
LITERATURA E AUTORITARISMO – A PERSISTÊNCIA DA CENSURA

Ao atingirmos a edição de número 40 da Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo, nos deparamos com a preocupação reiterada sobre os processos que estabelecem situações de censura sobre a produção artística e cultural, bem como sobre os espaços que produzem reflexões críticas sobre essas produções e impactam sua recepção por parte do conjunto da sociedade. Não é de se estranhar, portanto, que vários artigos que compõem esta edição abordem o tema da censura e as estratégias de silenciamento por meio da violência, alertando para uma situação de normalidade dentro de um discurso que dialoga com preconceitos a partir do senso comum com o intuito de impedir e dificultar o acesso às análises e discussões propostas. A articulação entre os textos aqui selecionados oportuniza uma reflexão sobre a liberdade de pensamento e a responsabilidade advinda do compromisso com os Direitos Humanos que devem ser preservados em espaços democráticos.

Tentativas de censura a livros nos primeiros dois anos do governo Bolsonaro – 2019-2020, de Sandra Reimão, João Elias Nery e Flamarion Maués, destaca um processo claro de censura dentro de um Estado democrático de direito que tem suas instituições deturpadas para atender a propósitos obscuros. Os autores destacam que o “percurso percorrido deixa claro que o governo de Jair Bolsonaro busca consolidar-se através de um discurso de intolerância e ódio. Os diversos casos de censura a livros que citamos neste estudo demonstram que proliferam atualmente no Brasil atitudes intolerantes e autoritárias que se somam e tentam construir uma cultura de vigilância e censura”.

Gladir da Silva Cabral e Cláudia Gisele Gomes de Toledo assinam o artigo **Inocência e experiência na canção “O meu guri”, de Chico Buarque**. A análise da canção destaca a proximidade da inocência ao sofrimento humano a partir das desigualdades sociais e sustentada por uma voz anônima e autônoma ao mesmo tempo. “Embora a situação da canção pareça surreal, trata-se de uma observação direta do drama social e político do Brasil. É uma canção que toca a realidade profunda do país. Por um lado, tem-se a figura da mãe que nega a realidade pela via ficcional da figura heroica do filho. Por outro, a canção que, como um todo, afirma a trágica realidade da violência da morte do filho, que a mãe não vê, ou não consegue ver”.

A censura literária no Brasil e as restrições impostas a Feliz ano novo é o artigo elaborado por Fagner Costa Silva e José Alves Dias. Ao partirem da premissa de que o “cercamento de pensamento foi a pedra angular para o processo de mitificação da realidade social”, Silva e Dias realizam um percurso histórico sobre a censura e a repressão de Estado brasileira, desde a criação, em 1924, do Departamento de Ordem Política e Social – DOPS até o período da ditadura de 1964-1985. A análise da obra é contextualizada e evidencia as contradições presentes, destacando que o próprio “Rubem Fonseca em 1976, depois de ser um dos fomentadores deste discurso anticomunista, que possibilitou o golpe de 1964, acabou por ser alvo da fúria censória, pois, mesmo se posicionando ao lado dos golpistas, foi

imputado como comunista por ter relatos sexuais em sua escrita e fazer referência a um tipo de violência ainda não debatida na literatura brasileira”.

Autoritarismo e conformismo na poética tropicalista, de Gabriel Caio Correa Borges, aborda o contexto da Tropicália e as relações possíveis que dialogam com uma brasilidade ainda em construção. “Algo herdado do modernismo e dos debates derivados das propostas do movimento. Assim, muito da arte engajada compartilha do nacionalismo crítico de construir formas estéticas propriamente brasileiras, que seriam coerentes com o contexto da formação nacional”.

Emanuelle Souza Alves da Silva apresenta o ensaio **Hermann Broch sob a ótica kunderiana: Os sonâmbulos como observação da decadência dos valores na Primeira Guerra Mundial**, em que busca refletir, com base na leitura da obra de Broch escrita em 1932, o contexto problemático da condição humana do seu tempo, relacionando as preocupações do escritor para além desse texto em particular, pois em “suas discussões ensaísticas, em diálogo com o que o romance traz, Broch (2014) demonstra preocupação com um mal ético que assola a estética do início do século XX, especialmente pela arte parecer estar a serviço da complacência das sensações, da dogmatização estética e das exigências éticas do espírito daquele tempo”.

Escravidão “um grande mal”: a tese de Maria Firmina dos Reis é o título do trabalho apresentado por Danglei Castro Pereira, cujas reflexões apontam para “uma espécie de dualidade no que se refere à mobilização de clichês sentimentais presentes na linguagem romântica, o que leva a uma ironia em uma relação de contraposição entre o preciosismo da linguagem da autora e a forma realística de apresentação das ações narrativas ligadas à trajetória de personagens negros em suas obras”. Pereira sustenta, portanto, que as particularidades estilísticas presentes na obra de Maria Firmina dos Reis permitem dar profundidade analítica, destacando que a “dualidade estilística é sentido em um processo de ambientação romântica que alinha o romance *Úrsula* a seu tempo; mas que, de forma sutil, indica um tom corrosivo que aborda uma densa crítica social, mascarada em uma aparente ambiência à ingenuidade sentimental própria da linguagem romântica”.

Marcos Antônio Fernandes dos Santos também aborda a obra de Maria Firmina dos Reis no artigo **Uma voz feminina dissonante no Maranhão do século XIX: O discurso antiescravagista de Maria Firmina dos Reis**. Santos destaca que a obra da escritora maranhense se situa como uma escrita de resistência, com base no aspecto transgressor e revolucionário da literatura em diálogo com a experiência humana. “Nesse sentido, a escritora é uma mulher à frente de seu tempo, que vai de encontro aos interesses de grandes homens e da organização socioeconômica da época. Assim, possui grande destaque na literatura brasileira, apesar de silenciada por muito tempo, pois somente a partir das duas últimas décadas é que a escritora é redescoberta, sendo considerada a primeira romancista brasileira. Seu protagonismo, e não somente no meio literário, é indiscutível, porque enquanto mulher negra, foi transgressora de costumes e padrões estabelecidos para a realidade de que fez parte”.

Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior é o autor do artigo **Algumas notas sobre a assustadora atualidade do insólito (ficcional?) em Não verás país nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão**. Reconhecendo o romance como talvez a mais complexa das distopias brasileiras,

Rosa Junior destaca que o pessimismo presente nesse olhar para o futuro do Brasil traz “elementos que à época se pretendiam fantásticos, soavam insólitos, mas que em um exame contemporâneo passam a ser facilmente identificáveis no dia a dia mundano, elas brincam de nos assustar pela sua correspondência com o mundo como organizado hoje”.

Canibalismo e literatura: A necropolítica e a violência como crítica social em *Jantar Secreto*, de João Barreto da Fonseca e Stefan Willian Oliveira da Silva, analisa a obra de Raphael Montes, lançada em 2016, como uma “fragmentação contemporânea, o que começa como uma brincadeira assume proporções inimagináveis. A reflexão reside numa trama hiperbólica, misto de fábula sobre a violência e retrato de uma juventude sem rumo, disposta a tudo para conseguir dinheiro”.

Leonardo von Pfeil Rommel é o autor de **Por entre rastros e restos: a memória da Guerra Colonial na ficção de António Lobo Antunes**, artigo que aborda a memória traumática de parte importante da história de Portugal. Abordando o contexto da Guerra Colonial (1961-1974), Rommel analisa *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017), romance que retoma o contexto da guerra e que divide o protagonismo “entre o ex-combatente, português, e o seu filho adotivo, *o filho preto*, africano trazido de Angola ainda criança pelo soldado português, após o batalhão em que estava destacado promover um massacre de civis em uma aldeia do norte de Angola”.

O estado de excepcionalidade: como a literatura registra as articulações entre o simbólico e o real durante tempos de sofrimento, título do artigo de autoria de Jair de Oliveira, se propõe a investigar as formas simbólicas e sua relação com aspectos da realidade a partir do conto *Alguma coisa urgentemente*, publicado em 1980 no livro *O cego e a dançarina*, de João Gilberto Noll. Oliveira argumenta que a “narrativa apresenta, como pano de fundo, um contexto que transparece um ambiente de desconexão. É um afastamento do padrão de sociedade da época. É um desvio de vida em relação à máquina de produzir desejos que se transformou a sociedade brasileira no seu período de desmoronamento das profantasia sociais”.

Navid Etedali assina o artigo **Looking Through the American Ideal: The Politics of Violent Humor in The Adventures of Huckleberry Finn**, problematizando o humor violento ao lado dos aspectos grotescos que sustentam um olhar crítico sobre o preconceito na sociedade norte-americana. Com base nessa abordagem, Etedali enfatiza que *o humor violento do romance de Mark Twain borra as fronteiras que classificam as pessoas com base em padrões sociais e permite que elas possam cometer ações desumanas sob o nome de civilização*. [The violent humor of the novel blurs the borderlines which classify people based on social standards and allow them to commit inhumane actions under the name of civilization.]

Encerrando esta edição, a retomada de um importante ensaio de Walter Benjamin (*Crítica da violência, crítica do poder*, publicado em 1921) é tema do trabalho de Lizandro Carlos Calegari. Trazendo as leituras de vários autores que estudaram com profundidade a obra e os conceitos do crítico alemão, Calegari atualiza em **Para uma crítica do direito, da violência e do poder em Walter Benjamin**, alguns pontos que ainda geram dúvidas para leitores não familiarizados com essas reflexões, destacando que “o poder-violência é fundador e mantenedor do direito e do Estado. A esse tipo de poder-violência que consegue, de diferentes formas, aprisionar o ser humano em um destino cíclico de condenação, de culpa

e de expiação, Benjamin denomina de mítico. Ao afirmar que o direito tem sua origem no mito, o autor quer dizer que ele se funda em um poder misterioso que aprisiona o homem na ilusão”.

Agradecemos a contribuição de pesquisadores e pesquisadoras que confiaram seus escritos à Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo e esperamos que a interlocução pretendida se estabeleça para além da materialidade desta edição, ampliando as discussões e os debates cada vez mais necessários na nossa sociedade contemporânea para que não sucumbamos ao senso comum e à conformidade com a censura, a violência e o preconceito.

João Luis Pereira Ourique
Lizandro Carlos Calegari
(Organizadores)

Tentativas de censura a livros nos primeiros dois anos do governo Bolsonaro - 2019-2020

Attempts to censor books in the first two years of the Bolsonaro government 2019-2020

Sandra Reimão¹
João Elias Nery²
Flamarion Maués³

Resumo: Esse artigo aborda as tentativas de censura a livros, no Brasil, nos anos de 2019 e 2020. Entende-se por censura a livros qualquer ação que vise dificultar, limitar ou constranger a redação, impressão, divulgação, distribuição, comercialização ou aquisição de livros. Esse artigo está organizado em quatro blocos: 1) censura a livros – 2015-2018 – o prenuncio; 2) Censura a livros em 2019 - Investidas contra duendes, bruxas, cultura africana e educação sexual e outros casos; 3) Censura em Rondônia e outros eventos em 2020 e 4) atos de resistência. O percurso percorrido deixa claro que o governo de Jair Bolsonaro busca consolidar-se através de um discurso de intolerância e ódio. Os casos de censura a livros que citamos neste estudo demonstram que proliferam atualmente no Brasil atitudes intolerantes e autoritárias que se somam e tentam construir uma cultura de vigilância e censura. Por outro lado, as vozes da resistência estão agindo, estão se fazendo presentes de forma contundente.

Palavras-chave: Censura; Brasil 2019-2020; Livros; Autoritarismo.

Abstract: This paper addresses attempts to censor of books in Brazil in the years 2019 and 2020. Book censorship is understood to be any action that seeks to hinder, limit or constrain the writing, printing, dissemination, distribution, sale or acquisition of books. This article is organized into four blocks: 1) book censorship – 2015-2018 – the foreshadowing; 2) Book censorship in 2019 - Onslaughts against goblins, witches, African culture and sex education and other cases; 3) Censorship in Rondônia and other events in 2020 and 4) acts of resistance. The route taken makes it clear that Jair Bolsonaro's government seeks to consolidate itself through a discourse of intolerance and hatred. The cases of book censorship mentioned in this study demonstrate that intolerant and authoritarian attitudes are currently proliferating in Brazil, which add up and try to build a culture of surveillance and censorship. On the other hand, voices of the resistance are active making their presence strongly felt.

Key words: Censorship; Brazil 2019-2020; Books, Authoritarianism.

