

OS VIVOS E OS MORTOS: UMA ALEGORIA SOBRE A HISTÓRIA

Regina Horta Duarte

Regina Horta Duarte leciona no Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais. Defendeu sua dissertação de mestrado em História (*A imagem rebelde - a trajetória libertária de Avelino Fóscolo*) em 1988, tendo recebido o Prêmio Literário Nacional do Instituto Nacional do Livro, categoria obra inédita, em 1989. Atualmente cursa o primeiro ano do Doutorado em História na UNICAMP, desenvolvendo pesquisas sobre artistas de circo e teatro ambulante em Minas Gerais no século XIX.

His soul swooned slowly as he
heard the snow falling faintly through
the universe and faintly falling
like the descent of their last end,
upon all the living and the dead¹
The Dead, James Joyce.

A Grécia arcaica reservava a seus poetas um papel não apenas importante mas essencial: eles eram antes de tudo mestres da verdade². A palavra poética ligava-se à *musa* e à *memória*. O termo musa referia-se simultaneamente a uma força divina — uma potência religiosa que ultrapassava o homem — e, por outro lado, a uma atividade humana, a palavra cantada e ritmada. *Mnemosyne* remetia a um significado religioso. A memória sacralizada apresentava-se diferente das concepções de memória construídas em outras sociedades: ela não visava reconstruir o passado numa perspectiva cronológica, mas sim mítica.

Numa sociedade onde a palavra enunciada em voz alta construía verdades, inúmeras técnicas mnemônicas eram parte dos saberes desses aedos. Os poemas homéricos deixam entrever o lento adestramento da memória na árdua e honrosa tarefa daqueles que celebram “*los Inmorta-*

les y las hazañas de los hombres intrépidos”³. A palavra comemora as proezas dos humanos e, ao mesmo tempo, conta histórias dos deuses. O poeta é aquele que eternizará o ardor do combate, a ousadia e a agilidade do guerreiro aristocrático, a vitória enobrecedora.

A verdade aqui constituída está longe da concepção moderna de verdade, eivada do espírito racionalista e da lógica dualista, onde verdade e mentira se opõem em campos distintos e opostos. O mestre da verdade — no caso, o poeta — não é independente da verdade que ensina e que o superaria. O termo grego — *alethéia* — refere-se ao que é conservado pela memória, pela palavra. *Lethé* é o campo do esquecimento, da obscuridade, do silêncio.

Aos guerreiros resta a esperança de que a palavra do cantor permita-lhes escapar do silêncio e da morte. O mestre da verdade concede aos vivos o privilégio de permanecer, através de sua palavra, na memória. Ao perceber a inevitabilidade de sua morte, Heitor manifesta a esperança de luz através da lembrança:

“Inevitável, a morte funesta de mim se aproxima. Há muito tempo, decerto, Zeus grande

e seu filho frecheiro determinaram que as coisas assim se passassem, pois eles sempre benévolos, soiam salvar-me; ora o Fado me alcança. Que, pelo menos, obscuro não venha a morrer, inativo; hei de fazer algo digno, que chegue ao porvir, exaltado”⁴.

Sem qualquer pretensão de estabelecermos uma continuidade de atividades ou de funções, dentro de uma visão linear de tempo, gostaríamos de apontar, nesse desafio da morte, um traço comum entre o aedo — cuja palavra é a esperança do nobre guerreiro Heitor — e o historiador.

A escrita da história também é uma forma de exorcismo da morte⁵. O historiador lida, mesmo que não chegue a fazer esta consideração mais friamente, com sociedades desaparecidas e homens fisicamente destruídos. Entretanto, esta se faz de maneira totalmente vitalizadora, como genuína fonte de vida e movimento.

Os discursos sobre o passado possuem um duplo e rico aspecto: são discursos onde a ausência e o morto marcam sua presença, e ao mesmo tempo, falas onde os mortos são “figura objetiva de uma troca entre vivos”⁶. A escrita da história assume uma função simbolizadora, tornando possível à sociedade situar-se à medida que marca um passado e instaura o presente. Delimita-se um tempo do que está para ser feito, estabelece-se um lugar para os vivos à medida que os mortos são enterrados.

O passado torna-se o lugar do *outro* em relação ao qual o presente constrói sua identidade.

Além da função simbolizadora, a escrita exerce um rito de sepultamento. A linguagem, ao inscrever a morte no relato, exorcisa-a: “ela faz mortos para que os vivos existam”⁷.

