

.....

## ***Trauma em transe***

Liana Netto Dolci<sup>1</sup>  
Amadeu de Oliveira Weinmann<sup>2</sup>

### **Resumo**

A pergunta disparadora deste artigo é: o que fazer diante do trauma decorrente de um encerramento político? Em um primeiro momento, expomos o conceito de trauma na psicanálise freudiana e laciana, em diálogo com o onírico, a partir da análise fílmica de *Terra em transe* (1967), dirigido por Glauber Rocha. Em sequência, situamos a importância do testemunho no trabalho do trauma, isto é, a relevância de transformar em narrativa o que é da ordem do impossível dizer e que, justamente por isso, não é possível silenciar. Por fim, em um diálogo com a experiência trágica nietzschiana, pensa-se o filme como um convite ao espectador à criação autoral de saídas para o traumático de um fechamento político.

**Palavras-chave:** *Psicanálise. Trauma. Cinema. Testemunho. Experiência trágica.*

## ***Traumatisme en transe***

### **Résumé**

La question qui déclenche cet article est: que faire face au traumatisme résultant d'une fermeture politique? Dans un premier temps, nous exposons le concept de traumatisme dans la psychanalyse freudienne et lacanienne, en dialogue avec l'onirique, à partir de l'analyse fílmique de *Terre en transe* (1967), dirigé par Glauber Rocha. À la suite, nous considérons l'importance du témoignage dans le travail du traumatisme, c'est-à-dire, la pertinence de transformer en récit ce qui est de l'ordre de l'impossible à dire et qui, justement pour cette raison, ne peut être réduit au silence. Enfin, dans un dialogue avec l'expérience tragique nietzschéenne, le film est pensé comme une invitation au spectateur à la création originale de sorties pour le traumatisme d'une fermeture politique.

**Mots-clés:** *Psychanalyse. Traumatisme. Cinéma. Témoignage. Expérience tragique.*

.....

### **Localização: república de Eldorado, país interior**

Este trabalho articula psicanálise e política, atravessado pela nossa época. Ele analisa os efeitos traumáticos produzidos por uma crise na experiência democrática no país ou, mais precisamente, devido a um encerramento político. O processo de transformação do trauma em

---

<sup>1</sup> Psicóloga pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: lianadolci@hotmail.com

<sup>2</sup> Psicanalista. Doutor em Educação (UFRGS/2008). E-mail: weinmann.amadeu@gmail.com

palavra é obstruído em um contexto de ruptura institucional e de violência, o que incita o silenciamento coletivo, tornando difíceis as saídas possíveis do circuito de repetição do trauma.

Vive-se, atualmente, um fechamento político. Nossa hipótese é de que a criação – singular e coletiva – de saídas é crucial: a cultura é um processo que serve a Eros. Para isso, lança-se mão da obra cinematográfica *Terra em transe*, do diretor baiano Glauber Rocha, com estreia em 1967. O filme é tomado como deflagrador de reflexões conceituais, assim como de uma análise da cultura. Retorna-se ao momento imediatamente após o golpe de 1964 para pensar o momento atual de crise democrática no Brasil. Trabalha-se, neste texto, com a ideia de que *Terra em transe* é um filme em que está impresso o excesso, o que configura o traumático, mas também o trágico – fundamentado em Nietzsche. Em *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, Nietzsche critica a racionalidade conceitual socrática e apresenta a filosofia do trágico: expressão das pulsões artísticas dionisíacas e apolíneas. Tanto Nietzsche, com *Assim falou Zaratustra*, quanto Glauber Rocha, com *Terra em transe*, quebram as modalidades codificadas de expressão; associando forma e conteúdo de uma maneira singular, eles criam uma nova estética. Dito de outro modo, ambas as obras deslocam-se do registro da linguagem sistemática demonstrativa, que quer explicar, conceituar, fechar verdades. *Terra em transe* trabalha com o oposto, porque bebe do improviso e aposta na potência da criação. Além disso, o transbordamento dionisíaco, próprio da experiência trágica, incita o espectador a romper o circuito do traumático, abrindo novos caminhos autorais e, assim, possibilitando o relançamento da criação ao coletivo.

O filme retrata uma república periférica imaginária – Eldorado – que está em plena crise democrática. A alegórica criação de Eldorado, de forma indireta e sugestiva, foi uma estratégia para criticar a situação política no Brasil e, ainda assim, fugir da censura. Por meio de sua estética, o filme faz uma reflexão artística e política da conjuntura do país. O espectador conhece, então, o país fictício que acaba de sofrer um golpe de estado pela direita. De um lado da cena política, há Diaz, o líder político de direita; de outro, há Vieira, o caricato líder populista. Além disso, o enredo envolve, com destaque, Paulo Martins, jornalista e poeta que, em sua juventude, é companheiro partidário de Diaz e, depois, com ares de derrota e fanatismo, se alia à Vieira. A sequência do confronto entre a polícia (Vieira já eleito) e os camponeses eleitores do político desmonta as ilusões da esquerda, visto que o povo é massacrado, desmascarando o populismo e as suas boas intenções, bem como as promessas de campanha. Vieira incitou o povo a falar; contudo, não o escutou.

