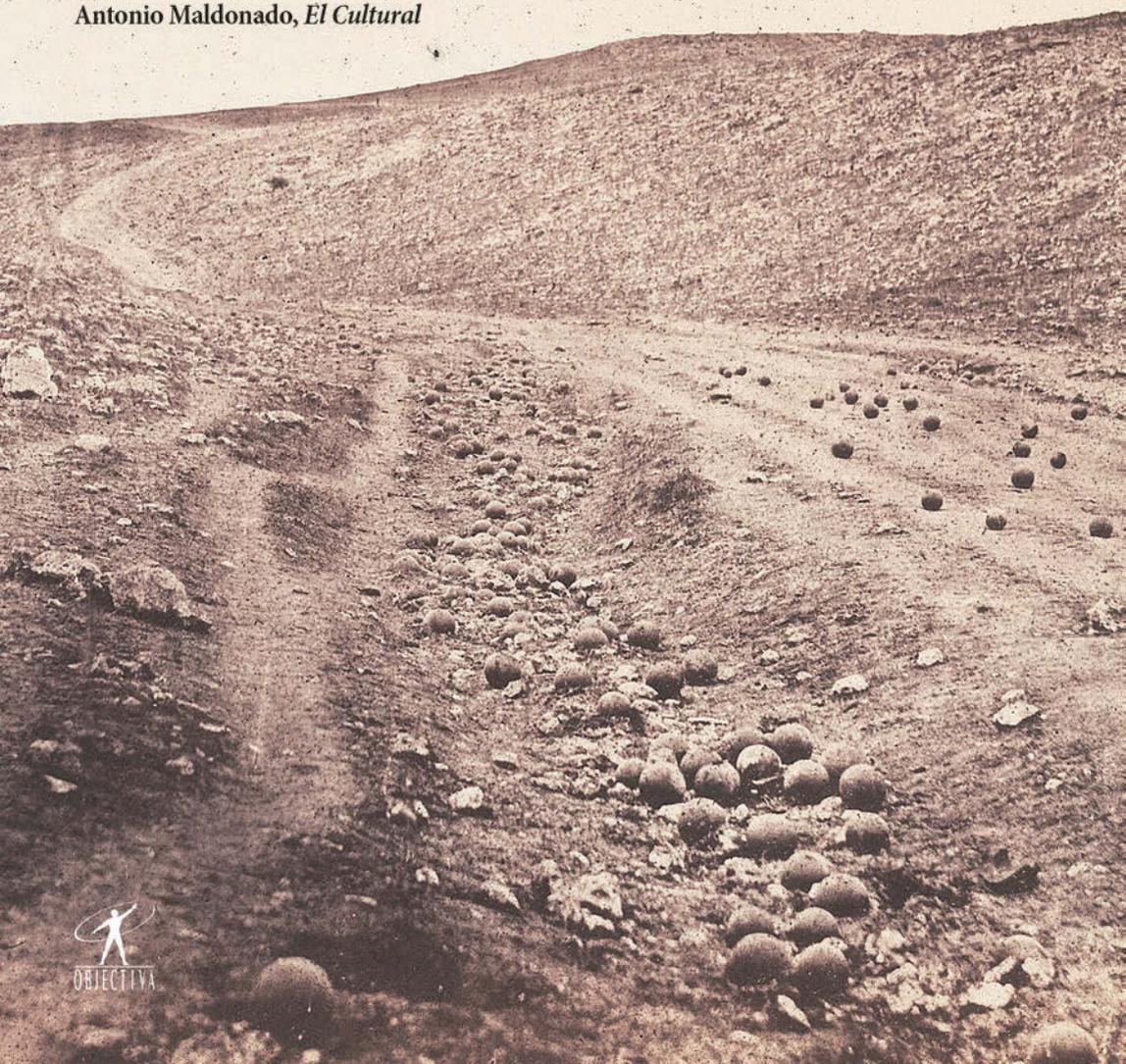


O SILÊNCIO DA GUERRA

ANTONIO MONEGAL

«Um ensaio recomendável para os dias de hoje,
em que tanto se insiste que os tambores
da guerra soam cada vez mais perto.»

Antonio Maldonado, *El Cultural*



ÍNDICE

PRÓLOGO	11
1 Guerra e cultura	19
2 O épico como ideologia	35
3 Paisagem de batalha	55
4 A vanguarda literal	71
5 Narrar o trauma	91
6 A escrita impossível	105
7 Aporias do relato	127
8 Cinema antibélico	139
9 Políticas da reciclagem	155
10 Retratar a ausência	173
11 A memória sepultada	189
12 O objeto do museu	203
13 É difícil	223
14 O silêncio da guerra	237
NOTA E AGRADECIMENTOS	253
BIBLIOGRAFIA	255
FILMOGRAFIA	265

*Em mem3ria de Joan Monegal Verg3s,
que esteve l3.*

PRÓLOGO

Tudo começou, para mim, com Beirute, uma cidade que nunca visitei. Em setembro de 1976, regressava com dois amigos de uma longa viagem de carro, pela Grécia, que nos levara a Istambul. Voltávamos através da Bulgária, com um visto de trânsito, e na estrada deparámo-nos com um carro parado na valeta e, junto a ele, alguém que nos fazia sinais a pedir ajuda. Eram três jovens libaneses, um casal e o irmão dela, que rumavam a Paris. Já tinham tido dois furos no trajeto, e, portanto, não lhes sobrava nenhum pneu sobresselente. Conduziam, coincidentemente, o mesmo modelo de carro que nós e perguntámo-nos se poderíamos emprestar-lhes o nosso até que, na próxima cidade onde encontrássemos uma garagem, conseguissem reparar os dois pneus furados. Cedemos-lhes o pneu, acompanhámo-los e, naquela noite, ficámos no mesmo acampamento, onde nos contaram a sua história. Fugiam da guerra civil no seu país, rumo a uma cidade com a qual tinham laços culturais estreitos e cuja língua falavam. Haviam partido primeiro num velho *Mercedes* que se avariara, após o que se viram obrigados a trocar novamente de carro, e aquele segundo tivera dois furos. Tudo parecia conjurar-se contra eles, mas estavam determinados a escapar de uma violência insuportável. Eram cristãos maronitas e explicaram-nos as complexas causas do conflito do seu ponto de vista: segundo eles, a culpa era do acolhimento generalizado de refugiados palestinianos, que desestabilizara o frágil equilíbrio confessional no qual se baseava a partilha de poder no Líbano, favorável aos maronitas, e que convertera o país no campo de batalha de um conflito

