTERVALO DO TRANSE TERRESTRE .....	10
2 TRAUMA .....	17
2.1 OS DEUSES SÃO DO CAMPO DO REAL .....	18
2.2 O VÔMITO TRIUNFAL DE TERRA EM TRANSE .....	22
2.3 A OUTRA CENA DE PAULO: O ENCONTRO COM A MORTE .....	29
2.4 A DIMENSÃO DO TRAUMA EM UM POVO.....	36
3 TRAUMA E TESTEMUNHO .....	41
3.1 O VÉRTICE ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA .....	42
3.2 DEPOIS DE LEMBRAR, O QUÊ? .....	48
4 A SAÍDA PELA EXPERIÊNCIA TRÁGICA .....	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	68



## RESUMO

A proposta do presente trabalho é pensar sobre a pergunta, “o que fazer diante de um encerramento político?”. Em um primeiro momento, apresentamos o conceito trauma a partir das premissas do campo psicanalítico. Seguido de uma reflexão sobre testemunho, articulada com os efeitos da ditadura civil-militar (1964 a 1985) no povo brasileiro. Nesse sentido, tomamos como matéria de análise o filme *Terra em Transe* lançado em 1967, do diretor brasileiro Glauber Rocha, representante do movimento cinematográfico Cinema Novo. Em um segundo momento, trazemos ao debate o filósofo Nietzsche, por pensarmos que a obra utilizada está inscrita na perspectiva da experiência trágica pela forma revolucionária que se propõe. *Terra em Transe* não fecha o sentido e não oferece respostas prontas. Oferece a possibilidade ao espectador de elaborar sua própria resolução diante de um trauma político. Tanto a psicanálise quanto a experiência trágica trabalham no sentido de abrir caminhos, mais do que defini-los. Salientamos, portanto, neste trabalho, a importância da saída do trauma pela singularidade.

Palavras-chave: psicanálise, trauma, cinema, encerramento político, experiência trágica.

## ABSTRACT

The purpose of this work is to think about the question, “What to do facing a political closure?”. In a first moment, we introduce the concept trauma based on the premises of the psychoanalytical field. Then follows a reflection on testimony, articulated with the effects of the civilian-military dictatorship (1964 to 1985) on the Brazilian people. In this sense, we take as matter of analysis the movie *Terra em Transe*, released in 1967, by the Brazilian director Glauber Rocha, representative of the cinema movement Cinema Novo. In a second moment, we bring to the debate the philosopher Nietzsche, because we think that the work used is inscribed in the perspective of tragic experience by the revolutionary form that is proposed. *Terra em Transe* does not close the sense and does not offer ready answers. It offers to the spectator the possibility to elaborate their own resolution when facing a political trauma. Both psychoanalysis and the tragic experience work to open paths, rather than to define them. We emphasize, therefore, in this work, the importance of dealing with trauma through singularity.

Keywords: psychoanalysis, trauma, cinema, political closure, tragic experience.

## 1 UM ENCONTRO EM ELDORADO EM UM INTERVALO DO TRANSE TERRESTRE

*E então, que quereis?...*

Fiz ranger as folhas de jornal  
abrindo-lhes as pálpebras piscantes.  
E logo  
de cada fronteira distante  
subiu um cheiro de pólvora  
perseguindo-me até em casa.  
Nestes últimos vinte anos  
nada de novo há  
no rugir das tempestades.

Não estamos alegres,  
é certo,  
mas também por que razão  
haveríamos de ficar tristes?  
O mar da história  
é agitado.  
As ameaças  
e as guerras  
havemos de atravessá-las,  
rompê-las ao meio,  
cortando-as  
como uma quilha corta  
as ondas.

(Maiakovski, 1927, *apud* GUERRA, 1987).

Estamos em 1964.

Um golpe militar se instaura provocando angústia em grande parte da população e reprimindo os gritos de ódio. As ruas se esvaziam de gente e se enchem de medo. O golpe atinge o cinema no momento de sua plena ascensão, de sua explosão criativa. *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964), e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra (1964) são obras que fazem parte deste cenário.

Em suas variedades de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro, segundo o teórico Ismail Xavier (2001) em *O cinema brasileiro moderno*, acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Ministrado por cinéfilos, jovens críticos e intelectuais do Brasil desta época que, ao atualizarem a estética, alteraram intensamente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, conversando com outros elementos da criação artística popular daquele momento. Depois do golpe militar, o cinema encontrou outro motivo para tornar ainda

mais urgente sua discussão sobre a mentalidade do oprimido no Brasil: era preciso entender a relutância do povo em assumir a tarefa da revolução.

Em 1964, João Goulart havia sido deposto sem realizar suas promessas de reformas de base, deixando o povo sem líder. Em relação à ênfase dada em meio à crise para a discussão das formas de consciência e alienação, o filme *Terra em Transe* (1967), do diretor Glauber Rocha, teve um papel importantíssimo, visto que apresenta questões ainda hoje pertinentes sobre obstáculos estruturais de uma nação com raízes colonialistas.

*Terra em Transe* fez parte de um movimento conhecido como Cinema Novo, que surgiu sem uma orientação precisa, no que dizia respeito a suas influências ou diretrizes, bem como não havia um manifesto que expressasse suas iniciativas. Tinha em vista, principalmente, um núcleo comum de interesses que era trazer à tona a realidade desnudada do Brasil, por meio do cinema. Realidade esta que, segundo Humberto Pereira da Silva (2016, p.48), em *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução*, “costumava ser embelezada e maquiada para entretenimento das elites. A estratégia do Cinema Novo era criar filmes baratos, explosivos, bárbaros, radicais, antinaturalistas e polêmicos”. Pensamos *Terra em Transe* ter sido uma das principais engrenagens na maquinaria deste movimento cultural brasileiro.

Resgatar o Cinema Novo é uma tarefa de importância política. Glauber, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), enuncia a importância de um novo modo de fazer cinema por meio de uma nova linguagem que implique uma revolução estética para além do conteúdo. Um dos maiores inovadores da arte literária, Maiakovski (que fazia parte da escola cubofuturista, dedicada a experiências com a linguagem), antes mesmo do Brasil iniciar sua trajetória revolucionária modernista, o poeta russo já tinha como lema "sem forma revolucionária não há arte revolucionária". Em seu contexto político, em 1927, Stalin sobe ao poder e este regime se caracterizou pelo autoritarismo, também em relação à classe artística. O militante-poeta tinha como certeza que era preciso uma ruptura com modelos e padrões tradicionais para um novo tipo de liberdade criativa. Segundo Leandro Saraiva (2006), no texto “montagem soviética”, o poeta foi fundamental para a consolidação do futurismo como força vital, referência de ousadia e engajamento político para os jovens artistas que emergiram no contexto da revolução. Assim como Glauber, a veia dramática da arte de Maiakovski criou um lirismo novo, com caminho para a teatralidade. Essa arte recusa a dicção sentimental, inventando planos de reconstrução universal. “Isto que está cifrado no suprematismo de Malevich e irá florescer na montagem eisensteiniana e vertoviana, é cantado na poesia de

Maiakovski.” (Saraiva, 2006, p.112). Este é, também, o ponto de vista de Glauber Rocha (1980) em que ele diz que o filme tem que ser radical tanto do ponto formal como ideológico. Acreditamos que os dois campos estão interligados porque não existe diferença entre a ideia e a forma, de acordo com o diretor brasileiro, a linguagem é o resultado e o produto dialético.

Glauber Rocha foi o grande representante do Cinema Novo. Por meio de sua estética, temos mais do que uma nova forma, apresentando certo pensamento político aos brasileiros e ao mundo. O movimento revela nomes importantes no cenário fílmico, como o diretor Nelson Pereira dos Santos, os cineastas Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues. O maior destaque certamente é o cineasta baiano Glauber Rocha, diretor de filmes emblemáticos como *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Sua marca maior, “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, bem como suas opiniões políticas, asseguraram sua posição insubstituível na história do cinema mundial e destaque como um dos maiores cineastas de seu tempo.

Glauber Rocha (1965), no texto “*Eztetyka da Fome*”, apresentado durante a 5ª Resenha do Cinema Latino-americano, em Gênova, Itália (21-30 de janeiro de 1965), sob patrocínio do Columbianum, propõe que o Cinema Novo tem um compromisso com o empoderamento das populações vulneráveis de um sistema que protege seus privilegiados:

[...] onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe no Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviços das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria (Rocha, 1965, p.3).

Analisar a cultura do final daquela década, segundo o teórico do cinema Ismail Xavier (1993), implica em pensar as formas que os artistas encontraram para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais *versus* realidade, engendrando

uma revolução no panorama cultural da época com o tropicalismo, o cinema marginal, entre outros. Estes movimentos artísticos, marcados pela conjuntura específica de “maio de 1968”, têm uma marca revolucionária que é a de tornar o cinema algo para além do (ou oposto ao) mercado vigente - capitalista. Ou seja, o debate do cinema estava mergulhado em condições adversas, políticas e econômicas. Havia uma grande esperança em relação à potência da arte e, certamente, do cinema. É interessante que, apesar do quadro de subdesenvolvimento tanto retratado nesse período, bem como do regime político conservador, houve a criação de novos modos de fazer a sétima arte, pois, não surpreendentemente e nem sem razão, o que se fazia tinha um teor político nunca antes visto no país.

Ismail Xavier (1983), no livro de sua autoria *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*, posiciona o Cinema Novo como uma arte central para afetar diretamente a vida política dos brasileiros, antes e depois do golpe civil militar de 1964. Os filmes de Glauber Rocha compõem os traços do dilaceramento da consciência moderna que ganhou expressão cinematográfica mais nitidamente nos anos 1960 em muitos países. Discordando da premissa que somente os países desenvolvidos teriam condições e a ambição necessária para produzir cinema de ponta, Glauber fez da invenção de estilo a condição para a sua intervenção no debate político.

Assim como Glauber, que fez uma reflexão política da conjuntura do país, neste trabalho nos perguntamos o que fazer diante de um encerramento político. Focaremos, devido a nossa pergunta central, nos anos imediatamente posteriores a 1964; mais precisamente, faremos uma análise filmica de *Terra em Transe*, como já foi mencionado, um dos filmes mais conhecidos e inovadores de todos os tempos. Com esta obra, conseguimos colocar a genialidade estética e política do diretor à mostra.

Aqui, a análise de diferentes modos de arte cinematográfica articula-se com considerações psicanalíticas conceituais. Isto é, tentamos responder à pergunta “o que fazer diante de um encerramento político?” por meio do estudo das representações próprias da cultura popular brasileira pós-golpe, engendradas por Glauber Rocha dentro do movimento do Cinema Novo, como uma amostra política de grande potencial para além de sua época. Quais as

implicações do modo de fazer cinema de Glauber na sua possível significação para responder a nossa questão? Ao quê *Terra em Transe* nos convida, diante de um encerramento político?

Concordamos com o diretor em relação ao estatuto do filme *Terra em Transe*, no qual se reflete sobre uma experimentação da derrota política. O filme faz parte de um movimento que afirma a indissociabilidade da estética, da ética e da política. Tanto pelos movimentos de câmera e pela sua montagem, como pelos signos utilizados: rifles, bandeiras pretas, crucifixos e tambores. A estilística incorpora a crise, ressalta assim uma dimensão grotesca do momento histórico vivido no país. O que determinou o fracasso da luta pelas reformas? O que, na formação cultural da grande maioria, resultou na apatia diante do golpe do Estado? Desde o golpe, o Cinema Novo estava em busca de respostas e fazendo novas perguntas. *Terra em Transe* opta pela abordagem direta do intelectual face ao golpe e à revolução. Assim como *O Desafio*, de Paulo César Saraceni (1965), *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl (1969), e *Fome de Amor*, de Nelson Pereira dos Santos (1968), desvela o abismo que existe entre a classe alta e as classes populares. Há talvez, pela primeira vez, o reconhecimento de uma alteridade que lemos como “povo”, antes inaparente, o que ironiza os intelectuais, que zombavam da classe baixa alienada e despolitizada. Não pensamos aqui que *Terra em Transe* faz parte da estética do *kitsch*, pelo contrário, seus alívios cômicos transvestidos de paródias ufanistas nada mais querem que indicar uma possível falta de autocrítica das correntes políticas do país.

Acreditamos que a arte pode estar amalgamada à ação política. Concordamos com a ideia do teórico Ismail Xavier (2006) de que há política em todas as camadas da produção de um filme. O autor comenta que há política na busca do imponderável feita pelo diretor Orson Welles, que soube encenar os poderes. E há política na inclinação eisensteiniana para os gráficos e para a "geometria dos processos temporais"; como há também política na poesia nervosa de Godard "quando te faz o máximo de coisas no mínimo de tempo, saturando imagem" (p.11). Como garantir que o cinema seja uma linha de fuga se, ao mesmo tempo, há um controle social dos meios de produção? Segundo Deleuze (1990), a possibilidade que o cinema possui de criação de beleza e pensamento é trocada pela função social do controle, no momento em que a imagem está interligada a outros poderes. “Tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o

pensador em vocês”, (p.190). O que estamos falando aqui é da articulação da montagem, o que mostraremos ao longo do trabalho como Glauber pensou aquilo que Eisenstein (2002) chama de tempo, ou seja, a quarta dimensão do cinema.

Deleuze propõe a existência de outro tipo de cinema, surgido na Itália do pós-guerra, chamado por ele de cinema moderno, ou cinema do tempo. A Imagem-Tempo surge quando esse esquema sensorio-motor, característica central da imagem-movimento, começa a falhar. Ou seja, quando o espectador se vê diante de uma ruptura do que é digerível facilmente. Segundo Silva e Araújo (2011), quando as situações se colocam de tal forma que os personagens nos filmes não têm mais condições de agir perante o que os afeta. "Seja por restrições físicas, como no caso de *Janela Indiscreta*, de Hitchcock, seja porque as situações se tornam por demais belas ou horríveis que a nossa percepção simplesmente falha diante delas” (p.4). Glauber Rocha quebrou os paradigmas narrativos do cinema comum, exatamente pelas suas montagens provocarem o espectador e retirá-lo da ordem da linearidade. *Terra em Transe*, a nosso ver, conta bem mais que uma história. Em relação ao pensamento Deleuziano, podemos afirmar que o tempo ali se descola do movimento.

O Cinema Novo bebe das fontes do Neorrealismo italiano. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Itália começou a reconstruir-se e o cinema percebeu que podia contribuir para a formação de uma nova consciência democrática (Fabris, 1996). A simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos tinham intuito de transmitir uma imagem verdadeira da Itália, como também a utilização de planos de conjunto e dos planos médios, a recusa dos efeitos visuais, uma montagem sem efeitos particulares são traços dos filmes deste movimento. Como modelo de produção e de atitude dos autores comprometidos com a função social do artista (que privilegiam filmes de denúncia social), aspectos gerais do Neorrealismo como “ética da estética” estão presentes no Cinema Novo. A partir da segunda guerra mundial e do desejo de liberdade, temos um cinema que deve buscar a associação perfeita entre realidade e o espetáculo.

Augusto (2008) elucida que a história do Neorrealismo, considerado por estudiosos de diferentes tendências, como A. Bazin (1985), Lino Micciché (1999), Deleuze (1995) ou Henebelle (1978), como a última revolução do cinema mundial, inaugura a própria

modernidade na sétima arte. Isto encerra um paradoxo: apesar de ter apresentado vida breve em território nacional italiano, sem tempo inclusive para fundar-se como escola, frutificou em diversas partes do mundo, originando uma onda de insurreição anti-hollywoodiana, que ficou conhecida como os Novos Cinemas. A começar, ainda no fim dos anos 1950, pela *Nouvelle Vague* francesa, o caso mais célebre, mas principalmente nos anos 1960, caso do Cinema Novo brasileiro. O cinema neorrealista vai-se revelando como uma estética, como propõe Lino Micciché (*apud* Augusto), quando afirma que o Neorrealismo foi, sobretudo, uma ética da estética, combatendo o *status quo*, sem afastar o espectador da realidade, sem criar um paraíso artificial. Assim como *Terra em Transe*, o Neorrealismo oscilou entre o razoável e o excessivo, ficção e o registro documental.

A tarefa desse cinema do pós-guerra - o Cinema Moderno - tenta restabelecer a crença no mundo pós-horror e recriar novas formas de agir. Não basta o homem ver uma imagem, é preciso ver uma imagem sustentada ao limite, uma imagem que se desdobra em outra, função do plano-sequência, a imagem se conecta, assim, ao tempo. As forças que atuam no golpe civil-militar de 1964 desmontam a utopia revolucionária, Glauber transforma o signo da sua pedagogia em fazer tudo entrar em transe: “Uma produção de enunciados coletivos capazes de elevar a miséria a uma estranha positividade: a invenção de um povo [...] fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir” (Deleuze, *apud* Assis e Maciel Júnior, 2014, p.56).



## 2 TRAUMA

Já foi dito que os verdadeiros conceitos trazem a assinatura do seu autor; e creio que poucos são aqueles que portam uma assinatura tão nítida quanto o inconsciente de Freud. A assinatura não é, porém, uma garantia de imutabilidade do conceito. Exatamente por não serem puras abstrações formais produzidas artificialmente, por responderem a problemas reais, os conceitos estão sujeitos a transformações e mutações, a renovações, que caracterizam a história do saber (Roza, 1995, p.207).

Poderiam me perguntar se em que medida eu próprio estou convencido das hipóteses aqui desenvolvidas. Minha resposta seria que nem eu próprio estou convencido nem busco conquistar a crença de outros. Mais exatamente: não sei até que ponto acredito nelas. Parece-me que o fator afetivo da convicção não precisa de forma alguma ser aqui considerado. Afinal, uma pessoa pode se entregar a um raciocínio, segui-lo até onde leva, apenas por curiosidade científica ou, caso se queira, como *advocatus diaboli*, que nem por isso vende a própria alma ao Diabo (Freud, 1920/2018, p.139).

## 2.1 OS DEUSES SÃO DO CAMPO DO REAL

A psicanálise começou como uma teoria do trauma. Freud, em “Sobre a Teoria dos Ataques Históricos” no texto *Esboços para a “comunicação preliminar” de 1893*, começa a formular sua teoria sobre trauma, que pode ser empregada na teoria da histeria: transforma-se em trauma psíquico toda impressão que o sistema nervoso tem dificuldade em abolir por meio do pensamento associativo ou da reação motora. (Freud, 1940-41[1892]/1996, p.197).

