

# A matéria da qual consistem as histórias de vida<sup>1</sup>

Harald Welzer<sup>2</sup>

Tradução: Méri Frotscher

Revisão: Adriano Steffler

“Aventuras vive somente aquele que sabe contá-las”.  
*Henry James*

“O acontecimento não é o que acontece. O acontecimento é aquilo que pode ser contado”.  
*Allen Feldman*

Numa entrevista, um ex-soldado alemão da Segunda Guerra Mundial relata o seu embarque como prisioneiro de guerra: “Embaixo, ah, no Cabo, essa enorme tempestade, sabe? Eu tinha me amarrado no mastro - essa foi uma experiência boa, não é? O senhor pode imaginar, ondas do tamanho de uma casa, e os albatrozes, que ali sempre, isso foi... E então, à noite, ainda o cruzeiro do sul, não é? E isso ficou na minha memória. Uma estória legal, não?” O modelo narrativo para essa estória, como se reconhece facilmente, é a *Odisséia* – o ex-prisioneiro de guerra lembra-se de seu embarque conforme o modelo da epopeia de Homero.<sup>3</sup>

Vê-se, portanto, que não apenas modelos visuais são importados pela memória autobiográfica - sobretudo quando o narrador dispõe de certa base de erudição. Também segmentos de narrativas originárias da literatura clássica podem ser incorporados na própria história de vida. Além da importação direta de segmentos de narrativa e de estórias, – como nos experimentos de Bartlett – pode ser de maior importância o fato de que nossas estórias autobiográficas seguem princípios de organização formados socialmente. Nós todos temos no processo de *memory*

*talk*, prática comum da rememoração conversacional através da qual se aprende de todo livro lido e de todo filme visto que uma verdadeira estória tem um começo, um meio e um fim, e que ela deve seguir determinados modelos básicos para ser comunicável. Esses modelos básicos são, conforme Hayden White, a comédia, a tragédia, a sátira e o romance.<sup>4</sup> Naturalmente, tais modelos básicos de narrativa são diferentes culturalmente, porque o “sentido” que as estórias transmitem ou proporcionam ao leitor ou ao ouvinte só pode ser um sentido marcado culturalmente. Relaciona-se a isso a diferenciação do passado, do presente e do futuro, cuja relação entre si – linear ou cíclica – pode ocorrer, dependendo da cultura. Segundo Kenneth Gergen, para uma estória ser bem sucedida, isto é, uma estória socialmente partilhada e aceita, ela deve ter um desfecho primoroso (como aquele que apresentava o avô Beck como um “cara legal”)<sup>5</sup> e uma estruturação dos elementos narrativos que leve a esse desfecho. Nesse sentido, Gergen também defende a ideia de que a memória é um “artefato discursivo” e de que o próprio ato de narrar significa sempre também lembrar: “Isso significa que nós, sob certas condições, observamos determinadas ações, no todo, como um ato de ‘lembrar-se’. Pelo fato de se considerar a memória, ou seja, a lembrança, uma ação discursiva, sugere-se também que ter ‘uma memória’ significa partilhar uma tradição cultural. Falar de um passado significa colocar-se numa tradição de linguagem, para a qual existem regras apropriadas para narrar estórias bem formuladas”.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Tradução autorizada pelo autor. O texto original foi publicado em alemão e faz parte do livro: WELZER, Harald. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung* [A memória comunicativa. Uma teoria da lembrança]. 2. edição. München: Beck, 2008, p. 185-206. A primeira edição do livro é de 2002 (Editora C. H. Beck oHG, Munique).

<sup>2</sup> Diretor do Centro de Pesquisas Interdisciplinares sobre a Memória do Instituto de Ciências Culturais de Essen (Alemanha) e Professor de Psicologia Social da Universidade de Witten-Herdecke. Na mesma área de pesquisa da tradução aqui publicada, destacam-se, entre outras, as seguintes publicações: *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. [A memória social: história, lembrança e repasse de tradições] Hamburg: Hamburger Edition, 2001; *“Opa war kein Nazi”. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis* [Vovô não foi nazista: nacional-socialismo e Holocausto na memória familiar] (com S. Moller e K. Tschuggnall). Frankfurt/M: Fischer 2002; *Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden* [Perpretadores: como pessoas normais tornam-se assassinos em massa]. Frankfurt/M: S. Fischer, 2005. Atualmente o autor tem se dedicado a outras questões. Em 2010 foi publicada a tradução, no Brasil, de um dos seus mais recentes livros: *Guerras climáticas: porque mataremos e seremos mortos no século XXI*. Geração Editorial. “Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München: Beck 2002.

<sup>3</sup> WIERLING, D. Übergänge schaffen. Zur Erzählung und Beschweigung eines “Erfahrungsschatzes”. In: GEULEN, C. & TSCHUGGNALL, K. (Ed.) *Aus einem deutschen Leben. Lesarten eines biographischen Interviews*. Tübingen: edition diskord, 2000, p. 47 e seguintes.

<sup>4</sup> WHITE, Hayden. *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991.

<sup>5</sup> N.T.: O autor se refere à análise de entrevista com a viúva do “Vovô Beck”, o qual participou da Campanha da Rússia como soldado, constante do capítulo VII, no qual discute a memória comunicativa da família.

<sup>6</sup> GERGEN, K. *Erzählung, moralische Identität und historisches Bewußtsein*. In: STRAUB, J. (Ed.) *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1998, p. 191.

