

A ESTÉTICA DO COMBATE E A SITUAÇÃO PÓS-MODERNA

Carlos Eduardo de Melo Viegas da Silva¹

Uma coisa é tornar clara uma idéia e outra torná-la *impressionante* para a imaginação.

Edmund Burke

RESUMO

Neste trabalho procura-se fazer a aplicação de alguns conceitos da análise cultural e sociológica ao combate, na forma como foi travado na primeira e na segunda guerras mundiais. Essa análise parte de uma observação de Fredric Jameson a respeito da noção estética de *sublime* e sua aplicação à condição de vida na pós-modernidade, para estendê-la ao conflito armado e procurar demonstrar que o combate pode ser pensado por meio de uma “estética aplicada”. A situação de combate é comentada por meio do uso do conceito de *estrutura de sentimentos*, de Raymond Williams, para demonstrar como a guerra pode ser um fenômeno de transformação cultural. Por fim, este artigo, admitindo o conceitual marxista para a análise sociológica, não considera a guerra como um fenômeno superestrutural simples, mas como uma totalidade complexa.

INTRODUÇÃO

Neste artigo pretendo examinar a inter-relação entre a cultura no mundo do Ocidente e a guerra moderna, refletindo sobre algumas das questões que dizem respeito ao modernismo e/ou pós-modernismo, assim como sobre a representação e a estética em geral. Pretendo analisar o papel central da guerra, na experiência ocidental, para a constituição do mundo moderno, por meio de uma discussão sobre a modificação nas estruturas de sentimento, durante e após a Primeira Guerra Mundial. Meu propósito, mais do que apresentar um conjunto fechado de pontos de vista, é trazer esses temas e seu relacionamento para a discussão,

buscando os pontos de contato entre disciplinas tão díspares como a estética, a análise cultural e a teoria da guerra. Se a constituição deste cruzamento de discursos puder resistir à crítica, é minha esperança que possa, então, contribuir para a elaboração de uma teoria materialista da guerra, a qual reconheça nas relações sociais de produção, nas forças produtivas sociais e na história das lutas de classe os fatores determinantes, em última instância, dos fenômenos políticos e sociais que se expressam por meio da guerra. Penso que tal teoria deve levar em conta as formas como os sujeitos da ação representam o mundo, para si e para seus contemporâneos, dentro dos conflitos armados, e como esta representação interage, dialeticamente, com seus fatores determinantes. Por fim, acredito que uma teoria materialista da guerra deve ser capaz de descrever como, ao lado da força bruta das armas, as convicções humanas também são forças poderosas, capazes de alterar o curso da história, avançando para além dos reducionismos, demonstrando que a guerra é mais do que um simples “reflexo superestrutural”. A guerra é um trauma social e uma encruzilhada da história.

O SUBLIME E A PÓS-MODERNIDADE

O ponto comum entre a teoria da guerra e a teoria cultural ou estética, a partir do qual pretendo discutir a questão da situação pós-moderna, alguns aspectos da questão da representação em geral e a experiência do combate foi colocado por Fredric Jameson em sua abrangente análise sobre o pós-modernismo e a sociedade capitalista contemporânea. Em uma provocadora passagem de seu livro *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio* (Jameson, 1997), ele remete à conhecida discussão a respeito do conceito de *sublime*, para por meio dele poder caracterizar como o indivíduo, que vive em uma sociedade industrializada do final do século XX, representa para si a teia de poder que o envolve. Para fazê-lo, Jameson nos recorda como esta discussão se inseria dentro do campo de estudo da estética, remontando a Edmund Burke (1729-1797) e a Immanuel Kant (1724-1804). A definição de sublime, feita por Burke é bem conhecida:

“Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo o que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a *mais forte emoção de que o espírito é capaz*” (italico nosso). (Burke, 1993:48)

Kant, baseando-se em Burke, refinou esta definição e procurou qualificar, em graus e aspectos diversos, o sentimento do sublime:

“O sublime apresenta por sua vez diferentes características. Às vezes o acompanha certo terror ou também melancolia; em alguns casos, meramente um assombro tranqüilo, e em outros um sentimento de beleza estendido sobre uma disposição geral sublime. Ao primeiro denomino o *sublime terrífico*; ao segundo, *nobre*, e ao último *magnífico*. Uma solidão profunda é sublime, mas de natureza terrificante. Daí que os grandes desertos, como o imenso Chasmo, na Tartária, tenham sido sempre o cenário no qual a imaginação tenha visto sombras, duendes e fantasmas”. (Kant, 1972:14)

Fazendo a comparação entre estas duas formas de definição do sentimento do sublime, Jameson comenta que Kant, na verdade, aceitou a opinião de Burke, mas a ampliou, para incluir:

“a própria questão da representação, de tal forma que o objeto do sublime torna-se não só uma questão de puro poder e de incomensurabilidade física do organismo humano em relação à natureza, mas também dos limites da figuração e da incapacidade da mente humana para representar forças tão enormes”.(Jameson, 1997:59)

O propósito que Jameson tem em vista, ao abordar a questão do sublime, é explicar a condição de vida pós-moderna como uma situação na qual o indivíduo é incapaz de assimilar à sua compreensão a imensa rede de poder que o submete. Acreditamos que nossa opinião se aproxima à de Jameson, se dissermos que o capitalismo industrial do século XXI é uma avassaladora teia de relações de poder, da qual não é fácil encontrar o centro, e esta rede a tudo e a todos envolveu, seja por uma jamais imaginada acumulação da riqueza material, seja por sua maciça onipresença como sociedade do espetáculo.² Esta incapacidade do indivíduo em compreender, ou localizar, as origens e os mecanismos das forças sociais que governam sua vida, define a situação da individualidade pós-moderna. Para Jameson - que neste aspecto segue um argumento de Ernest Mandel (1985), o capitalismo industrial contemporâneo, que também pode ser chamado de transnacional, se transformou em uma vasta rede internacional de produção e de poder e constitui “a mais pura forma de capital que jamais existiu, uma prodigiosa expansão do capital que atinge áreas até então fora do mercado”.(Jameson, 1997:61)

Podemos fazer uma metáfora espacial e dizer que esta sociedade se apresenta para a percepção como algo incomensurável em sua extensão, algo extremamente poderoso, cuja dimensão gigantesca impede que possa ser captada sem a mediação da reflexão crítica, seja pelo conhecimento ou pela experiência individual, fundamentados no senso comum. As pessoas vivem nessa sociedade, mas a alienaram de si como produto de sua ação consciente e, portanto, a vida em sociedade se passa como em um meio “natural”, estranho e hostil. Principalmente para a multidão de seres humanos que vivem fora dos seus núcleos de decisão e poder, esse meio às vezes se assemelha a um mundo alienígena e atemorizante. Viver neste meio mobiliza um conjunto de emoções que podemos chamar de *sublime pós-moderno*, pois são aqueles sentimentos de temor e incapacidade diante de uma sociedade que se agigantou e, ao se enriquecer, conseguiu interpor às relações sociais objetivas não só as mercadorias como um fetiche, mas as próprias imagens dessas mercadorias como seu fundamento fantasmagórico³. As maneiras pelas quais esta vivência é representada - seja figurativamente pela mídia em geral, seja ficcionalmente pela literatura, ou pelo cinema - são múltiplas. Podemos citar brevemente todo o conjunto da ficção (literária ou cinematográfica) que se ocupa com as redes conspiratórias do poder sócio-econômico; os filmes acerca da dissolução das fronteiras entre o virtual e o real e, portanto, da própria certeza a respeito da individualidade (*Matrix* é o exemplo paradigmático); o novo gênero literário a respeito de sociedades e códigos secretos que governam o mundo; os filmes-desastre, sobre cataclismas universais ou regionais, os quais, ao criarem ficcionalmente *tsunamis* gigantescos, chegaram ao ponto de antecipar pelo menos uma grande hecatombe real: a catástrofe asiática de 2005.

O SUBLIME, A NARRATIVA E A GUERRA

Tomar a natureza como origem de forças incomensuráveis é sempre simplificador para a compreensão do sublime, conforme Kant e Burke o fizeram. Porém quando tratamos do mundo social, ou seja, daqueles objetos que são o produto da atividade humana, o sublime - e aqui vamos seguir Kant (1972:15) - pode ser aplicado às grandes edificações, tais como as pirâmides do Egito, ou a catedral de São Pedro, em Roma, pois sua grandiosidade inspira o sentimento do *sublime*

magnífico. No entanto, e no sentido contrário da edificação, ou seja, o da destruição pensamos que talvez não exista atividade humana que se apresente ao indivíduo de maneira tão assombrosamente grande e terrificante quanto a guerra.

Para o mundo ocidental, de uma forma talvez mais marcante do que para outras tradições, a guerra faz parte da origem das identidades nacionais e moldou a formação dos Estados nacionais (Tilly,2000), advindo desta origem histórica o paradigma de Clausewitz de que a guerra é a continuação da política com a adição de outros meios. Segundo este, o combate é o fator mais importante da guerra, e a importância política de cada recontro não pode ser subestimada, pois é nele que se localiza o elo entre a relação política sem armas (caso da observação armada, a Guerra Fria) e que faz uso delas. Inúmeras vezes, o rumo que os acontecimentos históricos tomaram dependeu do resultado de batalhas, que moldaram por séculos a história de sociedades inteiras. Apesar disto, tão importante e decisivo quanto possa ser o combate, por todas as suas conseqüências para a decisão do destino das sociedades, esse é o território onde o acaso reina supremo, onde “tudo é simples, mas a coisa mais simples é muito difícil”.