## No meio do trauma, havia o sonho

A psicanálise começa como uma teoria do trauma. Freud, na parte “Sobre a teoria dos ataques histéricos”, em *Esboços para a “comunicação preliminar” de 1893*, formula uma teoria sobre o trauma, em conexão com sua compreensão inicial da histeria. O princípio que rege o trauma, em *Além do princípio do prazer*, é a pulsão de morte, que consiste na mola propulsora da repetição. O traumático, com base nos estudos freudianos, será uma experiência de eternidade da repetição. Não por acaso, em *Terra em transe*, diante do encerramento político, há a repetição, a morte, o trauma e, com ele, o sonho de Paulo. No meio do trauma, há o sonho. O traumático, assim como *Terra em transe*, está em contato com o cru, com o que não se pode cobrir. Fora dos processos que envolvem expressão no sintoma ou em satisfações substitutivas, o trauma, ao contrário, revela o perfuramento, próprio da sua origem etimológica, que virá se apresentar como um excesso de luz insuportável, em um *flashback* pós-traumático em que não há mediação possível. Apesar de a arte dar bordas, entende-se que o diretor produziu o efeito de desnudar a realidade brasileira do pós-golpe militar. Não há possibilidade de esquecimento, para quem viveu esse trauma. Também se perde a tela protetora da fantasia, que tem a função de revestir o real do horror. Na linguagem fílmica de *Terra em transe*, os fatos narrados não acontecem de maneira linear, ou seja, a história é contada por meio de uma bricolagem do tempo, um vai e volta, em que tempos se embaralham e, mais ainda, se repetem. Isso é a forma do filme, sua estética, a mensagem do transe crua e sintética. Toda a narrativa construída em *flashback* se refere a um tempo imediatamente anterior à morte de Paulo. Este tempo é uma representação do contexto sociopolítico pós-golpe militar de 1964, por meio de uma forte crítica às representações políticas da época e que se perpetuam até hoje.

Sequência: o golpe é anunciado, na banda sonora, por meio de tambores africanos, na primeira sequência do filme. Logo, a câmera chega ao palácio do governador Vieira, na província de Alecrim. O espectador se aproxima da confusão de um grupo de pessoas reunidas em volta do político, não se escuta nada devido ao colapso do diálogo. A música intensa de uma bateria desenfreada marca o dilaceramento de quem recebeu a notícia do golpe de estado. Gritos e rodopios configuram a cena, por meio da filmagem cíclica e do artifício da câmera na mão. O próximo plano é do afastamento de Vieira. O espectador o vê de costas, olhando para o horizonte. Os outros se acalmam e um tom melancólico invade a tela até que há o corte para a cena de Paulo dirigindo até o palácio. Corta novamente para Vieira, que está sendo intimado: “o presidente exige sua renúncia em cinco horas.” Paulo se aproxima de todos incitando à luta armada. Após Vieira negar qualquer derramamento de sangue, a câmera, em primeiríssimo

plano, filma cada um dos participantes da reunião. Todos têm algo semelhante no olhar, um certo desamparo. Vieira tenta elaborar o que está acontecendo pela palavra, tecendo um discurso para que Sara o escreva: “consumado o nosso destino frente das grandes decisões nacionais [...] certo que resistir será provocar uma guerra fratricida entre os inocentes”. Enquanto isso, Paulo o interrompe algumas vezes, insatisfeito e agitado, demonstrando indignação com as decisões do governador. A cena é filmada em plano geral, agora com a câmera fixa. Assim, Paulo toma o lugar da câmera nervosa, circundando os que ali estão presentes. Há, então, o corte para a cena de Paulo e Sara na estrada. Paulo dirige, bruscamente, o carro. Sara tenta acalmar o companheiro, pedindo-lhe que pare com sua loucura. O poeta aposta na saída romântica da morte: “a minha loucura é minha consciência e ela está aqui, na hora da verdade, no momento da decisão, mesmo na certeza da morte”. Paulo não para diante de uma barreira militar. O espectador entende que ele foi ferido, mas não há *derramamento de sangue*: o filme não se propõe a ser um espetáculo, mas uma pergunta política. A próxima cena será onírica, plano aberto, em *contre-plongée* (câmera em uma diagonal inferior, isto é, debaixo para cima); ela mostra Paulo no topo de dunas, enquanto aponta a arma para o céu. A sensação é de melancolia. Na tela, sobreposto a isso, está um poema do jornalista brasileiro Mário Faustino. A cena corta para o político de direita sendo filmado em *travelling*, os tambores africanos voltam e Diaz, com uma bandeira preta em uma mão e, na outra, um crucifixo, sorri. A poesia não pôde salvar Paulo. A partir disso, as cenas se darão por meio de uma montagem não linear com muitos cortes, conectando imagens temporalmente impossíveis, como se fosse um sonho. Tem-se a construção do golpe de estado, a falência da esquerda e o povo enganado e silenciado. Assim como o umbigo do sonho, é impossível chegar na totalidade do trauma. Ambos são marcados pelo que não se consegue dizer.