No *Projeto*, de 1895, Freud fala de um dos casos clássicos que ficou principalmente conhecido por aprendermos sobre o traumático. Emma, aos oito anos, é tocada na genitália por sobre as roupas por um vendedor; depois, aos doze anos, surge a representação do trauma, visto que ela desenvolve a compulsão de não poder entrar em lojas sozinha. Este fato “ressignifica” o primeiro. Freud considera que se recalcam lembranças que só se tornaram traumáticas por ação *a posteriori*. A causa desse estado de coisas é o retardamento da puberdade em comparação com o resto do desenvolvimento do indivíduo. Freud estabelece o riso como vínculo associativo entre as duas cenas. O riso dos vendedores da loja, na cena II, evoca o riso do proprietário da confeitaria no assédio até então recalcado. Emma está sozinha nas duas situações. Freud realça que entre os dois eventos há a puberdade. A lembrança despertou o que ela certamente não era capaz na ocasião, uma liberação sexual que se transformou em angústia. Nesse sentido, o passado é o que ressignifica o presente. As memórias também são, para Lacan (1954/2010), rememoração:

Emma acha-se dominada, atualmente, pela compulsão de não poder entrar nas lojas sozinha. Como motivo para isso, [apresentou] uma lembrança da época em que tinha doze anos (pouco depois da puberdade). Ela entrou numa loja para comprar algo, viu dois vendedores (de um dos quais ainda se lembra) rindo juntos, e saiu correndo, tomada de uma espécie de afeto de susto. Em relação a isso, terminou recordando que os dois estavam rindo das roupas dela e que um deles a havia agradado sexualmente (p.270).

Por considerar que o trauma traz importantes contribuições para este trabalho na reflexão sobre os efeitos de um encerramento político, passou a ser necessário abordá-lo mais profundamente e em separado. Freud (1893/1996) conservou a relevância do evento traumático na manutenção da economia psíquica, postulando que o recalcado retorna por meio de

“reminiscências”. Podemos dizer que o que faz a reminiscência perdurar inclusive é seu caráter traumático. Freud (1914/1996), em *Recordar, repetir, elaborar*, fala sobre um tipo especial de experiências sobre as quais não se consegue recuperar lembrança. Tais experiências necessitam de um tempo *a posteriori* para serem assimiladas. Podemos relacionar tais eventos ao trauma. Porque entendemos o trauma por aquilo que não pode ser recuperado na lembrança, que se engendra no aparelho psíquico pela repetição - visto que toda experiência cujo tom afetivo é excessivamente intenso tem um caráter traumático.

Além do Princípio do Prazer também faz parte do árduo trabalho de elaborar e reinscrever, religar a Eros, a verdadeira crise mortífera, sob a forma da guerra nas primeiras décadas do século XX que se abatera sobre o organismo ideológico da cultura ocidental (Ab’Sáber, 2018, p.40).

*Além do Princípio do Prazer*, texto paradigmático de Freud, foi escrito entre 1918 e 1920. Um sonho de Freud dessa época parece ter sido vivido como algo do traumático, esse sonho - o da indenização pela morte de seu filho na guerra - está incorporado em *A interpretação dos sonhos* de 1900. Segundo o autor Tales Ab’Sáber (2018), a teoria da pulsão de morte surgiu da análise também dos sonhos pessoais de Freud, visto que este sonho comentado traz o masoquismo e o desejo de morte para o primeiro plano do psiquismo. Como Walter Benjamin postulou na época (*apud* Ab’Sáber, 2018), os homens que voltaram da primeira guerra mundial viveram uma experiência de tal ordem que ela não podia mais ser contada por meio de narrativa. Há um excesso quando não se consegue dizer aquilo que foi, quando não há palavras para criar um sentido pelo que se vivenciou. Muito se falou na época dos sonhos traumáticos, das neuroses de guerra.

Freud, nos sonhos traumáticos do pós-guerra, acreditava que justamente o fato do sujeito sonhar repetidamente com aquilo que lhe foi traumático qualifica o evento como traumático. O paciente estaria fixado psiquicamente no trauma.

Um estado que sucede a graves abalos mecânicos, colisões de trens e outros acidentes envolvendo risco de morte foi descrito há muito e acabou ficando com o nome de "neurose traumática". A terrível guerra que acabou recentemente produziu um grande número desses adoecimentos. [...] Sintomas fortemente desenvolvidos de sofrimento subjetivo, mais ou menos, como uma hipocondria ou numa melancolia, e às provas de um enfraquecimento e uma deterioração gerais muito mais amplos das atividades psíquicas (Freud, 1920/2018, p.53).

É neste mesmo texto que Freud nos fala da brincadeira do carretel, conhecida na psicanálise como 'fort-da'. A brincadeira do desaparecimento e do retorno. Da angústia da separação. A criança que estava passiva foi afetada pela vivência e se coloca em um papel ativo

ao repeti-lo como brincadeira, independentemente da lembrança em si ter sido prazerosa ou não. Na epopeia *Jerusalém libertada*, o herói, Tancredo, matou sua amada Clorinda, quando ela lutou com ele vestindo a armadura do inimigo. Depois do seu enterro, ele entra na floresta mágica que intimida o exército dos cruzados. Transtornado, ele acaba partindo uma árvore ao meio, novamente prejudicando a alma de Clorinda que estava presa na árvore. Freud usa esta história para refletir sobre a repetição que se coloca além do princípio do prazer. De certa forma, neste trabalho, estaremos especulando sobre os efeitos traumáticos que encerramentos políticos causam nas subjetividades. A especulação psicanalítica tem como ponto de partida, de acordo com Freud, a impressão obtida durante a investigação de processos inconscientes, de que a consciência não pode ser a característica mais geral dos processos psíquicos, mas apenas uma função em particular deles.

A consciência não é a única peculiaridade que atribuímos aos processos psíquicos; todos os processos excitatórios nos outros sistemas deixam neles marcas permanentes como base da memória, restos mnêmicos que não têm relação com a consciência. Freud comenta que muitas vezes essas marcas são mais fortes e mais duradouras quando o processo que as deixou nunca na verdade chegou a se tornar consciente. Prosseguindo no raciocínio, Freud afirma que o processo excitatório se torna consciente no sistema “Cs”, mas não deixa nele qualquer marca permanente. Todas as marcas desse processo, sobre as quais a memória se baseia, surgiram nos sistemas internos adjacentes quando a excitação se propaga até eles.

Freud, em *Além do princípio do prazer*, capítulo IV, coloca que as excitações de fora que são fortes o suficiente para romper a proteção contra estímulos são chamadas de traumáticas. Um “acontecimento” como o trauma exterior, segundo o autor, produzirá um abalo no organismo do sujeito e ativará os meios defensivos deste. É preciso dar conta do estímulo, estímulo este que está em grande quantidade e intensidade. É necessária, então, a ligação psíquica destas quantidades de estímulo.

O fato novo e impressionante que iremos descrever em seguida é que a compulsão à repetição também faz retornar certas experiências do passado que não incluem nenhuma possibilidade de prazeres que, de fato, em nenhum momento teriam proporcionado satisfações prazerosas, nem mesmo para as moções pulsionais recalçadas naquela ocasião do passado (Freud, 1920/2006, p.145).

Freud observa que os sonhos dos pacientes de neurose traumática não realizam um desejo. Eles obedecem à compulsão à repetição situada além do princípio do prazer. Tais sonhos também não cumprem a função de fazer o sujeito continuar dormindo. Se existe um além do princípio do prazer, então podemos concordar com Freud que esses sonhos operam no interesse

da ligação psíquica de impressões traumáticas, também fora da análise. Esses sonhos estariam vinculados a outra tarefa – a ligação de excitações traumáticas –, cuja resolução precisa ser efetuada antes que o princípio do prazer possa começar seu domínio.

Assim como o umbigo do sonho, há algo do trauma que o sujeito não dá conta de organizar na sua narrativa, do que não se consegue dizer. Freud, no seu primeiro livro emblemático, *A interpretação dos sonhos*, aponta para a perda da possibilidade de interpretar o sonho porque nele há demasiados fios associativos que fazem fracassar a viabilidade do discurso. No Seminário 11, Lacan (2008) alude ao inconsciente freudiano e sua relação com os sonhos:

Tropeço, desfalecimento, rachadura. Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela. Freud fica siderado por esses fenômenos, e é neles que vai procurar o inconsciente. Ali, alguma outra coisa quer se realizar - algo que aparece como intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade. O que se produz nessa hiância, no sentido pleno do termo produzir-se, se apresenta como um achado. É assim, de começo, que a exploração freudiana encontra o que se passa no inconsciente. [...] Ora, esse achado, uma vez que ele se apresenta, é um reachado, e mais ainda, sempre está prestes a escapar de novo, instaurando a dimensão da perda (p.30).

Neste mesmo seminário, no capítulo “Rede de Significantes”, Lacan lembra que Freud compreendeu que era no campo do sonho que faria seu trabalho mais irreverente e sem precedentes. O que ele nos disse do inconsciente? Afirmou-o constituído não pelo que a consciência pode evocar, mas pelo que lhe é recusada. Aqui, “no campo do sonho, estás em casa” (p.50).

## 2.2 O VÔMITO TRIUNFAL DE TERRA EM TRANSE

O filme fala de um tempo que insiste em retornar.

Partimos de uma obra que retrata o golpe civil-militar de 1964, para pensarmos a nossa atualidade. O filme nos coloca as perguntas: o que fazer diante de um encerramento político? Como entender que a democracia está condicionada a deixar o lugar do líder vazio? O golpe militar de 1964, segundo Helio Pelegrino (1987), em seu texto *Pacto edípico e pacto social*, foi uma contrarrevolução preventiva, controlada pelos interesses estrangeiros norte-americanos, que prejudicou a classe trabalhadora, a maior parte da população brasileira. Sendo assim, o golpe foi contra o trabalho e contra o trabalhador, a favor do grande capital. Os militares fizeram contra o povo uma opção imperialista. Em um sistema excludente e altamente cruel, concentrou mais riqueza e arrastou a população pobre ainda mais para a miséria. Assim, o autor salienta que os migrantes, os paus-de-arara, os boias-frias, os 40 milhões de brasileiros reduzidos à pobreza absoluta não têm nada que os leve a respeitar e prezar pela sociedade brasileira.

O pacto social se faz assim demasiado frágil. De forma muito parecida com o que acontece hoje, em que grande parte da população não está sendo assegurada dos seus direitos, ao mesmo tempo em que percebe grandes escândalos de corrupção saírem impunes. Ao quebrar com o pacto social, na medida em que não se construiu nenhuma alternativa político-transformadora e libertadora, rompe, ao mesmo tempo, com a lei da cultura. Temos, então, um parricídio inconsciente. Isto, de acordo com Pelegrino, resultaria na violência. A ação transformadora seria o sujeito converter-se em um revolucionário ao reconhecer alguma lei por meio da ação de massas. Em tal caso, a ruptura com o pacto social não provoca a ruptura com a lei da cultura (lei do pai). Nesse sentido, o sujeito consegue manter seu ideal de eu e preserva a aliança com o pai simbólico ao deixar o lugar do pai totêmico vazio, o que corresponde ao que a democracia se propõe.

Em *Psicologia das massas e análise do eu*, Freud nos fornece ferramentas para compreender o funcionamento da identificação das massas com o líder. Retomemos o mito do pai da horda, elaborado em *Totem e tabu*. Os filhos comem cru o cadáver de *Urvater* – pai primordial –, na tentativa de se tornarem mais poderosos, visto que este pai era tirânico e expulsava do convívio social ou matava todos que não se submetessem a ele. Depois do ato canibal, viram-se tomados por um sentimento de culpa. O destino deste afeto é a renúncia pulsional, a interdição do gozo sem limites, adotado pelo pai, mas proibido aos demais. Estes irmãos firmam o compromisso de manter o lugar do pai vazio. Em *Psicologia das massas e*

*análise do eu*, Freud percebe que, ao surgir a figura do pai ideal, no fascismo, temos a destruição do pai simbólico. Segundo Fuks (2014), é mais fácil para os homens idealizarem em um líder a fantasia de ser capaz de livrá-los de todo o mal. Assim, eles não precisam lidar com suas responsabilidades políticas, com seu agir político e nem com o desamparo, que é constitutivo ao sujeito. “A idealização do líder e a identificação narcísica entre os membros da massa em nome do ideal, transformaram-se no motor das políticas totalitárias” (p.126). Dessa forma, podemos pensar que o mito de *Totem e Tabu* é uma ferramenta essencial para entendermos a dificuldade de deixar o lugar do pai vazio. Ou seja, sustentar a democracia: sistema de leis que precisa deste lugar vago. Este que, anteriormente, segundo a psicanálise, era ocupado por um poder tirânico e arbitrário.

Dado isto, retomamos *Terra em Transe*. De um lado, temos Diaz, líder político de direita; do outro, Vieira, líder populista, que denuncia a ironia do desmonte da fé na política. A igreja também está representada no filme como uma força política enganadora, juntamente com a crítica daquilo que é da ordem da renúncia de um comprometimento pessoal com uma causa, por ela mesma, e não por seu fim. Hannah Arendt (1958/2011), em *A condição humana*, elabora que as guerras do século XX não são mais a continuação da política por outros meios, elas são catástrofes monstruosas. A política, segundo a autora, se inscreveu, após esses acontecimentos, na ordem da violência. Este pensamento arendtiano está muito bem representado na cena no filme em que mandam o povo falar e este não emite nenhuma palavra. Há um silêncio demasiado longo, que incomoda o espectador. Paulo, personagem que vamos acompanhar mais de perto ao longo da obra, não acredita no povo que, segundo ele, “sai correndo atrás do primeiro que lhe acena com uma espada ou uma cruz”, exatamente como o poeta Paulo fez. Glauber mostra isso com brilhantismo único: provoca a repulsa no espectador pelas ironias das crenças e comportamentos dos seus personagens. Sara, militante de esquerda e companheira de Paulo, nesta mesma cena tenta fazê-lo crer no povo e, durante as comemorações da vitória de Vieira, se dirige a um homem na multidão: “o povo é Jerônimo, fala Jerônimo!”. Aí está a surpresa. Tudo emudece. Nenhum som emitido. O barulho cessa. As palavras calam. E, depois de um momento suficientemente longo para causar um desconforto no espectador, Jerônimo toma a palavra dizendo: “Eu sou o povo, um homem pobre, um operário, presidente do sindicato, estou na luta das classes, acho que está tudo errado... e o melhor é aguardar a ordem do Presidente”. Paulo, satisfeito com a resposta, complementa: “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolidizado. Já pensaram um Jerônimo no poder?” Estamos vendo a marca glauberiana da estética da fome e da violência. Em sintonia com o pensamento Arendtiano e Freudiano, o sujeito que não consegue falar sobre sua existência política, sobre

seu papel criador, acaba por resignar-se a falar do seu lugar no sistema capitalista, identificado com a posição de operário, que não pode decidir nada além de aguardar a ordem de um líder.

Partimos de uma constatação arendtiana de que ação política é sinônimo de liberdade e que a liberdade só existe na pluralidade. Esta última é a condição da ação humana, porque somos todos iguais, humanos, de um modo que cada um pode, a partir do espaço coletivo, descobrir sua própria identidade. A ação é a atividade política por excelência, a única atividade humana que não ocorre por mediação de matéria. Assim, as questões para a autora tornam-se políticas por definição, “pois é o discurso que faz do homem um ser político” (Arendt, 2011, p.4). Na medida em que Jerônimo, que representaria o povo na cena, não consegue falar na esfera pública, temos uma perda de sentido da experiência humana. Arendt explica isso da seguinte forma:

[...] em um mundo no qual o discurso perdeu seu poder. E tudo que os homens fazem, sabem ou experimentam só tem sentido na medida em que se possa falar sobre. [...] Os homens no plural, isto é, os homens na medida em que vivem e se movem e agem neste mundo, só podem experimentar a significação porque podem falar uns com os outros e se fazer compreender uns aos outros e a si mesmos (p.5).

Ao agirem e falarem, os homens mostram quem são, revelam ativamente sua unicidade, e assim aparecem no mundo humano. A ação se desdobra no espaço de visibilidade pública. Ser privado deste espaço comum significa ser privado de realidade. Ainda, sobre a questão da liberdade, Hannah Arendt (1992, p.213), em *O que é liberdade?*, pontua: “se os homens desejam ser livres, é precisamente à soberania que devem renunciar”. Em outras palavras, a autora acredita que a soberania política é sempre uma ilusão, porque dada a pluralidade e a teia das relações humanas, ela só poderia ser mantida com o recurso a meios não políticos, como a violência. A liberdade está antes conectada à capacidade humana de desencadear novos inícios por meio da ação, porque somos livres apenas quando agimos e somente podemos agir no meio público, no meio de outros. Retomando Freud, em *Psicologia das massas* (1921/2013), texto escrito em meio ao avanço nazifascista, os indivíduos de massa necessitam da ilusão de que são amados pelo líder igualmente e este líder precisa ser seguro de si e independente. “O líder da massa continua sendo o temido pai primordial, a massa ainda quer ser dominada por uma força irrestrita.” (p.139). Em termos freudianos, o pai primordial é o ideal da massa, que domina o eu em lugar do ideal do eu, ou seja, o indivíduo abre mão do seu ideal de eu. Este ideal do eu é substituído pelo ideal da massa simbolizado na figura do líder.

Voltando ao filme, que inicia com o som de tambores africanos anunciando tragicamente uma *Terra em Transe*, Paulo Martins, nosso não-herói, vive uma ficção da realidade de 1964.



No momento de instauração do golpe de estado pelos militares no Brasil, vivemos na tela em 1967 a amarga situação marcada pela derrota política na história de El Dourado, que convida Paulo a tomar uma decisão. *Terra em Transe* opera a partir de referentes miméticos que são compreendidos na linguagem fílmica. Ou seja, tais alegorias são construídas na forma do filme, estão na sua própria estrutura. Não por acaso o espectador se depara logo de início com a cena do "sonho lúcido" de Paulo. Freud (1900/1996, p.53) comenta que o estudo do sonho é o caminho mais confiável para investigar os processos mais profundos da psique. Tendo isso em vista, o filme construído com elementos oníricos é um grande *flashback* dos terrores psíquicos de Paulo. Em uma cena emblemática, Paulo, diante do absurdo do abandono da luta, parte para o confronto armado contra as forças golpistas. Ao quebrar um bloqueio policial é ferido de morte. Começamos, a partir disso, a acompanhar o *transe* onírico do personagem, revisitando intimamente seus dilemas e também os de Eldorado, bem como as ligações políticas do jornalista com Diaz, Viera e Fuentes.