internacional. Aquela interpretação colidia com a nossa visão dos palestinos como vítimas, e é possível que tenhamos discutido um pouco. Na manhã seguinte, despedimo-nos, cada um seguiu o seu caminho, sem sabermos se aquele exílio que iniciavam seria longo ou curto, e nunca mais ouvimos falar deles. Algum tempo depois, lembrei-me dos três jovens fugitivos ao ver o fascinante documentário *Beirut: The Last Home Movie* (1987), realizado por Jennifer Fox, sobre o destino de uma família da elite cristã que resiste a partir e que, apesar dos combates que a rodeiam, se agarra ao seu estilo de vida e à mansão familiar, situada no bairro de Achrafieh, no meio dos dois lados do conflito. Era um retrato do que significava a intromissão da guerra no espaço quotidiano, que empurrara aqueles jovens, e muitos outros libaneses, para o exílio.

Foi aquele o meu primeiro contacto, indireto, com uma guerra da qual até então quase não tinha notícias e que cativaria a minha atenção, por múltiplas razões, nos anos seguintes. Quando cheguei aos Estados Unidos para fazer o doutoramento, Israel invadira o Líbano. Bashir Gemayel, líder das milícias falangistas cristãs, fora assassinado pouco depois de ter sido eleito presidente do país, e, em parte como represália, haviam ocorrido os massacres de Sabra e Shatila. Naquela época, li vários livros sobre aquele conflito em que intuía traços familiares e outros novos e remotos. Era uma guerra civil em que atores externos intervinham e dirimiam as suas disputas, como na espanhola, só que desta vez a rivalidade não era estritamente ideológica, mas confessional. Também não valiam as divisões da Guerra Fria. Foi substituída pelo que alguns denominavam por «choque de civilizações», ao qual, no século XXI, nos habituámos, sobretudo desde o 11 de Setembro, mas que então era relativamente novo. Ou muito antigo, se remontarmos às cruzadas simbolizadas no Líbano pelo Castelo de Beaufort. Era também uma guerra com uma componente eminentemente urbana, numa cidade dividida ao meio, cujas consequências afetavam sobretudo os civis. Aquela guerra era travada não só na fronteira leste-oeste de Beirute, mas também na encruzilhada entre Oriente e Ocidente, no que há muito era conhecido como a Suíça do Oriente Médio. O conflito levava ao colapso do Estado, o qual, por sua vez,

redundava na incapacidade de proteger os civis da violência e garantir as condições de uma subsistência digna. Desde então, temos visto confrontos deste tipo, provocados por fatores étnicos e religiosos, guerras pela cultura que destroem a sociedade inteira, na Bósnia, Chechênia, Afeganistão, Iraque e Síria.

A guerra deflagrou na Bósnia em 1992, e o cerco de Sarajevo passou a encarnar a falência de outro modelo de convivência multiétnica, substituindo Beirute na ladainha de cidades devastadas e do sofrimento dos seus habitantes. A passividade da comunidade internacional e a inoperância das tropas da UNPROFOR prolongaram o conflito e deram origem à sua própria dose de atrocidades: Srebrenica em vez de Sabra e Shatila (em ambos os casos após a retirada de um contingente de interposição das Nações Unidas). O simbolismo de Sarajevo como detonador da Primeira Guerra Mundial colocava esta guerra no núcleo do imaginário europeu. Somente o terrorismo internacional que mais tarde se tornou endêmico aproximou mais a violência da vida cotidiana dos cidadãos das democracias ocidentais. Quando teve início a guerra da Bósnia, tinha-me doutorado havia já alguns anos e estava a ultimar outro projeto sobre as relações entre a literatura e as artes visuais nas vanguardas. Senti de imediato a necessidade de dar forma às reflexões suscitadas pelo que estava a ocorrer, pois entendi que entroncava em perguntas sobre os limites da representação análogas às que se deparam à arte de vanguarda. Aquele conflito fez-me pensar na diferença entre viver uma guerra e saber dela através de mediações culturais. Ao contrário do que tinha acontecido com alguns dos meus trabalhos anteriores, compreendi que este me comprometia eticamente. Mais do que um tema de investigação, era um desafio intelectual: como pensar e como dizer a guerra? Sobretudo uma guerra alheia. Para tentar responder, tive de recorrer inevitavelmente ao arsenal conceptual em que me formara, o da literatura comparada e da teoria da literatura, embora, devido às características multidisciplinares do problema, acabasse por optar pelos estudos culturais como abordagem mais adequada a este caso. Por conseguinte, dediquei à guerra da Bósnia o meu primeiro trabalho neste campo, um artigo onde analisei o filme

de Milcho Manchevski *Antes da chuva* (1994) e o romance de Juan Goytisolo *El sitio de los sitios* para abordar a transgressão da narração épica, o fio condutor deste livro.

Os diferentes capítulos apresentam um percurso por algumas das questões suscitadas pelo tratamento das guerras na literatura, nas artes visuais e nos meios de comunicação. As possíveis abordagens para essas reflexões são inesgotáveis, mas a visão que cada um adota responde a inclinações por vezes imprevisíveis. Iniciei a investigação sobre o tema da representação das guerras com uma perspetiva académica e intelectual, como consequência do meu trabalho sobre a interação entre diferentes sistemas de representação e entre diversos tipos de produtos culturais. Ao princípio, o meu interesse incidia mais na retórica e na poética do que na política da representação. No entanto, assim que comecei a explorar o lugar da guerra na nossa cultura e memória coletiva, deparei-me de repente com uma recordação pessoal: a do meu pai a contar-me, quando eu era criança, histórias sobre as suas experiências na Guerra Civil e, antes disso, em escaramuças no protetorado espanhol em Marrocos.