Freud, em *A interpretação dos sonhos*, aponta para a impossibilidade de interpretar um sonho até o fim, porque nele há demasiados fios associativos, o que aponta para os limites do discurso. Lacan (1964/2008), no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, alude ao inconsciente freudiano e sua relação com os sonhos: “tropeço, desfalecimento, rachadura. Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela” (p. 30). O inconsciente se manifesta onde o sujeito vacila, onde há um achado que se apresenta como surpresa para o sujeito e possui valor único. Lacan interroga: “o que é que desperta? Não será, no sonho, uma outra realidade?” (p. 62). A realidade do filho que pergunta ao pai se este não vê que ele está queimando. Lacan lembra que Freud compreendeu que era no campo do sonho que faria seu trabalho mais irreverente e sem precedentes. O que ele nos disse do inconsciente? Afirmou-o

constituído não pelo que a consciência pode evocar, mas pelo que lhe é recusada. Aqui, “no campo do sonho, estás em casa” (p. 50).

Christian Metz, em *O significante imaginário*, afirma que o cinema deve ser resgatado do registro do imaginário pelo simbólico. Em outras palavras, “o cinema é considerado uma técnica do imaginário, por fundar-se em imagens em movimento e por frequentemente consistir em uma narrativa ficcional, todavia ele também pode ser abordado como uma linguagem” (Weinmann, 2017, p. 7). Nesse sentido – e tal como nos sonhos –, as imagens do cinema são compreendidas como escrita pictórica (Kuntzel, 2019). No estado de vigília, há elisão do olhar; no campo do sonho, o que caracteriza as imagens oníricas é que *isso* mostra. Na relação com os significantes, há algo que sempre escapa. Este escape, no filme, é o que se denomina olhar. Fisgados pelo objeto olhar, entregamo-nos ao fluxo de imagens. Porém, há filmes que nos despertam pelo choque que produzem. Nesse sentido, *Terra em Transe* opera a partir de referentes do trauma e do sonho, expressos na linguagem própria ao cinema. Não por acaso, o espectador se depara, logo de início, com a cena onírica de Paulo. Retoma-se o estatuto do sonho traumático em que este seria o testemunho mais fidedigno (e literal) do horror do trauma, onde as fontes externas estão fixadas na psique (Endo, 2009).

Sobre o encontro com o real, reavemos Lacan (1964/2008), com o sonho que Freud relatou no capítulo VII de *A interpretação dos sonhos*: “pai, você não vê que estou queimando?” (p.41). Um pai, cujo filho morreu, vai para o quarto ao lado repousar, deixando um velho vigiando o corpo do filho. O velho adormece e uma vela caída atea fogo ao corpo. Simultaneamente, o pai, no quarto ao lado, sonha que o filho está vivo e lhe segura o braço, emitindo a pergunta mencionada acima. Lacan questiona: “por que, se não para evocar um mistério que não é outra coisa senão o mundo do além, e não sei que segredo partilhado entre o pai e esse filho que vem lhe dizer – Pai, não vês que estou queimando? Do que é que ele queima?” (p. 41).

Aqui, Lacan (1964/2008) relaciona o sonho com a peça *Hamlet*, de Shakespeare. Para o psicanalista, o pai castrado é, ao mesmo tempo, um pai adormecido. Isso remete ao pai adormecido, indefeso, em *Hamlet*, que é tão facilmente morto. O pai sustenta a estrutura do desejo na lei, mas a herança do pai é seu pecado. Para Lacan, o fantasma de *Hamlet* surge na “flor de seu pecado” (p. 41), onde foi surpreendido. Longe de transmitir a *Hamlet* as interdições que poderiam fazê-lo renunciar ao desejo edípico, é de uma profunda dubitação desse pai ideal que se trata a todo instante. A condição de *Hamlet*, que é a de estar incerto, é a de Paulo, em *Terra em transe*, bem como a tudo que diz respeito ao inconsciente quando se trata de comunicá-

lo, principalmente quando isso vem do sonho. Este encontro com o grão de real em torno do qual se forma um sonho – o filho queima na sala ao lado – evoca a acusação de Hamlet a seu pai, visto que este lhe pede vingança porque foi morto em pleno pecado.