Pode-se precisar melhor isso ao se apontar, como o psicólogo social Erving Goffman,<sup>7</sup> que não somente a transmissão do vivido, mas também a percepção e a interpretação do fato ocorrido no momento em que ele acontece, segue tais modelos e regras. Já na consciência individual, molduras culturais são matrizes estruturais eficazes na assimilação de informações. E isso significa que, quando se trata do fenômeno de importação de vivências para a própria história de vida, nós temos que lidar com um processo circular. Por exemplo, se sequências de filmes se mostram propícias para a construção de histórias de guerra “vivas pessoalmente”, isso talvez ocorra porque elas constituem uma soma de fragmentos de vivências e experiências que muitos ex-soldados de fato enfrentaram, dessa forma ou de forma similar, de forma completa ou apenas parcialmente. Sem dúvida, os modelos fílmicos também baseiam sua estrutura narrativa e seus cenários em narrativas pré-existentes: a história de afirmação do simples soldado, a estrutura narrativa da história de aventura, a dramaturgia da tragédia são, por sua parte, modelos que são adaptados de filmes e a relação de modelos narrativos, de vivências, de transmissão de relatos de vivências e de ilustrações com material visual é inextricavelmente complexa. Especialmente desde que existe televisão, os soldados, já antes do primeiro contato com o inimigo, sabem como é quando um soldado inimigo cai e morre – ou apreendem que não é como esperavam, como foi o caso do oficial Gary McKay, de 22 anos, que relatou, frustrado, o seguinte sobre a guerra do Vietnã: “As coisas não são como a gente conhece, geralmente do cinema ou da televisão: não se ouve nenhuma gritaria terrível de feridos, somente um grunhido e, então, ele cai descontrolado no chão”. Outros relatos, ao contrário, condizem com o que se espera, como quando um submarino afunda, tal qual num filme de Hollywood, ou um avião explode “como no cinema”. Estes e inúmeros exemplos semelhantes se encontram no livro de Joanna Bourke,<sup>8</sup> a qual resume a sua avaliação sobre romances de guerra, diários e entrevistas da seguinte forma: “Cada interpretação de diários, cartas e autobiografias de participantes da guerra mostra a extensão em que imagens literárias e fílmicas de

homens e mulheres são tomadas (e reescritas) e, mais precisamente, já antes da guerra começar”.<sup>9</sup>

Geralmente, isso também é válido quando as pessoas que se relacionam a esses fatos não estavam envolvidas diretamente em operações militares, mas foram levadas a combate em unidades responsáveis pelo abastecimento de tropas ou pela comunicação. As guerras comumente suscitam uma espécie de mito do “eu estava lá”, que também exige dessas pessoas vivências perigosas, as quais, em todo caso, participaram de operações militares com um certo distanciamento ou foram informadas sobre elas por outras pessoas. Bourke cita um veterano da guerra do Vietnã, que se irrita por ter encontrado no hospital soldados que se queixavam de *flashbacks*,<sup>10</sup> sem nunca terem estado envolvidos em operações militares: “Aqueles indivíduos tinham fortes *flashbacks*. [...] Eu não entendi isso. Eu disse: ‘Do que vocês estão falando? Vocês estavam na artilharia, no campo da base. Você atiraram de cinco milhas de distância e falam de *flashbacks*?’”<sup>11</sup>

Um modelo de narrativa universal em relação a histórias de guerra é o “escapei por pouco”. Se fosse contada toda pessoa que saiu de Stalingrado no último avião ou de Saigon no último helicóptero, deveria se tratar de aeronaves do tamanho de um Jumbo. Como me foi contado, de fato, num encontro de veteranos, teriam se encontrado dois passageiros “autênticos” do último avião que partiu de Stalingrado, os quais, naturalmente, não se conheciam e que acreditavam, reciprocamente, que o outro era um mentiroso. Se, de fato, um dos dois estava no avião, não ficou esclarecido. Mas ficou claro que ambos estavam totalmente convencidos de que diziam a verdade.

Independente de onde os relatos de histórias de vida sobre a guerra se alimentam, a percepção do fato sobre o qual mais tarde se relata é estruturada através de padrões da mídia. A narrativa biográfica de testemunhas é formada, tanto na situação vivida como na situação narrada, a partir de modelos disponíveis, os quais mudam o que se vivenciou com a introdução de um conteúdo de nuances diferenciadas, com o objetivo de transformá-la numa história “verdadeira”, ou seja, numa história vivida pessoalmente e relatada autenticamente para o próprio narrador ou para o ouvinte. Neste sentido,

<sup>7</sup> GOFFMAN, E. *Strategische Interaktion*. München: Hanser, 1981.

<sup>8</sup> BOURKE, J. *An intimate history of killing*. Face-to-face killing in twentieth-century warfare. London: Granta, 1999, p 16 e seguintes.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>10</sup> N.T.: Aqui o autor remete o leitor a trecho da obra no qual se refere aos *flashbacks*, explicando que o contexto emocional de uma situação é mais importante do que a própria realidade.

<sup>11</sup> BOURKE, op. cit., p. 9.

as estórias inventam mais os seus contadores do que os contadores as suas estórias. Por isso, não é estranho que em material de entrevista, como na História Oral, em entrevistas na TV e também em arquivos de testemunhos, se encontrem vestígios muito claros da eficácia da torrente de imagens midiáticas sobre as imagens do passado individual, levando a diferentes efeitos: por um lado, trechos isolados de imagens e cenas de filme são emaranhados de forma indiferenciável a descrições de vivências autobiográficas; por outro, justamente as mediações fílmicas e especialmente as informações de filmes servem, para o entrevistado, como provas históricas de como o passado realmente ocorreu.