1 Professora livre docente na Universidade de São Paulo, USP. E-mail: sandra.reimao@gmail.com.

2 Professor doutor docente na Universidade Anhembi-Morumbi, UAM. E-mail: jenery@gmail.com.

3 Professor doutor docente no Instituto Federal de São Paulo, campus Registro, IFSP. E-mail: flamaues@gmail.com

INTRODUÇÃO

Esse artigo aborda as tentativas de dificultar a circulação de livros, nos anos de 2019 e 2020, ou seja, nos dois primeiros anos governo de extrema direita do presidente Jair Bolsonaro. Destaquemos, inicialmente, que a nosso ver a veemência com que os poderes autoritários buscam cercear a publicação e circulação de livros, atesta o temor que déspotas e tiranos tem da força das ideias impressas.

Entende-se por censura a livros qualquer ação que vise dificultar, limitar ou restringir a redação, impressão, divulgação, distribuição, comercialização ou aquisição de livros. Ou seja, denomina-se aqui censura qualquer ação que busque limitar atividades de agentes de uma das seis esferas do circuito de produção de livros: autores, editores, gráficos, distribuidores, livreiros e leitores - circuito este descrito por Robert Darnton em “O que é a história dos livros?” (DARNTON, 1990 e 2010).

Observemos que ao longo dos séculos, o livro, esse objeto multissecular, tem convivido com tentativas de atos de repressão e censura. Porém, em que pese essa persistência, temos que notar que cada circunstância histórica apresenta sua singularidade – e é nessa singularidade que as experiências concretas de censura precisam ser compreendidas (DARNTON, 2016). Assim, pretendemos aqui analisar tentativas de dificultar a livre circulação de livros nos anos 2018 e 2020 no Brasil, em sua especificidade histórica.

Esse artigo está organizado em quatro blocos: 1) censura a livros – 2015-2018 – o pre-núncio; 2) Censura a livros em 2019 - Investidas contra duendes, bruxas, cultura africana e educação sexual e outros casos; 3) Censura em Rondônia e outros eventos em 2020 e 4) atos de resistência.

O percurso percorrido deixa claro que o governo de Jair Bolsonaro busca consolidar-se através de um discurso de intolerância e ódio. Os diversos casos de censura a livros que citamos neste estudo demonstram que proliferam atualmente no Brasil atitudes intolerantes e autoritárias que se somam e tentam construir uma cultura de vigilância e censura. A este ambiente tóxico, veio se somar, a partir de março de 2020, a inação genocida do governo federal frente à pandemia da COVID-19. Por outro lado, as vozes da resistência estão agindo, estão se fazendo presentes de forma contundente.

1) CENSURA A LIVROS - 2015-2018 – O PRENÚNCIO

No dia 5 de outubro de 2018, cerca de cinquenta alunos e ex-alunos reuniram-se na calçada em frente ao colégio particular católico Santo Agostinho, no bairro do Leblon, na cidade do Rio de Janeiro, para protestar contra a suspensão da indicação da leitura do livro *Meninos sem Pátria*, de Luiz Puntel, da coleção Vaga-lume, da editora Ática, que constava na lista de material escolar para alunos da 6ª série do ensino fundamental.

A suspensão da indicação da leitura deste livro por parte da escola se deu em função da pressão exercida por um grupo de pais estimulados pela publicação, em uma página do Facebook denominada *Alerta Ipanema*, da acusação de o colégio, com esta leitura, estar tentando “doutrinar crianças do sexto ano (11 e 12 anos) com a ideologia comunista na

sala de aula”. O livro *Meninos sem Pátria* conta a história de Marcão e Ricardo, filhos de um jornalista que tem que deixar o Brasil durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Evidentemente, a tentativa de cercear a circulação do livro *Meninos sem Pátria* deu-se por causa do tema – a recente ditadura militar brasileira. Não podemos esquecer que há na nova extrema direita brasileira, em relação a esse período ditatorial, um discurso de louvação de ações da repressão e de apoio a torturadores.

Uma matéria publicada no Blog das Letrinhas em 23 de outubro de 2018, relacionou 10 outros casos recentes de tentativa de interdição de circulação de livros infanto-juvenis especialmente no ambiente escolar (BLOG DAS LETRINHAS, 2018). Os principais motivos alegados para solicitação de interdição da circulação dos livros foram: 1) Utilização de palavras que os pais consideraram inadequadas, especialmente palavrões; e 2) Referências a sexo e sexualidades e informações sobre órgãos sexuais.

Os 10 casos listados foram:

1. *Oliver Twist*, de Charles Dickens (1812-1870), adaptação para quadrinhos de Loic Dauvillier e tradução de Luciano Vieira Machado (Editora Salamandra). A solicitação para a retirada da indicação de leitura deveu-se ao uso de palavra de conotação sexual, no caso, ‘prostituta’.

2. *A marca de uma lágrima*, de Pedro Bandeira (Editora Moderna. A primeira edição é de 1985). O tema da paixão entre jovens de 14 anos foi considerado inapropriado e precoce.

3. *Aparelho sexual e cia.: um guia inusitado para crianças descoladas* (título original: *Le guide du zizi sexuel*), de Hélène Bruler e Zep. Tradutor: Eduardo Brandão (Editora Companhia das Letras). Trata-se de um livro de educação sexual que foi acusado, pelos que solicitaram seu veto, como apologia ao sexo.

4. *Apoema*, de Ana Maria Pereira, Margarida Santana e Monica Waldheim (Editora Brasil). Alegação para a solicitação de veto: conteúdo sexual considerado inadequado.

5. *Enquanto o sono não vem* (contos), de José Mauro Brant (Editora Rocco). Alegação para a solicitação de veto: conteúdo sexual considerado inadequado.

6. *Omo-oba: histórias de princesas*, de Kiusam de Oliveira (Editora Mazza. A primeira edição é de 2009). A presença de princesas africanas foi considerada inadequada, apesar da obrigatoriedade do estudo da cultura africana no primeiro e segundo graus brasileiros.

7. *O diário de Anne Frank em quadrinhos* (*Anne Frank: The Graphic Diary*), de Anne Frank (original de 1947), adaptação de Ari Folman e David Polonsky. Tradução de Raquel Zampil (Editora Record). Alegação: apresentação do órgão sexual feminino foi considerada, pelos solicitantes do veto, inadequada.

8. *Pela estrada afora*, Leo Cunha (Editora Atual. A primeira edição é de 1993). Alegação para a indicação de veto: utilização de palavrões.

9. *Histórias de bobos, bocós, burraldos e paspalhões*, de Ricardo Azevedo (Editora Ática). A tentativa de tematizar o bullying foi vista como possível de incentivá-lo.

10. *O menino que espiava para dentro*, de Ana Maria Machado (Editora Global). A ideia do perder-se em si, da subjetividade imaginativa, foi lida por aqueles que solicitaram a suspensão do livro como possível incentivo ao suicídio. O editor recusou-se a retirar o livro do catálogo.

A tentativa de censura ao livro *Meninos sem Pátria*, de Luiz Puntel, em outubro de 2018, repercutiu e ganhou espaço na mídia graças à mobilização dos alunos que decidiram protestar no espaço público e promover leituras em grupo da obra. Tornar público, noticiar, a tentativa de censura, foi um instrumento de luta contra o atraso e o autoritarismo que este ato representa – e este recurso teve um grande efeito por tratar-se de um colégio prestigiado em uma grande capital.

Alguns dos outros casos acima foram noticiados por vários jornais e revistas, mas, muito provavelmente, devido à proliferação de grupos retrógrados autoritários na sociedade brasileira no período em foco, dezenas de outros casos devem ter ocorrido e não viraram notícia ou só tiveram repercussão local.



2) CENSURA A LIVROS EM 2019 - INVESTIDAS CONTRA DUENDES, BRUXAS, CULTURA AFRICANA E EDUCAÇÃO SEXUAL E OUTROS CASOS

Em fevereiro de 2019, o maior clube de livros infantis do Brasil com cerca de 170 000 assinantes, o Leiturinha, publicou um edital para autores e assinalava que não aceitava inscrição de obras com “seres mágicos, como bruxas, fadas e duendes”. A repercussão negativa nas mídias sociais foi imensa e rapidamente o clube retirou a chamada. Este edital estava ressoando a postura do governo Jair Bolsonaro, empossado no mês anterior. A perseguição aos “seres mágicos” na literatura infantil é um dos temas constantes dos atuais membros no governo federal, como explicaremos abaixo.

No dia 8 de janeiro de 2019, ou seja, na semana seguinte à posse de Jair Bolsonaro como presidente do Brasil, foi disponibilizado na rede social um vídeo com um trecho de um discurso de Damares Alves, Ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, em que ela pregava contra o livro infanto-juvenil *Manual Prático de Bruxaria em onze lições*, de autoria de Malcolm Bird, publicado pela editora Ática (título original: *The witch’s handbook*, tradução de Heloisa Prieto).

O vídeo postado em janeiro de 2019 é um trecho de um vídeo maior, postado em 01.05.2016, sob o título “Ideologia de gênero e livros impróprios”, em que a pastora Damares Alves fala (de maneira um tanto confusa e desorganizada) contra três tipos de livros:

1. Livros com duendes, bruxas e diabos. Neste segmento, Damares cita, além do *Manual prático de bruxaria*, o livro *A máquina de brincar*, poemas de Paulo Bentancur (Editora Bertrand Brasil). No mesmo sentido, Damares também se opôs ao livro *Evocações* de Marcia Kupstas, publicado pela editora Ática – que tematiza o sobrenatural. O tema das bruxas, duendes e seres mágicos em geral é uma das obsessões dos intolerantes atrelados aos novos Ministérios do governo de Jair Bolsonaro – segundo eles, este tema está ocupando o lugar da leitura da *Bíblia* e estaria gerando “confusão mental” e “morte espiritual” entre crianças e jovens.

2. Livros sobre cultura africana. No caso, Damares cita o livro *Eleguá*, de autoria de Carolina Cunha (Editora SM, São Paulo), e o acusa de promover a religião africana. Destacamos que a Constituição Brasileira, no artigo 5º, VI, afirma que “é inviolável a liberdade de consciência e de crença” e também assegura “o livre exercício dos cultos religiosos”. Além disso, a lei 10.639/2003 estabeleceu a obrigatoriedade, no ensino fundamental e médio, do estudo da história da África e dos Africanos, da luta dos negros no Brasil, e do estudo da cultura negra brasileira e do negro na formação da sociedade nacional

3. Livros que visam, nas palavras de Damares, promover “confusão na identidade sexual” dos jovens e das crianças e “desconstruir os valores da família”. Neste segmento, são citados os livros *O grande e maravilhoso livro das famílias* e *Bem-vindos à família*, de Mary Hoffman e Ros Asquith (Editora SM). Na realidade, são livros que visam justamente o contrário – buscam explicar e apoiar os vários arranjos familiares. Ainda na listagem dos livros que, segundo Damares, visariam desconstruir a família está a obra *A princesa e a costureira*, de autoria de Janaína Leslão (Editora Metanoia).

Na pregação de Damares Alves de 01.05.2016 é possível encontrar neste discurso dois tópicos recorrentes na retórica da extrema direita: 1) a oposição “nós e eles”, presente em

frases como: “olha o que fizeram com nossas crianças”; “não confundam nossas crianças”, “o lugar do teu filho é na igreja”, e 2) o fortalecimento dos laços de pertencimento e proteção, como, por exemplo a afirmação: “e se tu tiver (sic) problema com a escola fale com o pastor... que a gente vai lá resolver na sua escola”.

É importante notar que, com pregações como a acima citada, a Ministra não só atinge os livros indicados, mas cria um ambiente geral de autocensura, como notou Joana Oliveira em artigo denominado “‘Caça as bruxas’ de Damares provoca autocensura no mercado literário infantil”, publicado no jornal *El Pais* em 13 de fevereiro de 2020 (OLIVEIRA, 2020).

Com a mesma alegação de tentar proteger os jovens contra o que os conservadores chamam de “ideologia de gênero”, em agosto de 2019, um vereador da cidade de Limeira, no interior da cidade de São Paulo, pediu à Secretaria Municipal de Educação a retirada do livro de Lygia Bojunga *A bolsa amarela* da lista de indicações de leitura. A solicitação do vereador não foi atendida depois de parecer da Associação dos Escritores e Ilustradores de Literatura Infantil e Juvenil, AEILIJ. Lembremos que o livro *A bolsa amarela* foi publicado pela primeira vez em 1976 e é uma referência na literatura infanto-juvenil brasileira.