A leitura de Lacan nos mostra que o choque da visão traumática revela um encontro com o real. Aquilo que desperta para um novo pavor, como os sonhos traumáticos dos soldados que retornavam da guerra. Para aquele pai, era impossível ver a criança queimando no tempo em que está acordado. O reconhecimento dessa morte parece se dar apenas pelo sonhar. O sonho conta, portanto, de como o aparelho psíquico tenta elaborar traumas pela linguagem. Lacan vai sugerir que é porque o pai sonha que ele acorda. O sonho deixa de ser um trabalho que diz respeito ao sono para ser uma função do que é da ordem do despertar. Aqui, há a dimensão do que é perdido e daquilo que reside ou aparece nesse desencontro. Este (des)encontro, Lacan chama de tiquê. Este encontro, sempre faltoso, se deu entre o sonho e o despertar. Lacan interpreta o sonho do filho queimando como uma negativa de que o filho ainda vive, mas o filho morto pegando seu pai pelo braço designa um mais além que se faz ouvir no sonho. É no sonho, somente, que se pode dar esse encontro verdadeiramente único, “pois que ninguém pode dizer o que seja a morte de um filho” (Lacan, 1964/2008, p. 63). Não há o encontro com o real nem mesmo no sonho, mas com sua representação. Ou melhor, ali podemos dizer que há o representado do que já não está. *Vorstellungsrepräsentanz*: o “representante-da-representação” (p. 64).

O conceito trauma, a partir de *Além do princípio do prazer*, não é o mesmo da teoria da sedução (ou do trauma), nos primórdios dos estudos sobre a histeria. A temporalidade do trauma é sempre atual, isto é, revela a impossibilidade de se afastar do evento traumático. Aquilo que justamente se quer esquecer, assombra. No recalque, uma parte da memória se suspende, se separa da consciência, não aflora na lembrança, se representa nas formas cifradas por sintomas, sonhos, lapsos. No trauma, o evento retorna real, porque não se inscreveu para ser recalcado. Está em cisão com o psiquismo, o que o prende em uma zona de não negociação. É pelas irrupções do real, como nos sonhos traumáticos, ou na falta de sono, que se presentifica o trauma desafiando o sujeito a subjetivar. Lacan está de acordo com Freud acerca do trauma como aquilo que não faz ligação. Ele traz o conceito de autômaton, que corresponde ao desdobramento no inconsciente da cadeia significativa. Em sintonia com a teoria freudiana do trauma (de 1920), envolve o retorno, a repetição, a “insistência dos signos”. A tiquê, por outro lado, envolve o encontro com o real, que está para além do autômaton, o real é o que está por trás. Com tiquê e autômaton, Lacan oferece uma nova leitura do trauma, afirmando que a fantasia não passa de

uma tela que dissimula aquilo que determina a função da repetição: este lugar do real que vai do trauma ao fantasma.

### **Trauma e testemunho**

Vive-se um momento de fragilidade em relação às garantias de um estado democrático de direito. Nesse sentido, a noção de trauma pode ser uma ferramenta útil na análise das formas de mal-estar da cultura brasileira contemporânea. Todo trauma implica algo que não se inscreve totalmente, do qual há sempre um resto. Há uma dimensão do trauma que é exatamente essa: ao mesmo tempo em que não deixa rastros psíquicos – é impossível dizer –, não para de ecoar: é impossível silenciar. Na temática da ditadura e da violência de estado, fortalece-se a importância do testemunho. Não é preciso ter passado pelos horrores da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985) para sofrermos suas *impressões* ainda hoje. Há muito, dentre o que permanece, de marcas simbólicas e reais transmitidas pelas lacunas de um passado “mal contado”. A quem se autoriza como psicanalista, não é permitido denegar, no sentido ferenciano (Gondar, 2012), o traumático na cultura brasileira. O reconhecimento do valor daquilo que foi perdido incita ao trabalho do luto, necessário à reconstrução democrática.

Firmar o inconsciente como um conceito potente à compreensão do social, por meio de análises da cultura, é crucial para a psicanálise. Nesse sentido, o trauma consiste em um de seus objetos de estudo centrais. Exemplo disso é o caráter testemunhal das obras de Freud, em que o autor aproxima o individual do coletivo, tais como: *Totem e tabu*, *Psicologia das massas e análise do eu* e *Moisés e o monoteísmo*. As operações psíquicas que estão em jogo nestes textos se encontram também na escrita da história. As datas das obras coincidem, respectivamente, com as vésperas da primeira grande guerra na Europa, com o avanço do fascismo na Europa e a última foi publicada imediatamente antes do holocausto – que levaria o próprio Freud ao exílio. O trauma não é apenas um obstáculo a ser superado para a escrita da história, mas a própria mola propulsora de sua transmissão.