Pelo fato de imagens do nacional-socialismo e do holocausto estarem cada vez mais presentes na televisão alemã nas últimas duas décadas e de que o cinema, desde o seu início, cultivava o gênero filme de guerra, um enorme inventário de material imagético se sobrepõe à interpretação das estórias que filhos e netos escutaram de seus pais ou avós. Justamente pelo fato de as estórias de guerra e dos “tempos ruins”, da perseguição e da expulsão, serem transmitidas oralmente, elas têm, em geral, um caráter fragmentário e nebuloso bastante particular. Não obstante, para se poder vivenciar uma história familiar consistente e cheia de sentidos, produtos midiáticos servem como material de estofagem para as lacunas nas narrativas, como luzes na neblina do passado narrado. Isso vale não somente para as gerações posteriores, mas também para as próprias testemunhas, cujas vivências e experiências são ofuscadas com as dos filmes e com imagens vistas por elas no pós-guerra. A exatidão e a plausibilidade de narrativas é medida crescentemente pelo grau em que elas se harmonizam com o inventário de imagens colocado à disposição pela mídia. Esse mecanismo de percepção funciona também inversamente: “O espectador considera verdadeiro sobretudo aquilo que lhe dá a impressão de realidade. De modo contrário, o que não corresponde a esse caráter ilusório da mídia é considerado menos impressionante, e isso o irrita”.<sup>12</sup>

Nós pudemos confirmar claramente essa observação ao apresentar uma edição fílmica, mostrada a algumas famílias no início de uma conversa coletiva. A consideração de ter que usar um material o mais livre possível para interpretação

e que fosse apropriado para focalizar a conversa familiar no espaço associativo do “Terceiro Reich” nos levou à escolha de material fílmico amador, que, em cerca de 10 minutos, mostrasse filmagens mais ou menos casuais e diletantes, de festas de casamento a deportações. Esse material fílmico desconhecido, o qual, além do mais, não foi acompanhado de som, tendo sido apresentado completamente mudo, levou os espectadores a se irritarem bastante. Evidentemente, isso ocorreu pelo fato de que há um espaço de associação socialmente padronizado e ilustrado do passado nazista, o qual parece estar munido com um inventário visivelmente limitado e conhecido de imagens e sons. Se for mostrado algo que não corresponde a esse inventário, para o que basta a utilização de material colorido, surge um mal-estar no espectador e, no mínimo, a necessidade de problematizar esse material com relação à sua origem e ao seu surgimento. Assim, uma senhora (nascida em 1953) fez um interessante comentário em relação a um trecho em cores, usado como um estímulo inicial: “Quando, de repente, surgiram cores na tela, aí eu pensei, ah, aqui começa uma época boa, um pouco de cores. Pois esse preto e branco é esmagador para esse tema. Tudo tão escuro.”

Nesse contexto surge também a estranha observação de que os observadores ocasionalmente consideram mais realístico o que é encenado do que aquilo que realmente é fonte fílmica. A especialista em análise fílmica Gertrud Koch menciona uma vila “russa” na Hungria, que foi construída e destruída para a gravação de um filme – uma sequência fílmica que, pelo menos na Hungria, a despeito da história de seu surgimento, desde então “impregna na memória das gerações os segundos de pavor da história”.<sup>13</sup> Uma vez aconteceu comigo, numa viagem de férias para a Turquia, que uma pessoa que conheci e que passeava muito pela região do hotel, comentou durante o jantar, que havia finalmente descoberto uma cidadezinha turca típica e, além disso, muito bonita, pouco deturpada pelo turismo. Num dos dias seguintes, ao visitá-la com essa pessoa, descobriu-se, para a sua desilusão, que aquela cidadezinha magnífica não era nada mais do que os bastidores para uma série de TV alemã – ele a havia visto exatamente num dia em que não havia filmagens.

Também dessa forma se confirma mais uma

<sup>12</sup> KOCH, G. Nachstellungen – Film und historischer Moment. In: MÜLLER, K. E. & RÜSEN, J. (Ed.) *Historische Sinnbildung, Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*. Reinbek: Rowohlt, 1997, p. 534.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 544.

vez como produtos estéticos e, justamente e em especial filmes, tornam-se quadros para a percepção e a para a significação de vivências. Quando um homem de mais de 90 anos, um narrador brilhante, relatou-me a sua procura por trabalho no início dos anos 30, eu não conseguia imaginar a sua vida e as suas aventuras em cores, apesar da clareza de suas descrições e de todo o esforço das minhas fantasias, mas apenas num preto e branco que, tinha uma estranha pátina marrom. Os protagonistas dessa estória, os chefes, os chefes de setor e os recepcionistas, pareciam-se com os dos filmes de Heinz-Rühmann e também comportavam-se de acordo. Eles estavam sentados nos mesmos escritórios que aparecem nesses filmes, e até falavam com uma espécie de rumor ao fundo.

No estudo sobre diversas gerações citado, um entrevistado da geração dos filhos, Paul Boesch, relatou a mistura de modelos midiáticos, de narrativas dos seus pais e de suas próprias percepções:

**Paul Boesch:** “Eu só lembro mais das estórias. Elas, de alguma maneira, gravaram-se na minha memória quase como fotos. Quando eu era criança, eu então imaginava algo e achava isso também, de alguma forma, inconcebível”.