Censura na Bienal do Rio de 2019 e outros embates

A Bienal do Livro do Rio de Janeiro de 2019, evento promovido pela Câmara Brasileira do Livro, CBL, que reúne editores, livreiros, escritores, ilustradores e é aberto ao público em geral, aconteceu entre os dias 30 de agosto e 8 de setembro e contou com um público de mais de 600.000 visitantes e mais de 1300 atividades culturais segundo a página oficial da feira. Foi neste evento que ocorreu uma das tentativas de censura a livros no Brasil de maior repercussão dos últimos anos. Vejamos a cronologia dos principais lances deste acontecimento:

-5 de setembro (noite); Marcelo Crivella, prefeito da cidade do Rio de Janeiro postou um vídeo no twitter informando que ele determinou aos organizadores da Bienal o recolhimento dos exemplares do livro *Vingadores: a cruzada das crianças*, livro de autoria de Allan Heinberg e Jim Cheung, publicado pela Marvel, Salvat (título original: *Avengers: The children's crusade*, tradução de Rodrigo Barros e Paulo França) por conter “conteúdo sexual para menores”. Na realidade, o que havia, por parte do prefeito do Rio de Janeiro era uma perseguição homofóbica, pois há um beijo entre dois personagens masculinos em uma página interna do livro – que estava embalado por capas plásticas, como prevê o Estatuto da Criança e do Adolescente. Note-se não há nenhuma imagem erótica ou sexual na capa do livro.

-5 de setembro – A Bienal emite nota afirmando que não realizará o recolhimento de nenhum livro.

-6 de setembro- Em menos de uma hora são vendidos todos os exemplares de todos os estandes da Bienal do livro *Vingadores: a cruzada das crianças*.

-6 de setembro – Fiscais da Secretaria de Ordem Pública do Rio de Janeiro são enviados à Bienal. Após conversa fechada com organizadores, nada recolhem.

-6 de setembro - A organização da Bienal recorre à Justiça, com um mandado de segurança preventivo, solicitando o impedindo do recolhimento de livros e solicitando garantias para o pleno funcionamento do evento.

-6 de setembro – A Ordem dos Advogados do Brasil, OAB, assegura que prefeito não tem poder para recolher obras literárias. .

-6 de setembro – Liminar da 5ª vara Cível do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, TJ-RJ, impede a apreensão de livros.

-7 de setembro – Nova decisão do TJ-RJ, atendendo a recurso da prefeitura, manda recolher livros com temática LGBT que não estejam lacrados.

-7 de setembro – Novamente fiscais da Prefeitura vão a Bienal e nada recolhem.

8 de setembro- Presidente do Supremo Tribunal Federal, STF, Dias Toffoli, derruba decisão do TJ-RJ que permitiu o confisco de obras literárias.

Todo este vaivém jurídico gerou três ações de grande porte na sociedade civil, com significação e impacto na opinião pública: um “beijaço” público, uma doação de 14 000 exemplares de livros de temática de apoio à diversidade sexual e um abaixo assinado de escritores a favor da Bienal e contra a censura. Vejamos estes atos de resistência:

1) No dia 7 de setembro, às 19 horas, no Rio Centro, local onde ocorria a Bienal Internacional do Livro, várias bandeiras com cores do arco íris foram estendidas e o público realizou um grande beijo simultâneo com dizeres de “Fora Crivella” e “não vai ter censura”.

2) Ao final da Bienal do Livro do Rio de Janeiro de 2019, um grupo de escritores divulgou um manifesto de apoio à Bienal e de repúdio às tentativas de censura por parte do prefeito do Rio de Janeiro

3) Felipe Neto, o *youtuber* de maior sucesso no país com um canal com 41 milhões de inscritos e ator em três filmes de enorme sucesso de público entre jovens, adquiriu 14 mil livros com temática relativa a direitos de lésbicas, gays, bissexuais, transvestis, transexuais e transgêneros (LGBT) que estavam à venda na Bienal e organizou uma distribuição gratuita dos mesmos. Os livros, embalados em um plástico preto, traziam uma etiqueta com o aviso: “Este livro é impróprio para pessoas atrasadas, retrógradas e preconceituosas”.

Estas três vigorosas reações de diferentes grupos sociais à tentativa censória e ao abuso de poder por parte do prefeito Marcelo Crivella, reforçaram a pauta da liberdade de expressão e de opinião e são elementos que precisam ser somados aos fatores que levaram à não reeleição de Crivella em 2020.

Durante o ano de 2019 três outras ações censórias ocorridas em feiras do livro foram noticiadas. A primeira delas, no mês de abril, foi o veto, por parte da reitoria, à presença das editoras Boitempo e Contracorrente na feira do livro da Universidade Mackenzie, no campus do bairro Higienópolis, na cidade de São Paulo. A feira foi organizada pelo centro acadêmico da instituição. A editora paulista Boitempo é uma referência na publicação de textos do pensamento crítico de esquerda, incluindo aí textos clássicos deste perfil. A editora Contracorrente, sediada no Rio de Janeiro, trabalha muito por venda direta, e também apresenta um catálogo em que são destaques obras do pensamento de esquerda. O veto à participação das editoras na feira do livro do Mackenzie deu-se, evidentemente, pelo perfil político dos livros publicados por elas – o Mackenzie é uma instituição de ensino que durante a ditadura militar brasileira era vista como vinculada ao regime. As editoras publicaram uma nota de repúdio à ação censória.

Ainda outro caso ocorrido em feiras do livro em 2019. Este, na cidade de Nova Hartz, no Estado do Rio Grande do Sul. A escritora gaúcha Luisa Geisler foi desconvidada da feira e exemplares de seu livro *Enfim, capivaras* (Editora Seguinte), adquiridos pela prefeitura

deste município, foram recolhidos por, segundo a denúncia, conter palavrões e linguajar inadequado. No caso, a escritora conversaria com jovens de 11 a 15 anos e o linguajar, na visão da escritora, era adequado a esta faixa etária .

Outro caso de censura em feira de livros ocorreu em abril de 2020 no Estado de Santa Catarina na 13ª edição da Feira do Livro de Jaraguá do Sul. Os organizadores se viram compelidos a cancelar o convite à jornalista Miriam Leitão e ao sociólogo Sérgio Abranches após petição eletrônica contra a presença da jornalista no evento devido a seu “viés ideológico e posicionamento”. Os organizadores foram informados que haveria violência física contra os palestrantes e, por precaução, resolveram desfazer os convites. Lembremos que Miriam Leitão é autora de sete livros e vencedora de dois prêmios Jabuti, entre seus livros mais difundidos e premiados está a obra *Saga Brasileira: a história de um povo por sua moeda*, publicado pela editora Record. Em sua juventude atuou, contra a ditadura e foi torturada por órgãos da repressão, experiência que relatou em livro há alguns anos. Sérgio Abranches, cientista político, escreveu, entre outros, o livro *Presidencialismo de Coalizão*, publicado pela editora Companhia das Letras.

Reafirmando como, com grande desfaçatez, o autoritarismo arbitrário está constantemente em ação nas diferentes esferas do poder e do espaço público, vejamos o caso ocorrido no Ministério das Relações Exteriores do Brasil, conhecido como Itamaraty, em agosto de 2019.

A Fundação Alexandre de Gusmão, Funag, vinculada ao Ministério das Relações Exteriores, encomendou ao embaixador Synesio Sampaio Góes Filho uma biografia de seu patrono. O trabalho recebeu o título *Alexandre de Gusmão (1695-1753): O estadista que desenhou o mapa do Brasil* e foi entregue e aprovado pelo Ministério. Após a aprovação, o autor convidou o ex-embaixador Rubens Ricupero para prefaciá-la obra. No entanto, o autor foi informado que a obra só seria publicada pelo Itamaraty, se ele retirasse o prefácio – Rubens Ricupero tem manifestado várias opiniões críticas ao governo Bolsonaro e ao ministro das Relações Exteriores Ernesto Araújo. O autor Góes Filho considerou essa atitude uma ação de censura e retirou a obra da Funag. A obra foi publicada posteriormente pela Editora Record.

Acerca do primeiro ano do governo Bolsonaro

As posturas explicitadas por Bolsonaro durante sua campanha eleitoral a respeito de democracia, diversidade e pluralidade, direitos humanos, racismo na sociedade brasileira, violência, feminismo e direito das mulheres, direitos das minorias, porte de armas, enfim, sobre os temas relevantes para a construção de uma sociedade aberta e democrática, deixavam clara sua postura autoritária e antidemocrática, regressiva. Como destacou André Singer, na eleição de 2018 a questão era que “desta feita, o que está em questão não é apenas a próxima Presidência, mas a própria continuidade da democracia” (SINGER, 2018). Não por acaso Bolsonaro disse, em diferentes ocasiões, entre o primeiro e o segundo turno da eleição, que o objetivo de seu governo seria fazer o Brasil ser igual a 40, 50 anos atrás. Cinquenta anos atrás o Brasil vivia em uma ditadura militar (1964-1985) com censura a arte, cultura, espetáculos e aos livros (REIMÃO, 2019).

A gestão de Jair Bolsonaro caminha para o prometido em campanha: baixa presença

de mulheres, figuras com forte conexão com a religião – notadamente evangélicos – e participação massiva de militares em áreas estratégicas. Além disso, também como havia sido anunciado, as áreas da cultura e educação receberam atenção diferenciada, com o objetivo de desconstruir as políticas até então vigentes. No caso do Ministério da Educação, desconstrução das macropolíticas que vinham do governo Fernando Henrique Cardoso, FHC, e foram continuadas – com algumas alterações e nuances – pelos governos petistas. A nomeação de figuras sem qualquer relevância intelectual ou política para o cargo de ministro é parte desse processo, bem como as posições públicas preconceituosas e extremistas desses ministros – em particular os dois primeiros ocupantes do cargo.

No caso da cultura, houve a extinção do Ministério – que já havia sido tentada por Michel Temer –, este foi transformado em Secretaria Especial da Cultura, ligada ao Ministério do Turismo. Concomitantemente a este rebaixamento, houve o seu esvaziamento em termos de verbas e a nomeação de artistas ou tecnocratas afinados com a perspectiva neoconservadora e de combate à livre circulação das ideias e de combate à ciência. No segundo semestre de 2020 houve cortes de verba em órgãos culturais como Funarte, Fundação Biblioteca Nacional e Fundação Casa Rui Barbosa. No campo da cultura houve direcionamento de verbas à produção cultural cujos valores apresentam afinidades com a gestão do presidente e cerceamento a produções que não tivessem estas características. O posicionamento governamental estabeleceu forte conflito com a cultura de defesa da diversidade, dos direitos humanos e da democracia que tem pautado boa parte da cultura brasileira pós-Constituição de 1988.

Combater os valores da Constituição de 1998 tem sido uma constante na vida do atual presidente do Brasil. Desde os tempos em que era militar fez oposição aos valores democráticos e, como parlamentar, não cansou de declarar aversão a temas fundamentais que caracterizam o Brasil pós-ditadura. Gênero, raça, etnia, orientação sexual, entre outros temas que ampliaram a participação na agenda pública, foram tomados pela gestão que assumiu o governo federal em 2019 como pontos a serem combatidos.

A indicação de Damares Alves para o Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos, representou uma das faces marcantes do atual governo federal: o combate à cultura a diversidade, da inclusão e da tolerância. À única mulher do primeiro escalão do governo coube centralizar, com o presidente, a luta contra a cultura caracterizada por eles como “comunista”. Uma afirmação do então deputado federal Jair Bolsonaro ilustra o que está em disputa. Vejamos: O sério, pertinente e relevante programa “Escola sem homofobia”, construído com grande esforço pelo Ministério da Educação, lançado em 2004, no intuito de colaborar na construção de uma sociedade sem discriminação devido à orientação sexual, foi, chamado em 2011 pelo deputado Bolsonaro de “kit-gay”. Além da denominação pejorativa, Bolsonaro acusava o material de promover o homossexualismo. A mistificação em torno do “kit-gay” foi muito proveitosa para Bolsonaro – tendo gerado uma grande repercussão nas redes sociais.

Mobilizando órgãos de justiça e polícia, o governo federal utiliza princípios caros às ditaduras: censurar, proibir e punir a circulação da cultura que não corresponde aos valores dos governantes. Esta postura atinge o campo da política, no qual se disputam valores e a oposição ditadura/democracia é trazida à tona com relevância, mas atinge também frontalmente o campo da cultura, que se vê em disputa com o Executivo federal, que no período

anterior havia incentivado a autonomia e o desenvolvimento de práticas críticas, ampliando a participação da sociedade nos espaços públicos. Não são apenas exemplos, mas uma estrutura utilizada para dar espaço a valores retrógrados que foram derrotados nas lutas que culminaram com a promulgação da Constituição de 1988.