Clausewitz considerava que uma teoria para dar conta da complexidade da guerra, deveria levar em conta as três forças (tendências) que a governam: a violência (como paixão cega, puro ódio ao inimigo); o acaso (pois um conflito não é redutível a esquematismos deterministas, sejam eles matemáticos ou geométricos) e seu caráter subordinado (um conflito é sempre subordinado a algum propósito que lhe é externo). Essas três forças interagem entre si de uma maneira complexa, não linear, e a presença do acaso introduz em cada conflito (e nas suas conseqüências políticas) um grau de incerteza que é difícil de ser apreendido por esquemas de racionalização simplificadora.⁴

Sendo o combate – o fato mais importante da guerra -, a conseqüência de uma conjunção tão complexa de fatores, somente uma opinião ingênua pode considerar que sua narrativa seja alguma coisa simples, ou que não tenha ocupado de forma extenuante a atividade intelectual de homens bem instruídos, os quais, muitas vezes, viram frustrados os seus esforços para descrevê-lo. Para aqueles que têm (ou tiveram) a experiência de vivê-lo (e, de a ele sobreviver) as dificuldades que cercam a narrativa do combate são múltiplas, e estão contidas na definição de Burke quanto ao sublime, no que diz respeito à intensidade

das emoções de quem vive experiências-limite - juntamente com o problema que Kant levantou a respeito da dificuldade, em geral, que impede a representação dos fenômenos incomensuráveis pela experiência humana. Os dois filósofos se referiam aos fenômenos da natureza (erupções vulcânicas, grandes tempestades, altas montanhas, abismos hiantes, etc.) para a problematização do sublime. No entanto, quando nos referimos ao combate, não é possível uma naturalização. Pois a guerra é um fenômeno humano, no qual a vontade, além da paixão, desempenha um papel preponderante - e a vontade pode ser considerada como um fator de potenciação, que faz exponenciar tanto a incomensurabilidade da violência (caso da guerra total), quanto a geração da aleatoriedade dentro do combate, pois o tipo de acaso que se verifica dentro de um conflito não é aquele das distribuições uniformes, típico dos fenômenos naturais, e se assemelha mais ao que ocorre em um jogo. Não surpreende, pois, que seja mais fácil a narrativa de catástrofes da natureza, que ocorrem apenas uma vez a cada dois ou três séculos, que a descrição de uma batalha, por mais importante que ela tenha sido para a história.

A QUESTÃO DA REPRESENTAÇÃO DO COMBATE: COMO EXPERIÊNCIA E COMO NARRATIVA

A representação do combate é então, uma questão problemática e ao mesmo tempo, repleta de significados.

Podemos examinar essa questão em duas maneiras diferentes: de um lado, como experiência e, por outro lado, como narrativa. Tanto como experiência como narrativa, a guerra - e, particularmente, para a cultura ocidental, a Primeira Guerra Mundial - está ligada à mudança na estrutura de sentimentos que ocorreu no início do século XX, e se encontra na origem da modernidade tardia ou do próprio pós-moderno. Para compreender melhor a importância do combate como experiência social, deveremos utilizar o conceito de “estruturas de sentimento” e em seguida examinar o combate como narrativa e como experiência.

A formulação do conceito de estrutura de sentimentos foi uma importante contribuição de Raymond Williams (1979) para a análise cultural. Por meio desse conceito, podemos tornar mais claro um tipo de mudança na consciência social, a qual pode ser pensada analogamente às modificações em um idioma: nenhuma geração fala exatamente a língua

de seus antecessores. Modificações também podem ser observadas nas maneiras, nas roupas, nas construções e outras expressões de vida social. A utilidade do conceito de estrutura de sentimento, é que, sem ultrapassar os conceitos de “ideologia” ou de “visão de mundo”,⁵ possibilita apreender com melhor precisão as rápidas alterações da vida social, fundamentadas na experiência vivida, às vezes por meio de graves crises (como um conflito), em espaço de tempo tão curto como o de uma geração, ou menos ainda. Conforme Raymond Williams, a análise sociológica convencional se ocupa daquilo que já é o passado: fixado, transformado em relações, instituições, formações conhecidas. Por outro lado, “tudo o que está presente e se move, tudo o que escapa ou parece escapar ao fixo, ao explícito, e conhecido, é compreendido e definido como o pessoal” (Williams, 1979:131). Então, o que se procura captar por meio do conceito de estrutura de sentimentos é “uma experiência social que ainda está *em processo*, com freqüência ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática e mesmo isoladora” (Williams, 1979:134), mais do que as formas já cristalizadas das manifestações culturais. As novas características de pensar e sentir não se manifestam no exato momento no qual ocorrem como experiência social:

“Essas são, com freqüência, mais reconhecíveis numa fase posterior, quando foram (como ocorre muitas vezes) formalizadas, classificadas e em muitos casos incorporadas às instituições e formações. Mas já a essa altura o caso é diferente: uma nova estrutura de sentimento já terá começado a se formar, no verdadeiro presente social” (Williams, 1979:135).

Vamos retomar a reflexão a respeito dessa defasagem entre a experiência e o reconhecimento de uma nova forma de expressão e representação social, ao comentar a literatura sobre a guerra. Mas, como veremos, a análise literária não esgota a importância do conceito de estrutura de sentimentos. Ela pode ser aplicada para compreender a experiência socialmente traumática do combate na guerra moderna, assim como o surgimento de uma estrutura de sentimento que poderemos chamar de “pós-moderna”, após a Guerra Européia do século passado. O importante, nesse momento é reter que a estrutura de sentimentos trata de modificações que ocorrem com base na experiência social, e são assim porque são “*mudanças no pensamento tal como sentido, e de sentimento tal como pensado*”. Essas modificações ocorrem enquanto estão sendo vividas e não têm de esperar definição, classificação ou

racionalização antes de exercerem pressões palpáveis (Williams, 1979:134).

O COMBATE COMO NARRATIVA

Desde a Antiguidade, a representação do combate, enquanto narrativa, se confunde com a história da cultura e da literatura ocidental. Como narrativa da guerra moderna (após 1789), a descrição do combate está intimamente relacionada com o desenvolvimento dos gêneros literários ocidentais, do romantismo, ao realismo, passando pelo existencialismo francês, até aos autores norte-americanos (Norman Mailer, p.ex.) do pós-1945. Não se pode conceber a originalidade e a inovação literária de Ernest Hemingway, Jules Romains, ou André Maulraux, fora do contexto de seus encontros com a guerra. Não se pode conceber, igualmente, a literatura de Zola, Stendhal, Balzac e Tolstói sem as descrições que fizeram do combate (Ferguson, 2004:9). O historiador militar John Keegan diz que a batalha do Somme (Primeiro de Julho de 1916), uma das mais sangrentas da Primeira Guerra Mundial,⁶ ainda não terminou e tem fundamentadas razões para dizer isto, pois o tipo de experiência que ali ocorreu ainda repercute na memória coletiva europeia, como veremos adiante.

Em seu livro *A face da batalha*, publicado na Inglaterra em 1976, ele nos diz que "todas as grandes guerras dos tempos modernos têm produzido respostas literárias, mas sempre algum tempo após o final das hostilidades" (Keegan, 2000:262) e cita *Nada de Novo na Frente Ocidental*, de Remarque (1928), *Death of a Hero*, de Aldington e *Adeus às Armas*, de Hemingway (ambos de 1929) e *Memoirs of an Infantry Officer*, de Sasson (1930). Essa defasagem temporal entre o momento em que a batalha foi travada e o surgimento das obras literárias a seu respeito, que Keegan registra em seu comentário, parece estar de acordo com a observação de Raymond Williams que reproduzimos acima. A estrutura de sentimentos dos jovens europeus se modificou *na experiência* do campo de batalha e *já era uma nova forma de sentir e pensar*, muito antes de ser formalizada como obra literária e, uma vez analisada, ser classificada como literatura moderna ou pós-moderna.

Pensamos que a representação artística do campo de batalha cumpre ao menos duas funções importantes. A primeira é a função da fixação na memória coletiva dos grandes eventos singulares - verdadeiras

encruzilhadas da história – e que, conforme a época histórica em consideração pode se expressar de maneiras diversas: o poema épico, a narrativa literária, a peça teatral, a representação pictórica, o filme, etc. Claro está que essa representação e fixação mobilizam os valores atribuídos à batalha, em termos dos seus significados políticos, ideológicos e culturais; dessa maneira, podemos dizer que todo Estado-nacional moderno possui em sua origem uma batalha fundacional e a representação (na maior parte das vezes, pictórica) desse evento passa a fazer parte da iconografia reverenciada pelo nacionalismo.