*Terra em Transe* retrata um momento de desordem subjetiva, representado em grande parte do filme pelo personagem Paulo. O filme convoca o espectador a mergulhar em algo do traumático. Glauber faz maravilhosamente o ato de, não por acaso, nos colocar em transe, em um hiato, em um tempo de *hiância*. O filme perturba por nos colocar em algum tipo de angústia, de aturdimiento. Longe de *patologizar* personagens e classificá-los, lemos o filme como manifestação de um (ou mais) sintoma social.

As misturas nas falas, os sons produzidos e as batidas compostas com as imagens provocam a náusea de um transe que talvez seja indigesto ao espectador, mas davam pleno sentido da convulsão social do momento. No filme, uma república periférica imaginária, em plena crise da sua democracia, entra em crise depois de um golpe de Estado. Obviamente, aquela alegórica criação de Eldorado e Alecrim de forma indireta e sugestiva eram estratégias para falar dos problemas do Brasil e fugir da censura. A maior contribuição de Glauber Rocha para um cinema político brasileiro não é um filme de afirmações. *Terra em Transe* cutuca uma ferida aberta, reinstaurando no espectador a dimensão do trauma. Sabemos que no Brasil temos uma falta de cuidado por parte de um Estado, que não se responsabiliza por traumas por ele gerados.

Os estudos sobre trauma vêm ganhando especial importância e visibilidade desde o aniversário de 50 anos do golpe civil-militar de 1964. É necessário que reflitamos sobre as potências e os limites dessas análises para a compreensão das lógicas de reprodução da violência no Brasil e seus efeitos em nível psicopatológico (Kveller; Moschen, 2017). É

fundamental a psicanálise se ocupar em um diálogo interdisciplinar das questões que afligem o sujeito, desde violências estruturais, bem como os efeitos da violência de Estado próprios da ditadura civil-militar. Consideramos aqui a noção de trauma como uma ferramenta útil na análise das formas de *mal-estar* na cultura brasileira atual.

Vieira, por sua vez, apresenta uma síntese de diversos líderes populistas. Como João Goulart, ele é gaúcho e é deposto por um golpe de direita. Como Miguel Arraes, ele é um governador de província [...] eleito com o apoio dos estudantes e dos camponeses. A auto-descrição que faz do “self-made man” (“Eu vim de baixo com as mãos...”) lembra Jânio Quadros, enquanto seu discurso de demissão (“A contradição das forças que regem a nossa vida”) ecoa a famosa carta de suicídio de Vargas [...] (Stam, 1976).

Quanto ao trauma, Lacan (1954/2010, p.239) comenta, no *Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* sobre o estilhaçar do sujeito. Onde se concentra um não sei quê de indizível, onde o sujeito se perde. Como no sonho que Freud teve, da Injeção de Irma, ele era um pouco de todos aqueles representados no sonho. Ou, melhor dizendo, há a tentativa de representação do que ali não está. Poderíamos suspeitar de um encontro com o real. Em *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan (1964/2008, p.165) diz que o real é o obstáculo ao princípio do prazer. É o choque, é guiado por uma economia que admite algo de novo, que é justamente o impossível.

Uma articulação possível entre a repetição de que falamos sobre as errâncias do personagem poeta do filme e a pulsão de morte, é o resultado de algo que não se consegue elaborar, ligar, fazer serviço à pulsão de vida. Não há representação possível. Não há sentido. Isso que não fez laço esvaziado de sentido tenta desarticular o que se encontra organizado até que se possa se ligar a uma representação. Isto que é da ordem da compulsão à repetição. Podemos ver essa errância que angustia o espectador e enlouquece a linguagem fílmica. Por exemplo, na linguagem própria do cinema, por meio dos lapsos de tempo, pela câmera que rodopia e persegue seus personagens. Segundo Xavier (2008), a duplicação das cenas, o embaralhamento temporal e a busca do estranhamento são recursos buscados por Glauber. A iconografia mostra a repetição da violência do passado. Diaz é o herdeiro da lógica colonial europeia em uma dominação das outras culturas.

A gente deve falar pouco, porém firme. Agora, se é para falar mesmo, tem que ser como mestre Villa: os violoncelos tudo doido, as trompas tudo alucinada, os tambores tudo correndo, os travelling<sup>1</sup>, tudo montado sem continuidade. Geral Del Rey e Antônio Pitanga gritando, Waldemoar no rodopio, o mar atlântico rebolando – de uma forma que quando a razão recusa, o coração aceita e perdoa.” (Rocha, *apud* Rebechi Junior, 2011).

Podemos ler *Terra em Transe* como algo de um enredo que tem reviravoltas, mas o circuito pulsional de repetição não engana quem o lê à luz da psicanálise. Ao analisarmos a obra, percebemos que não há proteção ao espectador. O filme não o acolhe na sua fragilidade porque suspende suas certezas e dialoga com o que há de traumático no sujeito. Muitos elementos estéticos conferem ao filme algo similar a uma experiência traumática. Flashbacks, desorganização onírica, enredo cíclico, “cinema do excesso”, intempestividade, caos, invasão de estímulos desconectados, entre outros. Comentamos na sessão anterior sobre uma breve conceituação de trauma. Esses elementos se articulam com a teoria pela vivência de acontecimentos inesperados que fogem do controle do sujeito, que adquirem um caráter de excesso para o mesmo. De acordo com Freud (1920/2018) a intempestividade e a violência da situação traumática impedem que o aparelho psíquico organize suas defesas, gerando estímulos que não se conectam. É justamente da tentativa dessa ligação que resultam as ações de repetição, na forma, por exemplo, de compulsão, pesadelos, *flashbacks*, etc.

Paulo endereça a Sara a frase: “a poesia não tem sentido. Palavras... As palavras são inúteis”. Quando algo do traumático se instaura, há de faltar palavras. Da mesma maneira que Glauber nos diz isso por roteiro escrito, temos em uma cena específica uma forte imagem: a coroação de Diaz (a partir de 1h41min). Esta alegoria pode ser lida como a simbolização do Golpe de Estado. O personagem está sendo filmado em *close-up*, câmera fechada, enquanto fala; no entanto, o som não é emitido, então o espectador não o escuta. Essa violência, que está representada pela metáfora do palácio barroco, os traços colonialistas, a aristocracia transvestida de justiça, aparece no que não se consegue escutar por ser demasiadamente ensurdecedor, o absurdo familiar. No entanto, Glauber forçou seu espectador, por fim, a ouvir Diaz: “aprenderão, aprenderão. Dominarei esta terra. Botarei essas históricas tradições em ordem, pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos. Chegaremos a uma civilização”. Em paralelo, temos a morte de Paulo, e o sonho interrompido.

O filme causou muita discórdia e polêmica na época do lançamento, desagradando tanto à esquerda quanto à direita. Glauber (2004) fala que o filme nacional decepciona por não estar nos moldes esperados, os de Hollywood. Por ser um filme que não está comprometido com a desinformação e nem com a ignorância, *Terra em Transe* foi nas vísceras de quem se olhou, mas não suportou se reconhecer na tela, em 1967. O retrato de tantas alegorias cínicas do nosso país pode ter sido bem mais do que um “soco no estômago”, ao dialogar com o que há de traumático em um povo. Um dos fundamentos deste trabalho é que o filme é atual. Dialoga

naquela época ou com o hoje, com aqueles que precisaram se haver em 1964 ou em 2019 com os horrores daquilo que faz serviço a *Thanatos* e desfaz laços: as ditaduras, os golpes, os fascismos, os governos autoritários.

Sempre remanesce algo dessas experiências violentas porque justamente a palavra não circula. Além da insuficiência das palavras para narrar algo da ordem da extrema violência, como um encerramento político pode causar, há também a repressão das manifestações destas. Ainda estamos “recolhendo nossos mortos” da ditadura civil militar de 1964, tentando reparar o irreparável. O que pode ser reavivado (ou amortecido/sacrificado) quando “revivemos” em um ambiente mais uma vez tirânico? Todo trauma implica algo que não se inscreveu, há sempre um restante. Mesmo que o sujeito não reconheça conscientemente, há uma dimensão do trauma que é exatamente essa: anterior ao reparo (reparação).

### 2.3 A OUTRA CENA DE PAULO: O ENCONTRO COM A MORTE

[...] é que minha consciência se reconstitui em torno dessa representação – de que sei que estou sob a batida do despertar, que estou *knocked*. Mas aí é preciso me interrogar sobre como estou naquele momento – no instante tão imediatamente anterior e tão afastado que é aquele em que comecei a sonhar sob essa batida que é, em aparência, o que me desperta. Eu estou, que eu saiba, antes de que eu não me desperte – esse não dito expletivo, já designado em um dos meus escritos é o modo mesmo de presença desse eu sou ou eu estou de antes do despertar. [...] O que é que desperta? Não será, no sonho, uma outra realidade? (Lacan, 1964/2008, p.62).

Temos aqui a cena na qual começa com Vieira caminhando em um corredor do palácio do governo, na província de Alecrim. Estamos seguindo-o no embalo de tambores extradiegéticos. A arma que o guarda-costas porta é filmada em *close-up*. Sara perde alguns dos papéis que traz consigo na mão ao tentar acompanhar o passo ligeiro do governador. Chegamos em um espaço aberto, no qual vemos um círculo claramente desorganizado de pessoas. A câmera aqui nunca está fixa, por exemplo, no tripé. A experiência de estar em movimento altera a subjetividade da cena, pois a câmera está móvel, como o olho humano.



Os espectadores estão no meio da confusão, no palácio de Vieira, que não resiste ao golpe de Diaz. A câmera é subjetiva, mas não estamos identificados com nenhum personagem previamente estabelecido, podemos bem ser qualquer um na confusão (imagem acima). Este efeito é produzido pela câmera na mão, marca *glauberiana*, que registra bem o sentimento de intempestividade e transitividade. Normalmente, esse tipo de filmagem confere um teor de realidade na ficção, tendo um tom documental, em um estatuto mais imediato que capta situações não ensaiadas. Essa é a ideia que *Terra em Transe* transmite ao espectador, tudo está

acontecendo sem ensaio, como em um teatro do improvisado. A cena é montada por giros da câmera, balanços e movimentos bruscos que deixam o espectador à deriva: ora por *travelling* com zoom circular, ora com a câmera sobre o ombro (derivação da câmera na mão). Segundo Martin (2007) a passagem da câmera de cinema de um ponto de vista fixo para um móvel também caracteriza o olhar do cinema como uma subjetividade. O cinema começa a se estabelecer como linguagem quando a câmera é liberta das suas amarras. A câmera se movimentar propicia um maior efeito de assimilação do olho da câmera pelo olho do espectador.

Dessa forma, no prenúncio da morte de Paulo Martins (a partir de 12min05s), os planos (cenas entre cortes) são feitos em intensa movimentação da câmera com diálogos nervosos e persecutórios sobre o golpe de Estado. Vieira grita: “calma!”. Acompanhamos a chegada de Paulo, que sobe as escadas e pede com um gesto a arma que fora anteriormente filmada em zoom. Com um tom violento, entrega a arma a Vieira, o incitando a lutar, enquanto Vieira nega derramamento de sangue. Paulo responde que o sangue não tem importância. Continuamos rodopiando nesta cena com o mesmo tipo de filmagem comentada. Logo, Vieira dita seu discurso para Sara escrever, e no lugar da câmera que girava, agora temos um plano fixo, onde Paulo toma esse lugar de quem faz o giro. Paulo dá voltas com a arma em torno de Sara e Vieira, resmungando frases que repetem palavras de Vieira, em tom indignado e compulsivo. Vamos agora para a estrada com Paulo e Sara. Aqui, temos a iminência da morte do poeta, o que concretiza a tensão criada pela “câmera nervosa”. Araújo (2006, p.92) reproduz parte da entrevista de Glauber:

O filme foi frequentemente filmado com a câmera na mão, de modo flexível. Sente-se a pele dos personagens, procurei um tom documentário. Tudo que pode parecer imaginário é de fato verdadeiro. Fui, por exemplo, consultar arquivos de jornais para ver fotografias de políticos. Quando o Presidente Kubitschek chega a Brasília, por exemplo, os índios lhe levam um cocar de cacique, etc. Quando filmei o comício onde o velho senador começa a dançar com as pessoas, mandei vir uma verdadeira escola de samba e botei Vieira no meio.

Logo após a renúncia de Vieira, Paulo e Sara saem em alta velocidade por uma estrada asfaltada. Dentro do carro, um diálogo marcado pelo que entendemos ser o fim da luta. As primeiras palavras de Paulo a Sara revelarão o definhamento de uma ilusão. “Está vendo, Sara, quem era o nosso líder? O nosso grande líder?”. Assistimos o diálogo de Sara e Paulo de frente para eles, de costas para a estrada, para onde eles estão indo. De repente, vemos que há uma barreira policial que Paulo rompe. A cena corta para Paulo nas dunas, ferido, com a mesma arma de antes, apontando para cima. Aqui o plano é fixo, e é projetado na tela o poema de Mario Faustino, que remete à derrota e à melancolia do fim da luta de Paulo. “Não conseguiu firmar

o nobre pacto entre o cosmos sangrento e a alma pura.” A poesia de Paulo também não o salvou. Em voz *over*, Paulo diz a Sara, “estou morrendo agora nesse tempo. [...] Ah Sara, vão dizer que sempre fui um louco, um romântico, um anarquista, um, ahhh não sei, Sara.” Nesse momento, Paulo nos apresenta Diaz, ao se questionar indiretamente por que seguiu Diaz no passado, seu ‘deus da juventude’. A cena corta para o próprio Diaz, a câmera se movimenta em *travelling* paralelo, plano americano. Diaz carrega uma bandeira preta (símbolo fascista) e uma cruz (aliança com a Igreja). Passaremos então à outra parte do filme, que retratará o Golpe de Estado em El Dourado.

O poema (na íntegra):

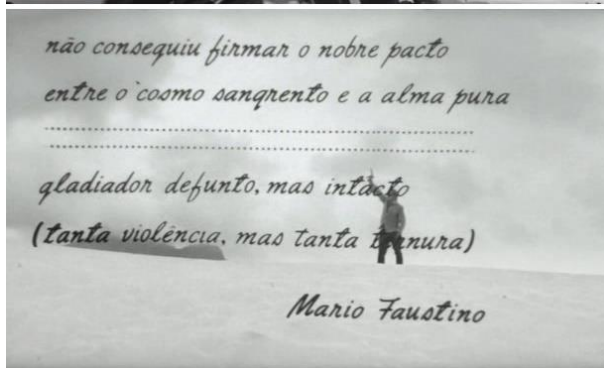
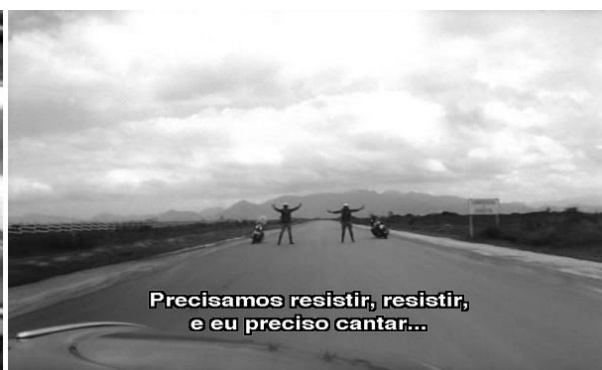
*Em memória de um poeta suicida*

Não consegui firmar o nobre pacto  
Entre o cosmos sangrento e a alma pura.  
Porém, não se dobrou perante o fato  
Da vitória do caos sobre a vontade  
Augusta de ordenar a criatura  
Ao menos: luz ao sul da tempestade.  
Gladiador defunto mas intacto  
(Tanta violência, mas tanta ternura),

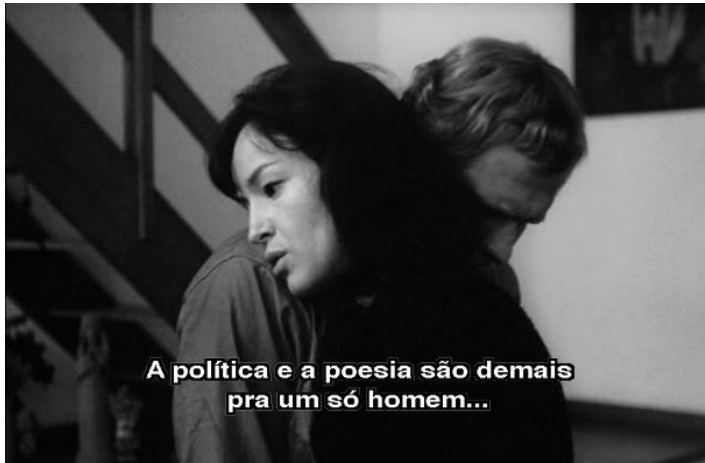
Jogou-se contra um mar de sofrimentos  
Não para pôr-lhes fim, Hamlet, e sim  
Para afirmar-se além de seus tormentos  
De monstros cegos contra um só delfim,  
Frágil porém vidente, morto ao som  
De vagas de verdade e de loucura.  
Bateu-se delicado e fino, com  
Tanta violência, mas tanta ternura!  
Cruel foi teu triunfo, torpe mar.  
Celebrara-te tanto, te adorava  
Do fundo atroz à superfície, altar  
De seus deuses solares – tanto amava  
Teu dorso cavalgado de tortura!  
Com que fervor enfim te penetrou  
No mergulho fatal com que mostrou  
Tanta violência, mas tanta ternura!

(Mario Faustino)

Mesmo ao tentar fugir de seu destino – assim como no mito de Édipo –, a queda de Vieira será a derrocada de Paulo. Nas palavras de Lacan (1954/2010), no texto da “Carta Roubada”: “a cada instante cada um está definido [...] pelo fato de que uma carta sempre chega ao seu destino”. (p.258); Paulo encontra a morte mesmo com as ressalvas feitas por Sara: “Não precisamos de heróis” e “do que vale a sua morte?”. Perguntas também endereçadas ao espectador. Glauber teria colocado o espectador diante do encontro com o Real? Há uma cena que dialoga com o que estamos discutindo aqui. Vemos Sara e Paulo abraçados frente à escadaria da sala do apartamento do poeta. A câmera em *travelling* e em zoom circunda este abraço, ao som de uma trilha melancólica. As falas são ditas em um tom baixo. Sara acaba por ditar o destino de Paulo: “Você não entende. Um homem não pode se dividir assim. A política e a poesia são *demais* para um só homem.” Está inscrita a posição imaginária de Paulo frente







ao universo político, posição escolhida pelo grande Outro incorporado pelas figuras paternas, ora Diaz, ora Vieira.