Importante destacar que estas posturas em relação a temas ligados à cultura e aos costumes estão estreitamente relacionadas ao que tem sido chamado de negacionismo científico dos setores de extrema direita próximos ao bolsonarismo. Como assinala Luiz Marques: “Jair Bolsonaro e seu governo estão adotando uma forte agenda anticientífica no Brasil, reduzindo o financiamento de pesquisas, ameaçando a educação pública e reduzindo a regulamentação ambiental a um nível sem precedentes na história brasileira” (MARQUES 2019). Desse modo, ao obscurantismo cultural se junta o anticientificismo negacionista.

3) CENSURA EM RONDÔNIA E OUTROS EVENTOS EM 2020

Um memorando em nome do Secretário da Educação do Estado de Rondônia, Suamy Lacerda de Abreu, com assinatura eletrônica da diretora de educação do órgão, Irany de Oliveira Lima Morais, foi encaminhado para os coordenadores das regionais de educação solicitando que separassem dezenas de livros das bibliotecas das escolas pois eles seriam recolhidos por apresentarem “conteúdos inadequados às crianças e adolescentes”. O memorando foi encaminhado no dia 6 de fevereiro de 2020 e a lista encaminhada anexa continha 43 títulos (de fato 42 pois havia uma repetição). A lista continha títulos clássicos da literatura brasileira e estrangeira. Não havia referência a nenhum parecer técnico para subsidiar esta acusação. Lembremos que o Estado de Rondônia é governado pelo Coronel Marcos Rocha, filiado ao PSL, Partido Social Liberal, ao qual Jair Bolsonaro já foi filiado.

A repercussão negativa nas mídias sociais foi imensa, o que levou a que a Secretária retirasse, em torno das 14 horas do mesmo dia, a lista de seu sítio eletrônico para acesso público e, ao final da tarde, cancelasse a operação. Antes do cancelamento da operação, a Secretaria tentou negar o fato, negar a existência da lista, mas muitas cópias estavam em circulação na internet.

Além do absurdo dos títulos listados – muitos deles clássicos e, entre os brasileiros, alguns que são leituras obrigatórias nos principais vestibulares do país, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis – chama a atenção a desfaçatez do desmando autoritário e do arbítrio por alguém que detém um cargo público para a promoção da educação.

A tentativa de censura por parte da Secretaria da Educação de Rondônia gerou notas de repúdio da seção Rondônia da Ordem dos Advogados do Brasil – OAB-RO – e da Academia Brasileira de Letras. A nota elaborada pela ABL aponta que a tentativa censória “desrespeita a Constituição de 1988, ignora a autonomia da obra de arte e a liberdade de expressão”, e também, acrescenta-se, estimula o “ódio à cultura, o preconceito, o autoritarismo e a autossuficiência que embasam a censura”.

Também em janeiro de 2020, ocorreu o desfecho de uma tentativa de ação censória no Estado de São Paulo no programa de remição de pena da Fundação de Amparo ao Priso, Funap. Trata-se de um programa em que cada livro lido e resenhado pode propiciar a diminuição de 4 dias na pena do presidiário. As editoras parceiras deste projeto, Record, Planeta, Todavia e Boitempo, haviam encaminhado 240 exemplares de doze títulos e foram informadas que três deles foram considerados inadequados, mas não foi especificado quais seriam esses títulos. Depois de algumas tentativas infrutíferas de diálogo, a colaboração entre a Funap e essas editoras foi suspensa e as editoras solicitaram a devolução dos livros.

Um dos episódios mais transloucado e descabido nos dois primeiros anos do governo Bolsonaro, na área da cultura, e que seria cômico se não fosse tragicamente perigoso e sintomático, ocorreu em 16 de fevereiro de 2020. Em um vídeo para anunciar um edital para produções culturais o Secretário Especial de Cultura de então, Roberto Alvin, ao som de Richard Wagner, utilizou uma estética e mesmo falas que parafraseavam textos do Ministro da Propaganda da Alemanha Nazista, Joseph Goebbels e falava em “nova e pujante civilização brasileira” (...) “enraizada na pureza dos mitos fundantes”. Diversos grupos da sociedade cível e os presidentes da Câmara e do Senado solicitaram o imediato afastamento do Secretário – o que ocorreu no dia seguinte.

Lembremos que este secretário especial foi o mesmo que, em setembro de 2019, enquanto diretor de artes cênicas da Funarte, chamou a atriz Fernando Montenegro, ícone de resistência e integridade do teatro brasileiro, de “mentirosa” e “sórdida”. Tal fato se deu por ocasião do lançamento da autobiografia da artista intitulada *Prólogo, ato e epílogo* (Companhia das Letras). Neste contexto, Fernanda Montenegro foi fotografada como uma bruxa prestes a ser queimada junto vários livros – essa imagem foi capa e pôster avulso na revista *Quatro cinco um*. Complementando a capa, a revista apresentava, nas páginas internas, todo um ensaio com a atriz sobre este tema.

A atriz Regina Duarte foi nomeada em 4 de março na vaga do secretário afastado Roberto Alvin. A ideia é que sua indicação pudesse pacificar os artistas e os demais trabalhadores das indústrias culturais. Ocorreu o contrário. Em uma entrevista na CNN rede de televisão, em 7 de maio, Regina Duarte menosprezou a um só tempo os mortos pela pandemia COVID19 e pela ditadura militar brasileira e bastante alterada afirmou não querer “arrastar um cemitério de mortes nas minhas costas”. Sua atuação frente a pasta se tornou insustentável. Entre as manifestações de repúdio, destaca-se um abaixo assinado com mais de 500 nomes de artistas e produtores culturais.

Em contraposição às ações censórias que se espalhavam pelo Brasil, a prefeitura de São Paulo através de sua secretaria de cultura promoveu, de 17 a 31 de janeiro de 2020 o festival Verão sem censura – em que, além de outras atividades, foram apresentadas manifestações culturais que, em algum lugar e momento, tiveram suas apresentações cerceadas. Liderado pelo secretário de cultura, Alexandre Youssef, trata-se de uma clara defesa das manifestações culturais e artísticas. O evento foi um sucesso de público, além de ser uma forte sinalização política pela liberdade de expressão.

4) ATOS DE RESISTÊNCIA

Quatro vigorosas manifestações de resistência e enfrentamento frontal ao caos autoritário do governo bolsonarista ocorreram no primeiro semestre de 2020. Estes atos partiram de organizações de diferentes perfis e, com suas especificidades, foram relevantes no espaço público. Especificando: 1) Carta aberta com assinatura de mais de 2 000 artistas e intelectuais publicada no jornal inglês *The Guardian*, no dia 7 de fevereiro de 2020, com o título: “Democracia e Liberdade de Expressão sob ameaça no Brasil”; 2) Manifesto “Juntos pela Democracia – Somos Muitos”, com mais de 150 000 assinaturas; 3) Manifesto “Basta” - assinado por mais de 600 juristas e advogados brasileiros denunciando os ataques do governo aos Poderes da República; e 4) Manifesto dos professores de Direito Processual da Universidade de São Paulo, USP, com o título “Pelo respeito ao Estado Democrático de Direito!”.

A carta aberta “Democracia e Liberdade de Expressão sob ameaça no Brasil”, publicada no jornal inglês *The Guardian* em 7 de fevereiro de 2020, trazia a assinatura, entre outros, de Chico Buarque, Caetano Veloso, Arnaldo Antunes, Milton Hatoum, Boris Fausto, Sebastião Salgado e também de artistas e intelectuais estrangeiros como Noam Chomsky e o objetivo era tornar público as perseguições e os atos censórios cometidos pelo governo, relatando diversos episódios e afirmando que os assinantes temem que esses ataques às instituições democráticas possam se tornar irreversíveis em breve. Ao final a carta solicita que a comunidade internacional: 1) Expresse publicamente sua solidariedade; 2) Condene a pressão política do governo Bolsonaro em relação a organizações artísticas e culturais e 3) Pressione o Brasil a respeitar integralmente a declaração dos direitos humano. O artigo conclui que é necessário rejeitar este nascimento do autoritarismo.

Lançado na internet, o Manifesto “Juntos pela Democracia”, articulado por Carolina Kotscho e Antonio Prata, conseguiu rapidamente mais de 1500 assinaturas de adesão e foi importante para a conscientização e a difusão da informação sobre a necessidade da resistência democrática em um espaço público plural. **O manifesto foi publicado em diversos jornais no dia 30.05.2020.**

O Manifesto “Basta” lançado em 31.05.2020 visava, mais especificamente, apoiar o Poder Judiciário e o Supremo Tribunal Federal, STF, devido aos constantes ataques por parte do presidente Jair Bolsonaro e terminava de maneira bem contundente falando das possíveis consequências jurídicas: “Cobramos a responsabilidade de todos os que pactuam com essa situação, na forma da lei e do direito, sejam meios de comunicação, financiadores, provedores de redes sociais. Ideias contrárias ao Estado e ao Direito não podem mais ser aceitas. Sejamos intolerantes com os intolerantes!”. É importante assinalar que três ex-ministros da Justiça assinam o manifesto: José Carlos Dias, José Gregório e José Eduardo Cardozo.

Com um perfil de assinantes bastante específico, o Manifesto “Pelo respeito ao Estado Democrático de Direito!”, os professores de Direito Processual da Universidade de São Paulo, USP, divulgado no dia 01.06.2020, deixa claro que “Acreditamos (...) que o futuro reservará ao nosso País e ao seu povo dias mais serenos, melhores e mais felizes”, destacando que, “para que este destino seja realizado é imperativo que nos guiemos pelos limites fixados no Pacto Fundamental, ou seja, na Constituição da República.”

A Constituição Federal garante tanto o acesso à cultura quanto a liberdade de expressão e manifestação. O artigo 215 afirma: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional. e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. E o artigo 220 acrescenta: “A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição”.

Menosprezando a civilização, os direitos humanos, a ciência e a cultura, o governo de Jair Bolsonaro buscou consolidar-se através de um discurso de intolerância e ódio e a democracia esteve ameaçada no Brasil.

No dia 31 de outubro de 2022 Luiz Inácio Lula da Silva foi eleito presidente da República. No primeiro discurso que fez após a vitória eleitoral, Lula salientou que essa foi “uma das mais importantes eleições da nossa história” pois foi uma “eleição que colocou frente a frente dois projetos de país” e cujo resultado mostrou a “vitória de um imenso movimento democrático que se formou, acima dos partidos políticos, dos interesses pessoais e das ideologias, para que a democracia saísse vencedora” (Cf: G1, 31/12/2022).

Entre as características de uma sociedade democrática que o povo atestou querer ao eleger o projeto democrático, Lula indicou a busca de inclusão social e oportunidades para todos, a participação do povo nas decisões do governo, o acesso à saúde e educação, a liberdade religioso e “livros em vez de armas”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOG DAS LETRINHAS. “Raízes da censura da ditadura militar”, 23 de outubro de 2018. Disponível em: <http://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Raizes-da-censura-da-ditadura-militar>. Acesso em 15 jan. 2021.

DARNTON, Robert. “O que é a história do livro?” In: **O Beijo de Lamourette. Mídia, Cultura e Revolução**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

DARNTON, Robert. “O que é a história do livro?” In : **A questão dos livros**. Tradução: Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DARNTON, Robert. **Censores em ação**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

G1, 31/12/2022. “Leia e veja a integra dos discursos de Lula após vitória nas eleições” Disponível em; <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2022/noticia/2022/10/31/leia-e-veja-a-integra-dos-discursos-de-lula-apos-vitoria-nas-eleicoes.ghtml>

MARQUES, Luiz. “A ciência versus Bolsonaro”. **Jornal da Unicamp**, Campinas, 23 abril 2019. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/artigos/luiz-marques/ciencia-versus-bolsonaro> . Acesso em: 5 mar. 2021

OLIVEIRA, Joana. “Caça as bruxas’ de Damares provoca autocensura no mercado literário infantil”. **El País**, 13 fevereiro de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-02-13/caca-as-bruxas-de-damares-provoca-autocensura-no-mercado-literario-infantil.html>. Acesso em: 10 fev.2021.

SINGER, André. “Epopéia democrática”. **Folha de S .Paulo**, 6 de outubro de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/andresinger/2018/10/epopeia-democratica.shtml> . Acesso em: 24 fev. 2021.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar**. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2ª ed., 2019.