Nas últimas décadas, no Brasil, acontece um debate sobre a memória política e social da ditadura civil-militar de 1964. A reflexão acerca dos crimes cometidos pelo estado é de extrema atualidade, visto os últimos acontecimentos no país (um incitamento à violência por parte do governo). A institucionalização da violência, como a tortura, fomentada na ditadura, acontecia sob a proteção do estado. A violência coloca o sujeito diante do desamparo (*hilflosigkeit*); este, quando consiste em política de governo, marca profundamente um povo. Nesses casos, o laço social, que é marcado pela função do cuidado com o outro, pelo

reconhecimento da alteridade, por meio da linguagem, desagrega-se. A pulsão de morte solta-se. Trauma.

Em *Terra em transe*, uma música carnavalesca impõe-se, nas cenas dos comícios de Vieira. Entre tambores e carnavais, nem o líder populista, nem o espectador escutam o que o povo diz. Há o “empobrecimento” político. Na cena do comício, ouve-se a voz *over* de Paulo, em tom de denúncia: “qual o sentido da coerência? [...] até que um dia, pela consciência, a massa tome o poder. [...] Ando pelas ruas e vejo o povo magro, apático e abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido”. O sujeito que desinveste o espaço público e se vincula cada vez mais ao privado acaba por desacreditar as instituições políticas. Construir saídas juntos é um ato político reparador, na medida em que proporciona *fazer laço* como proteção diante do desamparo.

Busca-se Hannah Arendt, no campo da filosofia política, para contribuir com esse debate. As violências cometidas durante regimes totalitários são crimes contra todos. Em *Eichmann em Jerusalém: um estudo da banalidade do mal*, Arendt as intitula “crimes contra a humanidade” ou “crimes contra o status do humano”. Ainda nesse livro, a autora comenta que as objeções levantadas contra o julgamento de Eichmann diziam que ele cometeu crimes contra o povo judeu, não contra a humanidade. A recusa à diversidade, nesses crimes, é o que a autora denuncia. A diversidade caracteriza a noção de pluralidade que, segundo a pensadora, é condição da humanidade (Arendt, 1958/2011). A pluralidade implica que os humanos não são iguais, o que coloca em destaque, na obra da autora, a noção de singularidade. A pluralidade é a condição específica da vida política, já que o mundo dos sujeitos acontece por meio do discurso e da ação. A ação traz consigo a potencialidade do criar, isto é, de introduzir movimentos novos na vida pública. Segundo Arendt, algo de único está vinculado ao agir. A ação é a única das três atividades da condição humana (*labor; work, action*) que não tem como fim criar objetos ou construir um mundo artificial, sendo a única que se dá na esfera pública. Pela ação, o sujeito pode ocupar um lugar na esfera pública, criar laços pela linguagem e lançar algo de singular no coletivo, no contexto de uma ordem democrática.

Em *Origens do totalitarismo*, Arendt propõe que os governos autoritários se sustentam no desamparo de seus povos. As tiranias não poderiam existir sem destruir a esfera da vida pública. Por meio do isolamento dos sujeitos (“atomização”), suas capacidades políticas se perdem. O domínio totalitário impede a pluralidade de opiniões no espaço público e tira também da família o lugar de refúgio diante da violência do mundo. A redução do espaço público – o desaparecimento das atividades propriamente políticas da ação e do discurso – propicia a

formação dos sistemas totalitários. Para a autora, a promoção de uma vida radicalmente antipolítica – aquela do trabalhador/consumidor – fomentou o ciclo onde a liberdade é elidida. Esta liberdade, importante salientar, está inserida na lógica da esfera pública.

Correia (2014) sugere que, quando as esferas do público e do privado se dissolvem, não há mais ação política, mas obediência cega às normas, o que exclui a possibilidade de criação de algo singular. Em virtude disso, a ação política não acontece, dado que ela é, sempre, coletiva; ela se dá na relação com os outros na pólis, já que o humano requer um mundo plural. Nesse sentido, a ação humana também é criação, isto é, uma demonstração da ideia de pluralidade, onde cada individualidade pode deixar uma marca singular no mundo. Nos sistemas totalitários, a liberdade de colocar algo novo no mundo, algo que representa o sujeito no coletivo, é banida. Tudo aquilo que tem função de mediar as diferenças humanas só ocorre se política for sinônimo de liberdade.