Nesse duelo contra a morte, a tentativa de ressuscitar o passado — tarefa ao mesmo tempo sabidamente impossível e constantemente perseguida — tem como exemplo a belíssima obra do historiador francês Jules Michelet. No contato com a documentação, exaustivamente levantada, percorria, ansiosamente, o caminho dos cemitérios e necrópoles do passado ouvindo seus murmúrios que possibilitariam, a seu ver, sua ressurreição. Como afirma Jacques Le Goff, “Michelet é um necromante: ‘Eu amava a morte’”⁸.

A consciência dessa atitude desafiadora acompanha a reflexão de vários outros historiadores, como Pierre Chaunu, que associa seu amor ao ofício escolhido à maneira como conviveu com o falecimento de sua mãe durante sua infância. Órfão aos nove anos de idade, a figura materna é uma constante e um mistério. A imagem da bela mulher nas fotografias causam lágrimas entre os adultos e uma ansiosa curiosidade na criança que não recebe resposta para suas indagações sobre quem

1. “Sua alma desmaiava lentamente ouvindo a neve caindo suave através do universo, caindo brandamente, como a queda final, sobre todos os vivos, sobre todos os mortos”. Tradução de Hamilton Trevisan, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1964.

2. As considerações acerca do papel do poeta na sociedade grega baseiam-se na obra de Marcel Detienne. *Los maestros de la verdad en la Grécia arcaica*, Madri, Taurus, 1986.

3. Teócrito, citado por M. Detienne, *op. cit.*, p. 27.

4. Homero — *Ilíada*. XII:300-305, tradução de Carlos Alberto Nunes, Ediouro.

5. Acerca desta e das colocações que se seguem, ver M.A. Certeau — *Escrita da História*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1982.

6. M.A. Certeau — *op. cit.*, p. 56.

7. *Id. ib.*, p. 108.

8. J. Le Goff — *As Idades Médias de Michelet*, in: *Para um novo conceito de Idade Média*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 20.



seria ela. Mais tarde, Chaunu saberia ser aquela sua mãe. O avô era ríspido com o neto, que lhe lembrava a falecida filha; os vizinhos o sabem filho dela. Ele era o “filho da morta”. O silêncio forçado em torno do menino era-lhe insuportável. Contra ele, revoltou-se e, assim, justifica seu trabalho historiográfico:

“Foi por ter encontrado, na minha primeira infância, aquilo a que temos de chamar a morte, logo no início da vida, de uma maneira trágica, misteriosa, existencial, que nasceu em mim esta necessidade que, à falta de melhor, me fez historiador”⁹.

Relação com o passado, relação com o invisível, a história toma o lugar dos mitos e mesmo das coleções¹⁰. Assim como o mobiliário funerário, as oferendas, os despojos dos guerreiros, as relíquias, objetos sagrados e tesouros principescos — exemplos de coleções — a escrita da história

cria laços com a invisível *Linguagem* que “permite falar dos mortos como se estivessem vivos, dos acontecimentos passados como se fossem presentes, do longínquo como se fosse próximo, e do escondido como se fosse manifesto”¹¹.

No trabalho com a documentação, os historiadores percebem a ligação desses homens desaparecidos com seu futuro. Os documentos são monumentos, nada têm de inócuo ou imparcial. São resultado de montagens, conscientes ou não, “da história, da época, da sociedade que o produziram” e das épocas sucessivas onde foi esquecido, manipulado ou cuidado¹². Documentos-monumentos que resultam do desejo das sociedades de construir uma determinada imagem de si mesmas. Se o historiador exorcisa a morte, através da escrita da história, a constante tessitura de monumentos pelas sociedades expressa a intenção da permanência na lembrança dos que se seguirão, após a morte de uma geração. Nesses dois movimentos enfrenta-se o esquecimento, o silêncio, a obscuridade, assim como o fazia o canto dos poetas dos tempos homéricos.

Essas questões acima colocadas, alvo de reflexão de vários historiadores estão implícita e belissimamente presentes no filme dirigido por John Huston, *The Dead*, de 1987, cujo título em português foi traduzido como “Os vivos e os mortos”.

O filme, inspirado no conto homônimo do escritor irlandês James Joyce (1882-1941) toca profundamente no aspecto, ressaltado por Michel de Certeau, de que os mortos são figuras essenciais nas relações entre os que vivem.