No conhecido texto de Christian Metz (1980), *O significante imaginário*, o autor afirma que o cinema deve ser resgatado do registro

do imaginário para o simbólico. Pensamos que o objeto de estudo “cinema” é uma imbricação dos três registros, acrescentando a este par o Real, obviamente. Traçando o paralelo com o divã, no cinema também não somos olhados. “Não dizemos ao paciente a toda ocasião “Ora, ora, com que cara você está!” (Lacan, 1964/2008, p.81). Não é por nada que a análise não se faz face a face. A esquizo entre olhar e visão colocou a pulsão escópica no estudo da psicanálise e do cinema. No cinema e na vida, estamos sempre lidando com a falta. No estado de vigília, há elisão do olhar, já no campo do sonho, ao contrário, o que caracteriza as imagens do sonho é que *isso* mostra. Pois, como diz Lacan, em nossa relação com as coisas algo nos escapa sempre, sendo isto constitutivo do sujeito. Este escape é o que se denomina olhar. Em concordância com este contexto, Metz (1980) vai dizer que não existe possibilidade de separar palavra, imagem e ação. Por isso, afirma que o cinema é técnica do imaginário, porque aliena o sujeito ao seu próprio reflexo e aborta o desejo como efeito da falta. Porém, o imaginário necessita ser simbolizado. Para narrarmos um sonho, como nos ensinou Freud, é preciso o relato secundário. É preciso tentar preencher as lacunas pela palavra, sem códigos não haveria o sonho. Segundo Amadeu Weinmann (2017, p.7), em “Sobre a análise fílmica psicanalítica”, “o cinema é considerado uma técnica do imaginário, por fundar-se em imagens em movimento e por frequentemente consistir em uma narrativa ficcional, todavia ele também pode ser abordado como uma linguagem”.

Sobre o encontro com o Real, retomamos Lacan (1964/2008, p.41), em *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. “Pai, você não vê que estou queimando?”. O sonho aqui comentado por Lacan é o relatado por Freud onde um pai, cujo filho morreu, vai para o quarto ao lado repousar, deixando um velho vigiando o corpo do filho. O velho adormece e uma vela caída atea fogo ao corpo. Simultaneamente, o pai, no quarto ao lado, sonha que o filho está vivo e lhe segura o braço, emitindo a pergunta mencionada acima. Em “Do sujeito da

certeza”, Lacan (1964/2008,p.41) questiona: “Por que, se não para evocar um mistério que não é outra coisa senão o mundo do além, e não sei que segredo partilhado entre o pai e esse filho que vem lhe dizer – Pai, não vês que estou queimando? Do que é que ele queima?”. Aqui, Lacan relaciona o sonho com a peça *Hamlet*, de Shakespeare. Para ele, o pai castrado é, ao mesmo tempo, um pai adormecido. Isso pode nos lembrar do pai adormecido, indefeso, em Hamlet, que é tão facilmente morto. O pai sustenta a estrutura do desejo na lei, mas a herança do pai é seu pecado. Para Lacan, o fantasma de Hamlet surge do lugar da denúncia que é na “flor de seu pecado” (p.41) onde foi surpreendido. Longe de dar a Hamlet as condições necessárias sobre as proibições da Lei que podem fazê-lo substituir seu desejo edípico, é de uma profunda dubitação desse pai ideal demais que se trata a todo instante. A condição de Hamlet que é a de estar incerto, é a de Paulo, bem como a tudo que diz respeito ao inconsciente quando se trata de comunicá-lo, principalmente quando isso vem do sonho. Este encontro do sonho e da realidade (tiquê), em que o filho também queima na sala ao lado, sugere que se trata da repercussão daquela outra acusação do filho Hamlet em relação ao seu pai, visto que este lhe pede vingança porque foi morto em pleno pecado. Estamos falando, aqui, do segundo tempo do trauma freudiano. Tempo que *a posteriori* instaura o trauma.

ATO I, CENA V: Fantasma: [...] Adormecido, desta arte, me privou o irmão, a um tempo, da vida, da coroa e da rainha, morto na florescência dos pecados, sem óleos, confissão nem sacramentos, sem ter prestado contas, para o juízo enviado com o fardo dos meus erros. É horrível, sim, horrível, muito horrível! Se sentimento natural tiveres, não suportes tal coisa. Não consintas que o leito real da Dinamarca fique como catre de incesto e de luxúria. Contudo, se nesse ato te empenhares, não te manches. Que tua alma não conceba nada contra tua mãe; ao céu a entrega, e aos espinhos que o peito lhe compungem. Deles seja o castigo. E agora, adeus! Mostra-me o pirilampo da madrugada; já seu fogo inativo empalidece. Adeus, Hamlet! Lembra-te de mim (Shakespeare, 1603/1997 p.30 ).

Podemos pensar em elementos que se repetem neste sonho e no da Injeção de Irma, repreensão e culpa. O real, o que volta sempre ao mesmo lugar. O que volta ao mesmo lugar é o real do encontro, que pode ser bom ou mau. Mas há algo no limite desta repetição que insiste: o Real do desencontro. Miller (1997) comenta sobre o *Seminário, livro II*, que Lacan tece uma relação análoga entre a discussão da repetição e sua forma de apresentar o inconsciente como sujeito. Estamos falando da dimensão do que é perdido e daquilo que reside ou aparece nesse desencontro. Este encontro Lacan chama de tiquê. Este encontro, sempre faltoso, se deu entre o sonho e o despertar, entre aquele que dorme ainda e cujo sonho não conhecerá e aquele que

só sonhou para não despertar. Lacan interpreta o sonho do filho queimando numa negativa de que o filho ainda vive, mas o filho morto pegando seu pai pelo braço designa um mais além que se faz ouvir no sonho. É no sonho somente que se pode dar esse encontro verdadeiramente único. “Pois que ninguém pode dizer o que seja a morte de um filho” (Lacan, 1964/2008, p.63). Não há o encontro com o Real nem mesmo no sonho, mas com a sua representação. Ou melhor, ali podemos dizer que há o representado que já não está. *Vorstellungsrepräsentanz*: o “representante-da-representação”. (p.64). Diante de *Terra em Transe*, estaríamos no lugar do pai que é despertado pelo fogo da realidade, que irrompe no real do sonho? O real que o sonho revestiu, envelopou por detrás da representação.

Segundo Lacan, a função da tiquê, do real como encontro, se apresenta primeiramente na história da psicanálise como trauma. Apresentado como o inassimilável do traumático. É por isso, segundo o autor, que encontramos no cerne do que pode nos permitir compreender o conflito pela oposição do princípio do prazer ao princípio da realidade, que não se poderia conceber o princípio da realidade como tendo a última palavra. Dessa forma, o sistema de realidade deixa prisioneira das redes do princípio do prazer uma parte que é da ordem do real. Esse encontro faz-nos perceber a realidade como *souffrance*. “A realidade está lá em *souffrance*, esperando” (p. 60). (*En souffrance* em francês pode ser traduzida tanto como ‘em espera’ como ‘em sofrimento’.).

Lacan, em seu seminário, está em acordo com o que Freud fala sobre o trauma como o que não faz ligação. Com o conceito de autômaton, que corresponde ao desdobramento no inconsciente da cadeira significante, envolve o retorno, a repetição, “insistência dos signos”, em sintonia com a teoria do princípio do prazer de Freud. A tiquê, por outro lado, envolve o encontro com o real, que está para além do autômaton. O real é o que está por trás do automaton. Com tiquê e autômaton, Lacan oferece uma nova leitura do trauma, afirmando que a fantasia não passa de uma tela que dissimula aquilo que determina a função da repetição. Este lugar do Real que vai do trauma à fantasia.

Glauber Rocha consegue imprimir o excesso do trauma, graças a uma grande argúcia da estética, câmara nervosa, rodopios, narrativas fragmentadas, impressões oníricas, como fora comentado anteriormente. Elementos estes que geram uma vivência potente de narrativa. Estamos lidando com o que gira em torno do que quer transbordar.

## 2.4 A DIMENSÃO DO TRAUMA EM UM POVO

“Quando a pátria que temos não a temos  
Perdida por silêncio e por renúncia  
Até a voz do mar se torna exílio  
E a luz que nos rodeia é como grades”

(Sophia Andresen)

“Se no curso da civilização não aprendermos a distrair nossas pulsões do ato de destruir a nossa própria espécie, se continuarmos a odiar um ao outro por pequenas disputas e matar um ao outro por um ganho mesquinho, se continuarmos a explorar, para nossa destruição mútua [...] que espécie de futuro nos aguarda?”

(Freud, Cartas de amor, carta de 4 de março de 1923).

Freud, no importante texto *Moisés e o monoteísmo* (1939), estuda o personagem Moisés histórico. Importante datar a rápida ascensão do nazismo, o que fez Freud temer sua integridade física. Neste momento, Freud questiona a identidade judaica, bem como o ódio que este povo atrai. Moisés, originalmente fundador da religião judaica, que deu origem ao cristianismo, era um egípcio. Dessa forma, o povo judeu foi criado por outro. Freud então lê o texto como a escrita de um trauma herdeiro do mito da origem da cultura, que se atualiza no êxodo dos judeus e se repete pela história (Indursky, Kveller, 2017).

Freud busca na religião egípcia as fontes para a distinção do monoteísmo e politeísmo, sugerindo que nossos deuses são criados a partir do outro, do estrangeiro. Há uma negação constitutiva no estado organizado em torno de um Deus. Este texto nos mostra que há por trás das narrativas sociais uma tentativa de justificação da culpa, onipresente em qualquer construção cultural, que mantém o supereu operante na regulação dos laços sociais.

A autora Betty Fuks (2014), no livro de sua autoria *O homem Moisés e a religião monoteísta – três ensaios: o desvelar de um assassinato*, comenta sobre a importância do lugar do pai na economia psíquica do sujeito, que é o de evitar o incesto. Isto é, representa a lei. Segundo Helio Pellegrino (1983), no texto *Pacto Edípico e Pacto Social*, o Édipo é a Lei do desejo, sendo a lei existente sob o regime de Eros. Um produto erótico está na base do processo civilizatório desde sua origem. Na medida em que a tragédia grega do Édipo narra algo da ordem da transmissão geracional, o complexo formaliza o desejo e a proibição do incesto e do parricídio como face da mesma moeda. Assim, Freud pensará o seu próprio mito: *Totem e tabu*. Fixa o pai na origem da cultura e da linguagem, reafirmando este lugar mencionado da lei. Assim, estamos falando do enlace do sujeito na cultura. Estas duas tramas têm em comum o

assassinato da figura paterna. Estamos falando aqui da verdade não material, mas sim simbólica e histórica. Como a autora Fuks menciona, o inconsciente é abordável graças a sua legibilidade. Não se pretende outra coisa neste campo, que não a leitura do inconsciente. Uma escritura de significantes jamais totalmente significados. Ou seja, lembrando o texto “A carta roubada” de Lacan (1954/2010), a carta é o próprio inconsciente, em que não sabemos qual o conteúdo da mensagem escrita.

Freud, em *Moisés e o monoteísmo*, identifica nas lacunas do texto bíblico uma verdade encoberta, semiapagada, que porém se conservou na letra e daí foi possível construir a verdade histórica do judaísmo. Ao falarmos sobre verdade histórica, não estamos nos referindo à exatidão dos fatos. Assim, Freud (manejou o método da clínica em uma direção de apreensão da verdade do sujeito, ou seja, “do modo como cada um articula a própria história à realidade” (Fuks, 2014, p.61). Essa realidade do inconsciente aparece nos mais diversos grupos sociais nas formas de mitos, fábulas, ficções e religiões.

Para Freud (1938/1996), as religiões têm um poder coercitivo porque, por meio delas, há o retorno do recalcado, lembranças redespertadas com alta carga emocional. Estamos falando da última teoria sobre o trauma, no terceiro ensaio de *O homem Moisés*. Segundo Fuks (2014), para que algo seja alçado à categoria de verdade histórica é necessário o retorno compulsivo de um acontecimento passado. É preciso que este evento não tenha ocorrido apenas na intimidade do sujeito, mas tenha um caráter coletivo, advindo da alteridade. O conceito de trauma definido como a experiência do excesso, inassimilável ao simbólico, é estendido à humanidade como um todo, para além da psicopatologia individual. Tanto a história do neurótico como da humanidade só pode ser construída a partir das impressões sofridas no corpo. O sujeito traumatizado fica preso em uma presentificação compulsiva do evento que originou o trauma, por isso o tempo está ausente nesta configuração. A repetição significa que o eu fracassou em ligar a energia pulsional.

Em *Moisés e o Monoteísmo*, Freud fala do exemplo do homem que experimentou algum acidente assustador - colisão ferroviária, por exemplo. No decorrer das semanas seguintes, contudo, este desenvolve uma série de sintomas psíquicos e motores graves, os quais só podem ser remontados ao seu choque. Agora, esse homem tem uma ‘neurose traumática’. Freud denomina este tempo como ‘de incubação’, este momento está presente também no monoteísmo judaico, referido como ‘latência’. Na história da religião judaica houve, após a defecção em relação à religião de Moisés, houve um longo período durante o qual não se detectou sinal algum da ideia monoteísta, do desprezo pelo cerimonial, ou da grande ênfase dada à ética.

“Trauma – defesa – latência – desencadeamento da neurose traumática – retorno parcial do reprimido” é a sequência proposta por Freud (1938/1996, p.93). Haveria um primeiro trauma seguido de mecanismos de defesa, seguido de um período de latência que imprime o trauma, a eclosão da neurose, e o retorno do recalcado (parcial). Esta sequência, Freud elabora para situar a transmissão do trauma no coletivo. Freud, neste mesmo texto, vai conceituar a herança arcaica como traços de memória da experiência de gerações anteriores, as quais, ainda que registradas, não são lidas por uma tradição. Dessa maneira, tanto a extensão quanto a importância disso seriam ampliadas. Ao presumir a sobrevivência destes traços de memória na herança arcaica, se cruza o abismo entre psicologia individual e de grupo.

Podemos então analisar os povos como fazemos no âmbito individual. Freud diz que na memória arcaica estariam memórias importantes e que se repetiram com frequência. O que certamente é de relevância decisiva é o despertar deste traço por uma repetição real e recente do acontecimento. Neste texto, ele postula que o assassinato de Moisés constitui uma repetição e, posteriormente, o assassinato de Cristo. Uma repetição que se baseasse unicamente na comunicação não poderia produzir o caráter de compulsão que liga, por exemplo, da religião. Essa repetição vem de algo que foi reprimido, o estado de tornar-se inconsciente. Como comenta Fuks, remetendo-se a *Totem e Tabu*, o tempo da transmissão simbólica é o *a posteriori*. “O que herdaste de teus pais, adquiere-o para que o possuas”. A passagem de Goethe é interpretada literalmente, isto é, despertado por um acontecimento atual, o que há de herança da geração anterior sofre um processo de reatualização pela geração precedente. Portanto, a herança arcaica é “núcleo da experiência traumática” (Fuks, 2014, p.133).

“É certo que a vida se protege pela repetição” (Derrida, 1967/1995, p.188). Ferenczi (1992) diz que a vida se expande e se cura pela repetição. Assim como no *fort-da* em que a criança se torna ativa na brincadeira da falta, nos *flashbacks*, nos sonhos, o sujeito está mudando de posição diante do trauma. Ferenczi comenta que isto poderia ser uma dose de horror, a fim de se obter imunidade. Como uma vacina, pela qual o traumatizado administra a si mesmo uma pequena dose. Esse trabalho do trauma se dá no sentido da elaboração. É justamente a falta de simbolização que causa a repetição. A repetição é o último amparo defensivo que evita o colapso diante da ação desagregadora da pulsão de morte.

Segundo Bohleber (2007), os desastres produzidos pelo homem, como o Holocausto, a guerra e as perseguições políticas e étnicas objetivam a aniquilação da existência histórica e social do homem por meio de ferramentas de desumanização e destruição de sua subjetividade. “As pessoas traumatizadas não são apenas vítimas de uma realidade política destrutiva, mas

também suas testemunhas” (p.169). O autor pontua que é preciso uma discussão social sobre a verdade histórica do acontecimento traumático. Somente o esclarecimento do outrora acontecido e o reconhecimento social de sua origem e culpa irá restituir um campo interpessoal que possibilita as pessoas a falarem de seus traumas. Enquanto os causadores dos traumas mantiverem suas vítimas em silêncio, não há tentativa de ligação possível, pois permanecerão a sós com suas experiências. Um exemplo atual disso é a sociedade russa, na qual inexistiu uma discussão pública sobre o terror stalinista. Adiante, adentraremos, mais profundamente, no campo do testemunho.

Saul Frieländer (*apud* Boheber, 1997) aponta que a posição central de *Auschwitz* está muito mais presente na consciência histórica, atualmente, do que esteve nos decênios passados. Uma visão desse tipo sobre a história é bastante familiar à compreensão psicanalítica do trauma, principalmente no que se refere a atribuir sentidos *a posteriori*. Assim, vários historiadores mostraram-se interessados em incluir o conceito de trauma em sua teoria da história. Qual a forma apropriada de descrever a experiência coletiva e autêntica de um trauma, sem que o horror dessa experiência seja submetido a categorias históricas atribuidoras de sentido, nas quais a característica traumática do evento viesse a desaparecer? O autor comenta que na Alemanha não se pode restringir a se manterem vivas somente as recordações das vítimas e dos crimes sofridos por elas, mas é essencial junto deste trabalho se incluir nas recordações os crimes cometidos, a responsabilidade em relação a eles e os criminosos.

Seligmann-Silva (2002,) pontua que o trauma é um conceito central na teoria psicanalítica. Se, por um lado, ele não pode ser interpretado sem se levar em conta a realidade traumática, por outro, o autor defende que a arte também bebe das fontes do trauma, mesmo sem seus autores o saberem de antemão. A estética como campo de conhecimento é influenciada então pelo real do trauma. Assim como os traços de memória se manifestam nos sujeitos, nas suas falas, sonhos, silêncios, se revelam também na arte. O cinema, como a literatura, estaria a serviço do inconsciente. A literatura, segundo o autor, encena a criação do real. A sua encriptação, a sua resistência ao simbólico. Acreditamos que o cinema faz parte do que é marcado pelo real e busca caminhos que levem a ele. O elemento histórico que faz parte do trauma esquecido é encenado na arte. Afinal, estamos inseridos na lógica da civilização-barbárie. Acreditamos no poder do testemunho dado por meio da arte, pela linguagem e no uso que se faz dela. Aqui há algo de Eros, naquilo que permite fazer laço e abrir portas não para o passado, mas para um futuro. Uma possibilidade de amarrar o real.