Em *Terra em transe*, é encenado o momento em que o povo tem a possibilidade de tomar para si o lugar de sujeito político e não o faz. Isso fica claro na cena em que Sara incita Jerônimo (personagem que representa o operário e presidente do sindicato) a falar. A sequência inicia quando Sara alega que a culpa não é do povo, enquanto Paulo replica: “mas sai correndo atrás do primeiro que lhe acena com uma espada ou com uma cruz”. Sara insiste que o povo é Jerônimo, em meio à multidão; então, ela o retira para que ele fale em público. Espera-se a fala de alguém que tenha algo a dizer sobre seu lugar social, mas não é o que ocorre. O operário diz que não sabe o que fazer em meio à crise e que é melhor aguardar a ordem do presidente.

O trauma social brasileiro é efeito da anulação do direito à memória e das tentativas de deslegitimar o combate a um estado ditatorial. Ao denegar o traumático desse legado autoritário, nega-se a possibilidade de sua simbolização. Paulo Endo (2013) salienta que a defesa do esquecimento aparece na prática discursiva de perpetradores de práticas de violência que enaltecem mentiras históricas. O testemunho, então, tem a função de salvar a memória pela palavra, de dar a prova pelo discurso, porque torna público o que seria apagado como rastro da história. O passado não é elaborado enquanto a ordem do horror for mantida, ou seja, quando se insiste em não reconhecer, como povo, o que é denunciado por quem viveu a violência de estado. A tentativa de desqualificar a experiência do sujeito é uma tática de encobrir o que foi vivido para torná-lo indiferente. Nesse sentido, o testemunho tem o movimento contrário, de enaltecimento da vida.

No movimento de procurar entender a persistência dos vestígios do trauma, transpassa-se o abismo entre psicologia individual e de grupo. Para Barbara Conte, em *Testemunho*:

*reparação do trauma é possível?*, a escuta do testemunho busca tornar pensável o impensável da violência. Primo Levi (1988) compreende o testemunho como uma atividade elementar, uma vez que ela oferece a possibilidade de uma sobrevivência, pois o trauma desencadeia uma necessidade imperiosa de narrar. Através do testemunho, abre-se uma brecha para que o indizível seja dito, “mas sempre vai haver um real, um buraco onde se produz intensidade de excitações que constituem o traumático, o não dito” (Conte, 2014, p. 88). Este é o trabalho da reparação psíquica, que nada mais é do que um trabalho de recriação. Essa transmissão é de suma importância para a existência de uma memória coletiva. A repetição geracional do trauma se torna possível pela via da narrativa (autômaton), em vez de no real (tiquê). *Terra em transe* convida o espectador a lidar com o trauma de um modo dionisíaco (transe coletivo). É uma alegoria do traumático, portanto – e não o trauma real –, por a insistência da repetição forçar a um desvio. Isso que se articula desde a resistência à criação é próprio também do testemunho.

Marcelo Viñar (citado por Conte, 2014) aponta que não há possibilidade de sociedade futura sem falar do passado. O trauma requer o movimento de unir os pedaços espalhados e recriar laços identificatórios com o Outro. Como processo de Eros, o testemunho ultrapassa o sonho traumático. Ele não está submetido à lógica da pulsão de morte. Como a arte, ele dá bordas ao que não cessa de não se inscrever. Coloca imagens e palavras no que está fora do registro simbólico, com o intuito de amarrar o real do trauma. Nevstrovski e Seligman-Silva (2000) colocam o testemunho como algo do impossível dizer, que se diz, precisamente, por não cessar de se inscrever. Nesse campo, não há suavização do horror, mas luto. Não há como compreender uma catástrofe, mas, ainda assim, é necessário escutar sua narrativa, pois o trauma decorre do não reconhecimento, pelo Outro, da violência sofrida pelo sujeito.

A importância de não deixar *morto* o que aconteceu na ditadura de 1964 decorre de que esse passado recente mantém o Brasil congelado na repetição maciça da morte de alguns segmentos de sua população. Na ausência de um luto coletivo, configura-se a irrepresentabilidade traumática em âmbito sócio-histórico (Seligmann-Silva, 2010). Os testemunhos de catástrofes, como o holocausto, a escravidão e as ditaduras da América latina, são um meio de escutar a memória coletiva. Além disso, narrar a experiência traumática é condição do trabalho de luto. No contexto de consolidação da ditadura, da tortura e da perseguição dos que discordavam do regime, *Terra em transe* mostra a deterioração dos valores políticos das elites e das massas. Para que a arte seja revolucionária, de acordo com o poeta Maiakovski, sua forma também há de ser. Por isso, na obra-prima glauberiana o começo se dá precisamente pelo fim. Em uma terra alegórica, inicia-se a reflexão/intervenção proposta por

Glauber com, não por acaso, a desarticulação de um governo populista e a constituição de um regime autoritário.