A segunda função seria aquela que tenta estabelecer, por meio da narrativa, uma racionalidade em eventos que nem sempre são claros ou documentados e que foram muitas vezes o produto do acaso. A quantidade de ocorrências em um campo de batalha é suficientemente confusa para gerar diversas versões dos fatos, ocupando gerações de cronistas, ficcionistas e historiadores. A representação ficcional pode, também, servir como ponto de suporte para reviver uma experiência social, que foi significativa no grau necessário para mudar não só a história, mas o próprio espírito de uma época. Parece que é isso o que verificamos na produção literária que surgiu após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Não estamos tentando insinuar aqui que a experiência da guerra, sozinha, foi suficiente para mudar o panorama cultural da Europa no início do século XX. Considerar as coisas dessa maneira seria incorrer em uma simplificação caricatural daquela imensa convulsão social – a guerra –, que já se anunciava, há pelo menos dez anos antes de sua conflagração. Também, do ponto de vista da análise cultural, seria fazer um tipo de reducionismo grosseiro, pois desde 1890 se manifestava na Europa “uma inacreditável diversidade de pensamento e de experimentação” (Harvey, 1989:36), que tomou ares de um furor de criatividade estética, chegando ao seu apogeu pouco antes da Primeira Guerra. Podemos citar David Harvey:

“A maioria dos comentadores concorda que esse furor de experimentação resultou numa transformação qualitativa na natureza do modernismo [que vinha do século XIX] em algum ponto entre 1910 e 1915 (Virginia Woolf preferia a primeira data e D.H. Lawrence a última). Em retrospecto, como o documentam convincentemente Bradbury e MacFarlane, não é difícil ver que alguma espécie de transformação radical de fato ocorreu nesses anos” (Harvey 1989:36).⁷

O que estamos postulando é que a Primeira Guerra Mundial, como experiência radical, viria catalizar essas transformações e, ainda no terreno de sua representação estética, produziria, como já citamos, uma efusão de narrativas a seu respeito nos anos após 1918.

O fato é que, uma vez terminado o conflito, não existiam mais as três temporalidades a que Perry Anderson (1986) se referiu em “Modernidade e Revolução” e que se haviam se combinado para formar a conjuntura histórica do “moderno”: em primeiro lugar, o academicismo oficial, sustentado pelas ainda influentes sociedades aristocráticas de proprietários de terras; em segundo lugar, a existência, em primeira infância, das tecnologias que somente após a Segunda Guerra Mundial iriam compor o cenário da sociedade do espetáculo: o telefone, o rádio, o aeroplano, o automóvel, o cinema, etc e finalmente, em 1918, já havia se materializado a grande revolução social que se anunciava desde o início do século XX: a Revolução de Outubro ao varrer o czarismo para o lixo da história, parece ser a melhor evidência de que do trauma da guerra havia surgido uma nova forma de se pensar e sentir o mundo.

O COMBATE COMO EXPERIÊNCIA

Podemos, nesse ponto, voltar à questão do combate como experiência e à indagação: o que ocorre na guerra (ou pelo menos, parece ter ocorrido na Primeira Guerra Mundial) que irrompe com muita força no mundo da cultura, por vezes como verdadeiras revoluções na estética? O que aconteceu na experiência dos campos de batalha do norte da França que, propagando-se como ondas de choque pela Europa, necessitou se expressar por meio da representação ficcional ou poética (portanto, estética), além do discurso político ou das análises da ciência militar?

As respostas a estas indagações se colocam na dificuldade de representar o sublime. No que diz respeito à representação do sublime, a questão filosófica e estética que envolve os nomes de Kant e de Burke é exatamente esta: como representar uma experiência que não é representável, como fazer a *mimesis* daquelas coisas tão grandiosas que suscitam o assombro:

“que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. Neste caso, o espírito sente-se tão pleno

de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção” (Burke, 1993:65).

Por esta razão é que o sublime, como experiência, pode ser estendido ao campo de batalha. Pois a Natureza, por vezes, produz fenômenos assombrosos, inenarráveis e que esmagam o ser humano em seu corpo e em seu espírito; esta é a definição clássica do sentimento do sublime *por meio da Natureza*. Por outro lado, a experiência do combate, do soldado que se coloca de frente para um exército inimigo em ordem de batalha, que contra ele avança em massa, com rugido e estrépito, é também uma experiência do sublime, *produzido pelo homem*. O fato é que, quando se trata da guerra moderna, a ficção literária parece ser capaz de representar melhor o que se passa no *front*, discorrendo sobre as coisas que não fazem parte do discurso do relatório militar profissional, de pós-combate e, às vezes, são seu complemento necessário.