Tania Rivera (2011) retoma Freud e Lacan quando afirma que a fantasia enquadra o real e que a realidade só se sustenta pela fantasia. A arte, como o cinema e a fotografia, daria certa borda àquilo que transborda. As nossas memórias seriam feitas de cenas de que elas mesmas seriam tela, que faz ver, através de uma montagem complexa, “elementos que permitem o desdobramento de outras cenas, na infindável teia da fantasia” (p.50). Seligmann-Silva (2002) pontua que o testemunho não deve ser confundido com gêneros literários como historiografia ou autobiográfico. É algo a parte, algo que colhe os traços do passado e apresenta uma “outra voz, canto, ou lamento” (p.150).



### 3 TRAUMA E TESTEMUNHO

“Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês.”

(Primo Levi, *Os Afogados e os Sobreviventes*, 2004).

### 3.1 O VÉRTICE ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA

Sara: “não pode fazer tudo sozinho, foi torturado. As piores coisas estão acontecendo, coisas muito piores do que o que você viu em Alecrim.” (Referência ao Golpe de Estado de 1964).

Atravessamos o século XX, cenário de duas grandes guerras, holocausto, ditaduras na América Latina, governos totalitários. O século passado foi marcado por genocídios e por perseguições em massa. Gerou um número de mortes e de sociedades devastadas pela violência. A filosofia desenvolvida nesse século foi fortemente marcada por acontecimentos inimagináveis que mostraram que o mal pode tomar proporções alarmantes. Seligman-Silva (2000) coloca a *Shoah* como a catástrofe por excelência da humanidade, acontecimento que reorganizou toda a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade de representação. Busca-se, agora, uma nova maneira de representar. Quais as condições de sobrevivência para aqueles que tiveram sua humanidade violada? Para pensarmos tais questões, trazemos neste capítulo debates substanciais sobre testemunho, ao passo em que dialogamos com autores como Seligman-Silva, Primo Levi e Ferenczi.

A palavra "catástrofe" vem do grego e significa, literalmente, "virada para baixo" (kata + strophé). Outra tradução possível é o "desabamento", ou "desastre"; ou mesmo o hebraico Shoah, especialmente apto no contexto. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega que quer dizer "ferimento". "Trauma" deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: "friccionar, triturar, perfurar"; mas também "suplantar", "passar através". Nesta contradição – uma coisa que tritura, que perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas mais simples de narrativa (Nestrovski e Seligmann-Silva, 2000, p.8).

Nosso tema principal é o que fazer diante de um fechamento político. No Brasil, assistimos nas últimas décadas a um debate sobre a memória da ditadura civil-militar de 1964-1985. Sendo esta uma violência de Estado, por ora articulamos com pensadores que analisam outras catástrofes. Esta reflexão é de extrema atualidade, visto os últimos acontecimentos no país de um enaltecimento à violência por parte do governo. A institucionalização da violência, como a tortura, legalizada na ditadura, acontecia, pois, sob proteção do Estado. A violência coloca o sujeito diante do desamparo (*hilflosigkeit*). Este, quando se dá velado pelo governo, marca profundamente uma sociedade na sua relação com a lei. Jaime Betts (2014), em “Desamparo e vulnerabilidades no laço social – a função do psicanalista”, comenta o texto de Freud, *Mal-estar na civilização*, relacionando o trauma com o desamparo. As situações

potencialmente traumáticas chegam aos sujeitos por três vias: do corpo, do mundo externo e das relações. “O mal-estar proveniente da relação com os outros, pondera Freud, talvez seja o mais penoso de todos eles” (p.9). Quando uma sociedade é atingida pela violência, pelo catastrófico, isto se articula com o desamparo que nos fala Freud, e com menos ou mais anteparos para lidar com aquilo que é da ordem do real irrepresentável. Freud (1895/1996), em *Projeto para uma psicologia científica*, denominou complexo do próximo quando o bebê depende do outro em situações de vulnerabilidade. Já no adulto isto é reatualizado quando diante de indefensibilidade, o que acaba por gerar imensa angústia. O laço social com o outro cuidador está colocado desde os primórdios da constituição do sujeito. O que queremos insinuar com isso é que o laço social que primeiramente é dado pela função do cuidado pelo outro por meio da linguagem na infância passará a ser a cultura. Ou seja, a cultura/laço social/civilização ocupará a função materna diante do desamparo (Rassial, 2006).

As violências cometidas durante regimes totalitários são crimes contra todos. Hannah Arendt (1964/2013, p.280) as chama de “crimes contra a humanidade” ou “crimes contra o status do humano” no livro *Eichmann em Jerusalém: um estudo da banalidade do mal*. Ainda neste livro a autora comenta que as objeções levantadas contra o julgamento de Eichmann, diziam que ele cometeu crimes contra o povo judeu em vez de dizer que cometera contra a humanidade. Como comenta Arendt, foi precisamente a catástrofe dos judeus que levou os Aliados a conceber a ideia de crime contra a humanidade, “se se tratasse de cidadãos alemães, o assassinato em massa de judeus só poderia ser coberto pela acusação de crime contra a humanidade” (Stone, *apud* Arendt, p.280). Concordamos com a compreensão de crime contra a humanidade pela recusa à diversidade que caracteriza as noções de pluralidade que segunda a cientista política, é a condição de humanidade (Arendt, 1958/2011). Por isso, a autora afirma que o genocídio é um crime contra o status humano. Qual o valor para o sujeito ou para um povo do reconhecimento por parte do Estado das violências por ele cometidas? O que engendra uma reatualização do que o Estado permite que retorne? A ditadura militar brasileira se manteve nas estruturas e práticas políticas, na violência cotidiana, em nossos traumas sociais. Ao negar seu legado autoritário, negamos a possibilidade de que isso mude. A ditadura não está somente no imaginário do povo, ou nas histórias de quem teve familiares presos, torturados, não fazendo parte, apenas, daqueles que desapareceram. A ditadura está nos nomes de ruas, de escolas, em formas de governos autoritários e na polícia violenta. O trauma social que é resultado também da anulação do direito à memória, da herança política e das tentativas de deslegitimar o direito à violência contra um Estado ditatorial. Segundo Hannah Arendt (1951/1998), em *Origens do totalitarismo*, o governo totalitário se apoia no abandono ou desamparo:

O governo totalitário, como todas as tiranias, certamente não poderia existir sem destruir a esfera da vida pública, isto é, sem destruir, através do isolamento dos homens, as suas capacidades políticas. Mas o domínio totalitário como forma de governo é novo no sentido de que não se contenta com esse isolamento, e destrói também a vida privada. Baseia-se na solidão, na experiência de não se pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter (p.527).

A redução do espaço público e o desaparecimento das atividades propriamente políticas da ação e do discurso propiciaram a dominação dos sistemas totalitários, que são a ausência de política, de acordo com o conceito da autora. A promoção de uma vida radicalmente antipolítica — aquela do trabalhador consumidor — fomentou esse ciclo que não inclui a liberdade. Arendt, como comentamos anteriormente, pensa a liberdade como um fenômeno eminentemente político, representado pela ação livre dos indivíduos na esfera pública. Segundo Correia (2014), quando os espaços do público e do privado se misturam, as questões sociais e interesses privados adquirem relevância pública, isto as duas esferas se dissolvem no coletivo, no qual não se espera por ação, mas por um seguir de regras, normalizadoras, excluindo a possibilidade de uma façanha extraordinária. No totalitarismo, isto se agrava, visto que este governo destrói a liberdade não só no âmbito público, mas no privado, (Arendt, 1998, p.526). De acordo com a cientista política, esta liberdade de colocar algo de novo no mundo, algo de si, é banida.

Na temática ditadura e políticas de violência, trazemos mais sobre a importância do testemunho. Quais as consequências de práticas como tortura nos sujeitos que passaram por ela ou para familiares que presenciaram tais violências? Quais são os restos que ficam de sumiços de pessoas que foram presas políticas? Pensamos que esta seção serve para nos aprofundarmos na temática do trauma no contexto político do passado, porém, sem desprezar sua relevância para analisar a atualidade. Não precisamos termos passado pelos horrores da ditadura de 1964 para sofrermos suas marcas hoje. Além do que ainda resta de materialidade, no sentido do que nossa polícia, nosso estado ainda cumpre, mas como isto permanece em marcas simbólicas nas gerações posteriores. É necessário o reconhecimento das contingências do trauma no povo brasileiro. Essas marcas deixadas retomam o acontecido, muitas vezes suas aparições são extremamente estruturantes. Por estes e outros motivos, a psicanálise pode contribuir na tentativa de compreensão e de reparação.

Beatriz de Moraes Vieira (2010), no livro *O que resta da ditadura?*, traz a etimologia da palavra trauma, derivada do grego “ferida”, que pode ser compreendida como o desdobramento de um sofrimento desmedido para quem o viveu. Individual ou coletivo, o trauma como uma “experiência do impronunciável” (p.153) tem uma condição tardia e uma repetição. Isto é, as catástrofes podem provocar grandes danos na subjetivação, dando

significado àquilo que não teria antecedentes, que se configura como dor. Assim, a autora comenta que as experiências traumáticas podem ter consequências mais ou menos patológicas. Acreditamos que, quando o sujeito ou o povo não consegue ter ferramentas disponíveis para uma saída do trauma, simbolicamente, o circuito de “violação-violência” (p.154) permanece. Há uma paralisação de significação, já que o trabalho de apropriar-se da história se torna uma tarefa impossível. Como nos lembra Freud, quando se remete a obra *Fausto*, de Goethe: “aquilo que herdaste de teus pais, conquista-o para fazê-lo teu”. Os destinos deste silenciamento são imprevisíveis em âmbito pessoal, familiar e intergeracional. Tendo, portanto, um espaço no social e no coletivo. Segundo La Capra (2005), o trauma histórico é identificado assim, quando são provocadas cisões específicas em experiências sociais. Por não ter (também) um ritual coletivo de simbolização de perdas históricas, como qualquer perda, isso gera fantasmas ou vazios, especialmente nas sociedades modernas, que individualizam o luto. Na ausência deste luto coletivo, configura-se a irrepresentabilidade traumática em âmbito sócio-histórico. Enzo (1998) fala sobre “rasgo na história”, para tratar do que ocorreu em *Auschwitz*, dialogando com o que estamos falando sobre trauma histórico.

Betty Fuks chama a atenção para um importante dado em *Moisés e o Monoteísmo* (1939), em que o desmentido é interpretado como ferramenta que o povo judeu usa para sair do Egito sem mencionar o assassinato do pai. Por questões de tradução para a língua portuguesa, há o desconhecimento de que Freud se apoiou em dois dos diferentes mecanismos de defesa – *verleugnung* e *verneinung*. Com esses dois conceitos ele construiu, a partir da pesquisa histórica, a verdade histórica do monoteísmo. Essas palavras foram traduzidas, respectivamente, por denegação e negação. A tradução ideal de *verleugnung*, para a autora, seria desmentido, com a pretensão de tornar viável a omissão de uma passagem bíblica. Segundo Fuks (2014), a *verleugnung* instala um novo dispositivo clínico na psicanálise, ao indicar que houve a tentativa de apagar as marcas de um crime. A dificuldade está, para Freud (1939/?), na eliminação dos rastros. Freud (1938/1996), em *A divisão do ego como mecanismo de defesa*, explica neste trecho sobre o caminho que o Eu encontra ao conciliar o Id e o princípio de realidade:

Ambas as partes na disputa obtêm sua cota: permite-se que o instinto conserve sua satisfação e mostra-se um respeito apropriado pela realidade. Mas tudo tem de ser pago de uma maneira ou de outra, e esse sucesso é alcançado ao preço de uma fenda no ego, a qual nunca se cura, mas aumenta à medida que o tempo passa (p.293)

Temos, a partir disso, que o desmentido alcança o mesmo valor de importância do recalque - o mecanismo metapsicológico que fundamenta a primeira tópica de Freud. Um novo cenário se abriu, como comenta Fuks (2014): o desmentido e a clivagem do eu roubam a cena da denegação, do recalque, e, com isso, a práxis analítica pode se recriar.

Leva-se em conta o caráter testemunhal das obras em que Freud aproxima o individual do coletivo, como *Totem e Tabu*, *Psicologia das massas e análise do eu* e *Moisés e o monoteísmo*. Algo de brilhante que o autor faz é mostrar que as operações psíquicas que estão em jogo nestes textos se encontram também na escrita da história. Firmar o inconsciente para além das barreiras do sujeito rumo à compreensão das análises do social tem um resultado extremamente relevante para a psicanálise. Dentre muitas razões, a de colocar o trauma como objeto de estudo central na história psicanalítica. As datas das obras coincidem, respectivamente, com o início da primeira grande guerra na Europa, com o avanço do fascismo e a última foi publicada durante o holocausto, que levaria o próprio Freud ao exílio. O trauma não é apenas um obstáculo a ser superado para a escrita da história, mas a própria mola propulsora para sua transmissão. É o que quer dizer Manoel Berlinck (*apud* Selligman-Silva, Nestrovski, 2000, p.7) com “sem catástrofe, não há representação”.

Segundo Fuks (2014), a apreensão lacaniana de *O homem Moisés* é categórica, no sentido de que Freud insistirá que o desmentido do assassinato do pai da horda, no judaísmo, retorna em ato, e não pela via da recordação, como acontece no totemismo. Em *Totem e Tabu*, o mecanismo do desmentido, embora ainda não conceituado ali, está na passagem em que os filhos, ao perceberem a morte do pai, se angustiam e renegam o ocorrido, tornando a vontade paterna ainda mais forte. Não é preciso passar por uma catástrofe, no sentido geológico ou histórico, para reconhecer as contingências traumáticas da experiência. O que aconteceu deixou marcas. Afinal, o inconsciente consiste nos materiais reprimidos. Para Lacan, a condição humana é a de não ter acesso pleno à verdade, porque ela é “não toda”, ela não pode ser dita completamente. E isto se dá porque o sujeito é dividido, não há correspondência entre a palavra e a *coisa*. Lacan (1966/2003), no livro *Outros escritos*, no texto “Pequeno discurso no ORTF” postula que o papel da existência está para a experiência do inconsciente, isto é, tomada assim pelo autor, não se distingue da experiência física por ser igualmente externa ao sujeito. Lacan aponta: “o inconsciente é o discurso do Outro” (p.228). Ele é estruturado como linguagem, um pleonasma, visto que a linguagem é a estrutura. O inconsciente não é a pulsação obscura do pretenso instinto nem o coração do ser, apenas seu *habitat*. Em “A coisa freudiana ou sentido

do retorno a Freud em psicanálise”, no livro *Escritos*, Lacan (1955/1998) comenta ainda sobre a verdade:

Voltemos, pois, pausadamente a soletrar com a verdade o que ela disse a si mesma. A verdade disse: “Eu falo”. Para reconhecermos esse [eu] no que ele fala, talvez não seja ao [eu] que devemos lançar-nos, mas antes deter-nos nas arestas do falar. “Não há fala senão de linguagem” lembra-nos que a linguagem é uma ordem constituída por leis, das quais poderíamos aprender aos mesmos o que elas excluem”. Por exemplo, que a linguagem é diferente da expressão natural e que tampouco é um código; que não se confunde com a informação, nem que vocês se agarrem para sabê-la, à cibernética; e que é tão pouco redutível a uma superestrutura que se viu o próprio materialismo alarmar-se com essa heresia (p.415).

Segundo Seligmann-Silva e Nestrovski (2000), quem tiver olhos para ver, saberá não ver o que há para ser não visto; quem tiver ouvidos para escutar, saberá distinguir, no tom controlado desses poemas, narrativas, diálogos, canções, um descontrole que resiste às formas, sem se deixar contaminar por elas, e modula a dicção em busca de maturidade. O testemunho é via de regra fruto do ato de contemplar. A testemunha é sempre testemunha ocular. Testemunha-se um evento. A palavra evento em alemão é Ereignis (ir-augen, auge igual a olho): pôr diante dos olhos, mostrar. O testemunho é do campo do medo, da morte, do impossível. E de novo nos fazemos a pergunta. Como testemunhar algo do irrepresentável e transmiti-lo aos ouvidos e olhos de outrem? Uma questão muito interessante trazida por Seligmann-Silva (2000), em “A história como trauma”, é que não se trata de não se conseguir representar de forma extremamente realista a *Shoah*, mas sim, o desejo de representação. Isto é, a questão é saber se a representação é desejável e com que voz ela deve se dar, também se ela auxilia no trabalho do trauma, que tem como finalidade a integração da cena de modo à saída de uma via patológica da vivência e da lembrança. Aqui é importante diferenciar que Freud trabalhou na maior parte do tempo não com o fato em si, mas como o paciente lembrava, ou seja, com o fantasma da cena, o que possibilitou aos intelectuais um novo entendimento de retorno ao passado, sem os riscos do positivismo ou do historicismo.

Por trauma coletivo me refiro a um golpe nos tecidos básicos da vida social que destrói os vínculos que ligam mutuamente as pessoas e que causa um prejuízo no sentido existente de comunidade [...] O eu continua existindo, ainda que tenha sofrido dano e mesmo mudanças permanentes; o tu continua existindo, ainda que distante, e pode ser difícil se relacionar com ele; mas o nós deixa de existir [...] A experiência do trauma pode significar não só uma perda de confiança no eu, como uma perda de confiança no tecido circundante da família e da comunidade, nas estruturas do governo humano, na lógica mais geral em que vive a raça humana e nos caminhos da natureza mesma (Erikson, 2011, p.83).