A trama é, à primeira vista, banal: um jantar de familiares e amigos que se repete todos os anos. Os diálogos detêm-se, na maior parte do tempo, nas atividades de lazer dos que ali se reuniram: onde passam temporadas de férias, concertos e óperas assistidos, avaliação do desempenho dos

artistas. As relações entre as pessoas também vão aparecendo em *flashes* mais ou menos detalhados: a mãe tagarela e seu filho alcoólatra, a moça rebelde e desafiadora de preconceitos, as senhoras católicas em pequenas rugas com o velho solteirão protestante, a criada desorientada com o acúmulo de tarefas exigido pela festa, o respeitado sobrinho Gabriel Conroy preocupado com o discurso de homenagem às anfitriãs, as moças casadoiras e os rapazes solteiros.

Nesse universo comemorativo e alegre, entretanto, a morte é a presença mais marcante, imprevista e persistente. Ela penetra e invade o salão em vários momentos. Como afirma Gabriel no discurso realizado após o jantar, encontros daquele tipo sempre trazem tristes recordações do passado e de rostos ausentes. Apesar de avisar que não se alongará nessas lembranças melancólicas, são elas que darão a tônica da noite e permanecerão no seu pensamento durante a madrugada.

A grande ansiedade de todos os convivas e das organizadoras do evento é de que ele seja comparavelmente melhor do que de todos os anos anteriores. Tempo cíclico, tempo de renovação e de delimitação de presenças inéditas e ausências cruéis.

A morte ronda o pensamento de todos quando a tia mais idosa, Júlia, possuidora no passado de uma bonita voz, aceita cantar "Vestida para as bodas". Ao som do piano, sua voz frágil e debilitada pelo tempo combina com seu rosto enrugado, seus olhos fundos e de pouco brilho. Durante a

canção, a câmera passeia pelos objetos da velha mulher: relíquias guardadas de sua juventude, fotos amareladas dos que já se foram, papéis e poesias carinhosamente protegidos da destruição, coleções que a ligavam a uma época para sempre perdida. O constrangimento da platéia é enorme quando o sobrinho, bêbado, insiste em destacar o vigor e a qualidade da cantora. Mais tarde, Gabriel Conroy indaga-se-á, entre angustiado e conformado, sobre o pouco tempo que o separava do momento em que comparecia à mesma casa, vestido de luto, em busca de palavras consoladoras e sabidamente inúteis e desajeitadas. Ponto essencial da convivência entre os vivos, a morte não apenas traz a lembrança dos que já se foram, mas o anseio pelos que estão prestes a nos deixar. Se na canção celebra-se a beleza da noiva, seu vestido branco e sua suavidade, o presságio de Gabriel visualiza Júlia envolta em negro, imóvel e fria, vestida para a morte¹³.

Gabriel perscruta o misterioso comportamento de sua esposa Gretta em dois momentos. Num primeiro, observa sua face absorta ao ouvir um poema recitado por um dos convidados. Depois, contempla-a num momento mágico e nebuloso onde, na escada, ela ouve a canção *Lass of Aughim*. Ao chegarem ao hotel onde passariam a noite, indaga-a sobre seu comportamento enigmático. Como resposta, a revelação de um antigo e inesquecível amor, mantido em silêncio durante todos os anos que passara a seu lado. Seu grande rival era um rapaz há muito falecido, que

9. P. Chaunu — O Filho da Morta, in: *Ego História*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 69.
10. K. Pomian — Coleção, in: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1, (Memória-História), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 51-86.
11. *id. ib.*, p. 68.
12. J. Le Goff — Documento-Monumento, in: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1, p. 103. Ver também M. Foucault — *Arqueologia do saber*, Rio de Janeiro, Graal, 1986.
13. É interessante notar que no conto original de Joyce, o momento em que Júlia canta não tem o mesmo sentido dado no filme. Gabriel lembrar-se-ia mais tarde que pressentira um lúgubre presságio em sua face quando ela cantava. Entretanto, no momento em que ela canta, sua voz é descrita como tendo um tom claro e forte, transportando seus ouvintes a um voo leve e seguro. James Joyce — *Dubliners*, Harmondsworth, Penguin Books, Jonathan Cape, 1976.

Gretta conhecera na adolescência. Morte trágica, imbricada à expressividade de sua paixão pela moça. Gabriel considera o papel secundário que tivera na vida de sua mulher, a ausência que acompanhara suas relações durante tantos anos de convivência, sem que ele soubesse. O sentimento que predomina em seu espírito é de desagregação, o mundo e as pessoas escapavam-lhe. Ele próprio percebe a fugacidade de sua existência¹⁴. A neve caía por toda a Irlanda, sem distinção entre as habitações dos vivos e as lápides que ocultavam os restos mortais daqueles cuja lembrança marcava indelevelmente as trocas entre os vivos.