Inocência e experiência na canção “O meu guri”, de Chico Buarque

Innocence and experience in the song “O meu guri”, by Chico Buarque

Gladir da Silva Cabral¹

Cláudia Gisele Gomes de Toledo²

Resumo: Este artigo apresenta uma análise da canção “Meu Guri”, de Chico Buarque de Holanda, focando na tensão que há entre a inocência infantil e a experiência, ou a perda da infância, na voragem das desigualdades sociais e da violência urbana. Aponta também para a invisibilidade da mulher pobre, sua condição vulnerável diante da opressão social. A partir de referencial teórico apoiado em Adélia Meneses, bell hooks, Walter Benjamin, Grada Kilomba, Djamila Ribeiro, entre outros, a análise tenta apreender o impacto da ironia de Chico, seus recursos poéticos, seu jogo de linguagem, enquanto desafia o sofrimento patético da persona da canção. Quarenta anos se passaram e a canção não perdeu sua relevância, muito pelo contrário. Tristemente, vivemos num país em que as desigualdades sociais, a intolerância e o desrespeito à mulher e à criança apenas aumentaram. Fica valendo a denúncia do poeta, o chamado ao olhar: “Olha aí! Olha aí!”

Palavras-chave: Meu Guri. Ironia. Infância. Feminino. Chico Buarque. Opressão.

Abstract: This article presents an analysis of the song “Meu Guri”, by Chico Buarque de Holanda, focusing on the tension between childhood innocence and the experience, or the loss of childhood, in the voracity of social inequality and urban violence. It also points to the invisibility of the poor women, their vulnerable condition before social oppression. Based on theoretical references such as Adélia Meneses, bell hooks, Walter Benjamin, Grada Kilomba, and Djamila Ribeiro, among others, the analysis tries to apprehend the impact of Chico’s irony, his poetic resources, wordplays, as he unravels the pathetic suffering of the song’s persona. Forty years later and the song has not lost its relevance, quite the contrary. Sadly, we live in a country where social inequalities, intolerance, and disrespect for women and children have only increased. The poet’s denunciation is still valid, the call to look: “Look there! Look there!”

Keywords: Meu Guri. Irony. Childhood. Feminine. Chico Buarque. Oppression.

1 Professor do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNESC. E-mail: gladirc@gmail.com

2 Professora do curso de Pedagogia da FAPACI/UNIPAC. E-mail: gisatol@bol.com.br

*“Toda manhã e todo entardecer
Alguém para a miséria está a nascer.
Em toda tarde e toda manhã linda
Uns nascem para o doce gozo ainda.
Uns nascem para o doce gozo ainda.
Outros nascem numa noite infinda.”*
(William Blake)

William Blake (1993), em sua obra *Songs of Innocence and of Experience*, desenvolve o tema difícil da infância na Inglaterra do séc. XIX, sobretudo a infância pobre, órfã, desprezada, vivendo na periferia, numa sociedade individualista, em plena era da industrialização, com o apoio das instituições religiosas e educacionais, mas ainda tão contraditória em relação ao trato com os pequenos, meninos e meninas que limpavam chaminés, vagavam pelas ruas, dormiam pelas praças e sonhavam ser felizes, em outra vida. Blake traz basicamente dois tipos de poemas: os que apresentam a infância como tempo de inocência e os que falam da violência e do suplício que produz nas crianças uma experiência de exclusão e violência, de negação e autoritarismo por parte do adulto.

Em “O meu guri”, Chico Buarque aproxima a inocência ao sofrimento humano, gerado pelas contradições sociais, nas duas personas da canção: a que fala e a de quem se fala. A mãe e o seu guri. No caso da mãe, a inocência talvez se confunda com ingenuidade e alienação. Ela celebra as virtudes do filho e a sua, quando esta serve para proteger a inocência sob o véu de ignorância ou ironia. Mas a canção desvela também a inocência perdida de uma nação inteira, de cidadãos desatinados de dor, excluídos, às margens da cidade, na penúria da pobreza.

Essa figura feminina tem muitas características marcantes – a primeira delas é seu ser anônima, popular, comum, genérica. Não tem nome. Entretanto, mesmo não tendo voz autônoma, a canção é uma manifestação da sua voz e de seu não ser, de sua quase voz, e de seu quase ser. Sua voz soa como choro, como muito bem interpreta Elza Soares em sua rendition da canção, uma narrativa de confissão com testemunho das ações e transações, idas e vindas, desatinos e destino do seu filho a alguém de fora do morro.

Em certa medida, a mãe parece realizar-se na vida e na morte do filho. Ambos vivem vicariamente: ela na fantasia de um filho que se realiza e alcança o sucesso na vida – “ele dizia que chegava lá”; ele na narrativa que a mãe inventa sobre o protagonismo, o heroísmo e o sucesso do filho amado. O filho “vive” na medida em que a mãe conta sua história.

Entre os recursos estilísticos mais frequentes na canção, está o uso da ironia. A letra é desenhada a partir da situação em que se encontra a mãe do guri assassinado, não se sabe ao certo por quem, se pela polícia, por uma facção criminosa ou por velhos inimigos de território. Ela, talvez em estado de choque, ingenuidade ou embrutecimento causado pela dura realidade em que vive, declara seu orgulho pela façanha do filho ao conquistar seu espaço nas páginas do jornal e alcançar seu objetivo na vida: ser reconhecido e famoso. Essa negação do presente é uma característica forte de ironia buarqueana. Mesmo que a persona não queira ser irônica e de fato creia cegamente no que está dizendo, isto é, no sucesso do filho, a ironia de situação é evidente, e ela é insuportável.

As ironias na canção são incontáveis – a identificação da vida marginal do filho com “trabalhar”, ir para o “batente” (uma palavra no mínimo ambígua, pois sugere a ideia de labutar, mas também de bater), a associação poética explosiva e também violenta entre o “rebento” (menino) e o verbo “rebrantar”, a brutalidade cotidiana na história do guri e da mãe. O guri trazendo uma penca de documentos “pra finalmente eu me identificar”, aquela que de tão pobre não tinha nem nome para dar ao filho recém-nascido. Uma mulher sem documento, sem identidade, tal qual a Macabeia de Clarice Lispector (2020), que encontra sua identidade final na morte – no caso da canção, na morte do filho. Esse coração cego de mãe, como um útero sem interação e sem voz que não seja lamento disfarçado de realização, é o que pulsa ao ritmo do surdo e do tamborim, marcando a cadência do samba. A impotência da mãe diante da própria maternidade, recuperada pelo guri ao nascer, quando dá a ela sua identidade. Mesmo cega de amor e de dor, e ignorando a realidade, ela reconhece o filho na foto do jornal com venda nos olhos e só com as iniciais na legenda. É a ironia como leitmotiv, como apontou Adélia Meneses ao comentar a canção em seu artigo “Dois gurus: ou a maternidade da ferida” (2013).

A mãe se congratula ao ver a foto do filho no jornal, certamente nas páginas policiais, e pede a atenção dos demais: “Olha aí, ai o meu guri! Olha aí!”. É esse orgulho de mãe – tão comum em situações de celebração, uma formatura, a conquista de um emprego, uma colocação social – que parece insustentável diante da desgraçada realidade do filho, que amanece morto no mato. O efeito que a canção parece alcançar com tanto paradoxo e ironia é o do sofrimento trágico vivido por quem levou um grande choque. Por meio do sofrimento da mãe, a canção faz pensar sobre as mazelas da sociedade brasileira, pois ela não traz apenas um caso isolado, uma situação rara, mas situações coletivas e sistêmicas que atravessam, em maior ou menor grau, todas as cidades do País.

De fato, a canção foi publicada em 1981, ainda no período do regime militar, mas já sob distensão e resistências por parte de segmentos descontentes da sociedade brasileira. Ela faz parte daquelas canções engajadas que Chico produziu ao longo daquele período. No entanto, mesmo passados quase 40 anos, as desigualdades sociais e a violência urbana só cresceram. A canção continua potente em sua crítica da realidade nacional. A tragédia dessa mulher que mora na periferia do Rio de Janeiro continua sendo o sofrimento de muitas mulheres por todo o Brasil.

A persona da canção é um construto estético, uma personagem ficcional, que permeia todo o tecido social de nossas cidades porque representa inúmeras mulheres igualmente anônimas, as quais veem seus filhos serem alvo da violência urbana, racial, policial, oficial. Ela não tem nome para que possa representar incontáveis “Marias e Clarices no solo do Brasil”, como disse outro poeta, Aldir Blanc, pela voz de Elis Regina (1979).

Embora a situação da canção pareça surreal, trata-se de uma observação direta do drama social e político do Brasil. É uma canção que toca a realidade profunda do país. Por um lado, tem-se a figura da mãe que nega a realidade pela via ficcional da figura heroica do filho. Por outro, a canção que, como um todo, afirma a trágica realidade da violência da morte do filho, que a mãe não vê, ou não consegue ver. Se ela ignora o que passa, está alienada de sua própria vida, de seu destino. Se ela se nega a ver o que se passa, tanto mais grave, pode estar em choque ou ausentou-se da racionalidade. São questões abertas, à espera

de uma resposta que nunca virá. A mãe e a cidade estão em crise de humanidade e de afeto, às portas de uma barbárie.

O refrão melancólico e emocional intensifica o *pathos* da canção: “Olha aí, ai o meu guri”. O aí e o ai se avizinham e quase se confundem no soluço da mãe, que é a linguagem do povo da periferia e das ruas centrais da cidade. Ainda que o guri seja um termo mais comum em outras regiões do Brasil, não podemos dizer que ele é totalmente estranho ao uso do Sudeste. Se, por um lado, “meu guri” revela algum carinho, afeto, por outro lado, guri é um termo genérico, impessoal, aponta para um certo distanciamento. Garoto ou menino seriam palavras abrangentes para um país com tantas diversidades linguísticas, mas a escolha do poeta pode-se dever a questões de rima, métrica e sonoridade, já que o som agudo e alongado do “i” parece intensificar a dor.

Quem é a persona a quem a mãe se dirige? Quem ouve esse lamento, testemunho? Tudo o que a canção revela é que ele é homem, um jovem respeitadamente chamado “seu moço”, o único a ouvir com atenção o relato da mãe. A maneira como ela o chama sugere que ele não é da comunidade, talvez um jornalista curioso, o único que parece empático ao relato da mãe.

A crítica social, mais que meramente política, está presente em muitas canções de Chico Buarque, seja “enquanto denúncia”, seja apresentando “uma situação cotidiana dramática ou trágica” (MENESES, 1982, p. 147), como é o caso de “Pedro Pedreiro” e “Construção”, mas também é este o caso de “O meu guri”. Nesta canção, Chico dá voz a uma mulher que, social e politicamente falando, não tem voz e por isso não é ouvida. Alguém invisibilizado pela política econômica, pelas prioridades das práticas sociais, alguém subalternizado pela cultura.

A intelectual Grada Kilomba escreve sobre subalternidade e discute sobre como a experiência da colonização torna emudecida as vozes que vêm de fora do centro, sobretudo as vozes femininas e negras. Essa experiência não ocorre apenas nos bairros periféricos ou entre as camadas mais pobres da população. Segundo ela, até mesmo em ambientes escolares e acadêmicos pode-se experimentar o silenciamento, a subalternidade. Para Kilomba, o centro não é um lugar neutro, mas “um espaço branco onde se tem negado às pessoas negras o privilégio da fala” (2019, p. 50). A distinção que ela faz entre margem e centro reporta a outra intelectual importante do presente século: bell hooks. O pobre pode trabalhar no centro, mas volta sempre para a margem, onde fica sua moradia (HOOKS, 2013).

Embora pareça uma ideia romântica, Kilomba admite, “a margem não deve ser vista como mero espaço periférico, de perda e privação, mas espaço de resistência e possibilidade” (2019, p. 51). É um espaço de “abertura radical”, afirma Kilomba, reverberando hooks. A desconstrução dos preconceitos, a reflexão sobre a realidade vem da margem, não do centro, “ali se pode imaginar perguntas que não poderiam ter sido imaginadas antes” (p. 52-52). E ela desenvolve:

Falar da margem como lugar de criatividade pode exprimir um perigo natural de romantizar a opressão. Em que medida idealizamos as posições periféricas e enfraquecemos assim a violência do centro? Contudo, bell hooks defende não se

tratar de um exercício romântico, mas do simples reconhecimento da margem como lugar complexo que incorpora mais de um sítio. (2019, p. 68)

A autora expõe a possibilidade da resistência a partir da margem e da escuta de vozes que operam nesse mundo silenciado. Essa voz pode-se ouvir na canção de Chico, pois também ela é periférica e vem dos arredores onde habita o pobre, o negro, a mulher e o guri.