### 3.2 DEPOIS DE LEMBRAR, O QUÊ?

Tudo era silêncio, como num aquário e como em certas cenas de sonhos. Teríamos esperado algo mais apocalíptico, mas eles pareciam simples guardas. Isso deixava-nos desconcertados, desarmados. Alguém ousou perguntar pela bagagem; responderam: “Bagagem depois”; outros não queriam separar-se da mulher; responderam: “Depois, de novo juntos”; muitas mães não queriam separar-se dos filhos; responderam: “Está bem, ficar com filho”. Sempre com a pacata segurança de quem apenas cumpre com sua tarefa diária; mas Renzo demorou um instante a mais ao se despedir de Francesca, sua noiva, e derrubaram-no com um único soco na cara. Essa também era a tarefa diária. (Primo Levi, 1988)

A característica essencial do trauma é o adiamento, segundo Cathy Caruth (1995), é um saber incompleto, visto que o que aconteceu não é assimilado no momento, mas em um outro tempo, no só depois, na possessão repetida daquele que o experienciou. A questão está nesta impossibilidade do sujeito ser testemunha do passado, uma vez que este não foi vivenciado como experiência, mas como trauma. Sabemos, portanto, que o trauma tem um tempo próprio, uma reconstrução dos tempos, recíproca, do passado, do presente e do futuro. Não contar perpetua a tirania do que passou, e sua distorção gradual acaba colocando em dúvida as memórias. Concordamos com Jean Améry (1990), quando este fala que podemos voltar o quanto quisermos a comparar o imaginado e o real e não chegar a nada com isso. Como ser reconhecido como sujeito no endereçamento ao outro de algo que é da ordem do impossível de compartilhar? Concordamos com os autores Selligman-Silva e Nevstrovski (2000) quando estes colocam o testemunho como algo do impossível de dizer, e pelo *não-dito* se diz. Se perde aos poucos as memórias, em uma tentativa de normalizar o passado. O que pensamos aqui é que, nesse campo, não devemos romantizar ou suavizar o horror; quando os autores se referem a uma ‘normalidade’, acreditamos que seja um possível luto do ocorrido. Não há como compreender, harmoniosamente, o passado de uma catástrofe. É por nos tornarmos mais conscientes sobre estes eventos por diferentes formas de estudar e pensar, que acontece a promoção de ferramentas e anteparos para lidar com o trauma. Estes eventos mudam a maneira que entendemos a humanidade, no eterno desafio de elaborar e representar. Estamos de acordo com o que Seligmann-Silva (2010) fala, em seu texto *O local do testemunho*, onde revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, carregados por uma passagem constante entre o real e o simbólico, entre o passado e o presente. Se isto que escapa está para a ordem do trauma, do real, o simbólico da literatura, da arte, da linguagem, em suma, busca por este encontro impossível.



Em sintonia com Paul Celan (*apud* Seligmann-Silva, 2010), é impossível testemunhar pelo outro. Testemunhar tem a ver com ter visto, e não podemos ver pelos olhos do outro. No seu discurso *Der meridian*, de 1962, Celan fala sobre a capacidade da língua de unir e cortar pontos que estavam na sua aparência isolados uns dos outros. Ou seja, ninguém testemunha para quem testemunhou, mas o testemunho “se dá” (p.6) e é prova de manifestação destes encontros.

No Brasil, constitui-se uma sociedade da qual “uma fração se identifica com o desejo de busca da verdade dos fatos ocorridos sob a ditadura” (Seligman-Silva, 2010, p.12). Este grupo é constituído pelas vítimas, pelos solidários e por muitos que estão de acordo com a importância de se ter justiça como condição de construção de um Estado de direito autenticamente justo e democrático. O testemunho pode servir de meio para uma nova construção de identidade pós-catástrofe. Esta esfera compõe um novo espaço político, feito por novos laços. Esta passagem pelo testemunho é essencial para sociedades que passaram pela ditadura, porque a memória, antes de ser individual, é coletiva.

A importância de estarmos às voltas com o que aconteceu na ditadura muito se dá porque não foi possível que isso tenha sido feito da maneira adequada devido ao sequestro das provas e dos testemunhos que mantêm o Brasil congelado no tempo, nesse campo. A passagem para a democracia aqui foi feita por articulações políticas arbitrárias, como as leis da Anistia (sua interpretação) e continuidade de políticos no Estado, impedindo que houvesse o respeito devido aos crimes cometidos. Pelo simples fato de as vítimas não terem o novo papel de acusadores diante da lei, como comenta Seligmann-Silva (2010), porque os eventos da ditadura não foram registrados como fatos na história. Lembremos Gilles Deleuze (1969, p.25), quando este fala que “repete-se tanto mais seu passado quanto menos dele se lembra, quanto menos se tem consciência de dele se lembrar – lembrem-se, elaborem a lembrança, para não repetir”. Como é possível não repetir se a transmissão dos horrores da ditadura não for reconhecida e, ainda, permitida?

Em sua etimologia grega, anistia (*amnesia*) é composta por duas expressões, reminiscências (*anamnesis*) e esquecimento (*amnesia*), que sugerem a ideia de apaziguar o passado através de seu esquecimento. Enquanto psicanalistas, sabemos que o passado sempre retorna, seja nas dimensões simbólica, imaginária e real ou, segundo Faulkner (2012/1951), “que o passado nem sequer passou”. A noção de anistia é, assim, insuficiente para “fazer algo com” os restos insepultos do arbítrio e da exceção no Brasil (Conte, Indursky, 2017, p.150).

A partir de 2007, a Comissão de Anistia propôs um conjunto de políticas que ampliam o sentido de reparação para além da dimensão pecuniária. O *Clinicas do Testemunho*, como política inédita de reparação-psíquica promovida pela Comissão de Anistia/Ministério da

Justiça, foi composto por cinco núcleos de atendimento psicológico. Em Porto Alegre, foi executado pela Sigmund Freud Associação Psicanalítica (2013/2015) e pelo Instituto Appoa (2016/2017). A ética do trabalho de reparação era entendida como necessariamente uma aposta na articulação entre a impossibilidade de tudo representar do horror vivido e a necessidade de criar condições sociais de transmissão das memórias silenciadas do que ocorreu. De acordo com nosso trabalho, os autores mencionados pontuam a importância de se nomear e reconhecer o sujeito e o dano sofrido. Segundo Barbara Conte, em *Testemunho: reparação do trauma é possível?* (2014), a escuta da fala do testemunho se coloca neste espaço de tornar pensável o impensável da violência. É a tentativa de decifrar o enigma que faz possível a retranscrição do que foi rompido. Torna possível entrar na brecha que o inconsciente permite, de repente, para que um não dito se torne dito. “Mas sempre vai haver um real, um buraco onde se produz intensidade de excitações que constituem o traumático, o não dito” (p.88). Este caminho que se inicia com esta brecha é o trabalho da reparação psíquica. Que nada mais é, de acordo com a autora, que um trabalho de recriação. Há esta importante passagem do individual para o coletivo, feita por meio de uma narrativa possível. Esta transmissão é de suma importância para a existência de uma memória coletiva e uma transmissão geracional. Segundo Marcelo Viñar (*apud* Conte, 2014), não há possibilidade de sociedade futura sem falar do passado. Há uma dimensão do trauma que está em unir os pedaços espalhados ao recriar laços identificatórios com o Outro.

Hélène Piralian (2000) fala sobre o perigo do negacionismo. O pano de fundo é o genocídio dos armênios de 1915 a 1916, fato que não é reconhecido pelo governo turco. A autora acredita que se poderia finalmente proceder o trabalho de luto se isso acontecesse; o contrário do reconhecimento é da ordem da negação. Segundo ela, o genocida sempre visa a total eliminação do grupo inimigo para impedir que haja o testemunho fazendo o impedimento da vingança, por exemplo. Os algozes sempre procuram também apagar as marcas do seu crime. Os sobreviventes assombram-se com mais este sentido. Levi (2004) pergunta, em *Os afogados e os sobreviventes*, se “formos capazes, nós sobreviventes, de compreender e de fazer compreender nossa experiência?” (p .17). Piralian pontua que o poder do testemunho está no objetivo da integração do passado traumático. Esta integração só pode ser conquistada contra o negacionismo. Hitler, em um discurso a seus chefes militares, em 22 de agosto de 1939, na véspera da invasão à Polônia, possivelmente disse: “Quem se lembra do extermínio dos armênios [durante a Primeira Guerra Mundial]?” (Selligman-Silva, 2008, p.75). Segundo este autor, a intenção era clara de que apenas o lado heróico da guerra sobrevive nas histórias. Dessa

forma, afirmamos que a negação antecedeu o próprio ato da tentativa de extermínio dos judeus europeus.

Primo Levi (1988), no prefácio do seu livro *É isto um homem?*, exalta a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar estes ‘outros’ participantes. Levi toma o testemunho como atividade elementar porque ela dá ao sobrevivente uma condição de sobre-vida. O trauma desencadearia uma necessidade absoluta de narrar. Segundo Selligman-Silva (2008), em seu texto *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, estas aspas que o autor coloca em ‘outros’ indicam o sentimento de que entre o sobrevivente e os outros existe uma barreira da dificuldade imposta do inenarrável.

Este é o produto de uma concepção do mundo levada às suas últimas consequências com uma lógica rigorosa. Enquanto a concepção subsistir, suas consequências nos ameaçam. A história dos campos de extermínio deveria ser compreendida por todos como sinistro sinal de perigo. Sou consciente dos defeitos estruturais do livro e peço desculpas por eles. Se não de fato, pelo menos como intenção e concepção o livro já nasceu nos dias do Campo. A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior. Daí, seu caráter fragmentário: seus capítulos foram escritos não em sucessão lógica, mas por ordem de urgência (Levi, 1988, p.2).

Em *Pele negra, máscaras brancas*, o autor Frantz Fanon (2008) fala sobre o poder que o homem tem na liberdade de assumir quem ele se torna e o que faz com isso. Fanon, homem negro argeliano, psiquiatra, foi membro da Frente da Libertação Nacional da Argélia, entrando, assim, na lista de cidadãos procurados pela polícia em território francês. A sua vida foi dedicada à luta, ao empoderamento daqueles institucionalizados pela colônia e pelo racismo. Neste livro, o autor pensa a linguagem como formação do sujeito; quem é colonizado, portanto, está subordinado, primeiramente, à linguagem de quem coloniza. Sem adentrarmos no pensamento de Fanon, lemos esta ideia como importante para pensar nosso trabalho do trauma - há a possibilidade de recuperar o passado, valorizá-lo ou condená-lo através das opções que o sujeito faz, sucessivamente.

Então não tenho outra coisa a fazer nesta terra senão vingar os negros do século XVII?” [...] Não tenho nem o direito nem o dever de exigir reparação para meus ancestrais domesticados. Não existe missão negra. Não existe fardo branco. Desperto um dia em um mundo onde as coisas machucam; um mundo onde exigem que eu lute, um mundo onde sempre estão em jogo o aniquilamento ou a vitória. Desperto, eu homem, em um mundo onde as palavras se enfeitam de silêncio, em um mundo onde o outro endurece interminavelmente. Não, não tenho o direito de chegar e gritar meu ódio ao branco. [...] O que há é minha vida, presa na armadilha da existência. Há minha liberdade, que me devolve a mim próprio. [...] Desperto um belo dia no mundo e me atribuo um único direito: exigir do outro um comportamento humano. Um único dever: o de nunca, através de minhas opções, renegar minha liberdade. [...] Não sou prisioneiro da história. Não devo procurar nela o sentido do meu destino. Devo me lembrar, a todo instante, que o

verdadeiro salto consiste em introduzir a invenção na existência. No mundo em que me encaminho, eu me recrio continuamente (Fanon, 2008, p.188).

A simbolização de um evento implica na reconstrução de um espaço simbólico de vida. Segundo Piralian (2000), este movimento gera uma *retemporalização* do fato. Esta cena advinda do trauma, pensada por meio da linguagem narrativa, de repetições, da construção de metáforas, faz o trabalho de dar uma nova dimensão aos fatos antes enterrados. A simbolização nunca é integral, sempre há um resto. Algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sujeito. O testemunho, assim como a arte, pode ter a função de borda daquilo que pensamos como irrupção do real, porque estão inseridos no laço social. O trabalho do testemunho é o de tentar reparar o desamparo causado pelos movimentos de barbárie. Neste sentido, a cultura é substituta da função materna (Rassial, 2006), porque, para lidar com o desamparo, fornece recursos simbólicos e imaginários ao sujeito. Por outro lado, a cultura é herdeira do supereu paternal, que estabelece a dimensão da lei, herdeira da função paterna e que permite que possamos ser criativos a partir do amparo materno diante do impossível, inventando novas maneiras de viver em sociedade. Segundo Jaime Betts (2014), no seu texto *Desamparo e vulnerabilidades no laço social – a função do psicanalista*, é em torno da experiência do desamparo que o sujeito se constitui no laço social tanto quanto o próprio laço social, visto que este também se estrutura em torno do impossível.

Didi-Huberman (2011), no livro *A sobrevivência dos vagalumes*, faz uma releitura de trechos da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, baseado em algumas crônicas e cartas do escritor, poeta e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Neste encontro com tantas dimensões do impossível, há a criação de um espaço para o aparecimento dos “vaga-lumes”. Quer dizer, fulgurações figurativas do traumático. Nessa tarefa de escutar, há o surgimento de algo novo que não era possível de ser visto antes - nessa brecha da qual Conte nos falava.

#### 4 A SAÍDA PELA EXPERIÊNCIA TRÁGICA

“Há algo de podre no reino da Dinamarca.”

(Shakespeare, 1997, Ato I, Cena IV).

As intervenções, tanto na clínica quanto na cultura, foram compreendidas a partir dos efeitos que elas produziram. Dessa forma, escolhemos o filme *Terra em Transe* como arte testemunhal do inconsciente, não só na perspectiva de Glauber, mas do coletivo, visto que o inconsciente é o discurso do Outro. Assim, resgatamos o debate feito em 1967 no referido filme, que dialoga com a conjuntura atual, sendo necessário por causa dos tempos em que vivemos e para explicar a temática apresentada nessa discussão. Para isso, citamos Paulo Martins ao questionar em uma certa cena: “mudar pra quê? E com que armas eu vou mudar?” Compreendemos que *Terra em Transe* não responde aos anseios do poeta, ao contrário, desmonta suas ilusões, assim como as do espectador. Veremos a seguir como isso se articula com o trágico. Trazemos, também, a peça magistral de Shakespeare Hamlet (1601/1998) para pensar o trágico. Nessa peça, temos aqui um filho que é atormentado pelo suposto dever de vingar o pai. Assim como Dupin, em *A carta Roubada*, se vingará do Ministro ao roubar-lhe a carta que este roubara. Dupin deixa em seu lugar o seguinte recado: “*un dessein si funeste, s’il n’est digne d’Atrée, est digne de Thyeste*” (um desígnio tão funesto, se não for digno de Atreu, é digno de Tiestes) (Lacan, 1954/ 2010, p.264).

Iniciamos o capítulo com a célebre frase da peça, que denuncia a corrupção, metaforizada por meio do cheiro de podridão. Como neste exemplo, “Hamlet – Sim, senhor. Ser honrado, de acordo com os tempos que correm, equivale a ser escolhido um dentre dez mil.” (Ato II, Cena II). Segundo o autor Roberto Machado (2006a) em *O nascimento do trágico*, de Schiller a Nietzsche, temos em Shakespeare a catarse, definição da tragédia como um poema que excita a compaixão, a “imitação de uma ação digna de compaixão”. Em nossa análise de *Terra em Transe*, trabalhamos com a ideia da revolução também pela forma. O filme é um manifesto trágico – no sentido nietzschiano. O personagem Diaz é a expressão do que se tem de mais arcaico e *podre* na América Latina. No Seminário 2, Lacan (2010, p.266), ao falar da *Carta Roubada*, se interessa por articular o conceito de significante. Pois, quando os personagens se apoderam desta carta, pode-se dizer que algo “os pega e os arrasta.”. Esta repetição está relacionada ao circuito simbólico, cada qual torna-se outro homem com a posse

da carta, pois a carta é, para cada um, seu inconsciente. E entendemos que para cada um a carta tem um significado diferente. De acordo com o autor, o que constitui o fundo de todo drama humano, de todo drama de teatro em particular, é o fato de haver liames. Isto é, as pessoas já estão ligadas entre si por uma narrativa histórica que os situa na sua posição no mundo. Há um anel circulando, diz Lacan, de tratados. Esta rede de significantes que não param de se escrever (autômato): “Ser ou não ser? [...] Será mais nobre sofrer na alma pedradas e flechadas do destino feroz ou pegar em armas contra o mar de angústias – E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir; Só isso” (Shakespeare, 1997, p.63), lamenta-se Hamlet, na tragédia de Shakespeare.

Extremamente relacionada com o trauma, a catarse, ganha grande destaque no pensamento de Aristóteles. Marilena Chauí (2000) retoma Aristóteles para pensar tal questão: a tragédia, segundo o filósofo, tem a função de produzir a catarse, isto é, a purificação espiritual dos espectadores, comovidos e apavorados com a fúria, o horror e as consequências das paixões que movem as personagens trágicas. Essa função catártica é atribuída, sobretudo, à música. Na *Arte poética*, Aristóteles escreve (apud Machado, 2006a, p.26) que a tragédia aparece como imitação de uma ação de caráter elevado, com uma linguagem ornamentada por ritmo, harmonia e canto. Essa ação suscita medo [*phobos*] e compaixão [*eleos*], tendo como efeito a purificação, a catarse, dessas emoções. Assim, a tragédia é mimesis da ação. “Se purificam no espectador aqueles afetos cujo excesso na peça é pago pelo herói trágico” (p.35). Se um herói (como o personagem Paulo, em *Terra em Transe*) cai na infelicidade de ser devorado pelas suas paixões e se isto causa pena no espectador, este último, homem comum (em um viés aristotélico), deve refrear essas paixões com o temor de se abismar com igual infortúnio, a fim de evitar o mesmo destino do personagem. Seguindo o pensamento trágico deste filósofo, na tragédia, a musicalidade é essencial. Como nos mostra este trecho de *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, no Ato 5, Cena 1:

Lourenço: A razão é que os teus sentidos estão atentos.  
 Repara. Se uma manada selvagem e desorganizada,  
 Ou uma corrida de potros jovens e selvagens,  
 Dando saltos loucos, gemendo e relinchando alto  
 Que é a condição quente do seu sangue,  
 Por acaso, ouvirem o som de uma trombeta,  
 Ou qualquer música lhe tocar os ouvidos,  
 Perceberás que param todos em conjunto,  
 Os olhos selvagens mudando-se-lhes em modéstia  
 Pelo doce poder da música. Por isso o poeta  
 Fingiu que Orfeu fez moverem-se as árvores, pedras e rios;

Dado que nada há de mais insensível, duro e cheio de fúria  
 A que a música lhe não mude a natureza.  
 O homem que não tem música em si,  
 Nem se comove pela harmonia de doces sons,  
 Está pronto para traições, estratagemas e roubos,  
 Os movimentos do seu espírito são sombrios como a noite  
 E os seus afectos escuros como o Érebo  
 Que não se confie num homem assim. Ouve a música.  
 (SHAKESPEARE, 2002 [1598], p.78)

No teatro de Shakespeare, o racionalismo renascentista abre lugar aos caminhos da incerteza, como podemos ver nas próprias palavras de Hamlet: “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que pode sonhar tua filosofia”. Temos esta mesma indefinição nas palavras poéticas que Paulo proclama em *Terra em Transe*. A mesma dimensão do trágico que invade a tela, provocando o espectador ao promover outro modo de enfrentar um encerramento político, uma trama, uma pergunta. Assim, o escritor construiu uma luta contra a normatividade do teatro clássico, baseado nas regras poéticas provenientes da leitura de Aristóteles. Não é por acaso que em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche (1872/2007) comenta a importância de Shakespeare na arte. Esta originalidade que rompe com padrões estabelecidos na cultura se relaciona também com o modo de fazer cinema do diretor brasileiro Glauber Rocha. De acordo com suas épocas e suas rupturas, são autores do dionísico. Nietzsche pode ser considerado, assim como Glauber, um herdeiro desta tradição shakesperiana. Shakespeare é avaliado por Nietzsche, em *Além do bem e do mal* (1992, p.129), como "estupenda síntese hispano-moura-saxã do gosto, que faria um antigo ateniense das relações de Ésquilo morrer de riso e de raiva". Por trás da ilusão aparente da felicidade, Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, denunciará o que está escondido no cenário de Hamlet: o assassinato do rei legítimo por seu irmão usurpador, um regicídio e um fratricídio. O estado dionisiaco é da ordem da aniquilação das usuais barreiras da existência, suspende o sentido da razão, abre novos caminhos. Estamos aqui para além do bem e do mal, do acerto e do erro. O homem dionisiaco se assemelha a Hamlet para Nietzsche (1872/2007), pois ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro para a essência das coisas e se deparam com a dificuldade da atuação. Na consciência da verdade, o homem (entre eles, Hamlet) “vê por toda a parte o horror de ser” (p.53).