**Entrevistadora:** “Hum. O que você imaginava com relação a essas imagens, como se pode descrevê-las?”

**Paul Boesch:** “Ah, eu acredito, sem dúvida, que elas são uma mistura de material de filme e coisas do mesmo gênero, penso eu. Assim, homens da SS com a caveira, capacetes de aço, metralhadoras, sobretudo compridos e grandes botas, e, de alguma forma, pobres coitados, aqueles com cabelos raspados e em pele e osso. Vítimas, carrascos, eu imaginei isso, e então eu projetei essas imagens, certamente e principalmente com base em imagens que apareceram na televisão. E claro, isso tudo combinado com um lugar aqui, uma casa, uma rua ali, e assim por diante. Eu também ficava pensando quem seria o dono da casa, quem moraria ali, de quem seria a

casa, onde estariam as pessoas, e assim por diante.”

Uma avaliação como essa, que afirma que a própria imagem da história é observada como uma composição de modelos da mídia, de estórias do pai e de percepções próprias, é bastante incomum. Com muito mais frequência, é possível encontrar a utilização totalmente óbvia, não intencional e, talvez, também inconsciente de histórias pré-existentes de origem literária ou fílmica. O problema da análise de entrevistas que parecem seguir um *script* midiático consiste no fato de que o narrador raramente adapta os padrões um a um, mas os garante de um sentido próprio. Como no caso da família Beck, discutido no capítulo anterior, na construção conjunta do passado, através da conversação, os respectivos trechos e fragmentos de outras estórias são integrados na própria história de vida, ao serem reescritos de forma a corresponder às exigências da biografia. E justamente para poder corresponder às exigências de uma história que convence, elas precisam ser reescritas e registradas.

Esse processo torna difícil apresentar a prova de que essa ou aquela história “de vida” se origina em verdade deste ou daquele filme ou livro. Esse problema pode ser ilustrado através do exemplo de um entrevistado, cujas estórias são excepcionalmente detalhadas, estranhamente recheadas de acontecimentos empolgantes: o senhor Wieck apresenta ao seu entrevistador uma coleção de estórias de antes da guerra e do período da guerra, as quais contêm um inventário completo de ações de resistência a homens da SA e a sargentos, de estórias sobre camaradagem, lealdade, aventuras, sobre ferimentos e condecorações, sobre heroísmo e cinismo sábio. Poderia-se resumir as suas estórias da seguinte maneira: o senhor Wieck representa a imagem da aparência do simples soldado, corajoso, honesto, desiludido, enganado pelos seus superiores, mas imaculado moralmente. Exatamente com isso, o senhor Wieck segue um “romantismo da ousadia do herói de guerra”, que foi formado após a guerra através de inúmeras estórias em revistas, que apresentavam fotos adequadas ao tema, através de romances e de filmes (como o filme “08/15” de Hans Helmut Kirst).<sup>14</sup> Aos ouvintes das estórias do senhor Wieck, impõe-se, de forma não arbitrária, durante as muitas passagens da narração a impressão de que já se ouviu ou viu

<sup>14</sup> Sobre isso vide KNOCH, H. *Die Tat als Bild*. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur. Hamburg: Hamburger Edition, 2001, p. 448 e seguintes.

as estórias; elas não dão, de forma alguma, a impressão de serem estranhas, mas, curiosamente, elas são familiares. A tentativa de seguir as próprias associações se mostra, em todo caso, sem sucesso, pois não se encontram as estórias do senhor Wieck nos modelos dados, pelo menos não na relação de imagens, uma a uma.

Tomemos a seguinte estória como exemplo:

**Senhor Wieck:** “Eu tenho ainda um episódio. Numa grande ofensiva aconteceu o seguinte: nós tínhamos que recuar um pouco e, então, novamente fomos adiante, mas ali havia crateras de granadas, que estavam a três, quatro metros e com neve e tudo. E numa ofensiva, você naturalmente sempre procura se abrigar ali; mas ali dentro havia um russo. Ele tinha, no máximo, 13 ou 14 anos, não tinha nenhum elmo, nada na cabeça, só uma metralhadora. E eu pulei ali dentro e eu, como enfermeiro, só tinha a minha tesoura grande para cortar tecido na bota direita e a minha 08 na bota esquerda e sacos enormes com ataduras. No momento, eu também estava tão chocado que eu nem encontrei palavras para falar com ele. E ele me olhou, branco de medo, com sua metralhadora. E as granadas ali dentro, à esquerda e à direita, nós naturalmente procuramos cobertura. Então eu pensei: ‘O que você vai fazer?’ Então eu, pela primeira vez, coloquei a mão nos bolsos de cima e eu realmente tinha ainda 3 cigarros. Eu os tirei e dei pra ele um cigarro e fogo, e ele me olhou bem pasmo, e então nós fumamos os cigarros e eu só disse pra ele: ‘Cai fora!’ Na primeira oportunidade, ele pulou fora. O que eu deveria fazer, atirar nele?”