Em seu livro *O que é lugar de fala?*, Djamila Ribeiro (2017) comenta sobre a importância de a mulher encontrar um espaço e falar a partir do seu lugar, ainda que não seja ouvida a princípio com atenção. Os lugares de fala estão relacionados com as condições de construção de grupos distintos. Posições e espaços diferentes abrem perspectivas novas e alteram o impacto do que é dito. Eles falam de uma localização social, de um lugar dentro da estrutura que leva em conta a raça, o gênero e a classe. Esse lugar de fala tem implicações diretas na visibilidade de quem fala e na legitimidade do que se fala. Ela argumenta que o lugar de fala não deve servir para tolher a voz ou para expressar uma compreensão essencialista da realidade em que só o negro pode falar sobre racismo, por exemplo. Não se trata disso.

É preciso antes reconhecer os indivíduos e grupos que foram invisibilizados, como as mulheres negras tanto nos espaços urbanos quanto nos espaços acadêmicos. Dito isso, o homem branco precisa reconhecer seu lugar de fala como distinto do da mulher negra. Ele precisa reconhecer seus privilégios, o modo como sua posição social o protege de sofrimentos e riscos diversos. É preciso admitir também que há vozes em conflito na sociedade, as quais procedem dos diferentes lugares que as pessoas ocupam e os atravessamentos de raça, gênero e classe social. Dessa maneira, é preciso lutar contra toda forma de sexismo e racismo, é preciso resistir e sobreviver (RIBEIRO, 2017). É preciso que as vozes das mulheres intelectuais, artistas, cantoras sejam ouvidas na sociedade. Elas são mulheres ocupando seus lugares de fala.

Nesta altura é interessante mencionar o questionamento que surge por Chico Buarque ser homem branco de classe média e não morar na periferia. Até se entende que durante os anos 1980 não houvessem vozes femininas negras a falarem em nome das mulheres negras, o que é um engano. Havia. Eram artistas como Ruth de Souza, ou escritoras como Carolina Maria de Jesus, ou cantoras como Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara e tantas outras. Elas estavam lá e ocupavam o que hoje se entende como seu lugar de fala. No entanto, não se pode interpretar que Chico esteja usurpando o lugar de fala das mulheres, até porque ele se alinha a elas e as apoia em sua luta. O lugar de fala de Chico Buarque é o lugar do poeta, do músico, do artista que quer fazer de sua arte uma caixa de ressonância das vozes oprimidas da sociedade brasileira. Ele era do centro, filho de intelectuais, sim, mas desde sua juventude frequentava o morro, convivia com pessoas do morro, sambistas, poetas, gente simples, criativa e bela. Talvez ele ocupasse o lugar do “seu moço” da canção.

Walter Benjamin aborda o papel do historiador em relação aos emudecidos e derrotados. Quando ele comenta que a modernidade está diante do risco constante da barbárie, assevera que

[n]unca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tam-

pouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENAMIN, 1994, p. 225)

O mesmo se pode dizer da atribuição do artista tal qual Chico Buarque parece desempenhar: aquele que dá voz a um grande número de pessoas que não são ouvidas. Essa é uma maneira de ouvir a canção, como um experimento de alteridade, um desejo de colocar-se no lugar do outro, uma vontade muito bem pensada de narrar o tempo e escovar a história a contrapelo.

“Essa onda de assalto tá um horror”, mostra a violência presente na canção. Não só a violência urbana dos assaltos, como comenta ironicamente a mãe, mas sobretudo a violência entre traficantes, milicianos e policiais, que resulta na execução fria do menino. Tratava-se de um menino!

Um dos momentos mais íntimos e tocantes da canção é no verso em que a mãe fala de ninar o filho. Ali acontece o inverso. Chico faz um trocadilho que soa como um neologismo: “Eu consolo ele, ele me consola / Boto ele no colo pra ele me ninar”. O final soa para ele meninar, isto é, tornar-se menino. Não é à toa que Adélia Meneses chama Chico Buarque de “alquimista verbal” (2002, p. 197). É uma celebração da infância e ao mesmo tempo mostra quão dependente é a mãe desse filho, pois inverte-se a relação. Mais um detalhe cheio de ironia da canção. A mãe é que depende do filho, o adulto depende da criança. Interdependência ou negação da infância? Isso revela a fragilidade da relação humana, a profunda dependência emocional e o desalento dessa mulher. De certa forma, a vida da mãe se completa no filho – é ele que a guia, que a tranquiliza, que dá sentido à sua vida. O que seria admirável, não fosse o fato de que esse menino é também frágil, vulnerável e com a vida sob sério risco.

Há interconexão entre esta e outras canções de Chico Buarque, como na canção “Angélica” (1981), que também trata do tema da morte de um filho, e da canção “Pivete”, publicada em 1978. Elas trazem a mesma ironia e crítica social. Tanto em “Angélica” quanto em “O meu guri” (1981) encontram-se os gestos de cuidado e proteção maternal, só que em “O meu guri” a mãe é uma excluída social. Adélia Bezerra de Meneses entende que Angélica é “uma canção de extrema pungência, em que a protagonista é uma mulher que vive o amor materno na ordem do trágico” (2013, p. 15). Uma das diferenças é que em “O meu guri”, a mãe não tenha plena consciência de sua tragédia, o reconhecimento (*anagnorisis*) nunca vem. Outra diferença é que “Angélica” tem uma referência clara a uma pessoa real – Zuzu Angel.³ Comentando sobre essa questão, Adélia Meneses lembra o argumento de Adorno, segundo o qual “o conteúdo de um poema não é apenas a expressão de emoções e experiências individuais” (*apud* MENESES, 2013, p. 16), mas a exposição de certas questões sociais objetivas mais amplas. Embora essa referência específica não exista em “O meu guri”, percebe-se que é uma canção com claras referências na realidade brasileira, uma análise crítica da sociedade, e não apenas um movimento da subjetividade do poeta, um romantismo diletante. A canção faz a crítica que é possível fazer naquele contexto de governo militar. A abertura política só viria cinco anos mais tarde.

3 Zuleika de Souza Netto, estilista de moda que durante a ditadura militar no Brasil buscou incessantemente esclarecer o mistério da morte de seu filho Stuart Angel, assassinado pelo governo após seu desaparecimento. Ela mesma tornou-se vítima do regime.

A canção “O Meu Guri” está próxima da poesia e tem com ela afinidade total no sentido de desenvolver não uma abstração, mas apresentar uma situação concreta, uma narrativa com um possível diálogo entre personagens. Isso explica sua letra estar próxima da fala coloquial. Para Wisnik (2017), a canção é a fixação de um excerto da fala, e pode-se perceber quão próxima da linguagem coloquial ela está, o que permite inclusive desvios da norma padrão, como é o caso da expressão “eu consolo ele, ele me consola”.

Outro exemplo dessa coloquialidade está nos versos: “Quando, seu moço, nasceu meu rebento / Não era o momento dele rebentar”. Eles sugerem o modo casual como a persona da mãe relata o nascimento prematuro do bebê. A imagem do rebento contrasta com a ambiguidade brutal do verbo rebentar. Na sequência, prestando atenção na entoada, os versos seguintes parecem ser falados, muito mais do que cantados, de tão natural que soam: “Já foi nascendo com cara de fome / E eu não tinha nem nome pra lhe dar”. A sugestão é de sofrimento por causa da fome, mas a expressão “cara de fome” está longe de ser trágica e sugere, até mesmo, certa comicidade e ironia.

A linguagem coloquial também revela como a fala dá luz à melodia. No verso: “Chega suado e veloz do batente / E traz sempre um presente pra me encabular / Tanta corrente de ouro, seu moço / Que haja pescoço pra enfiar”. A sonoridade da rima é um recurso muito forte aqui, rimas internas – “batente”, “presente”, “corrente” – quando no arremate: “que haja pescoço pra enfiar”. Percebe-se, aqui, uma linguagem próxima ao chão do quintal, ao universo do cotidiano, facilmente localizável em qualquer conversa nas ruas, mas extraída e transformada em estrutura melódica. Curiosamente, na parte mais rápida da canção (as estrofes), a persona vai contando sua história de modo quase casual, sem sofrimento, o que faz aumentar a tensão da ironia. As frases se sucedem rapidamente, até chegar o coro, onde a melodia se estica, as notas ficam longas e doloridas, sugerindo um *pathos*, ainda que ironicamente negado pela mãe. Há uma tensão insuportável entre aquilo que é evidente e a negação da realidade por parte da persona. A melodia de uma canção não nasce da música à qual é agregada uma letra, mas nasce do próprio falar cotidiano, que é selecionado e fixado em determinado momento:

[c]ompor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. (TATIT, 1996, 11)

A canção tem força estética, é uma forma de arte, seu interesse é maior do que a simples transferência de informação, por exemplo. Como aponta Antonio Candido, “só entende o que diz o poema aquele que percebe na solidão do mesmo a voz da humanidade” (2013, p. 18).

Em termos de narrativa, a canção funciona como um micro conto. Vai encontrar a persona da mãe em seu momento presente (o da narrativa) contando sua história, desde o nascimento do filho, cronologicamente, até aquele momento decisivo da revelação da foto do filho morto publicada no jornal com os devidos cuidados da tarja preta sobre os olhos e apenas as

iniciais. Um pequeno detalhe de proteção da infância que soa hipócrita em comparação com a imoralidade e a crueza da violência urbana.

A canção testemunha a destruição da infância e da maternidade feminina, essa poderosa instituição que assegura à mulher, como mito protetor, seu lugar e futuro da sociedade. Chico desvenda o desamparo feminino mascarado pela maternidade de onde seria de supor que viesse o poder de proteger a infância. Como observa Adélia, “[i]mplacavelmente, Chico Buarque desvenda o desamparo feminino e a procura de proteção que, paradoxalmente, por vezes, a maternidade mascara” (MENESES, 2013, p. 21). A situação toda é trágica: uma “dolorosa ingenuidade” (p. 21), que se avizinha à ignorância, à negação da realidade, à incapacidade de perceber o que se passa e de raciocinar. Ou seria estado de choque? Há que se pensar se é o caso de uma dessas coisas ou todas elas juntas, somando-se a um quadro bastante complexo da situação social brasileira.

A cena faz lembrar a famosa Pietá, de Michelangelo. Neste caso, a canção de Chico revelaria uma Pietá às avessas, já que é a mãe que põe o menino ao colo para ele niná-la. Ela é a Pietá tupiniquim, cuja dor é intensificada pela ironia da inocência e pela impossibilidade de oferecer consolo e sentido para o sofrimento. Na realidade, invertem-se as posições, e é esse menino que dá à mãe o único sentido da existência. Talvez seja exatamente isso: o retrato de uma mulher que não encontra mais na realidade cotidiana qualquer significado e, com a morte do filho, acaba enlouquecendo.

A canção, além de conter elementos narrativos, tem arcabouço dramático. Ela apresenta um diálogo entre a mãe do guri e o “seu moço”, que a ouve. Tudo parece intensificar o recurso da ironia da situação, a ingenuidade insólita, a negação da realidade. E o efeito dessa negação é um realismo ainda maior, um senso de absoluta afirmação da factualidade e da fatalidade da vida. A violência, na canção, é o que ocorre fora, ao largo, longe dos olhos, e é trazida pelos veículos de comunicação social e pelos boatos que avisam que “essa onda de assalto tá um horror”.

A persona da canção parece representar a mulher que vive à margem, nos morros e subúrbios, sua vida anônima e excluída do centro da cidade. Negando a realidade da morte do filho, essa mãe abre o coração e resolve contar sua história. Mulher simples e sem instrução, essa Pietá brasileira parece segurar nos braços o sofrimento, as mazelas, a violência do Brasil. Uma violência que o cidadão enfrenta cotidianamente com reza, “terço e patuá”, o que parece não dar muito certo no caso das vítimas desse assalto e no caso do próprio assaltante. Essa mulher é também uma vítima junto com seu filho. E a canção permite essa sugestão de leitura do religioso, do espiritual.

Num documento teológico em comemoração à Reforma do séc. XVI publicado em 2017 e republicado em 2020, encontra-se uma reflexão sobre o sentido da crucificação do Cristo, não para aplacar a ira divina ou para dar conta das formalidades da lei, mas sobretudo para se identificar com o sofrimento humano, “à luz da solidariedade de Deus com o povo oprimido, da justiça econômica para todas as pessoas e da integridade do tecido da vida” (RADICALIZAR, 2020). A tese n. 25 traz o seguinte:

A cruz era o instrumento de execução do Império Romano, em especial para rebeldes e escravos fugidos. Milhares de pessoas inocentes se tornaram vítimas

de sua demonstração de poder. A figura do crucificado com uma máscara de gás ou de uma mulher crucificada e a representação de um camponês crucificado nos lembram que, até hoje, muitas pessoas são vitimadas de diversas maneiras pelos poderes dominantes e que o Jesus crucificado está profundamente ligado com todas elas. (RADICALIZAR, 2020)

A Pietá Tupiniquim ou Pietá às avessas parece cumprir o papel de representar o sofrimento das vítimas dos poderes que dominam a sociedade moderna, poderes que depreciam o valor da vida e desconhecem o valor dos afetos humanos. O amor de mãe que tenta deslindar uma realidade, um sentido imaginário para um mundo que perdeu o sentido completamente, o qual se torna patético além da conta quando a mãe enxerga um sorriso no rosto do filho morto – “acho que tá rindo, de papo pro ar”. A referência ao jornal onde a foto do filho é estampada nas páginas policiais parece evidenciar o crime como espetáculo, como informação para consumo, como mais um número nos índices estatísticos de violência urbana. A reação da mãe desvela o absurdo dessa espetacularização em que a vida humana é subtraída de seu valor mais profundo. É também a negação da morte como palavra final, como fechamento do enredo complexo que é a vida.