Nietzsche em *Assim falou Zaratustra* (1883-1885/2005) defendeu a sua filosofia por meio dos mais significativos moldes estéticos, em oposição a uma filosofia do pensamento racional. Neste livro o filósofo sugere uma transvaloração dos valores platônicos em prol da vida ascendente, e não da decadência enquanto negação do sofrimento e do devir. Esta obra é a

tragédia nietzschiana, um livro que apresenta a própria compreensão do autor a respeito do trágico. Em uma linguagem dramática e poética, destacamos, sem dúvidas, que neste livro as questões filosóficas são desenvolvidas em sintonia com a arte. Pensamos de acordo com a experiência trágica nietzschiana que é na posição de artista ou do não artista criador, que há o encontro com o dionisíaco, de forma que há uma mola propulsora vinda do caos, do excesso, da vida. De acordo com Roberto Machado, em *Zaratustra, tragédia nietzschiana* (1997), é a constatação da existência niilista na problemática da morte de Deus que impulsiona a superação do homem pelo super-homem, que é o homem terreno sem valores transcendentais.

Até que ponto eu também havia descoberto, justamente com isso, o conceito “trágico”, o discernimento final sobre o que é a psicologia da tragédia, eu já o trouxe à baila várias vezes, a última delas no crepúsculo dos ídolos: o dizer sim à vida, até mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros, a vontade para a vida, que se alegra em sua própria inesgotabilidade até mesmo no sacrifício de seus mais altos tipos – foi isso que eu chamei de dionisíaco, foi isso que eu entendi como ponte para a psicologia do poeta trágico [...] (Nietzsche, 2003, p.86).

Nietzsche em *Além do bem e do mal* (1886/1992) pontua que a busca exacerbada pelo conhecimento, está a serviço de uma exigência da certeza, para tornar a vida do homem mais segura e estável. Assim, a racionalidade é colocada em um lugar de supremacia, como se apenas por meio dela se pudesse dar conta da existência. O conhecimento da verdade passa a ser uma necessidade. A racionalidade provoca um afastamento da singularidade, do que há de mais íntimo e tudo que escapa à razão é tomado como desprezível. Freud em sua época, desmontou a concepção do sujeito que imperava no meio científico, por meio da apropriação do inconsciente para pensar o aparelho psíquico. Ao definir sujeito em *O Ego e o Id*, Freud (1923/1996) mostra que somos sujeitos do Inconsciente e encontramos na consciente o caminho de nos relacionarmos com o mundo exterior. O que poderia ser mais avassalador e inquietante do que Freud, pela psicanálise, sugere? Este inconsciente não racional, atemporal e com vontade de expansão. Isso implica o reconhecimento de que o sujeito da psicanálise é certamente instável, segundo a maneira racionalista de ver. Nesse sentido, Nietzsche e Freud estão de acordo com o debate anti-platônico e descartiano. Como nos explica Nietzsche (2001, p.221) em *A gaia ciência*, “[...] o pensamento consciente foi tido como o pensamento em absoluto; apenas agora começa a raiar para nós a verdade de que a atividade de nosso espírito ocorre, em sua maior parte, de maneira inconsciente”.

Roberto Machado (1999a), em *Nietzsche e a verdade*, diz que é a reconciliação entre o apolíneo e o dionisíaco o que fará o apogeu da arte na Grécia Antiga e da sua civilização, pois agora não há mais muralhas de impossibilidade para a entrada e expansão do dionisíaco como antes. Integrar e não mais reprimir. Esta arte para o filósofo produz o efeito de cura. O servidor



de Dionísio deve estar em estado de embriaguez, porém permanecer lúcido, em um estado de observar. Nesse viés, a arte trágica controla o que há de desmesurado no instinto dionisíaco, “como se Apolo ensinasse a medida a Dioniso, ou como se servisse a bebida trágica [...] em sonho” (p.24). Na tragédia, o destino do herói é sofrer, para fazer o espectador aceitar o sofrimento como integrante da vida. Concordamos que uma das saídas que a experiência trágica propicia é, justamente, o espectador se haver com essa dor, o que Nietzsche vai chamar de alegria devido à resistência da dor.

Se o dionisíaco puro é aniquilador da vida, com a arte é possível uma experiência dionisíaca, que é a inclusão do aspecto apolíneo, porque a visão trágica do mundo, segundo Machado, embasado em Nietzsche é um equilíbrio. Apostamos como Nietzsche na importância da criação. A arte é o que torna a vida possível, para ele, estimuladora da vida que faz contraposição à vontade de negação da vida, porque justamente sua função é a de criar algo novo e transfigurador. Ao homem racional, portanto, o filósofo opõe o homem intuitivo e metafórico (o artista criador). A arte trágica não encobre ilusões como o romantismo, que Nietzsche (*apud* Machado, 1999, p.15) define como uma “resposta aos que sofrem de um empobrecimento da vida e procuram certo repouso na arte”.

Sendo assim, Deleuze (*apud* Machado, 1999, p.20) “considera Nietzsche um homem do teatro”, visto que Nietzsche introduziu o teatro na filosofia e, por decorrência disso, novos meios de expressão que transformaram o pensamento filosófico. A sua obra que marcou esse traço foi, sem dúvida, *Assim falou Zaratustra*, que ao mesmo tempo é uma obra da filosofia que, pela sua estética, desloca uma linguagem conceitual para uma linguagem artística – mais precisamente, poética. Sua narrativa é dramática em vez de argumentativa e sistemática. Nietzsche aponta para a filosofia uma nova postura, a de produzir-se por meio de uma linguagem não conceitual, mas figurada. O ressurgimento da experiência trágica está no desejo do homem de ir além dos limites do prazer socrático do conhecimento.

Vale dizer que Lacan, em O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise, no texto “A carta roubada” (1955), fala que é justamente a carta desviada que nos ocupa, aquela cujo trajeto foi *prolongé*. Para o autor, o verdadeiro sujeito do conto só se deu pelo seu desvio, por termos o que contar dele. Podemos articular com a ideia de que onde há resistência, há sujeito, porque, ao sofrer o desvio, ela tem um trajeto que lhe é próprio. Traço onde podemos afirmar sua incidência de significante. Percebemos que Lacan, neste mesmo texto, fala que o analista não pode desprezar nenhum resto, por dever estar preparado para reter tudo o que é da alçada do significante, ainda que nem sempre saiba o que fazer com isso. Já em

Escritos, Lacan, no texto “Seminário sobre ‘a carta roubada’” (1966/1998, p.33), diz:

Se o que Freud descobriu, e redescobre com um gume cada vez mais afiado, tem algum sentido, é que o deslocamento do significante determina os sujeitos em seus atos, seu destino, suas recusas, suas cegueiras, seu sucesso e sua sorte; não obstante seus dons inatos e sua posição social, sem levar em conta o caráter ou o sexo, e que por bem ou por mal seguirá o rumo do significante, como armas e bagagens, tudo aquilo que é da ordem do dado psicológico (p.33)

Ressaltamos que *Terra em Transe* abre as portas para uma reflexão acerca da experiência trágica. Como Robert Stam (1976) comenta em seu texto, Glauber produziu um filme explosivo que trata de arte e política da forma mais brilhante atingida pelo diretor, desmistificando a política populista, não promete saídas utópicas, muito menos revoluções específicas. Podemos dizer que parte do cinema reflexivo, não captura nem explora as emoções do espectador pela idealização de personagens salvadores. Assim sendo, Glauber Rocha e Nietzsche possuem um traço muito peculiar em comum. Ambos trabalham com a ideia de uma representação acadêmica e artística pela tragédia. Gostaríamos de aproximar os dois pensadores da cultura e deflagrar suas intemperanças com a sobriedade. Glauber desafiou seus compatriotas e mostrou ao mundo um Brasil completamente não coeso perante a ordem política. Nietzsche, por sua vez, em seu tempo, retoma o valor de uma filosofia fora dos moldes racionalistas, encontrando-se com Dionísio ao brindar a desordem. Afirmamos, portanto, que *Terra em Transe* é uma obra da ordem da experiência trágica pela sua forma e pelo seu conteúdo.

Ao trazer Rancière (2009), em *A partilha do sensível - a política*, compreendemos que este ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto. Seguindo o pensamento do autor, é a partir dessa estética no sentido em que entendemos, como formas de visibilidades das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que fazem no que diz respeito ao comum. Relacionamos com o que há de convulsivo na experiência trágica. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche (1872/2007, p.53) coloca a arte no patamar de que somente ela “tem o poder de salvação e de cura [...] só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver.” Concordamos com tal pensamento porque na arte há o poder criativo. O que Glauber faz além de nos convidar a criar uma saída autoral diante de um encerramento político? E de que maneira faz isso se não a de nos colocar perante uma obra da ordem da experiência trágica?

Nesse sentido, Roberto Machado, em *Nietzsche e o renascimento do trágico* (2005), aponta que Nietzsche relacionará a serenidade apolínea com um aspecto mais profundo dos gregos antigos: o dionisíaco. A originalidade de Nietzsche não está em interpretar a Grécia desde o nascimento do trágico, mas em formular essa oposição como sendo a do apolíneo e do dionisíaco, considerados como princípios estéticos. O princípio apolíneo seria o da individuação. “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”: é a imagem divina do princípio da individuação. O brilho e a aparência. Protegido contra o sombrio, o que escurece, o tenebroso. Uma ocultação da outra face da vida. Do que é indesejável, excluído, causador de dor e sofrimento. Já o dionisíaco são “cortejos orgiásticos de mulheres, vindas da Ásia, que em *transe* coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins, nas montanhas à noite, em honra a Dioniso, invadiram a Grécia” (p.178). Desse modo, percebemos que *Terra em Transe* facilmente nos coloca diante do trágico, com seus tambores e rodopios desenfreados, isto porque o filme opera todo o tempo com a ordem da “não razão” ao nos mostrar de maneira artisticamente única as mazelas da política, do povo, do país, tão cruciante de serem assistidas. Assim como Nietzsche o fez em *Assim falou Zaratustra* (1882-1885), lutar contra a razão por meio de uma forma de pensamento não submetida à razão configura à tentativa impetuosa de seguir a via da arte para levar a filosofia, a crítica, o pensamento político para além ou aquém da pura razão. Estamos falando aqui de fazer a forma de expressão artística criar a temática filosófica trágica, bem como nos explica Nietzsche, (1872/2007):

Também a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual - e não devemos todavia estarecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a pletera de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer (p.102).

Dentro da lógica da experiência trágica, o discurso não está fechado. Em um tipo de circuito-aberto, *Terra em Transe* é a aposta em uma saída pela experiência trágica, pela arte

revolucionária. Pensamos o trágico da obra devido a sua estética do excesso e do choque, ou seja, daquilo que desnuda. O filme de Glauber Rocha é um golpe de signos visuais e sonoros que não se permitem serem enclausurados em uma significação. O filme não é para ser compreendido, mas sim, para ser pensado, refletido e raciocinado. O cinema glauberiano do vômito intempestivo pode ser exemplificado pela construção caracterizada por ser constantemente desencarrilhada, visto que os incidentes ficam fragmentados, por causa do tipo de montagem de repetições não lineares, com ângulos de câmera nada ortodoxos. Isso se dá principalmente pelos *faux raccords*: violações da continuidade de dois planos que aparentemente não tem conexão entre si, criando a dúvida no espectador, de modo que ele possa criar a sua própria interpretação do que viu. Logo, a ruptura está inscrita na forma do filme: alegoria à ruptura política em Eldorado (e no Brasil), alegoria ao trauma.

Em *Terra em Transe*, os movimentos vertiginosos da câmera nos desorientam constantemente. Além disso, não há *establishing shots* (designações do plano geral que orientam sobre a geografia espacial da cena, por exemplo, quem está na cena e onde ela se passa). Em *Terra em Transe* muitas vezes começamos pelo close-up (plano fechado), que sugere uma abordagem mais emotiva dos personagens. Ou seja, entramos na camada mais profunda logo de cara, seguidamente, na obra, fato que também torna o filme intimista e fora do convencional. De repente nos vemos tomados por esse movimento que é próprio do trágico, não há o alívio da angústia, nem mesmo nos planos que não dão espaço para isso. Glauber denuncia o sistema político brasileiro, lançando mão do que a arte é capaz de dizer, para falar daquilo que escapa à razão, porém, mesmo assim, comunica um pensamento – aqui, o pensamento trágico nietzschiano. De uma forma similar Assim *Falou Zaratustra*, é um filme que opera nos limites do discurso da razão, critica o sistema racionalista, por escolher o dionisíaco. Devido ao espectador estar diante do trágico, acreditamos que ele tem a possibilidade de ser criador de sua própria narrativa, porque o filme não faz o trabalho de apresentar respostas prontas para o trauma. É necessário, portanto, que cada um seja autor de sua própria história. Ao enlaçar o espectador na trama, promove a possibilidade que ele lide com o que é da ordem do traumático.

O pensamento de Ismail Xavier (1988) corrobora com a premissa do trabalho: “deve-se pensar o cinema a partir das ilusões da técnica [...] seu encantamento persiste porque o dado crucial em jogo não é tanto a imitação do real na tela – mas a simulação de um certo tipo de sujeito do olhar pelas operações do aparato cinematográfico” (p.377). Pensamos *Terra em Transe* sendo um filme da ordem da experiência trágica a partir de nossa análise fílmica. Sendo assim, acrescentamos o trabalho de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2009), em *Ensaio sobre a análise fílmica*, no capítulo “Análise e interpretação simbólica”, que conceituam uma classe de filmes constituída por obras que, ao mesmo tempo em que permanecem em um discurso realista, em um mundo plausível, operam também um tratamento particular do material narrativo. Esses filmes não têm um rigor de coerência ou verossimilhança. É um trabalho de desvios, convidando o leitor a uma interpretação simbólica. Nesse caso, o sistema metafórico requer uma cultura específica para ser plenamente apreendido. Visto isso, o aspecto simbólico de *Terra em Transe* está nas suas várias camadas de ironia e sarcasmo compostos pelos elementos alegóricos (a cruz, a bandeira preta, os tambores, *zoom-in*, a câmera perdida), pelos parâmetros formais (montagem e fluxo rítmico), entre outros. Os autores explicam que as metáforas e redes metafóricas são detectáveis por intermédio da repetição, isto é, de formas de insistência. Destacamos, no filme, algumas cenas em que os personagens Vieira e Diaz, supostamente situados em extremos opostos do espectro político, são apresentados da mesma forma: eles caminham em direção à câmera e, simultaneamente, ocorre um movimento de câmera para trás. Tecnicamente, este movimento de câmera se chama *dolly-back*. Como podemos notar, a distância dos personagens se mantém a mesma durante o percurso em ambas cenas. Além do dispositivo de luz e sombra, na medida em que os personagens vão caminhando, podemos vê-los com mais clareza.



Em *Terra em Transe*, os personagens não estão fixados nos papéis de “herói *versus* vilão.” A sequência de confrontação entre os camponeses e a polícia de Vieira desmascara o populismo e as suas boas intenções, bem como as promessas de campanha. A pergunta de Paulo, na cena em que ele e Sara (pós-vitória de Vieira para governador) estão sentadas na varanda: “como responderia o governador eleito às promessas do candidato?” E “como reagiríamos nós?” São respondidas. O filme apresenta o populismo também como uma armadilha para o povo. Ele incita o povo a falar, mas o reprime na primeira verdade que este diz que ameaça a estabilidade política. Em outro determinado momento por meio da montagem do filme, temos o paralelo entre Paulo e Diaz, que justapõe a verdadeira agonia de Paulo com a agonia imaginada de Diaz (“ele estava morrendo como eu, estávamos ambos sofrendo”). Em outro momento, ouvimos a voz de Paulo *off-screen*, que está sobreposta a imagem de Diaz, que move os lábios (imagens das cenas abaixo). As divisões entre os personagens não estão bem limitadas, próprio da experiência trágica que não romantiza e idealiza o humano.

Não temos heróis porque Glauber faz isso propositalmente e de maneira complexa: a não identificação com Paulo. Acompanhamos Paulo cair no seu mar de ilusões. É um romântico. Dada a situação de 1967 pós golpe civil-militar, bem sabemos que não temos mais espaço para romantismos, além disso, como já bem falamos, Glauber defendia um filme anti-hollywoodiano.



**Ah, não é possível acreditar  
que tudo isso seja verdade!**



**Até quando suportaremos?**



**Até quando além da fé  
e da esperança suportaremos?**

Isto é, fez de *Terra em Transe* um anti-espetáculo: ouvimos a metralhadora, mas não vemos o sangue. A partir do momento em que o espectador aceita de maneira menos racional um cenário fantástico, pode deixar-se afetar com certos aspectos do filme: “digressões, repetições de motivos visuais ou do roteiro, rupturas lógicas, etc”. (Vanoye; Goliot-jété, 2009, p.63). As cenas dos comícios de Vieira se confundem. Há a semelhança da estética entre as campanhas para governador e depois para presidente (imagens a seguir dos respectivos momentos de Vieira). A sensação de rever algo pela repetição do espaço e encenação. Compreendemos que essa repetição contamina a atmosfera do filme com um mal-estar, pois o que se repete remonta a algo já tocado pelo equívoco, pelo traumático.