O senhor Wieck conta uma estória que, socialmente, ele obviamente já contou diversas vezes: “Eu ainda tenho um episódio”, ele começa e relata sobre o seu encontro com o soldado inimigo

numa cratera de granada. Esse encontro existe como *script* em diversas formas na mídia: o modelo mais conhecido se origina da filmagem do romance de Erich Maria Remarque, “Nada de novo no front”, sem dúvida com a diferença de que o jovem soldado Paul não se encontrou com um russo, mas com um francês e de que não dividiu cigarros com ele, mas, muito pelo contrário, o machucou mortalmente com a faca. O tempo que é contado no filme dura a noite inteira, até que o francês morre, consolado e cuidado pelo soldado alemão desesperado. A variante com final feliz contada pelo senhor Wieck, ao contrário, parece mais ter sido copiada do modelo estético do *Landserheftchen*<sup>15</sup>, ou seja, do romance ilustrado dos anos 50<sup>16</sup> – muito especialmente o gesto icônico do simples soldado: “eu lhe dei um cigarro e fogo [...] e então nós fumamos os cigarros”. Nesse modelo estético, exatamente como no livro de Remarque, que se refere à Primeira Guerra Mundial, junta-se tudo o que faz o mito do soldado raso: a saber, vítima de um evento não desejado, no qual, não obstante, se evita lutar contra as pessoas que, noutras ocasiões, poderiam ser os melhores amigos e que correspondem à mesma origem social, ao mesmo ethos e com as quais se junta, por um curto momento, numa trégua característica da guerra – “soldados universais”, para além de uma guerra que no fundo não importa a eles. Habbo Knoch escreve: “Não foi o simples soldado o responsável pela guerra”: “a guerra e os seus responsáveis, grupo do qual ele não faz parte, criaram o simples soldado”.<sup>17</sup>

Conforme esse modelo, o senhor Wieck forma uma história que parece surtir seu efeito especialmente através dos detalhes da descrição da situação: “eu só tinha a minha grande tesoura para tecido na bota direita e a minha 08 na bota esquerda”, etc. O senhor Wieck conta uma história que convence e que já foi contada em muitas conversas. Também nesse caso o entrevistador ouviu muito curioso, sem buscar se informar melhor ou interromper – e o senhor Wieck ofereceu uma narrativa que o mostra claramente como alguém superior ao jovem e assustado soldado russo e que, exatamente por isso, torna plausível a superação da situação de forma humana, quase paternal: “O que eu deveria fazer, atirar nele?” Aqui fluem fragmentos da vivência da época e modelos estéticos prévios

<sup>15</sup> Romances sobre o soldado raso na II Guerra, publicados através de edições baratas e populares.

<sup>16</sup> Vide SCHORNSTHEIMER, M. *Bombenstimmung und Katzenjammer*. Vergangenheitsbewältigung: Quick und Stern in den 50er Jahren. Köln: Pahl-Rugenstein, 1989; KNOCH, op. cit., 2001.

<sup>17</sup> KNOCH, op. cit., p. 455.

do encontro inesperado na sombra da guerra.

Nesse caso, o “episódio” biográfico, que aconteceu da forma relatada, de forma diferente ou que pode sequer ter acontecido, encontra uma forma que o torna uma estória convincente de variados “ finais valorosos”. Também na guerra, conforme a moral da estória, pode-se permanecer humano. Não se mata quando se tem a possibilidade de escolha. Essa estória adquire vivacidade e compreensão provavelmente e sobretudo porque se parece conhecê-la, e justamente por isso o ouvinte a considera espontaneamente crível e interessante. Até mesmo o ouvinte mais jovem, que não dispõe de nenhuma experiência de guerra, pode, sob o pano de fundo de suas próprias lembranças de filmes do tipo “Nada de novo no front”, “Stalingrad” ou “08/15”, ter a seguinte impressão: assim deve ter acontecido, de forma ao mesmo tempo bela e terrível.

A conversa com o senhor Wieck é cheia de exemplos de uma combinação artística de vivências biográficas e modelos narrativos já dados. O exemplo seguinte ganha uma autenticidade aparente através do detalhamento da descrição e ganha uma aura de realidade através da retórica do discurso textual. Logo depois da guerra, o senhor Wieck se encontra num bar com um velho conhecido, que se dirige a ele ao ver suas inúmeras condecorações, as quais ele usava naquela ocasião (os motivos não foram mencionados):

**Senhor Wieck:** “Nossa, Maxe, eu nem sabia que você era tão condecorado. Mas você é um verdadeiro herói!” Então eu disse: ‘Como? O que eu sou?’ E ele disse: ‘Você é um herói!’. E eu disse: ‘Vem cá, vou te dizer o que eu sou.’ – ‘Sim, o que você é?’ – ‘Um grande filho da mãe!’. Então ele disse: ‘Você não pode dizer isso com todas essas condecorações aí’. Eu disse: ‘Não existem heróis, eles estão todos mortos!’ Eu disse: ‘Eu tive um anjo da guarda e por isso eu sobrevivi todo esse tempo! E então eles reuniram um atrás do outro para as lutas corpo a corpo! E, no final, eles penduravam esse pedaço de lata na gente! E então você ainda ganhava isso!’ Eu disse: ‘Isso é tudo! Mas não fale de heroísmo!’ Eu disse: ‘Nunca na vida eu tive tanto medo como quando eu estava em ofensiva, medo de ser alvejado!’”