Não é uma lembrança particularmente original. A maioria dos espanhóis conhece alguém que tem histórias para contar sobre a época, e poucos podem lembrar-se dela pessoalmente. Quando um espanhol fala da guerra, normalmente entende-se que se refere à Guerra Civil Espanhola — a qual, de facto, não é o tema principal deste ensaio. O meu pai lutou naquela guerra do lado que, para mim, era o errado, o que ganhou. Era inevitável, portanto, que, por razões ideológicas, como adulto me distanciasse do fascínio que a criança sentia por aquelas histórias. Há memórias, porém, que não se apagam facilmente. Há uma ligação entre o fascínio da criança e o tipo de obsessão que Borges tinha pelas espadas e guerras dos seus antepassados: admiração pela coragem, sobretudo daqueles que, como Borges, desfrutavam de uma vida sedentária e pacífica e não são corajosos. A origem desta atitude está profundamente enraizada nas nossas culturas; tem que ver com crianças que jogam aos soldadinhos ou, hoje em dia, aos videogames de combate. A questão de fundo nesta discussão pode ser formulada

de modo muito simples: o que é uma guerra para quem não viveu nenhuma na própria pele? De onde saem as imagens e os relatos que organizam o nosso conhecimento desse fenómeno? Todos percebemos que estamos a falar de uma questão ideológica, porque, nesta junção entre memória individual e memória coletiva que me vejo obrigado a enfrentar, deparamo-nos igualmente com a ligação entre a história do pai e a história da pátria.

Por trás dessa circunstância particular, encontra-se presente, porém, um complexo problema teórico que é um sintoma das preocupações do nosso tempo, predisposto a questionar os limites da representação. Os filhos dos que viveram aquela guerra habituaram-se a escutar a típica desqualificação para os mandar calar: «Tu não sabes o que foi, porque não passaste por aquilo.» De certa forma, o impulso que move este ensaio é análogo ao que está subjacente a projetos literários como o de Javier Cercas em *Soldados de Salamina* ou o de Laurent Binet em *HHhH*, romances que tematizam o desafio de recuperar a verdade histórica para as gerações posteriores: como aceder à memória de acontecimentos que não nos pertencem, dos quais não fomos testemunhas? Como não sou romancista, não me compete recriar essa memória alheia, mas refletir teoricamente sobre a forma como se faz.

A pergunta acerca dos limites da representação é própria de um momento cultural determinado em boa medida também, como veremos, pelo legado traumático das guerras do século xx, que configurou o horizonte epistemológico e ético a partir do qual abordamos a leitura destas representações. Por isso mesmo, depois de analisar alguns antecedentes, examinarei a questão preferencialmente através de exemplos do século passado, que são os que ilustram a maneira como se respondeu a esta pergunta, que, noutros tempos, nem sequer teria sido formulada.

Este livro não versa sobre o que são as guerras ou o que aconteceu nelas. Não é certamente um livro de história, embora se fundamente nela, como não pode deixar de ser quando se trata deste tema. As guerras a que me refiro não são produto da imaginação, embora tenham sido imaginadas pela literatura e pelas artes visuais no ato

de representá-las e pelos recetores de tais representações. Nestas guerras, morreram e sofreram inúmeros seres humanos, e o respeito por este facto obriga-nos a ter muito em conta os limites da tarefa empreendida. Este livro versa, simplesmente, sobre a guerra representada. A discussão gira em torno da forma como falamos da guerra, escrevemos sobre ela ou a vemos, ou seja, sobre como podemos adequar a linguagem a uma experiência que lhe escapa.

Ao longo destas investigações que me acompanharam durante tantos anos, como uma inquietação que não cessa porque as suas causas também não têm fim, houve momentos de epifania. Graças a Juan Goytisolo e Milcho Manchevski, a Kurt Vonnegut, Otto Dix, Imre Kertész, Jorge Semprún, Marguerite Duras, Alain Resnais, Pat Barker, Martha Rosler, Susan Sontag, Gervasio Sánchez, Gustavo Germano, Sophie Ristelhueber, Gilles Peress, Joan Fontcuberta, Yuri Khashchavatski, Alfredo Jaar e Francesc Torres, entre outros, encontrei pistas reveladoras que me ajudaram a articular a minha argumentação. O encargo de comissariar, juntamente com Francesc Torres e José María Ridaó, uma exposição para o Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, em 2004, representou uma oportunidade única para investigar em museus e arquivos e articular uma argumentação acerca da relação entre guerra e cultura.

O que começou com o eco distante de disparos e explosões em Beirute acaba com o duelo daquela mesma guerra e um regresso ao Líbano mediante a poética da tragédia. O último passo, que encerra o livro, devolveu-me, por acaso, ao ambiente das minhas primeiras preocupações. Descobri *Incendies*, uma peça teatral do autor canadiano de origem libanesa Wajdi Mouawad, numa encenação dirigida por Oriol Broggi e estreada no Teatre Romea, em 2012. Nesta tragédia, que não nomeia em momento algum o país onde ocorre, Mouawad depara-se com o legado traumático daquela guerra que obrigou a sua família a emigrar, primeiro para Paris e depois para o Canadá, em 1977. No ano seguinte ao meu encontro com aqueles três jovens, o menino Wajdi, de oito anos, partia com o mesmo destino. E *Incendies* é o foco da discussão sobre o silêncio da guerra no último capítulo, onde concluo

que, no extremo oposto ao discurso épico, emergem e prevalecem a tragédia e a elegia.

A questão do silêncio é uma preocupação central neste ensaio sobre a representação das guerras, contra o senso comum, porque a noção convencional é que as guerras são ambientes ruidosos, o que obviamente são. Contudo, nesse contexto de explosões, disparos, motores a rugir e gritos, há um silêncio persistente e estrondoso. Em parte, pertence aos mortos, é o silêncio que se encontra no subsolo e sublinha a elegia. Além disso, existe o que os meios de comunicação e os relatos oficiais omitem, escondem e censuram. Mas também é o silêncio do indizível, daquela parte da experiência da guerra que desafia a representação.