Para pensar a técnica de montagem, consideramos também o diretor russo Tarkovsky, que escreveu um livro sobre sua trajetória no cinema, *Esculpir o tempo* (1990), do qual retiramos algumas ideias interessantes para pensar a obra de Glauber Rocha. Tarkovsky pensava que cada filme era o reflexo do fluxo pessoal do diretor. Portanto, cada espectador sentirá essa transmissão de uma forma diferente. Desse modo, ele considerava que a montagem era algo que perturbava a passagem do tempo, porque a interrompe, dando-lhe algo novo. “A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica. Esculpir o tempo!” (Tarkovski, 1990, p.144). Percebemos que nisto está o ponto central da obra do diretor, o fazer cinematográfico nada mais é do que saber como esculpir o tempo. Glauber nos dá algo extremamente novo por meio de sua montagem, sua bricolagem do tempo. Assim como em *O espelho* (1974), de Tarkovski, *Terra em Transe* nos mostra o passado, não da forma como foi vivido, mas como foi percebido em um momento presente, devido ao grande *flashback* de Paulo, - assim como o *flashback* de Aleksei, no filme russo - podemos pensar que tudo estaria sendo retratado em sua mente.

A fim de elucidar isto, lembramos o que Henri Bergson (1963) pode contribuir nesta questão ao dizer que o tempo de uma narrativa é passado sempre-presente, porque está se movimentando no fluxo do que acontece *a posteriori*. A tessitura do filme é um tipo de malha que só faz sentido na própria cadeia de cenas, assim como a vida. Elas têm um sentido, menos que fora de ordem cronológica, um sentido do trágico. O processo é vivo, orgânico. As vozes *off*, que aparecem tanto em um filme quanto no outro, nos mostram essa interpolaridade dos tempos, bem como dos personagens, deixando o circuito aberto, desafiando o entendimento do espectador. As pontes entre o trauma, a linguagem, a memória e aquilo que se pode narrar estão sempre em jogo numa experiência trágica, como nos mostra tão bem *Terra em Transe*.



A aposta feita, aqui, na via pela experiência trágica se dá porque acreditamos na capacidade de que cada um, sujeito do inconsciente e autor de sua história, deve tomar a responsabilidade de encontrar as respostas para as suas demandas, sejam elas da ordem do individual ou do coletivo, de maneira singular, de acordo com a ética da psicanálise. Estamos falando de abrir novas possibilidades de existir no mundo. Glauber Rocha nos lança em um lugar desconhecido onde ao nos recriarmos podemos encontrar algo novo. *Terra em Transe* é um desmonte de ilusões porque não nos oferece respostas prontas e nem saídas fáceis. É preciso abandonar a ideia de que encontraremos a verdade, como Nietzsche tanto apontou em suas obras, visto que esta busca é ingênua: “a vida não é um argumento” (Nietzsche, 2001, p.145). É impreterível romper com as crenças de que fé cega na religião ou na ciência (razão) pode curar, de que um terceiro terá a resposta, de que a salvação virá. Tanto a psicanálise quanto a experiência trágica trabalham no sentido de abrir caminhos, mais do que defini-los a priori, na lógica de um suposto ideal, de uma essência, da verdade. Na transformação há a escolha e com ela há sempre a dimensão de uma perda. Contudo, é imprescindível que a visão se expanda para que possamos re(existir) em tempos de encerramento político.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Nessa matéria do visível, tudo é armadilha, e singularmente [...] entrelaço.”

(Lacan, 1964/2008, p.95)

Neste trabalho, nos foi muito caro abordar a forma da obra glauberiana, a fim de demonstrar a importância que a arte pode ter no que ela tem a dizer acerca de um encerramento político e no que ela pode provocar de efeitos no espectador. Na linguagem fílmica de *Terra em Transe*, os fatos que foram narrados não acontecem de maneira sequencialmente linear, ou seja, a história é contada por meio de uma bricolagem do tempo, um vai-volta, em que tempos misturados se embaralham. Isto chamamos de a forma do filme, sua estética, a mensagem do *transe* na sua própria concepção crua e sintética. Toda a narrativa construída em *flashback* se refere a um tempo anterior à morte de Paulo. Este tempo é uma representação do contexto sociopolítico pós-golpe militar de 1964, por meio de uma forte crítica às representações políticas da época e que se perpetuam até hoje.

Traçamos neste trabalho a importância do testemunho devido ao imperativo de contar aos outros a violência catastrófica. Os testemunhos individuais do Holocausto, das ditaduras da América Latina, servem para escutar a memória coletiva. Acreditamos que narrar a experiência traumática é a condição de início do trabalho do luto. *Terra em Transe* colocou novos desafios para a relação entre arte e política. No contexto da consolidação da ditadura, da emergência da luta armada, da tortura e da perseguição dos que discordavam do regime, o filme mostra a fragmentação dos valores políticos nas elites e nas massas. Para que a arte seja revolucionária, bem concordamos que sua forma também há de ser. Sem dúvidas, Glauber foi um dos maiores inventores de uma nova técnica na história do cinema mundial. Não por acaso, no festival de *Cannes*, o filme *Terra em Transe* foi premiado na categoria da obra que mais contribuiu para uma inovação na linguagem cinematográfica.

A câmera que sobrevoa o mar e adentra pelo interior do continente, quando surge o letreiro, situa o espectador, geograficamente: “República de Eldorado”, “país interior”,



“atlântico”. Tudo aqui começa pelo seu fim. Isto é, nos dias de hoje e na terra fictícia, iniciamos a reflexão proposta por Glauber com, não por acaso, a renúncia do governo populista e o espectro de um regime autoritário, de direita, conservador a se concretizar. Segundo Hannah

Arendt, em *Origens do totalitarismo*, cada fim na história contém necessariamente um novo início, esse início é a promessa. Essa promessa está relacionada ao que o homem pode fazer politicamente, ou seja, a sua capacidade política, a ação política, que é idêntica e condicionada pela liberdade. Glauber nos questiona o tempo todo: o que fazer diante de um encerramento político? O que mudar? Como manter uma democracia? Ou, até mesmo, no que consiste uma democracia? O que é o povo, o que forma um povo? E por que este precisa de um líder? Sem saber o que viria a seguir na história brasileira, *Terra em Transe* não podia ser mais atual.

Interessou-nos trabalhar na interface entre psicanálise e política. Acreditamos que o primeiro campo tem muito a acrescentar ao debate público, não se deixando permanecer encerrado no privado. Os conflitos da política se tecem pela palavra e na circulação desta - fundamento essencial na psicanálise, o que possibilita o fazer laço. De acordo, também, com o pensamento de Arendt, compreendemos que as relações estabelecidas no espaço público são

intrínsecas à democracia. Isso nos permite questionar os discursos percebidos no contemporâneo, diante de um encerramento político. Quando o trabalho sobre as tensões não se dá por palavras, se instaura a violência e, com ela, o *trauma*. Em *A condição humana*, Arendt (2011, p.6) faz a pergunta ao leitor (que será central na obra) desde o prólogo: “o que estamos fazendo?”. A ação política implica que cada pessoa responda perante o Outro e identifique a si mesmo como o agente de seus feitos, ao anunciar aos outros algo de si, algo de novo, em meio a uma pluralidade que precede e sucederá este sujeito. Essa singularidade assegurada pelo espaço público e pela pluralidade dá o direito aos demais de amplas interpretações simbólicas, ou seja, não há o fechamento do discurso. A palavra que circula produz sentidos ilimitados. Esse não cessar de produção de sentidos está de acordo com o que entendemos da ética psicanalítica e constitui uma das condições primeiras da democracia. Mesmo com a queda de regimes totalitários, há sempre o perigo de retornarmos para soluções totalitárias. Fato que ocorre pela tentação da procura por respostas fáceis ou prontas para conflitos sociais e políticos, no lugar de lidar com a complexidade que caracteriza o diálogo, a comunicação e o entendimento pela palavra, o que assegura a dignidade humana. Pensamos que a existência de uma comunidade política se inscreve no direito da livre associação, da troca de opiniões, da defesa de argumentos, do direito à informação e a fazer, portanto, a palavra circular.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**AB’SÁBER, Tales (2018).** Prefácio. In: FREUD, Sigmund (1920). *Além do princípio do prazer*. Porto Alegre. RS: L&PM.

**AMERY, Jean (1990).** *At the Mind’s Limits. Contemplations by a Survivor on Ayschwitz and its realities*. Trad. Sidney Rosenfeld e Stella Rosenfel, New York: Schocken Books.

**ARAÚJO, André Corrêa da; SILVA, Alexandre Rocha (2011).** Semioses do movimento e do tempo no cinema. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Acessado em 20 de março de 2019, em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1357-1.pdf>

**ARAÚJO, Régis Frota (2006).** *Terra em transe*. São Paulo: ABC Editora.

**ARENDT, Hannah (1951/1998).** *Origens do totalitarismo*. Companhia das letras. São Paulo.

**ARENDT, Hannah. (1958/2011).** *A condição humana*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

**ARENDT, Hannah (1964/2013).** *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras.

**ARENDT, Hannah (1958/2011).** *A condição humana*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

**ASSIS, Sérgio Franklin de; MACIEL JÚNIOR, Auterives (2014).** Imagem-pensamento: Deleuze e a função pedagógica do cinema. In: *Estudos da Língua(gem)* [online], Vitória da Conquista, v. 12, n. 1 p.45-60 junho. Acessado em 23 de março de 2019, em <http://www.estudosdalinguagem.org/index.php/estudosdalinguagem/article/viewFile/411/370>.

**AUGUSTO, Isabel Regina (2008).** Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960 In: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* [online], São Paulo, v.31, n.2, p.139-163, jul./dez. Acessado em 23 de março de 2019, em: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/download/173/166>.

**BERGSON, Henri (1963).** *Oeuvres*. Paris: PUF, 1963.

**BETTS, J. (2014).** Desamparo e Vulnerabilidade no laço social – a função do psicanalista. In: *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre* [online]. V: 45-46. p.9-19, jul/dez. Acessado em 20 de abril de 2019, em: [http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/revistas/revista\\_45\\_46.pdf](http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/revistas/revista_45_46.pdf)

- BREUER, J.; FREUD, S. (1893/2006).** Comunicação preliminar: sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos. *Obras completas de Sigmund Freud*, v. II. Rio de Janeiro: Imago.
- BOHLEBE, Werner (2007).** Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise. In: *Revista Brasileira de Psicanálise* · Volume 41, n. 1, 154-175.
- CARUTH, Cathy (1995).** Trauma – Explorations in memory, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p.4
- CONTE, Barbara (2014).** Testemunho: reparação do trauma é possível? In: Sigmund Freud Associação Psicanalítica [Org.]. *Clínicas do testemunho. Reparação psíquica e construção de memórias*. Porto Alegre: Criação Humana.
- DELEUZE, Gilles (1969/2003).** Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles (1990).** *Cinema: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- DERRIDA., J. (1967/1995).** *Freud e a cena da escritura*. In A escritura e a diferença. São Paulo, SP: Perspectiva.
- EISENSTEIN, Sergei (2002).** *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ERIKSON, K. (2011).** Trauma y comunidade. In: ORTEGA, F. (Org.). *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, p.63-84.
- FABRIS, Mariarosaria, (1996).** *O Neorrealismo Cinematográfico Italiano: uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP.
- FANON, Frantz (2008).** *Pele negra, máscaras brancas*. Bahia: Editora Edufba, 2008
- FERENCZI, S. (1992).** *Reflexões sobre o trauma*. Obras completas de Sándor Ferenczi, Psicanálise 4. São Paulo, SP: Martins Fontes.
- FREUD, Sigmund (1891/1996).** Esboços para a “comunicação preliminar” de 1893. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. v. 1.
- FREUD, Sigmund (1895/1996).** Projeto para uma psicologia científica. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. v. 1.
- FREUD, Sigmund (1900/1996).** A interpretação dos sonhos. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. v. 5.
- FREUD, Sigmund. (1914/1996).** Recordar, repetir e elaborar. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* . In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago. v.12

- FREUD, Sigmund (1913-1924/1996).** Totem e Tabu e outros trabalhos. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro:Imago. V.13.
- FREUD, Sigmund (1920/2018).** *Além do princípio do prazer*. Porto Alegre. RS: L&PM.
- FREUD, Sigmund (1920/2006).** Além do princípio do prazer. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. v. 18.
- FREUD, Sigmund (1921/2013).** *Psicologia das massas e análise do eu*. Porto Alegre, RS: L&PM.
- FREUD, Sigmund (1923/1996).** **O ego e o ID e outros trabalhos** . In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro:Imago. V.19.
- FREUD, Sigmund (1937-1939/1996).** Moisés e Monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro:Imago. V.23.
- FUKS, BETTY B. (2014).** *O homem moisés e a religião monoteísta – três ensaios: o desvelar de um assassinato*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- GUERRA, Carrera. (1987).** E. (trad). *Maiakóvski-Antologia Poética*. Max Limonad.
- INDURSKY, Alexei Conte; CONTE, Bárbara de Souza (2017).** Reparação Psíquica e Testemunho. In: *Psicologia: Ciência e Profissão*. V. 37, p.149-160. Acessado em 24 de abril de 2019, em <http://www.scielo.br/pdf/pcp/v37nspe/1414-9893-pcp-37-spe1-0149.pdf>.
- KVELLER, Daniel Boianovsky; MOSCHEN, Simone Zanon (2017).** Futuros possíveis para a teoria do trauma. In: *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.* [online], São Paulo, 20(3), 605-608, set. Acessado em 10 de abril de 2019, em: <http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v20n3/1415-4714-rlpf-20-3-0605.pdf>
- LA CAPRA, Dominick (2005).** *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Nueva visión, 2005.
- LACAN, Jacques (1966/2003).** *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, Jacques (1955/1998).** A coisa freudiana. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, Jacques (1966/1998).** “O seminário sobre ‘A carta roubada’” In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- LACAN, JAQUES (1954/2010).** *Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar.
- MACHADO, Roberto (1999a).** Nietzsche e a verdade. São Paulo: Paz e Terra.

**LACAN, Jacques. (1964/2008).** *Seminário, livro II: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar.

**LEVI, Primo (1988).** *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco

**LEVI, Primo (1990/2014).** *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

**MACHADO, Roberto (2005).** Nietzsche e o renascimento do trágico. In: *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 112, Dez, p.174-182. Acessado em 20 de março de 2019, em: <http://www.scielo.br/pdf/kr/v46n112/v46n112a03.pdf>

**MACHADO, Roberto (2006a).** *O Nascimento do Trágico De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar

**METZ, C. (1975/1980).** *O significante imaginário*. In C. Metz, J. Kristeva, F. Guattari, & R. Barthes, *Psicanálise e cinema* (P. A. Ruprecht, Trad., pp. 15-92). São Paulo: Global.

**MILLER, Jacques-Alain (1997).** Contexto e conceitos. In: FINK, Bruce; FELDS, Richard; JEANUS, Maire (orgs). *Para ler o seminário II de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

**NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (2000).** *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo, Escuta. p.7-13.

**NIETZSCHE, Friederich (1872/2007).** *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

**NIETZSCHE, Friederich (1883-1885/2005).** *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Rideel.

**NIETZSCHE, Friederich (1886/1992).** *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras.

**NIETZSCHE, F. (2000).** *Humano, Demasiado Humano*. Tradução de: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

**NIETZSCHE, F. (2001).** *A Gaia Ciência*. Tradução de: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

**NIETZSCHE, F. (2003).** *Ecce homo*. Tradução e organização de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM.

**PELLEGRINO, Hélio (1983).** Pacto Edípico e Pacto Social (Da Gramática do Desejo à senvergônica Brasília). In: *Folhetim da Folha de S.Paulo*, setembro.

**PIRALIAN, H. (2000).** *Genocidio y transmisión*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura.

- RANCIÈRE, Jacques (2009).** *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34
- RASSIAL, Jean-Jaques (2006).** *Cultura como conceito psicanalítico*. Textura – Revista de Psicanálise. São Paulo: ano 6, n. 6, Publicação das Reuniões Psicanalíticas, p.32-34
- RIVERA, Tania (2011).** *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- ROCHA, Glauber (1963/2003).** *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ROCHA, Glauber. (1965).** Eztetyka da Fome: o manifesto do Cinema Novo. In: Cultura e comunicação. Acessado em 10 de março de 2019, em >><http://www.tlaxcala-int.org/article.asp?reference=16871><<
- ROCHA, Glauber (1967);** *Terra em transe*. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira.
- ROCHA, Glauber (1980).** *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.
- ROCHA, Glauber (2004).** *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, .
- ROCHA, Glauber (2006).** *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify.
- SARAIVA, Leandro (2006).** Montagem soviética. In: MARCARELLO, Fernando (Org.) *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2000).** A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo, Escuta.  
p. 73-99
- SELIGMAN-SILVA, Márcio (2008).** Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Psic. Clin.* [online]. Rio de Janeiro, v. 20, N.1, p. 65-82. Acessado em 13 de abril de 2019, em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>
- SELIGMAN-SILVA, Márcio (2010).** *O local do testemunho*. Tempo & argumento. In: Revista de História do Tempo Presente. V.2, n.1., acessado em 2º de abril de 2019, em: <http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894/1585>.
- SHAKESPEARE, William (1603/1997).** *Hamlet*. Porto Alegre, RS: L&PM.
- SHAKESPEARE, William. (1998).** *O mercador de Veneza*. Porto Alegre: L&PM.
- SILVA, Humberto Pereira da; (2016).** *Glauber Rocha: Cinema, Estética e Revolução*. Jundiaí: Paco Editorial.
- STAM, Robert (1976).** *Terra em Transe*. In: *Revista Discurso, São Paulo, v.7 ,p. 169-181*.



**TARKOVSKI, Andrei (1990).** *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes.

**TRAVERSO, Enzo (1998).** *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*. Paris, Cerf, 238 p.

**VANOYE, F. & GOLOIOT-LÉTÉ, A. (2009).** *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus.

**VIEIRA, Beatriz de Moraes (2010).** As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In: TELES, Edson; SAFALTE, Vladimir. *O que resta da Ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo.

**WEINMANN, Amadeu (2017).** A análise fílmica psicanalítica. In: *Revista Subjetividades* [online], Fortaleza, v. 17, n 1: p.1-11, janeiro. Acessado em 20 de abril de 2019, em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rs/v17n1/01.pdf>

**XAVIER, Ismail (1983).** *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*, São Paulo: Brasiliense.

**XAVIER, Ismail (1993).** *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Brasiliense.

**XAVIER, Ismail. (2001).** *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra.

**XAVIER, Ismail (2006).** Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *O século do Cinema: Glauber Rocha*. São Paulo: Cosac Naify.

**XAVIER, Ismail (2008).** *Glauber Roch et l'esthetiquede La faim*. Paris: L'Harmattan.