### Trauma compartilhado

Ao analisar *Terra em transe*, em uma pesquisa psicanalítica, destaca-se o aspecto formal do filme. Estuda-se sua linguagem no que concerne às operações próprias ao cinema: a montagem, os planos, os enquadramentos, os cortes, o ritmo, etc. Esse aspecto formal (“invisível”) que subjaz à narrativa produz efeitos (imperceptíveis, muitas vezes), no espectador. Na clínica, se escuta a partir da rede de significantes que vai sendo tecida, em conjunto, por analista e analisando, e é em transferência que se conduz essa leitura minuciosa. Em transferência com o filme e com a própria pesquisa, uma investigação pode produzir algo singular. Se o inconsciente é estruturado como linguagem, o cinema também o é. Neste trabalho, supomos que cinema é discurso do Outro. Na medida em que a psicanálise tem como objeto de estudo o inconsciente, este só se deixa circunscrever em transferência. Se “somos sujeitos cinematográficos”, como propõe Rivera (2008, p. 10), é porque há transferência com a sétima arte.

Dito de que lugar falamos, tem-se como hipótese que o espectador, em *Terra em transe*, é incitado, pelas não respostas, a procurar uma saída autoral diante do traumático de um fechamento político. Dialoga-se com o *resto* das violências traumáticas da ditadura civil-militar de 1964. Cabe ao espectador realizar o trabalho de reorganizar esses *restos*, dos quais a psicanálise se ocupa. Nesse sentido, a obra de Glauber incita o sujeito a se reposicionar, ao interditar possíveis identificações com saídas convencionais. Em *Terra em transe*, a repetição do excessivo, que caracteriza o trauma, também configura uma estética de transbordamento dionisíaco – trágica, portanto.

Roberto Machado, em *Nietzsche e o renascimento do trágico*, retorna a Nietzsche para expor dois princípios estéticos que estavam em jogo na Grécia Antiga. O apolíneo seria o princípio da individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza por consciência de si. Os deuses e heróis apolíneos são aparências artísticas que encobrem o sofrimento. Já o dionisíaco é passado pelo filósofo a partir do culto das bacantes<sup>3</sup>. Em vez de um processo de

---

<sup>3</sup> *As bacantes* ou *As ménades* é uma tragédia grega de autoria do dramaturgo Eurípedes. A tragédia é baseada no mito do rei Penteu, de Tebas, e de sua mãe, Agave, e da punição dos dois por Dionísio. Nietzsche, com *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, vai resgatar o lugar de Dionísio no trágico, valorizando a obra *As bacantes*.

individuação, tem-se uma experiência de fusão coletiva e, além disso, de abandono dos preceitos de medida. Há, justamente, a desmedida. Roberto Machado (1999), em *Nietzsche e a verdade*, diz que a reconciliação entre o apolíneo e o dionisíaco caracteriza o trágico. Nessa perspectiva, a arte trágica dá borda ao que há de desmesurado nas pulsões dionisíacas: “como se Apolo ensinasse a medida a Dionísio, ou como se servisse a bebida trágica [...] em sonho” (p. 24). Se o dionisíaco puro é aniquilador da vida, com a arte é possível uma experiência dionisíaca, mediante a inclusão do apolíneo. A arte é o que torna a vida possível; ela se contrapõe à negação da vida, porque sua função é a de criar algo transfigurador. Ao homem racional, o filósofo prussiano opõe o homem intuitivo e metafórico (o artista criador). A arte trágica não encobre ilusões, como o romantismo, que Nietzsche (citado por Machado, 1999, p. 15) define como uma “resposta aos que sofrem de um empobrecimento da vida e procuram certo repouso na arte”.

A escolha glauberiana pela experiência trágica permite a imersão em um *transe* coletivo, por meio de uma estética do transbordamento dionisíaco. Ela requer do espectador a inscrição de uma singularidade, que freia o *momentum* da repetição do trauma. Ao interromper a lógica da repetição, o sujeito faz um desvio. A condição disso é a liberdade de “[...] chamar à existência o que antes não existia” (Arendt, 1961/2001, p. 198). Se é por palavras e atos que nos inserimos no mundo, nenhum regime que negue essas manifestações pode se enquadrar como político. A arte – fantasia coletiva – floresce na esfera pública; ela é singular, mas jamais individual. O excesso, em *Terra em transe*, faz uma exigência de trabalho ao espectador, isto é, o incita a criar saídas singulares do circuito do trauma. Além disso, a estética trágica, na obra-prima de Glauber, tem valor de testemunho. É trauma compartilhado.