Ironicamente, no caso do Rio de Janeiro, o morro, que fica “cá no alto”, é o lugar da periferia. Ou seja, os excluídos estão espacialmente num patamar mais elevado do que os que vivem ao pé do asfalto, ainda que socialmente, economicamente e politicamente estejam sob opressão contínua. Novamente, um paradoxo e uma ironia.

Além de ser uma canção sobre a mulher em condição periférica e excluída, “O meu guri” é também uma canção sobre a infância massacrada e perdida. São duas personagens perdidas na canção, e apenas uma delas tem o acesso à fala, a outra apenas aparece numa citação indireta: “ele disse que chegava lá”. Curiosamente, não há escola nem brinquedo na canção. Nenhuma referência à escola da comunidade, à educação, ao brincar. O menino morto é apenas um menino, e não há nada que o proteja, nem patuá, nem sociedade, nem a reza de sua mãe. Nessa ordem social em que “bandido bom é bandido morto”, não há a menor chance para meninos como esse guri. Aquilo que aparece apenas como cenário da canção – o coletivo, a sociedade, o Estado – é o verdadeiro alvo da sua crítica. Ao apresentar o drama dessa mãe, Chico escolhe um foco, e ao redor tudo fica embaçado, desfocado. Paradoxalmente, tudo fica, também, muito claro. No fundo Adélia Meneses compreendeu bem a situação: o processo todo é de desumanização (2013). Resta a essa mãe arrumar o quarto do filho que já morreu.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. I)
- BLAKE, William. **William Blake: poesia e prosa selecionados**. Introdução, seleção, tradução e notas Paulo Vizioli. Edição bilíngue. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 171-193.
- HOLANDA, Chico Buarque. O meu guri. In: _____. **Almanaque**. São Paulo: Ariola/Phillips, 1981. Disco de Vinil. Lado A, faixa 3.
- HOLANDA, Chico Buarque; SANTOS FILHO, Milton Lima dos. Angélica. In: _____. **Almanaque**. São Paulo: Ariola/Phillips, 1981. Disco de Vinil. Lado B, faixa 3.
- HOLANDA, Chico Buarque; HIME, Francis. Pivete. In: _____. **Chico Buarque**. São Paulo: Polygram/Phillips, 1981. Disco de Vinil. Lado B, faixa 3.
- HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- MENESES, Adélia. **Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. Dois gurus: ou a maternidade ferida. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque : o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos**. São Paulo: LeYa, 2013. p. 14-23.
- RADICALIZAR a Reforma. Provocações a partir da Bíblia e da crise global: 94 Teses de Wittenberg, 2017. O texto é escrito por mais de 40 cientistas de todos os continentes, que trabalharam no tema a fim de, a partir da Bíblia, compreender o significado dos 500 anos de jubileu da Reforma em 2017 para a atual crise que ameaça a vida da humanidade e da terra. Instituto Humanitas Unisinos. Publicado em 31 out. 2020. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/604240-radicalizar-a-refroma-provocacoes-a-partir-da-biblia-e-da-crise-global-94-teses>
- BLANC, Aldir; BOSCO, João. O bêbado e a equilibrista. In: REGINA, Elis. **Essa Mulher**. Rio de

Janeiro: WEA, 1979. Produção de Marco Mazzola e César Camargo Mariano. Disco de Vinil. Faixa 2.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil.** São Paulo: Edusp, 1996.

WISNIK, José Miguel. **Letra de Música é Poesia?** Vídeo. Direção de João Roberto Torero e Ana Dip. Produção SescTV. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W0LJWGe37i4>

A censura literária no Brasil e as restrições impostas a *Feliz ano novo*

Fagner Costa Silva¹
José Alves Dias²

Resumo: No século XX, a censura foi um projeto de frações da classe dominante para mistificar a realidade, impedindo que grupos divergentes contribuíssem na construção do Estado brasileiro. Esta proposta foi aceita e legitimada pelas sucessivas cartas magnas. Somente em 1988, os instrumentos restritivos sobre os crimes de opinião foram retirados, revelando o quanto a República no Brasil foi repressora. O caso da censura do livro *Feliz ano novo*, escrito por Rubem Fonseca, é emblemático para que se possa compreender a construção do sentimento anticomunista que se amparava na ideia de moral, tendo em vista tratar-se de um autor alinhado ao regime ditatorial de 1964, e que foi, posteriormente, acusado de subverter os mesmos princípios que combateu e imputado como destruidor dos valores tradicionais da sociedade contemporânea.

Palavras-chave

Estado; Anticomunismo; Rubem Fonseca, *Feliz ano novo*; Mistificação da realidade.

Abstract: At the 20th century, censorship was a project of fractions by the ruling class that intends to mystify the national reality, which groups that disagrees about the domination ideology were suppressed of contributes towards the construction of the Brazilian State. This project was accepted and legitimized by successive *Magna Cartas*. It was only in the 1988 Federal Constitution, that the restrictive instruments on crimes of opinion were removed, revealing how the Republic in Brazil was repressive. The censure case of the book *Happy New Year*, written by Rubem Fonseca, is emblematic for understanding the construction of the anti-communist meaning that was supported by the idea of morality, considering that it is an author in line with the Brazilian dictatorial regime of 1964, and who also had been accused of subverting the same principles that he fought about as was considered a destroyer of the traditional family values of the contemporary society.

Keywords: State Censorship; Anti-communism; Ruben Fonseca; *Happy New Year*; Mystification of reality.

1 Professor titular do Centro Universitário de Ciências Humanas e Sociais (UNIAGES). E-mail: bitencourt65@hotmail.com

2 Professor titular no Departamento de História e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. E-mail: jose.dias@uesb.edu.br

1 A CENSURA PROIBITIVA DO SÉCULO XX NO BRASIL

A República no Estado brasileiro é censora por natureza. Apenas na Constituição de 1988, quase 100 anos depois da proclamação do Estado republicano, os instrumentos censores foram efetivamente retirados do alicerce jurídico nacional. Antes disso, independente de qual grupo político exercia o poder executivo maior do Estado, todos poderiam se valer com respaldo jurídico destes instrumentos em suas ações. Os governos de Getúlio Vargas (1930 a 1945) e da ditadura civil-militar (1964-1985) foram os que mais gozaram destas prerrogativas constitucionais. A presença destes instrumentos de censura em boa parte da história da república brasileira indica que o país e sua classe dominante sempre olhou com desconfiança a uma ideia de democracia que nutrisse uma diversidade de pensamentos e de crítica.

Vale ressaltar que, embora este texto traga especificamente os elementos censores dentro do escopo jurídico nacional e, mais precisamente constitucional, não se pode falar em desfrutar de prerrogativas de liberdades jurídicas sem levar em conta a violência da ditadura militar ou do governo Vargas e fazê-la parecer legítima. Os atos, as leis e a Constituição de 1967 e de 1937 foram mecanismos artificiais, estranhos ao sistema político e jurídico que propiciaram sofrimento e morte.

A censura, no século XX apresentou-se com evoluções e mutações, e configurada em vieses instrumentais distintos, mas sempre fundamentada na mesma visão de mundo: Católica, liberal e burguesa, que perseguiu opositores que suspeitassem de suas elocuições. Após a década de 1920, a postura anticomunista entrou no rol das fundamentações censoras do Estado brasileiro. Essa censura constitucionalizada deixou como marca as violações do direito à cidadania, a liberdade de expressão, a nichos econômicos ligados ao campo editorial brasileiro e a liberdade de criação. Como elemento constitucional, a Censura é uma cicatriz no Direito natural de liberdade e na constituição do Direito brasileiro.

O cerceamento de pensamento foi a pedra angular para o processo de mitificação da realidade social, que, comandada por uma classe de matriz ideológica bem definida e sob a batuta de governos autoritários ou não, impediram que ações, comportamentos e manifestações de pensamento, sobretudo de cunho comunista, manifestassem-se dentro do processo de elaboração de um projeto político nacional. A construção da narrativa sobre o que seria realidade nacional deveria ser apenas dos que estavam no poder e vinculados à ideologia liberal burguesa, o liberalismo burguês no Brasil até o século XX era de matriz católica e anticomunista.

Escritores, jornalistas e intelectuais, de maneira geral, que ousaram interpretar as condições da vida material pela palavra e pelo pensamento, opondo-se aos narradores oficiais da burguesia, foram classificados como criminosos nas diferentes Constituições que o Estado republicano brasileiro teve. O projeto de mistificação da realidade nacional foi um projeto aceito e legitimado por nossas cartas magnas no Brasil republicano.

1.1 A CRIAÇÃO DO DOPS

O ano de 1924 é um marco no processo de sofisticação jurídica nos instrumentos de censura do Estado brasileiro. Em 30 de dezembro daquele ano foi criado o Departamento de Ordem Política e Social, o DOPS. Desde a sua criação até a sua extinção, em 1983, o DOPS foi um órgão de repressão comunista. Embora em diferentes períodos de sua vigência tenha combatido, além dos comunistas, outros opositores dos governos, o materialismo histórico sempre foi o principal alvo. Cabe observar que quando governos do executivo federal se aproximaram a nichos de esquerda, como Vargas (1951-1954) e João Goulart (1961-1964), tiveram fins trágicos, não suportando a pressão da elite burguesa nacional que controlava o Estado.

A década de 1920, na qual o DOPS foi criado, ainda vivia o clima de ressaca da revolução bolchevique russa de 1917. A euforia de um lado e o temor do outro, provocados pela revolução liderada por Lenin, fizeram com que ideais e até léxicos linguísticos ligados ao comunismo fossem extremamente perseguidos pelo Estado brasileiro. Entre todas as manifestações de pensamento, particularmente as publicadas nos livros, que foram censurados no Brasil, as que foram acusadas de comunistas estão a largos passos de qualquer outra forma de pensamento ou posição política perseguida em toda trajetória do DOPS em seus 59 anos de existência.

Um fato peculiar dentro do processo de judicialização da censura no Brasil é que suas fundamentações jurídicas não foram expressas no sentido de combate ao comunismo. Estas se justificaram como uma tentativa de preservação da chamada “moral e bons costumes” e da estabilização política nacional. O nome comunismo é utilizado como justificação para a proibição de conteúdo ou perseguição dos seus respectivos produtores. A fundamentação, com base em hábitos, crenças generalizadas e valores cristãos ocidentais, rejeitava tudo que não se enquadrasse como moralmente aceito e, por sua vez, nutria os pensamentos e ações anticomunistas. Este sentimento atravessou o século XX e chega ainda aos nossos dias.

A ação de conduta anticomunista é abstrata, não necessariamente direcionada somente aos militantes dos partidos ou comunistas, trata-se de uma generalização proposital de que todos os males sociais nascem com o comunismo e de que o Estado tem o dever de eliminá-lo. Ideias, léxicos e atitudes que reivindicuem direitos e se expressem de forma crítica são associados ao comunismo. A paranoia anticomunista vincula comportamentos sexuais libertários, palavras e gestos obscenos e até o liberalismo comercial. Sempre que o anticomunista necessitava fundamentar sua a moral cristã e ocidental, o politicamente correto punha em xeque uma dicotomia: o bem *versus* o mal, e o mal era o elemento que o comunismo oferecia.

O escritor Rubem Fonseca em 1976, depois de ser um dos fomentadores deste discurso anticomunista, que possibilitou o golpe de 1964, acabou por ser alvo da fúria censória, pois, mesmo se posicionando ao lado dos golpistas, foi imputado como comunista por ter relatos sexuais em sua escrita e fazer referência a um tipo de violência ainda não debatida na literatura brasileira.