Guerra e cultura

Quer que lhe diga o que penso acerca dela... da guerra? O que acabei por acreditar? Creio que o desejo da guerra apareceu pela primeira vez entre os instintos como um mecanismo biológico de choque destinado a precipitar uma crise espiritual que não podia ser provocada de outra forma nas pessoas limitadas. Os menos sensíveis entre nós dificilmente podem visualizar a morte, e menos ainda conviver alegremente com ela. Por isso, os poderes que dispuseram as coisas para nós, os seres humanos, compreenderam que deviam dar-lhe forma concreta, para instalar a morte no verdadeiro presente.

LAWRENCE DURRELL, *O quarteto de Alexandria*

Não há um tempo totalmente alheio à guerra, em que a guerra não faça parte da cultura em que nos movemos, embora muitas vezes não nos apercebamos. Arrastamo-la no nosso passado, a sua marca ressurgue nos debates do presente, ameaça-nos como possibilidade. Durante a Guerra Fria, pairava sobre nós como um apocalipse iminente. Enquanto escrevo estas linhas, há vários conflitos ativos, particularmente sangrentos. Um deles, nomeadamente, a invasão russa da Ucrânia iniciada a 24 de fevereiro de 2022, trouxe-nos de volta a cenários que acreditávamos estarem superados, pelo menos em território europeu. Tudo parece tirado de vários livros de história sobre

as guerras mundiais: as motivações imperialistas de uma ocupação que invoca a memória da sagrada luta contra o inimigo nazi, a reivindicação de uma identidade nacional ucraniana forjada em sucessivos conflitos, uma zona que foi mudando de mãos desde o Império Austro-Húngaro e que é atravessada também pela memória da Shoah, uma guerra de desgaste, com trincheiras, tanques, artilharia e bombardeamentos à população civil. À moda antiga. Uma guerra, aliás, que perturbou a ordem geoestratégica e económica mundial, afetando a carteira e a vida quotidiana de pessoas muito distantes do conflito, como costuma acontecer nas grandes guerras. Todos os ingredientes para um regresso ao futuro.

No entanto, este ensaio não responde à atualidade, por mais imperiosa e dramática que seja. Nem sequer quando se trata de guerras nas quais estão em jogo fatores culturais tão patentes e que, no caso da agressão à Ucrânia, apelou a estereótipos profundamente arraigados no imaginário coletivo russo. Aqui tento traçar dinâmicas culturais e estratégias de representação de longo curso, procurar uma certa visão de conjunto, não acerca da representação de uma guerra, mas da guerra como fenómeno, ainda que, para o efeito, seja necessário recorrer a casos que remetem para conflitos bélicos particulares porque, como dizia Gertrude Stein, todas as guerras se parecem e todas são diferentes. Marta Rebón, em *El complejo de Caín: El «ser o no ser» de Ucrania bajo la sombra de Rusia* (2022), expôs a dimensão cultural desse conflito e alguns dos antecedentes que estão na sua origem, através de leituras das literaturas russa e ucraniana. Graças a isso, demonstra que a literatura pode ser um dos instrumentos para nos aproximarmos das guerras, reafirmando assim a tese deste ensaio.

Dado que este livro, que eu considerava concluído antes da invasão da Ucrânia, não está organizado segundo uma sequência histórica de conflitos, mas em torno de uma série de temas, não contemplei acrescentar um capítulo sobre esta guerra rodeada ainda de tantas incertezas, embora faça referência a ela ao falar de cinema e exposições, e há paralelos manifestos com outros casos, como o da Chechénia. A Guerra da Ucrânia e as da Chechénia são diferentes

em muitos aspetos, geoestratégicos, militares e culturais, desde o estatuto político e jurídico dos contendores até à resposta internacional. A assimetria entre a potência da Rússia e o seu adversário era ainda mais acentuada na Chechénia, onde não enfrentava um estado independente com um exército regular, mas um movimento de libertação nacional interno. No entanto, são muitas as analogias entre os dois conflitos, tanto na estratégia de terror do exército russo contra a população civil como, muito particularmente, na estratégia de comunicação.

Vladimir Putin aplica na Ucrânia lições sobre manipulação da informação e perseguição dos informadores aprendidas na Chechénia. A Guerra da Ucrânia é oficialmente designada na Rússia por «operação militar especial», cujo suposto objetivo é desnazificar e desmilitarizar o país vizinho. Até dezembro de 2022, Putin não usou publicamente a palavra *guerra* para se referir à invasão, causando certo alvoroço, porque uma lei aprovada em março daquele ano castiga com até quinze anos de prisão qualquer pessoa que use o termo e se afaste do discurso oficial. Na Chechénia, Putin insistiu em rotular a guerra de «operação antiterrorista», representada em termos de segurança e vigilância em vez de militares. Após o 11 de Setembro, essa descrição do conflito foi usada para o associar às preocupações das democracias traumatizadas e neutralizar a opinião pública negativa, silenciando efetivamente a condenação dos abusos dos direitos humanos. À maneira de 1984 de George Orwell, trata-se de controlar o relato sobre a guerra para criar o ambiente de opinião favorável à justificação do conflito e ao seu desenvolvimento. O público sem experiência direta dos acontecimentos depende de uma série de fontes e formas de mediação que se convertem em campos de luta política, visto que condicionam a reação dos cidadãos às decisões dos governos sobre a necessidade de fazer a guerra.

O impacto das guerras em que não estamos ou não estivemos presentes é um dos temas abordados neste ensaio. Temos mais consciência do que acontece no teatro de guerra, porque nunca foi tão fácil para as notícias e imagens da guerra entrarem-nos pela sala de estar adentro. Dificilmente se pode encontrar um momento histórico em que não tenha havido nenhuma guerra em curso, só que as atuais,

vemo-las mais. Ou parece-nos que as vemos mais, graças à revolução tecnológica dos meios de comunicação audiovisuais. Temos mais informações, embora não prestemos necessariamente mais atenção. O que vemos da guerra, as suas imagens, e o que sabemos, a linguagem com a qual se explica, são temas de debate constante. No entanto, também o foram noutras épocas, porque, desde o Vietname, ganhou destaque a consciência de que o discurso sobre a guerra e o controlo das suas representações fazem parte da forma como se faz a guerra hoje em dia. É um problema que afeta os meios de comunicação, mas não apenas estes, porque a conceção da guerra que motiva as nossas posições políticas, como cidadãos, perante uma guerra concreta, é transmitida também através da literatura, do cinema de entretenimento, dos livros de história e do sistema educativo, dos videojogos ou dos monumentos em memória das guerras passadas.