### **Considerações Finais**

A arte revolucionária traz com este estatuto uma forma não convencional, bem como um conteúdo instigador. Portanto, lançamos a análise fílmica de *Terra em Transe* para pensarmos nossos tempos de resquícios ditatoriais que se dão justamente pela repetição traumática. Por isso, na obra-prima glauberiana o começo se dá precisamente pelo fim. Em uma terra alegórica, inicia-se a reflexão intervencionista proposta por Glauber com, não por acaso, a desarticulação de um governo populista e a constituição de um regime autoritário. Devido ao filme não propor saídas românticas para desfechos violentos na política, ele instiga uma participação atenta, incitando a quem o assiste a elaborar novas saídas, autorais, para lidar com o trauma de uma ruptura política. Salientamos a importância do testemunho que trabalha no

sentido de salvar a memória pela palavra. A criação artística também se dá nesta lógica de compartilhamento, ao mesmo tempo em que enuncia um lugar do sujeito, reafirma a potência da arte e contrapõe à negação da vida em tempos sombrios. Em diálogo com essa premissa, pensamos o filme a partir da ótica do trágico, por este não esconder o desmonte das ilusões. Pelo contrário, a obra é o encontro com o cru e com o que é difícil de tolerar, por ser demasiado familiar. A condição da arte é a esfera pública porque, apesar de singular, a arte nunca se tece sem o Outro. Sua marca também é a do coletivo.

### Referências

- Arendt, H. (1998). *Origens do totalitarismo* (R. Raposo, trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1951)
- Arendt, H. (2001). *Entre o passado e o futuro* (M. Barbosa, trad.). São Paulo, SP: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1961)
- Arendt, H. (2011). *A condição humana* (R. Raposo, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária. (Trabalho original publicado em 1958)
- Arendt, H. (2013). *Eichmann em Jerusalém: um estudo da banalidade do mal* (J. Siqueira, trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1963)
- Conte, B. (2014). Testemunho: reparação do trauma é possível? In Sigmund Freud Associação Psicanalítica (Org.), *Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias* (pp. 83-92). Porto Alegre, RS: Criação Humana.
- Correia, A. (2014). *Hannah Arendt e a modernidade: política, economia e a disputa por uma fronteira*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.
- Endo, P. C. (2009). Violências, elaboração onírica e o horizonte testemunhal. *Temas em Psicologia*, 17(2), 343-349.
- Endo, P. C. (2013). Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento. *Revista USP*, 98(3), 41-50.
- Freud, S. (1996). Esboços para a “comunicação preliminar” de 1893. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad, v. 1, 3a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1892)
- Freud, S. (1996). A interpretação dos sonhos. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad, v. 4 e 5, 3a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1900)

- Freud, S. (1996). Totem e tabu. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad, v. 13, 3a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1913)
- Freud, S. (1996). Além do princípio do prazer. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad, v. 18, 3a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1920)
- Freud, S. (1996). Psicologia de grupo e a análise do ego. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad, v. 18, 3a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1921)
- Freud, S. (1996). Moisés e o monoteísmo: três ensaios. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad, v. 23, 3a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1939)
- Gondar, J. (2012). Ferenczi como pensador político. *Cadernos de Psicanálise*, 34(27), 193-210.
- Kuntzel, T. (2019). O trabalho do filme. *Trivium: Estudos Interdisciplinares*, 11(2), 132-145.
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (M. D. Magno, trad, 2a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Trabalho original publicado em 1964)
- Levi, P. (1988). *É isto um homem?* (L. Del Re, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Rocco.
- Machado, R. (1999). *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro, RJ: Graal.
- Machado, R. (2005). Nietzsche e o renascimento do trágico. *Kriterion*, 46(112), 174-182.
- Metz, C. (1980). O significante imaginário. In C. Metz, J. Kristeva & R. Barthes (Orgs.), *Psicanálise e cinema* (P. A. Ruprecht, trad, pp. 15-92). São Paulo, SP: Global.
- Nestrovski, A. & Seligmann-Silva, M. (2000). Apresentação. In A. Nestrovski & M. Seligmann-Silva (Orgs.), *Catástrofe e representação: ensaios* (pp. 7-13). São Paulo, SP: Escuta.
- Nietzsche, F. (2007). *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* (J. Guinsburg, trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1872)
- Nietzsche, F. (2005). *Assim falou Zaratustra* (M. Silva, trad.). São Paulo, SP: Rideel. (Trabalho original publicado em 1883).
- Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Seligmann-Silva, M. (2010). O local do testemunho. *Tempo e Argumento*, 2(1), 3-20.
- Weinmann, A. (2017). Sobre a análise filmica psicanalítica. *Revista Subjetividades*, 17(1), 1-11.