Também esta cena segue um modelo prévio. No filme “Nada de novo no front”, Paul, dispensado da tropa e em visita à família, encontra-se, numa sala de aula, defronte do seu ex-professor Kantorek, que é um patriota fervoroso e que discursa sobre a luta heroica do seu ex-aluno contra os franceses, antes dele pedir a Paul para que conversasse com os alunos. A sua palestra, entretanto, frustra totalmente as expectativas de Kantorek, pois Paul, ao descrever o cotidiano sujo nas trincheiras e no abrigo, ao descrever e acentuar a morte de camaradas e ao dizer que a única coisa que assegura a sobrevivência é a sorte e não o heroísmo, destrói a imagem da luta heroica, imagem essa que era cultivada na pátria. Esse modelo e sua retórica contêm, ao mesmo tempo, diversos elementos estruturais: em primeiro lugar, que a imagem que se faz, na pátria, da guerra e do soldado (“Nossa, Maxe [...] você é um verdadeiro herói!”) não tem nada a ver com a guerra, que o soldado sabe mais e sabe coisas diferentes do que os que ficam em casa, que, no fim das contas, lhe dá o direito de ser sereno e cínico (“Não existem heróis, eles estão todos mortos!”). O soldado raso conduz a sua guerra sem romantismo e apoteose e sabe do que está falando. Essa retórica, no caso do senhor Wieck, tem naturalmente não apenas a função de desiludir e impressionar seu colega no bar, mas também de convencer seu jovem entrevistador, na situação da entrevista, de uma dialética da guerra, a qual só é conhecida pelo soldado raso: a saber, ao mesmo tempo, a falta de sentido da guerra e a capacidade de superação do soldado.

Pode-se pelo menos supor que muitos elementos da estória biográfica do senhor Wieck foram tirados de fontes diferentes daquelas usadas em sua história de vida. E o senhor Wieck não é o único caso, mas somente um construtor especialmente virtuoso (ou erudito) de seu passado soldadesco.

Muitas vezes, entretanto, os narradores também remetem os seus ouvintes diretamente a filmes, para dar-lhes uma espécie de estímulo associativo sobre como eles devem imaginar o todo:

**Senhor Semper:** Pois nós vivenciamos praticamente tudo o que apareceu no filme “Die Brücke”<sup>18</sup>. À noite, no outro lado dos trilhos, o americano gritou para nós com o megafone: ‘Nós sabemos

<sup>18</sup> A tradução seria *A ponte*.

quem está aí do outro lado, vocês são alunos da NAPOLA<sup>19</sup>, vocês e a companhia'. Nós só éramos alunos da NAPOLA, ali nós ainda tínhamos que segurar toda a frente de combate, e então foi dito que, à noite, nós deveríamos atravessar os trilhos e nós só tínhamos mais dois dias para isso. Em caso contrário, eles sabiam que nós só tínhamos dezessete anos, então eles poderiam nos atingir com tiros de canhão. O que nós devíamos fazer? Nós atiramos. Esse medo, ele surgiu quando estávamos a um metro de um blindado daqueles. Mas mesmo naquele momento, para a maioria de nós, tudo aquilo era como brincadeira de escoteiro: 'Vamos ver como a gente vai acertar essa coisa?'"

Nesse caso, todo o cenário parece ser formado através do filme. Desde a cena inicial, com o soldado americano que exige dos alunos que parem de atirar (no filme: "We don't fight kids! Kindergarten! Stop shooting!"), a aproximação do blindado – uma das cenas mais comoventes do filme "Die Brücke" – até a destruição do primeiro tanque, o que provoca no filme a verdadeira catástrofe. "Die Brücke" se oferece como um *script* para a própria história de vida, provavelmente e sobretudo porque os jovens soldados morrem de uma forma totalmente absurda, pois a ponte, a qual eles acreditavam estar defendendo, deveria ser, sem mais nem menos, explodida. Com isso, a maioria dos outros soldados, inclusive o portador de uma cruz de cavaleiro<sup>20</sup>, bate em retirada diante das tropas americanas: o heroísmo dos alunos pode explicar-se apenas através de sua crença no *Führer*, no Povo e na Pátria<sup>21</sup>, a qual os outros já haviam perdido há muito tempo. Neste sentido, cabe também o fato de que enquanto o filho do chefe do grupo local do partido nazista luta sobre a ponte, seu pai acabava de fugir, levando consigo todos os pertences de valor e sua amante. Finalmente, o tropo da "juventude perdida", que faz do filme "Die Brücke" e de seus protagonistas um modelo narrativo ideal para os membros da geração dos *Flakhelfer*<sup>22</sup>: os que mais tarde serão as vítimas, são apresentados como

homens jovens e felizes, em parte ingênuos e animados em demasia, os quais vivem as primeiras tentativas de relacionamento amoroso e que têm de lutar com os seus problemas da puberdade, mas que em dois dias tornam-se soldados e, finalmente, morrem todos juntos, com uma única exceção.

De resto, não precisam ser necessariamente filmes ou romances de guerra que oferecem aos narradores os moldes para as suas histórias. Em nossas entrevistas, basta a extensão de fontes obviamente usadas, como as histórias de Max e Moritz, que pescam as coxas de galinha do fogão da viúva Bolte (essa história é transformada em outra, na qual tabaco é pescado da mesa de um russo), os livros de Karl May, os contos dos irmãos Grimm e sequências de filmes de guerra, chegando até à Odisseia de Homero. Analisando melhor essas histórias, isso pode até não causar surpresa, pois, em todos esses casos, trata-se, provavelmente, de moldes experimentados frequentemente em histórias que convencem, com as quais se pode cativar e entusiasmar o ouvinte. Sua importação e utilização na própria história de vida as faz palpantes e interessantes; assim, é possível que uma pessoa se torne alguém que indubitavelmente "vivenciou algo". E como toda história de vida, conforme a convenção social, tem altos e baixos, algo de terrível e de bonito, não impressiona o fato de que as narrativas se valem de gêneros e de enredos os mais diversos possíveis para construir uma história que se torna a sua própria história.