Cada um de nós tem uma visão da guerra que vem de algum sítio. Pode basear-se na experiência direta, pessoal, como acontece com os milhões de pessoas que vivem ou viveram em zonas de conflito: não só os combatentes mas também os deslocados, os habitantes de cidades sitiadas, os repórteres. Como os poucos que ainda guardam a lembrança do que, em Espanha, foi a Guerra Civil. Ou pode tratar-se de um conhecimento mediado, de uma experiência do representado. Trata-se, sem dúvida, de uma forma de conhecimento, que molda a nossa visão do mundo não só no que se refere à guerra: são muitas as coisas que sabemos indiretamente, sem as termos experimentado. A autoridade desse conhecimento, porém, é fundamentalmente diferente daquela que decorre da experiência vivida. Serve para coisas diferentes. Há muitos historiadores militares que nunca testemunharam uma batalha e, no entanto, podem dizer-nos muito mais sobre certos aspetos de uma guerra, sobre as suas causas, as estratégias, a interpretação do conjunto do que um soldado que tenha estado dentro de uma trincheira. Contudo, para falar-nos do medo, da emoção do combate, do que se sente ao matar, da dor, do tédio, o ponto de vista do soldado é insubstituível. Da mesma forma, ninguém pode dizer-nos o que significa ver toda a família ser massacrada ou violada e ter

um filho como fruto dessa violação, sem ter passado por isso. E quem o vivenciou talvez não esteja em condições de falar do assunto.

Tudo isto pressupõe, em primeiro lugar, que a guerra é um fenómeno eminentemente *cultural* que transcende a sua manifestação violenta concreta e que acompanha, desde as suas origens, o ser humano. E, para vê-lo assim, é necessário entender a cultura, não como uma seleção de obras ou produtos, mas como um sistema complexo mediante o qual o ser humano negocia a sua relação com o meio envolvente: uma série de modelos, de normas e de opções que regem a conduta tanto individual como coletiva. Corresponde ao que Itamar Even-Zohar define, ao falar da cultura, como uma caixa de ferramentas, um repertório de recursos interpretativos, normas de conduta e valores para nos desenvolvermos no mundo. Se o recurso à violência não se encontrasse no repertório cultural de opções das sociedades humanas para dirimir conflitos coletivos, não haveria guerras.

Em mais de uma ocasião tive de enfrentar a resistência de alguns interlocutores à associação entre guerra e cultura, porque, para muitos, a guerra representa o oposto da cultura. Lidam com um conceito limitado de «cultura», que confundem com os produtos da alta cultura. Apela implicitamente à velha dicotomia entre civilização e barbárie, fazendo recair a guerra do lado da barbárie. No entanto, há sobejas evidências históricas de que as sociedades mais civilizadas praticaram a guerra desde a Antiguidade até aos nossos dias e de que essa violência foi indissociável da expansão dessas civilizações e da sua hegemonia. Alguns historiadores e antropólogos, como Azar Gat e Ian Morris, argumentaram que as guerras contribuíram para o progresso, para a prosperidade e até para a pacificação dos Estados, sobretudo se comparadas à escala dos últimos dez mil anos. Dizer que a guerra é desumana é uma forma cómoda e reconfortante de expressar que somos contra e que desaprovamos os seus valores, mas não nos isenta de reconhecer que é uma atividade característica da nossa espécie. Uma especialidade humana.

A guerra é um instrumento de resolução de conflitos, um instrumento violento que nos pode parecer indesejável e catastrófico,

mas que nem por isso deixa de ser uma forma de interação entre comunidades cujas origens são tão remotas como as da própria cultura e que nos tem acompanhado ao longo da história. Mesmo quando não há luta, a guerra tem uma presença cultural, está inscrita no horizonte de possibilidades de atuação coletiva.

Em segundo lugar, os produtos culturais fazem parte deste sistema de relação com o meio envolvente e servem para configurar o quadro ideológico que fundamenta a nossa concepção de guerra e possibilitar a ocorrência das guerras. Os produtos culturais não são neutros. Contribuem para subscrever uma visão épica, glorificadora da guerra ou, pelo contrário, para rejeitá-la e opor-se a ela. Até o discurso antiguerra remete para essa cultura da guerra, porque algumas das denúncias mais eficazes da guerra optam por mostrar a sua verdadeira natureza e os seus efeitos de maneira crua e realista.

Assim, cada forma de representação da guerra comporta uma mensagem que se pode entender, na aceção mais ampla, como política. Nesta cultura da guerra, porém, participam não só os produtos de temática explicitamente bélica como também todos os discursos que identificam outras nações ou grupos como adversário ou ameaça. Sem inimigo não há guerra, portanto, a construção da imagem do inimigo é um dos mecanismos culturais indispensáveis para a escalada do conflito até à violência.

Se a primeira abordagem requeria uma determinada definição, mais ampla, do que entendemos por cultura, a segunda dimensão do problema é eminentemente retórica: trata-se de uma questão de persuasão, de como certos discursos sobre a guerra, e sobre o outro, servem para nos persuadir a adotar uma determinada visão a favor ou contra a guerra. Esta aproximação às representações da guerra a partir da perspectiva da retórica permite encará-las como práticas discursivas que implicam uma tomada de posição ideológica. É a partir daí que essa outra posição, a do emissor do discurso em relação à experiência, saber se quem narra esteve lá, se converte nestes casos em algo particularmente relevante: é o que dá autoridade à sua voz e permite que seja convincente.

Assim, em terceiro lugar, estamos perante um aspeto relacionado com a dimensão pragmática da representação. Não é apenas um problema de *poética*, ou seja, de como se representa a guerra, e de reconhecer que aqui esta tem implicações políticas, pois também nos questionamos inevitavelmente sobre a relação que se estabelece entre experiência e representação. Tal como acontece com o Holocausto, a questão da autoridade do testemunho condiciona a receção do discurso.