Vejamos, portanto, como a guerra, ou mais exatamente o combate enquanto experiência, coloca questões ligadas à estética, de maneira semelhante àquelas que são mobilizadas quando se procura fazer a caracterização da “situação pós-moderna”. Viver o combate, como parece ser consensual, é uma das experiências mais extremas a que o indivíduo pode ser submetido, ou se submeter e, como já vimos, a experiência das *situações que se apresentam como incomensuráveis para a consciência* é definida como a vivência do sublime. Foi essa a abordagem, entre outras, que Fredric Jameson usou para sua análise cultural do capitalismo e da situação pós-moderna. Também podemos encontrar uma utilização do sublime em outros autores. Assim, é possível perceber que “o combate (a experiência essencial da arte da guerra) pode ser visto como a potenciação sublime de alguns dos mais característicos aspectos da modernidade. O estudo da arte da guerra, e especialmente do combate, torna-se uma espécie de estética aplicada” (Ferguson, 2004:9).

O combate torna-se uma “estética aplicada” porque ele é uma forma extremada da experiência; por isso, para a compreensão da sua “realidade interna”, o uso das ferramentas do julgamento estético pode render algumas compreensões importantes. Na zona de combate, na área de contato com o inimigo, o indivíduo está em um lugar que parece não pertencer ao mundo natural, em dois sentidos: primeiro; toda a ação humana que ocorre nesse território, mais do que em outros, é guiada por uma vontade de obter resultados urgentes, mas tem que enfrentar uma outra vontade que procura, a todo custo, impedir o seu sucesso. Em

segundo lugar, aqui o objetivo da ação social é a destruição do outro grupo social.

São fatores que mobilizam, antes de tudo, e de forma poderosa, os sentimentos, e dão à experiência do combate a sua forte carga emocional; basta comentar apenas dois desses sentimentos:

O terror: essa é a mais destacada emoção do sublime negativo da zona de combate, a qual “como nenhuma outra paixão despoja [tão] completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar” (Burke, 1993:65) e por isso é a justificativa básica para toda a disciplina e treino da profissão militar. O adestramento da profissão militar busca inculcar no soldado conjuntos completos de séries de respostas automáticas, como forma de contornar a paralisia provocada pelo terror. Nesse sentido, o bom soldado não é o indivíduo destemido ou temerário, mas aquele que consegue, tomado pelo medo, ocupar seu espírito com a execução das coisas que aprendeu em seu treinamento.

O acaso: a incerteza; acreditamos que aqui cabe a citação de um trecho de Remarque, narrando a experiência de viver a incerteza como a condição de estar vivo:

“O front é uma gaiola, dentro da qual devemos aguardar, tomados pelo medo, por tudo aquilo que possa acontecer. Nós ficamos grudados no chão, sob a rede curvilínea dos projéteis da artilharia e vivemos o suspense da incerteza. Sobre nós paira o Acaso. Nenhum soldado sobrevive a um milhar de oportunidades. Mas todo soldado acredita no Acaso e confia em sua boa sorte” (apud Ferguson, 2004:13).

A experiência de expor, sem interrupções, a situação de estar vivo, em seu mero instante seguinte, às incertezas do acaso, coloca em xeque os fundamentos sobre os quais a própria vida se desenrola. A previsão, o cálculo racional, a prudência e as virtudes morais são ineficientes nesse lugar para assegurar a sobrevivência. O *front* é um *outro mundo* e aqueles que lá estiveram, ao regressarem, trazem as notícias do reino da Imprevisibilidade e do terror.

Unidos, o terror e o acaso produzem uma transformação total na experiência; e de fato transformam, em si mesmo, o caráter da experiência. O indivíduo se defronta com uma nova espécie de totalidade, muito diferente daquela da vida em sociedade. Podemos designá-la como *uma outra totalidade*, por ser a zona de combate a negação radical de tudo aquilo que faz possível a vida comum, ordinária. O caráter radical dessa negação não deixa nada intocado.

Devemos deixar claro que, ao falarmos de uma estética do combate não estamos, com alguma perversidade, tentando encontrar algum traço de beleza no fenômeno da guerra, mas chamar a atenção para as formas de se pensar a seu respeito. A estética, quando aplicada ao combate, mais do que pensar ou tentar a *mimesis* de uma realidade grandiosa, porém, às vezes oculta, e examinar a adequação dos símbolos que são usados para essa representação, é defrontada por uma realidade objetiva, absoluta. O combate, como disse Clausewitz, tem a sua própria gramática, mas não é como uma linguagem que permite, como na pós-modernidade, a assimilação do objeto por sua representação simbólica. Os grupos sociais que se defrontam nesse reino sombrio não cuidam da construção de corpos, e sim da sua destruição em massa. Nesse local onde as lutas humanas são decididas, a história muda de rumo e o objeto é mais eficaz que o discurso a seu respeito.