Além disso, é importante ressaltar que as histórias adotadas pelos narradores, e que nós pudemos ordenar no material de entrevistas feitas, são meras descobertas feitas ao acaso. Mas o fato de que muitas coisas nos parecem conhecidas e de que algumas coisas podem ser agregadas de forma muito densa é, por si só, uma prova da comunicabilidade da memória, visto que é uma memória coletiva que compartilhamos com o senhor Semper, quando ele formula o seu passado na narrativa do filme "Die Brücke". E com o senhor Wieck nós compartilhamos a lembrança dos filmes "Nada de novo no front" e "08/15". Por esse motivo, seria falsa a ideia de que apenas posteriormente os narradores importariam trechos de histórias interessantes em suas próprias histórias e de que esses trechos são trabalhados, desconstruídos,

<sup>19</sup> Assim eram chamadas as escolas de elite nazistas.

<sup>20</sup> A cruz de cavaleiro era uma condecoração militar.

<sup>21</sup> Este era um lema nazista.

<sup>22</sup> Os *Flakhelfer* eram jovens engajados na defesa antiaérea.

experimentados e aperfeiçoados sucessivamente através de conversações. Geralmente é esse o caso, mas, por outro lado, as histórias, cujos elementos são emprestados, são parte de um tecido intertextual social, cultural e histórico. E assim como os modelos literários e fílmicos usados pelos narradores são baseados, de sua parte, em modelos narrativos típicos, os quais se originam de mídias mais antigas, bem como de histórias repassadas oralmente, contos de fada, etc., assim elas próprias podem apenas se tornar formulações acertadas do que gerações vivenciaram (e com isso bem sucedidas), quando elas produzirem uma narrativa que atinge um nível comum de experiência e de comunicação dos leitores ou observadores. Nesse ponto, importar histórias estranhas para a vida não é um processo unilateral; o processo, em si, é circular ou comunicativo.

A produção da realidade histórica ocorre também em filmes: especialmente porque neles as histórias são contadas e não analisadas ou avaliadas, e se repassa de uma maneira muito particular a sugestão de que se tratam de situações históricas, as quais são reconstruídas. Mas não é por isso que elas necessariamente têm de corresponder à realidade passada. Não é por acaso que diretores de filmes históricos dão maior valor à autenticidade do local das gravações e da decoração: o filme "A Lista de Schindler" é o exemplo mais conhecido desse fato.

Raramente é de se espantar que a filmes ou a seriados de TV é dada a função de servir como provas da realidade histórica. Além disso, filmes, documentários de TV, romances e livros técnicos, dentre outros, ajudam a ilustrar as narrativas dos pais ou avós. Tomemos como ilustração o exemplo de um membro da geração de crianças (nascido em 1949), cujo pai foi soldado da marinha numa frota de submarinos. O pano de fundo dessa narrativa é o filme "Das Boot"<sup>23</sup>, de Wolfgang Petersen, o qual tanto pode ser visto numa versão para o cinema, como numa edição para a televisão, dividida em 4 partes:

**Senhor Schmitt:** "E o meu pai disse: 'Então, isso tudo ainda foi representado de uma forma inofensiva. Os medos a bordo eram ainda muito piores, parte deles chegou a fazer as suas necessidades nas calças em momentos de ofensiva e também em momentos

de alerta. Tudo era tão apertado. De certa maneira, isso foi mostrado no filme 'Das Boot'. Quando eles emergiam e por perto havia um navio, então rapidamente eles tinham que submergir de novo. Isso provocava a maior confusão. Conservas, algumas tábuas e coisas do gênero caíam e se misturavam, tudo escorregava, e as pessoas esbarravam umas nas outras. E então alguém disse: 'Realmente, isso foi representado muito bem, mas, em parte, foi muito pior. Esse medo que todos tinham, isso não se consegue reproduzir'. E o fedor que muitas vezes havia nos compartimentos. Melhor dizendo, não nos compartimentos, mas no submarino, ah, o ar ruim e como eles viviam. E nesse momento me lembrei ainda de um acontecimento de quando eles estavam debaixo da água, com oxigênio suficiente só para, não sei, umas 18 horas, eu acho, e não vinham de novo para a superfície. As máquinas pararam de funcionar e eles não emergiram. Uma vez, isso também aconteceu no submarino. E um jovem técnico ou engenheiro, ele ainda conseguiu, quando ainda sobravam só algumas horas de oxigênio, fazer as máquinas voltarem a funcionar. Também nessas horas, sempre esse medo, quando o submarino estava ali parado e não acontecia nada, eles também ficavam com muito medo. Todo mundo. Isso ele diz também, mas isso não se pode descrever, a tensão que ali se viveu. Muitos tremiam de medo e rezavam e todos eram ainda tão jovens, de dezoito a vinte e dois anos".