Isto não significa que se desautorize a ficção nem a imaginação, mas que é difícil contornar a pergunta sobre a experiência à qual a representação se refere. O que nos dizem ou mostram sobre a guerra os que lá estiveram é uma fonte de informação insubstituível, e o registo que empregam para o fazer implica uma tomada de posição em relação a essa experiência. Deste modo, o debate acerca das definições e modalidades do realismo adquire, portanto, aqui, perante acontecimentos históricos, uma dimensão ética incontornável.

E, em quarto lugar, esta diferença entre experiência e representação implica que a experiência apareça na representação diferida no tempo. A representação sucede à experiência, evoca uma ausência, algo que já aconteceu. E assim a imagem, o relato e o objeto passam a fazer parte do discurso da memória. No ato da representação, depara-se-nos a marca de Mnemósine, a memória, a mãe das musas: todas as artes convergem neste gesto de preservar a experiência da fugacidade do tempo. E é a partir deste mesmo processo que surgem os produtos culturais através dos quais se constrói a nossa conceção da guerra. Fecha-se o ciclo: com os restos e rastos de experiências, individuais e coletivas, convertidas em memória, cimenta-se a cultura da guerra.

Ao observar um assunto tão atual, deparamo-nos com problemas muito antigos. O imediato muitas vezes esconde os traços básicos e persistentes do fenómeno da guerra. Para provocar uma reflexão que transcenda o conjuntural, este ensaio propõe-se atender tanto à diversidade dos conflitos específicos como aos seus aspetos recorrentes; pensar não só nas hostilidades como também no antes e no depois; não se limitar a um único ponto de vista, a favor ou contra; privilegiar

o testemunho direto baseado na experiência juntamente com as obras que põem em causa a possibilidade de representação e reconhecer o carácter cíclico do discurso sobre a guerra como um dos componentes elementares da cultura.

Uma das representações da guerra mais menosprezadas e quase invisíveis na discussão política, por nos ser tão familiar e não só estar excluída do campo da alta cultura, como também por, praticamente, não ser reconhecida sequer como cultura popular, é o brinquedo. No entanto, reconhecemos facilmente que é um produto semiótico de influência social tremenda, maior do que qualquer monumento. O brinquedo geralmente não é objeto de interesse fora dos círculos de psicólogos, pedagogos e pais, para além das crianças, obviamente. No entanto, a arte contemporânea tem explorado repetidamente este território opaco no qual se configura o nosso imaginário.

No final da década de 1960, Antoni Miralda criou inúmeras peças com móveis e objetos cobertos de soldadinhos de plástico na série *Soldats soldés* (1965-1970): usou-os para revestir um banco de parque ou uma cópia da Vitória de Samotràcia. Numa fotografia da série *Hazañas bélicas* (1969), por exemplo, os soldados de brincar estão entrincheirados num órgão sexual feminino. A enorme instalação de Chris Burden *A Tale of Two Cities* (1981) é composta por cerca de cinco mil brinquedos bélicos norte-americanos, japoneses e europeus, numa cenografia de 3,6 × 12 x 9 metros com areia e plantas, cujos detalhes o visitante só pode ver com binóculos e que representa o confronto entre duas cidades-estado do futuro. Do mesmo ano é uma das peças pioneiras da videoarte, *Smothering Dreams*, de Daniel Reeves, uma montagem autobiográfica que combina imagens de crianças a brincar às guerras com a reconstrução de uma emboscada sofrida pelo pelotão de Reeves no Vietname.

Estes artistas põem em evidência as associações entre as fantasias da infância, nutridas pelos estereótipos da cultura popular, e o substrato de agressividade que cimenta socialmente o recurso à guerra. Estas fantasias sobrevivem, através do cinema, nos adultos e fazem-no também sob a forma de outros passatempos de seguimento mais

restrito, como o colecionismo de miniaturas militares. Esta prática foi retomada por artistas como David Levinthal nas fotografias da série *Hitler Moves East* (1975-1977) e pelos irmãos Jake e Dinos Chapman na escultura gigantesca *Hell* (1999). Levinthal fotografa com uma cuidada ilusão de autenticidade cenas de guerra simuladas com soldados e veículos em miniatura. Os Chapman esculpem em resina, pintada à mão, cenas delirantes de carnificinas monstruosas, massacres e antropofagia. *Hell* é inspirada numa execução em massa de soldados russos efetuada pelo exército alemão durante a Segunda Guerra Mundial, sendo composta por mais de dez mil figuras em miniatura, numa elaborada encenação sobre uma suástica invertida. O exagero impossível destas vinhetas de banda desenhada *gore* em três dimensões está nos antípodas da subtileza elíptica das imagens de Levinthal, mas ambos partilham o mesmo motivo visual: os uniformes alemães da Segunda Guerra Mundial. A iconografia nazi, que Levinthal repete na série *Mein Kampf* (1993-1994), é precisamente a mais abundante nas miniaturas para colecionadores, embora se justifique por razões estéticas e de curiosidade histórica, como se estivesse desprovida de conotações ideológicas.

A imitação de modelos da cultura popular mistura-se com a reciclagem dos ícones da história da arte quando os irmãos Chapman reproduzem com figuras em miniatura as cenas de *Os desastres da guerra* de Goya, em 1993. O gesto de subversão cultural não deveria, no entanto, obscurecer o facto de estas intervenções girarem sempre em torno das imagens de violência e explorarem o seu potencial estético e gratificante. A seleção do modelo é decisiva, porque em Goya a exibição de horrores extremos é compatível com a aura da obra de arte.

Em torno da representação da guerra há, portanto, espaço para uma aproximação política aos usos da imagem no qual se contrapõem discursos de signo diferente e no qual a reapropriação do ícone funciona como estratégia de debate. A arte intervém de forma calculada no processo de circulação dos ícones, libertando-os da sua função de uso mais imediato, como informação, documento, propaganda ou monumento, para perturbar o seu sentido.