O argumento que estamos apresentando é que foi essa experiência, vivida socialmente, que ocorreu nos teatros de batalha da Primeira Guerra Mundial, quando a guerra industrial, própria do auge do capitalismo financeiro, se apresentou pela primeira vez na sua forma madura de guerra total. Ela, e a sua seqüência, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), é que estão no cerne das mudanças nas estruturas de sentimentos que se propagaram no mundo ocidental como novas formas de sentir e de pensar, e que transformaram completamente o cenário europeu. Como Perry Anderson registrou, inicialmente a Primeira Guerra abalou os fundamentos no velho mundo europeu, que ainda existia nos anos anteriores a 1914, e a Segunda Guerra, ao terminar, havia destruído, mas também revolucionado, a Europa e o mundo ocidental.

CONCLUSÃO

No início de seu livro *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, Fredric Jameson elaborou um raciocínio, muito citado pelos autores que fazem a análise cultural da modernidade ocidental, no qual propõe o entendimento do “pós-moderno” como o conceito “de pensar historicamente uma época que já esqueceu como pensar dessa maneira”. Na seqüência desse raciocínio Jameson lança mão de idéias tomadas de empréstimo à clínica psiquiátrica para discutir melhor essa época, na qual vive-se um eterno presente, onde o passado vai se esfumando

continuamente, sem se transformar em um repositório de experiências coletivas. Compara essa situação com a maneira como Lacan definiu a esquizofrenia: uma falha na movimentação dos significados na cadeia da linguagem, o que impede o indivíduo de se situar no movimento dos eventos, do passado para o futuro. Nessa situação – que Jameson diz ser análoga à condição da vida pós-moderna –, o sujeito se defronta com um eterno presente, dentro do qual os eventos surgem como alucinações sem história, carregado de imagens e promessas de satisfação imediata; em um mundo sem passado e, por isso mesmo, sem futuro.

Uma outra forma de se raciocinar sobre a condição da vida no capitalismo pós-moderno, tomando novamente de empréstimo à clínica psiquiátrica um dos seus conceitos, é usar a idéia de trauma. Esse empréstimo é interessante, pois possibilita fazer uma ponte para a situação do combate, além de ser, em termos de sua sintomatologia, uma situação de perda da memória, semelhante ao que comentamos a respeito da análise cultural de Jameson. Como é sabido, a neurose de guerra (*shell shock*) produz em homens sadios os mesmos sintomas de bloqueio da memória do neurótico, ou do paciente histérico, uma vez que a lembrança dos sentimentos envolvidos no evento causador, não podem ser assimilada e fazer parte da experiência comum. Assim, a condição de vida pós-moderna pode ser pensada como a de uma neurose de guerra.

Evidentemente, não estamos dizendo aqui que as multidões que habitam nossas megápoles estiveram, em algum momento, expostas aos obuses da artilharia; mas também não pretendemos subestimar nem a quantidade e nem a intensidade dos traumas ocasionados pela violência cotidiana da pós-modernidade. Mas sustentamos que uma existência na qual o passado (com sua carga emocional) não é, ou não pode ser, recuperado para prospectar um futuro significativo, parece ser semelhante a uma situação traumática. Se esse argumento for verdadeiro, podemos retirar dele algumas conjecturas. A primeira delas, que não pretende ser uma novidade, pois acompanha as leituras de Fredric Jameson e Perry Anderson, seria adicionar às diversas interpretações sobre o relativo esvaziamento das lutas pela transformação social no mundo ocidental uma explicação de cunho cultural: a maneira como o indivíduo pós-moderno representa para si o mundo em que vive é semelhante à maneira como o traumatizado “trabalha” o incidente

causador, ou seja, por meio de um constante esquecimento das origens de suas vicissitudes.

A segunda conjectura problematiza a guerra moderna, e mais exatamente o combate travado com os recursos da guerra total, como um fenômeno que é dialeticamente contraditório: sua consequência é ao mesmo tempo a destruição material (de bens e de vidas) e, também, a produção de transformações sociais. Essas tomariam forma, inicialmente, como a produção de novas formas de se pensar e sentir o mundo; o que implica em um rompimento traumático com o passado, com o tipo de consciência que levou à guerra. Esse rompimento está contido na produção de uma nova estrutura de sentimentos, a qual sem substituir as ideologias existentes, pode a elas se compor para produzir uma nova forma de consciência social. A nova consciência social se materializaria como ação social, ainda durante o conflito, ou como seu desfecho; é isso o que registra a história militar e a história política da Europa.