De maneira muito clara, percebe-se que as histórias do pai e as imagens do filme se encontram numa relação de referência recíproca. O senhor Schmitt conta as vivências contadas pelo seu pai de maneira tão vivaz, quando ele fala do medo dos homens, como se ele mesmo as tivesse vivido. Em entrevistas, é comum encontrar uma forma de narrar dessa espécie apenas quando se relatam vivências

<sup>23</sup> A tradução seria *O submarino*.

próprias ou quando existem fontes para a ilustração do que foi relatado por outro. Normalmente, histórias transmitidas são contadas apenas de forma fragmentária e com o acréscimo de formas próprias de leitura e de variações, de modo que elas adquiram, assim, uma perspectiva dotada de sentido a partir daquele que reconta a história; no entanto, quando já existem modelos fixos e com imagens para a ilustração de histórias de vivências correspondentes, elas corresponderão exatamente às ideias que os expectadores têm dos acontecimentos. Os rostos atemorizados e os corpos suados no submarino, incapacitado de manobrar, são os dos atores Jürgen Prochnow ou Herbert Grönemeyer. O acontecimento narrado não permanece aberto à imaginação e não permite fazer associações com outros acontecimentos, mas aparece ilustrado detalhadamente e sem oferecer outra alternativa.

Em consequência disso, Schmitt, o ex-soldado da marinha, caracteriza a representação fílmica ao seu filho como “inofensiva”, visto que a realidade teria sido muito pior. O seu filho acrescenta essa informação e as descrições ilustradas (“Eles [...] fizeram as suas necessidades nas calças”; “e o fedor”) às imagens e aos elementos de situações que ele conhece do filme: nesse caso, o filme adquire uma dupla função, como ilustração e como prova da realidade passada. Esse caráter circular da percepção e da interpretação de filmes não se limita, de forma alguma, a declarações que se encontram em entrevistas, mas parece, de forma muito mais generalizante, referir que produtos midiáticos e sobretudo filmes ao mesmo tempo fornecem e confirmam a interpretação de acontecimentos históricos. Um bom exemplo disso nos é dado por uma resenha do filme “Der Spezialist”<sup>24</sup>, de Eyal Sivan, baseado nas filmagens originais do julgamento de Eichmann. O autor da resenha caracteriza da seguinte forma o promotor público geral Hausner, bem como o Tribunal, que não é constituído por atores que agem conforme um roteiro: “Conhece-se o tipo de promotor público precipitado do cinema e também os três juízes sábios: o presidente rígido, o vogal sagaz e melancólico”.<sup>25</sup>

Filmes como “A Lista de Schindler” mostram-se, por conta de seu realismo aparente, especialmente apropriados para fundamentar ou confirmar imagens históricas. Mas eles também são sempre ordenados num contexto próprio, num

quadro de significação específico. Na visão de um jovem (nascido em 1974), o filme “A Lista de Schindler” mostra:

**Torsten Stein:** “justamente que também havia pessoas que não achavam isso bom, as que justamente entraram no NSDAP e só fizeram aquilo que todo mundo fez e que não se engajaram de maneira grandiosa, mas que viram nisso vantagens para si próprios, por razões financeiras ou econômicas, e por isso entraram nos partidos, no NSDAP, por exemplo.”

O mesmo filme e também a mesma suposição de que ele confere com a realidade histórica permite a outro jovem expectador fazer uma leitura muito diferente:

**Bernd Franck:** “No fundo, também para mim, ficou claro que ali apareceu essa avidez própria do homem, pois Schindler fez aquilo, pelo menos para mim o filme demonstrou isso, só para poder encher a sua carteira, e com isso ele tinha o seu negócio.”

Em contrapartida, para outro neto, o filme foi tão “impressionante e entusiasmante” que ele e sua namorada “até mesmo subiram no muro em Jerusalém e colocaram uma pedra sobre o túmulo de Schindler”. Trata-se, nesse caso, de uma transposição direta do epílogo do filme “A Lista de Schindler”, no qual os sobreviventes, juntamente com os atores que representaram seus papéis históricos no filme, colocam todos uma pedra no túmulo de Oskar Schindler. E como o filme de Spielberg estabelece com esse epílogo uma interface entre narração fílmica e realidade, assim também o entrevistado, juntamente com sua namorada, prolonga, nessa interface, o filme em sua própria vida, ao seguir uma ação apresentada pelo filme. Nessa interface, a realidade narrativa do filme e a realidade da ação do observador, a memória e a lembrança tornam-se uma coisa só.

Tudo isso, todavia, não nos indica somente o caráter comunicativo da memória autobiográfica, que pode assimilar, de maneira flexível, todos os elementos da realidade encontrados no presente e que parecem “oportunos” para a construção do

<sup>24</sup> A tradução seria *O especialista*.

<sup>25</sup> *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.11.1999, p. 49.

próprio passado. Isso indica também o caráter associativo da memória, sobre o que já se discutiu no capítulo sobre pesquisas da neurociência.<sup>26</sup> Assim como a memória do indivíduo completa modelos de forma associativa, os quais então são entendidos como sua “lembrança”, assim também correntes de associação são produzidas num nível coletivo, as quais são completadas para aqueles modelos de passados coletivos que chamamos de “História”.

Tradução recebida em 01.07.2010.

Tradução aprovada em 01.10.2010.

---

<sup>26</sup> N.T.: No capítulo II, intitulado „Das Gedächtnis ist erfinderisch. Befunde aus der Neurowissenschaft und der kognitiven Psychologie“ (A memória é inventiva. Resultados da Neurociência e da Psicologia Cognitiva”) o autor expõe que a memória não reflete simplesmente a realidade, mas a filtra e continuamente reinterpreta, chegando, até mesmo, a reformulá-la.