A investigação que me ocupou durante anos centra-se no estudo da representação das guerras na literatura, pintura, fotografia, cinema e cultura de massa, desde as guerras napoleónicas até aos dias de hoje. Não pretende ser um percurso exaustivo que documente todas as manifestações possíveis do tema, mas explorar o tratamento dado a um número limitado de conflitos, para tentar identificar alguns traços comuns nas poéticas da representação da guerra. Trata-se não só de um tema de longa tradição na história literária e das artes como também de um problema decisivo e fundacional para a reflexão sobre a mimese. Por outras palavras, não me limitarei a rastrear o tema, a verificar a sua frequência e relevância, pois também me servirei dos recursos e metodologia da literatura comparada e dos estudos culturais para sublinhar uma reflexão teórica.

O desejo ou a necessidade de relatar a experiência da guerra evidencia de forma privilegiada a interação entre literatura e história. E, ao mesmo tempo que alimenta uma produção na qual coexistem, em diferentes graus, a ficção e o testemunho, evidencia as dificuldades em representar os aspetos traumáticos e caóticos da experiência da guerra, realçando assim os limites da capacidade mimética da literatura, da arte e até da historiografia. Neste sentido, a escrita da guerra requer que enfrentemos os conflitos e tensões inerentes à diferença entre experiência e representação.

A guerra nos séculos xx e xxi adquire uma dimensão específica, devido ao seu carácter tecnológico e generalizado e aos seus efeitos sobre a população civil, afetando igualmente a circulação da sua representação. O papel dos meios de comunicação e da cultura popular que recorrem à guerra como objeto de consumo e entretenimento abre a porta a novos desenvolvimentos na manifestação do acontecimento que encontram a sua expressão mais clara nas mudanças que ocorreram na visão da guerra, à escala internacional, desde o 11 de Setembro de 2001. A relevância do tema nas suas dimensões histórica e política não deve obscurecer o papel que a circulação dos discursos desempenha em todos os conflitos. Este ensaio, portanto, atende não só ao que sabemos através da literatura e das artes visuais sobre guerras

já ocorridas como também ao efeito que tais visões da guerra têm na condução das próprias guerras, presentes e futuras.

A orientação comparatista deste ensaio pressupõe uma atenção prioritária à literatura *nas suas relações*: entre literatura e história, entre literatura e artes visuais e entre o lugar da representação da guerra na alta cultura e o que ocupa na cultura de massa, como entretenimento, e nos meios de comunicação. Ao situar o problema no contexto mais amplo da produção cultural, apreciam-se fatores como, por exemplo, o papel da representação da guerra na construção das ideologias de identificação nacional ou o contraste entre um discurso épico altamente convencional, no qual participam tanto a literatura como o cinema ou a banda desenhada, e outras modalidades artísticas que se esforçam por problematizar os limites da representação.

A guerra, como a arte, está sujeita a mudanças ao longo do tempo, enquanto parece responder a um impulso permanente das sociedades humanas. Assistimos na atualidade a uma reflexão sobre as mudanças e novidades nos conflitos violentos do presente e do futuro que justificam uma análise da função dos discursos e das representações das guerras, para podermos saber o que há de novo e conhecer aquilo em que há continuidade. Para o efeito, importa distinguir entre os produtos da literatura e das artes e os dos meios de comunicação e da cultura de massa, sem por isso deixarmos de observar as relações entre estes campos. Concomitantemente aos conflitos bélicos específicos, certas formas de representação tendem a predominar sobre outras, seja rumo ao realismo ou ao experimentalismo vanguardista, por exemplo. E a tensão com maiores implicações ideológicas é a que se produz entre a tradição épica, que afeta tanto a literatura e as artes visuais como a cultura popular, e formas alternativas de representação que se opõem à sua hegemonia e aos valores que reflete.

Carl von Clausewitz — o general prussiano contemporâneo de Napoleão que escreveu o mais influente tratado teórico sobre o tema — definiu a guerra como «a continuação da política por outros meios». Trata-se de uma definição famosa, mas restrita, que atende unicamente à perspectiva do Estado, deixando de lado muitos outros

aspectos nos quais a guerra afeta o funcionamento da sociedade e a existência dos indivíduos. O tópico, popular entre os estudiosos das ciências políticas, de que «a guerra fez o Estado e o Estado faz a guerra», pode ser facilmente rebatido com abundantes exemplos históricos, muitos deles ocorridos durante os últimos anos nos Balcãs, África ou Médio Oriente.

Um conhecido historiador militar britânico, John Keegan, rebate Clausewitz mediante uma elaborada crítica das limitações da sua teoria que se devem ao protagonismo que dá ao Estado, partindo do princípio de que a guerra antecede os Estados, a diplomacia e a estratégia em muitos milénios. Numa linha muito diferente mas que também contradiz Clausewitz, Deleuze e Guattari propõem, citando Clastres, que a guerra nas sociedades primitivas é o mecanismo mais eficaz contra a formação do Estado, questão que adquiriu nova vigência perante os casos de Estados falidos como consequência de conflitos continuados. Esta visão da guerra como dinâmica autónoma, não totalmente sujeita à racionalidade política, é sugerida por Clausewitz quando fala da guerra pura e da escalada até ao uso extremo da força, além do cálculo, quando a guerra dá rédea solta à sua própria natureza.

Não é surpreendente que o tratado de Clausewitz tenha sido questionado a partir de múltiplas perspetivas, tanto concetuais como estratégicas, quando se leva em conta que nasce de um contexto histórico muito concreto e abundam os motivos pelos quais a sua leitura deveria parecer-nos tão anacrónica como a da *A arte da guerra* de Maquiavel. O estranho é o contrário, que se pressuponha a sua vigência: a continuidade das interpelações a Clausewitz demonstra-nos até que ponto tem continuado a ser um texto influente, mesmo no reconhecimento das mudanças na forma de conduzir a guerra do ponto de vista da luta na frente de batalha.