Propositadamente evitamos, até aqui, usar nessa digressão sobre a cultura, o combate, a estética e a época pós-moderna os conceitos das teorias originadas em Marx. A nossa intenção era demonstrar a complexidade de fatores que são movimentados dentro de um conflito armado, e procurar fazer uma análise da guerra e do combate a qual, procurando se apoiar na tradição marxista, não possa por isso ser descartada como “reducionista”. Ainda assim, admitimos que o arsenal analítico marxista necessita ser refinado para captar o inteiro significado da guerra. Se uma guerra não faz parte da “base material”, das “forças produtivas”, que movem as sociedades nas quais impera o modo capitalista de produção, quando se examina mais de perto o mundo de sublime terrífico do combate, parece ser difícil reduzi-lo a um simples “reflexo”, ou mero “fenômeno da superestrutura política”. Se a história da humanidade é para ser narrada como a história das lutas de classe, é necessário escrevê-la, entre outras formas, por meio dos recontros de forças militares que, inúmeras vezes, decidiram essa história.⁸ Já vimos que não é uma tarefa simples fazer a narrativa de situações “sublimes” e, menos ainda, de situações nas quais o acaso deixa todas as possibilidades em aberto, tal como a história militar registra em abundância. Um teatro de batalha, como dissemos, é uma encruzilhada da história no qual a “base material” das sociedades que ali se confrontam fornece apenas a grande moldura dentro da qual os eventos podem se suceder. Em outras

palavras, determina esses eventos no sentido de impor seus limites mas não seu resultado - e essa é uma dificuldade a ser enfrentada pela reflexão que se proponha materialista e dialética. Pensamos que reconhecer essa dificuldade faz parte do esforço de se livrar de todo reducionismo e compreender o “caráter material da produção de uma ordem cultural” (Williams, 1979:96), que permeia tanto a produção de mercadorias, quanto o combate. A guerra, então, pode ser um local de destruição material, de surgimento de inovações culturais e de revolução social.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Perry. (1986), “Modernidade e Revolução”. *Novos Estudos Cebrap*, 14:2-15.
- BRADBURY, Malcom e McFARLANE, James. (1986), *Modernismo – guia geral*. São Paulo, Companhia das Letras.
- BURKE, Edmund. (1993), *Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas, Editora da Unicamp/Papirus.
- CLAUSEWITZ, Carl Von. (1979), *Da Guerra*. São Paulo, Martins Fontes.
- DEBORD, Guy. (1997), *A sociedade do espetáculo*. São Paulo, Contraponto.
- FERGUSON, Harvey. (2004), “The Sublime and the Subliminal – Modern Identities and the Aesthetics of Combat”. *Theory, Culture and Society*, 21(3): 1-33.
- HARVEY, David (1993), *A condição pós-moderna*. São Paulo, Loyla.
- HOBSBAWM, Eric. (1995), *A Era dos Extremos*. São Paulo, Companhia das Letras.
- JAMESON, Fredric. (1997), *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática.
- KANT, Immanuel. (1972), *Lo bello y lo sublime*. Madrid, Espasa-Calpe.
- KEEGAN, John. (2000), *A Face da Batalha*. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora.
- TILLY, Charles. (2000), *Coerção, Capital e Estados Europeus: 990 - 1992*. São Paulo, EDUSP.
- WILLIAMS, Raymond. (1979), *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

NOTAS

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFSCar.

² "O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens" (Debord, 1997:14).

³ "O crescimento econômico libera as sociedades da pressão natural, que exigia sua luta imediata pela sobrevivência; mas, agora, é do libertador que elas não conseguem mais se libertar" (Debord, 1997:29).

⁴ Para a elaboração de uma teoria materialista sobre a guerra vale, então, a advertência de Clausewitz: todo raciocínio mecanicista, determinístico ou reducionista, produz uma teoria inútil para a compreensão do conflito.

⁵ Esses conceitos se referem às formas de dominação e hegemonia política exercidas por uma classe social.

⁶ A batalha do Somme iniciou-se às 07:30 hs do dia primeiro de Julho de 1916, quando a infantaria inglesa atacou as posições entrincheiradas dos alemães, em uma frente de 15km de extensão. Ao meio-dia os ingleses já haviam perdido cerca de 20.000 homens e por volta das 18:00 hs as baixas inglesas chegavam a 60.000 mortos. Foi, e ainda é, o pior desastre das forças armadas da Inglaterra.

⁷ Ver também Bradbury e McFarlane (1989:24).

⁸ Ver como, na história européia, a guerra fez os Estados e esses se fortaleceram para fazer a guerra, em Tilly (2000).