The Dead, título do conto e do filme, alcança um significado que escapa ao título traduzido: mesmo os vivos estão à beira do aniquilamento, domina a sensação de fugacidade da vida, o que não lhe diminui a beleza ou a poesia¹⁵.

É essencial considerar que as filmagens foram realizadas num momento em que Huston estava em fase terminal de uma doença grave, morrendo pouco depois da conclusão do filme. A retomada de Joyce também é expressiva: Huston era descendente de irlandeses.

Seria óbvio alertar para o fato de que a complexidade das colocações postas pelo filme excedem a uma interpretação historiográfica. Entretanto, acreditamos que qualquer historiador possa achar ali algumas reflexões que o acompanham em seu trabalho: morte e vida, memória, presença constante do passado, desejo e angústia pelo futuro. Arriscaremos a comparação. *The Dead* é, entre inúmeras possibilidades, uma alegoria sobre a história.

Apesar do combate à morte ser um elemento perceptível na obra de vários historiadores, nem sempre apresenta-se com os mesmos matizes.

Nesse sentido, uma mudança facilmente observável nas tendências da historiografia atual no que se refere à concepção do *real* redimensiona o aspecto que desenvolvemos até aqui.

A grosso modo poderíamos delinear toda uma reflexão tradicional, que lidaria com o passado enquanto uma realidade acabada e fixa, da qual o cientista aproximar-se-ia, numa tarefa de reconstrução, à medida que lograsse uma documentação mais ampla ou elaborasse teorias mais eficazes. Nessa corrente, preocupada em delimitar constantes e continuidades históricas, estaria presente a noção de que a completude do saber científico é um alvo do qual se aproxima, gradativamente, o estudioso.

Entretanto, Michel de Certeau, entre inúmeros outros pensadores atuais que se ocupam dos problemas metodológicos da história, alerta para um novo posicionamento frente ao real: ele não é reconstruído, mas constantemente construído, numa completa simbiose entre práticas históricas e práxis social. A grande questão desses saberes é delimitar a diferença, apontar sua fragmentação, explicitar "uma *identidade social*, não como dada ou estável, mas enquanto se *diferencia* de uma época anterior ou de uma outra sociedade"¹⁶. Nessa perspectiva, não há saber histórico mais verdadeiro ou mais completo. O que é assumido a cada momento é a mutabilidade e incompletude da história, cuja retomada é sempre necessária. O trabalho histórico abandona quaisquer pretensões de onisciência, a partir do julgamento de toda a história sob parâmetros unos e regulares. Nessa renovada busca, acreditamos que a história configura-se, mais do que nunca, como uma atividade desafiadora da morte: tarefa intimamente ligada ao momento em que vive o historiador, curiosidade sempre reinaugurada, desejo avidamente recolocado a cada instante, a escrita da história é uma escrita

interminável. O historiador não terá descanso: ele sempre deverá estar disposto a recomeçar do zero, já que o saber não é, necessariamente, acumulativo, dado o seu caráter descontínuo¹⁷.

Mas não é a morte o momento do descanso, a hora em que nada mais está para ser realizado? Não é a extinção total que configura nossas tarefas como findas? Ao se propor um alvo fora de alcance, não visaria o historiador enfrentar o momento de completude e repouso?

A configuração da operação histórica como parte de um lugar social é fruto de uma reflexão que une história e vida, historiadores e práticas sociais. Aqui a história e sua escrita fazem parte dos desejos transformadores, desafiadores e criativos dos homens. Segredo esperançosamente revelado na prática histórica, o querer é o que



nos dá identidade enquanto vivos e ativos — em oposição aos que nada mais podem desejar ou realizar.

Inverno 1990
Belo Horizonte/São Paulo.

14. "His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead (...) His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself, which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling."

A última cena do filme reproduz, quase literalmente, o texto do conto.

15. "Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dimly with age."

16. M. Certeau — *Op. cit.*, p. 56.

Poderíamos citar ainda outros pensadores. Para Foucault, "nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras". (*Arqueologia...*, p. 151). Para Castoriadis, "a história é sempre história para nós (...), precisamente o que nos interessa é nossa alteridade autêntica, os outros possíveis do homem em sua singularidade absoluta". C. Castoriadis — *A instituição imaginária da sociedade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, pp. 196 e 197.

17. "Cada formação discursiva não passa, sucessivamente, pelos diferentes limiares como pelos estágios naturais de uma maturação biológica em que a única variável seria o tempo de latência ou a duração dos intervalos. Trata-se, de fato, de acontecimentos cuja dispersão não é evolutiva: sua ordem singular é um dos caracteres de cada formação discursiva". M. Foucault — *op. cit.*, p. 212.