Ao discutir as teorias de Clausewitz, Keegan propõe uma formulação alternativa e mais ampla que concorda diretamente com a orientação do presente ensaio e que lhe fornece um dos seus argumentos fundamentais: «A nível cultural, a resposta de Clausewitz à pergunta “O que é guerra?” é insuficiente [...] a guerra envolve muito

mais do que a política, é sempre uma manifestação da cultura; em muitas ocasiões, é um determinante das formas culturais, e em algumas sociedades é a própria cultura» (*Uma história da guerra*). Keegan emprega exemplos da antiga civilização da ilha de Páscoa, dos astecas e dos mamelucos do Império Otomano, mas poderia estar a falar do México, do Afeganistão, do Líbano ou do Sudão. Esta distinção entre a guerra como função do Estado e a guerra como função da cultura permite-nos identificar a interação de ambas as dimensões na construção das entidades coletivas, nomeadamente as nações.

A releitura de Clausewitz é uma das principais fontes do ensaio de André Glucksmann *Le discours de la guerre*, publicado em 1968, o qual, embora esteja muito condicionado na sua abordagem pelos paradoxos conceptuais e estratégicos da Guerra Fria, faz algumas considerações gerais que coincidem substancialmente com as teses de muitos antropólogos que entendem a guerra como uma forma de comunicação (*Le Discours de la guerre*):

A guerra não tem sentido, tem uma função. Por meio dela, as individualidades históricas (povos, culturas) e as pessoas (consciências) comunicam entre si. Não é uma forma entre outras dos contactos que podem relacionar dois seres pensantes, é a forma mãe, a estrutura de toda a comunicação.

Esta visão da comunicação mediante a violência encontra expressão literária, sustentada na autoridade da testemunha ocular, nos diários de Jünger (*Strahlungen I*):

As artilharias estão a manter uma conversa terrível entre elas. Se alguém a ouve tal como eu a ouço *hoje*, sabe que entre os seres humanos se interpõe uma fronteira da palavra, e isto mesmo que falem com línguas de anjos. Erguem-se então estas vozes de metal e de fogo, pensadas para inspirar medo — e os corações, certamente, são esquadrihados a fundo.

É revelador contrastar estes comentários, os do filósofo e os do soldado, desprovidos de juízos de valor acerca do fenómeno da guerra, com a resposta que Sigmund Freud dá à pergunta que Albert Einstein lhe coloca numa troca epistolar de 1932: «Haverá alguma forma de libertar os seres humanos da fatalidade da guerra?» A constatação nua e crua que Freud faz, a partir do que considera a evidência científica disponível, de que «os conflitos de interesses entre os seres humanos se solucionam mediante o recurso à violência» (*Porquê a guerra?*) não é provavelmente o que Einstein desejava ouvir, como o próprio Freud sugere, mas também não é incompatível com a rejeição explícita da guerra no texto, mesmo, diz ele, em termos estéticos. Não estamos diante de um fatalismo de origem biológica, mas para Freud trata-se de um fenómeno determinado por fatores culturais cujo desaparecimento teria de responder a mudanças profundas na cultura, já que «tudo o que impulsiona a evolução cultural atua contra a guerra». Uma visão antropológica mais heterodoxa é a que defende Georges Bataille ao inscrever a reflexão na proposta de uma economia do excesso em *A parte maldita* e considerar a guerra como «um gasto catastrófico da energia excedente» que «tem levado, ao longo do tempo, uma multidão de seres humanos e grandes quantidades de bens úteis à destruição provocada pelas guerras. Nos nossos dias, a importância relativa dos conflitos armados aumentou: tomou as proporções desastrosas que já se conhecem».

Em todos estes casos, o que se discute é uma conceção da guerra como cultura, em termos e com consequências diferentes, mas dentro de um modelo que autoriza a exploração dos intercâmbios entre acontecimento histórico, pano de fundo ideológico e produção cultural. A guerra responde às características específicas de uma dada sociedade, mas permeia, além disso, a cultura e enquadra os seus produtos. Por isso mesmo, o estudo do discurso da guerra — o que a guerra diz, o que se diz acerca da guerra — e o seu lugar numa dada cultura convertem-se num projeto necessariamente comparatista e interdisciplinar. É um fenómeno cultural que deixa uma marca, uma marca que lemos constantemente numa infinidade de signos

e representações: cemitérios, monumentos, textos, filmes. O problema que me ocupa é precisamente o da forma como se representa a experiência da guerra e como lemos essas representações: que relação e que distância existe entre esta imagem — que se poderia considerar uma metonímia da guerra — e o acontecimento que, ao mesmo tempo, está inscrito nela e se encontra ausente.

Trata-se de uma discussão situada em pleno âmbito dos estudos culturais, mas que tem ramificações e consequências evidentes para a política e para a história. Baseia-se na noção de que o discurso literário e artístico que se constrói em torno do fenómeno da guerra exerce uma grande influência na visão que dela têm as diversas sociedades e que, conseqüentemente, tem implicações práticas, dado que afeta a própria condição de possibilidade das guerras e a sua condução, a forma como o que ocorre ou deixa de ocorrer corresponde às expectativas geradas por tal discurso. Este discurso configura-se, por sua vez, como registo da memória de guerras passadas, com dimensões individuais e coletivas que afetam tanto o relato da experiência traumática e da violência como os processos de construção de identidade de comunidades e nações. Os acontecimentos a que assistimos no início deste século XXI dizem-nos que as guerras continuam a ser uma parte inevitável da nossa realidade e que é mais necessário do que nunca aprendermos as lições do século que deixamos para trás.

Não existe um momento do mundo alheio ao conflito, um momento em que a guerra não faça parte da cultura: carregamo-la no nosso passado e a sua sombra está, sempre, projetada no nosso futuro, como uma ameaça. Mas o que é a guerra para quem nunca a viveu? De onde vem o manancial de imagens e relatos que alimentam e formatam o nosso conhecimento do fenómeno? Serão imparciais? Ou obedecem a determinados códigos?

Neste ensaio, analisando exemplos de várias artes — literatura, artes plásticas ou cinema —, Antonio Monegal tenta definir uma ética da representação da guerra capaz de fazer justiça ao indizível.

«O ensaio do filósofo e escritor Antonio Monegal é uma reflexão necessária sobre os perigos da glorificação da violência e do culto do heroísmo em tempos de discursos bélicos face a novos conflitos.»

El País, Babelia



Penguin
Random House
Grupo Editorial

www.penguinlivros.pt

f editoraobjectiva
iX penguinlivros

ISBN: 978-989-583-40-20



9 789895 834020