2 A CENSURA DA ERA VARGAS (1930-1945)

O governo de Getúlio Vargas no Estado novo (1930-1945) tinha entre seus objetivos: combater o comunismo, homogeneizar o pensamento numa perspectiva nacionalista e centralizar o poder no executivo. Dessa forma, a partir de 1930 foi-se desenhando o formato proposto pela Aliança Liberal de um Estado erguido sob a égide da industrialização, na urbanização e difusão de uma ideologia de construção de nação. Foi a concretização do projeto burguês industrial no Brasil, como aponta Francisco de Oliveira:

A Revolução de 1930 marca o fim da economia agroexportadora e o início do ciclo produtivo urbano-industrial. Houve mudanças no sistema econômico brasileiro, conseqüentemente do sistema jurídico para beneficiar um processo de industrialização que o país estava entrando. A regulação dos fatores: oferta e demanda no conjunto da economia nacional. (OLIVEIRA, 1981, p. 14)

As políticas censoras, fundamentadas nesse ideário de construção de um projeto nacional pautaram suas ações inspiradas no mito da desconfiança sobre os projetos internacionalista em que o comunismo era o principal perseguido, mas não o único. À perseguição a cultura russa e lituana, associados diretamente a Estados comunistas eram as mais evidentes, além destas, o forte sentimento antissemita da década de 1930 no Brasil fazia com que a o povo judeu fossem alvos, também, das investidas dos censores do Estado Novo. Já os espanhóis, sofriam perseguições pela associação com a ideologia Anarquista, tendo em vista que os principais líderes do movimento operário Anarquista em território nacional tinham origem no país da península ibérica. Após a inclusão do Brasil na 2ª Guerra Mundial, os imigrantes dos países do Eixo, a saber: Alemanha, Itália e Japão, bem como seus respectivos aspectos culturais, também foram alvos censores no Estado novo.

Nesse cenário crescente de erupções das diversas visões de mundo, a literatura começou a ganhar importância no país, deixou de ser um adorno das elites e surgiu como uma arma política poderosa. Com um forte viés crítico social, a literatura brasileira, a partir da década de 1930, disseminou um clima revolucionário no Brasil. Essa literatura crítica foi duramente perseguida pela censura da época e combatida pelo projeto estadonovista.

Os homens do poder e os revolucionários sempre tiveram consciência da força da palavra. É através do discurso oral ou escrito que as ideias circulam seduzindo, reelaborando valores e gerando novas atitudes. A partir do momento em que a cultura deixou de ser privilégio de uma elite, extrapolando direito privado, aumentou o perigo das massas serem seduzidas pela palavra. (CARNEIRO, 2002, p. 32)

Além do DOPS, o governo Vargas criou em dezembro de 1939 o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que trabalhou arduamente para associar a imagem de Getúlio Vargas ao grande benfeitor do projeto do Estado Novo, como garantia da proteção aos mais pobres e da condução do país a sua revolução industrial.

O DIP, consorciado com as ações do DOPS, foram os instrumentos motriz de censura no governo Vargas e, juntos, perseguiram quaisquer projetos que desvirtuassem dos objetivos do Estado Novo. Nesse período, a perseguição à produção de livros (editoras, gráficas, escritores e etc.) foi o foco no governo, enquanto na ditadura militar (1964-1985) o foco maior foi a perseguição à imprensa, embora ambos os regimes desenvolvessem políticas de silenciamento nessas duas esferas.

Com a ascensão do discurso nacionalista de Vargas, as tipografias e editoras que publicavam livros contrários à centralização do poder, ao anticomunismo e centralismo autoritário saíram do centro da cidade de São Paulo (local no qual reuniam as principais editoras do Brasil) e começaram a exercer atividades clandestinas tanto na periferia da cidade como em cidades do interior.

A partir dos anos 30- dado o aprimoramento das táticas adotadas pela polícia política e a sustentação de um discurso nacionalista por parte do Estado varguista- tornou-se difícil camuflar o funcionamento de tipografias clandestinas centralizadas na capital do Estado de São Paulo ou de fazer circular livros de doutrinas exóticas (comunistas, libertares, feministas vírgulas anti-fascistas, etc) {...} não devemos subestimar o papel destes grupos clandestinos que, na sua essência, participavam de uma complicada rede de comunicação. (CARNEIRO, 2002, p. 55)

Essas editoras tiveram que criar outras estratégias para continuar suas atividades, e muitas dissimulavam seus títulos para poder publicar teorias marxistas. “Valiam-se da fachada de certos gêneros literários para acobertar a divulgação de obras marxistas direcionadas aos interesses da esquerda revolucionária brasileira” (CARNEIRO, 2002, p. 56). Depois do ano de 1939, as editoras ficaram efetivamente reféns do DOPS e do DIP, ambos apoiados por sessões estaduais, que cobriam todo o território nacional na caça às chamadas ideologias internacionalistas e sediciosas.

As editoras acoissadas pelo Estado Novo, como aponta Carneiro (2002), só assumiam a edição de um livro comprometedor se estivesse diretamente envolvida com o autor, seja por vínculos de amizade ou confluência de matriz teórica. Os trabalhadores das gráficas eram habilidosos em driblar a censura (no período foram descobertas inúmeras tipografias clandestinas, nos lugares mais inesperados). Em geral, os envolvidos no processo de impressão tinham um comprometimento com a causa da revolução socialista.

As queixas e denúncias sobre a localização de editoras e tipografia partiam da população, que acreditava colaborar com o processo de higienização política da sociedade, fazendo com que o governo eliminasse as ideias malditas que corroíam a moral social. Leitores que portassem livros suspeitos ou até indivíduos com comportamentos considerados “cultos demais” eram o foco das delações ao governo Vargas.

Os partidos de esquerda eram, ao mesmo tempo, admirados e temidos pelo seu grau de cultura. Era comum nos relatórios do DOPS no período Vargas, a rotulação de indivíduos como suspeitos de alto risco apenas por possuírem uma cultura sofisticada e se destacar entre indivíduos de cultura ordinária. Isso já bastava para colocá-los como perigosos.

O Partido Comunista do Brasil (PCB) teve muitos intelectuais e famosos escritores da causa revolucionária que militavam para agregar filiados. Embora haja controvérsias a respeito, esses foram os casos de Jorge Amado e Graciliano Ramos, por exemplo. Entre 1930 e 1945, o Brasil, em sua fundamentação anticomunista, começou a desprezar a atividade intelectual.

O governo Vargas também instituiu a censura aos correios e os censores poderiam abrir as correspondências que julgassem suspeitas. O contato com pessoas de outros países, tais como Rússia (comunismo), Espanha (anarquismo), Alemanha (nazismo) e Itália (fascismo), poderia colocar em risco o projeto nacional.

Em 1938, os integralistas, até então aliados a Vargas, tentaram um golpe em seu governo e isso os levou ao patamar de inimigos do Estado novo. A partir de então, suas ideias que eram difundidas sem empecilhos censores passaram a ser combatidas. Até aquele momento o antissemitismo declarado pelos integralistas, aliados a ideias de eugenia, inspiradas nos nazistas e fascistas, não sofriam qualquer tipo de restrição pelo governo de Vargas.

Os japoneses, outro grupo perseguido por fazer parte do Eixo, teve sua cultura associada a baixa qualidade. Os censores nutriam grande desconfiança pelo fato de os japoneses não aderirem ao processo de assimilação cultural, o que contrariava os objetivos do Estado Novo. “A insistência dos policiais em anexar aos prontuários livros, diplomas e panfletos redigidos em japonês, ainda que indecifráveis, expressa a intenção que as autoridades tinham de construir uma imagem estigmatizada do oriental. (CARNEIRO, 2002, p. 104)”.

As perseguições aos não comunistas são registradas com maior volume no período da 2ª Guerra Mundial, mas, mesmo neste momento, a caça aos comunistas tinha grande ênfase para os órgãos censores de Getúlio Vargas. A paranoia da moral cristã e ocidental e do anticomunismo fez com que até Monteiro Lobato, um grande defensor do liberalismo econômico, fosse tachado como comunista, chegando ao ponto de ser preso, em 1942, pela publicação do seu livro *A questão do petróleo*.

Sua associação com o comunismo teve início com a publicação do livro *Zé Brasil*, o qual fora utilizado por militantes da Aliança Nacional Libertadora (ANL) no processo de sua expansão para o interior de São Paulo. Para o Estado Novo a imagem negativa do Brasil não poderia ser discutida e nem divulgada.

A instrumentalização para o combate anticomunista, que se disseminou no governo Vargas, aperfeiçoou-se e teve sua ampliação com a ascensão da União Soviética e do início da Guerra Fria, teve impactos para o golpe militar de 1964, no Brasil.

3- A CENSURA NA DITADURA MILITAR (1964-1985)

O golpe militar de 1º de abril de 1964 interrompeu um fluxo da democracia liberal no Brasil que já durava dezoito anos. Neste período, o qual houve maior emancipação política e de expressão, a relação entre liberdade de pensamento e censura foi atenuada, mas a sombra censória ainda marcava o ordenamento jurídico brasileiro.

Como aponta Carneiro (2002), Jânio Quadros em 1961 havia transferido o poder de censura para os estados federados e, dessa maneira, cada poder executivo estadual tinha

competência sob suas regras de censurar obras artísticas ou a imprensa, mas não teria o poder de proibir sua circulação em nível nacional. Tratando-se da proibição de livros, uma obra censurada poderia se movimentar logisticamente de um estado para o outro, considerando que aquele outro estado não tivesse imposto restrições de circulação também. Com a promulgação da constituição de 1967, a censura voltou a ser competência do poder executivo federal e a este caberia legislar em matéria do que poderia ou não ser censurado.

No período entre 1964 e 1969, a ditadura não investiu institucionalmente contra a publicação de livros de esquerda no Brasil. As ações do governo Castelo Branco, que pretendia se legitimar como um moderador das tensões sociais e transmitir uma ideia para a sociedade que seu governo era transitório e que objetivava o retorno da democracia.

Ao mesmo tempo em que renascia o autoritarismo no país, como aponta Schwartz (2009), os anos de 1960 foi o ponto culminante do desenvolvimento democrático que já se aproximava de duas décadas. Isso fez com que ideias pautadas no materialismo histórico já tivessem sido incorporadas na cultura democrática do país, ao ponto de ser ideologia declarada de integrantes do governo João Goulart. Depois do golpe de 1964 e antes do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), em 1968, essas ideias circulavam abertamente em obras que criticassem o regime instalado no Brasil. Os generais, no início da ditadura, preocupavam-se mais com as críticas oriundas da imprensa e dos espetáculos públicos, pois teriam mais possibilidades de difusão entre as massas.

Nos governos Castelo Branco e Costa e Silva (1964 a 1969) a censura fora marcada por ausência de critérios censores, como aponta Sandra Reimão (2019). As ações de censura nesse período foram justificadas para garantir a segurança nacional e a ordem pública. Talvez, por se tratar de governos que se pretendia transitório, a instrumentalização de propósitos mais objetivos para consolidar seu projeto liberal no país, não foi suficientemente eficaz. Isso não significa que não houve ações criminosas de agentes do Estado para combater comunistas e ideias malditas. Foi o movimento que ficou conhecido como “terrorismo cultural”.

A expressão terrorismo cultural durante a ditadura militar correspondia a ações de cunho repressor de grupos de extrema direita às editoras e a intelectuais que eram contrários à ditadura militar no Brasil. Antes da legitimação institucional da censura com AI-5, intelectuais se manifestavam publicamente sobre a censura à imprensa, Reimão (2019) relata o posicionamento do jornalista Ruy Castro, que depois de ter seu livro *O casamento* censurado, condenou as transgressões constitucionais que a Ditadura militar estava praticando:

A proibição de o casamento, além de ser uma descarada à transgressão constitucional, era ainda mais perigosa porque abriu um precedente: permitiria que, a partir dali qualquer autoridade administrativa se sentisse no direito de proibir e apreender livros que não lhe agradasse. E tudo isso como se dizia ao arpejo da lei. (CASTRO *apud* REIMÃO. 2019, p. 23)

Talvez, imbuídos destas críticas às transgressões constitucionais que em 09 de fevereiro de 1967 o Congresso Nacional aprovou e o presidente Castelo Branco sancionou a Lei nº 5.250, que regulava a liberdade de manifestação do pensamento e de informação. Já em

seu artigo 1º, parágrafo 1, a lei deixa expresso que é proibida a censura de pensamento, mas esse não poderia fazer propaganda de guerra, de subversão da ordem pública ou preconceito de raça e de classe. No artigo 2º, da mesma legislação, expressa que sua eficácia não se aplicava a espetáculos públicos, jornais e revistas e que estes deveriam ser regulamentado por decreto próprio. Também impõe que as editoras e as obras passariam por procedimentos particulares censórios. A referida lei permite as opiniões desfavoráveis contra críticas literárias, artísticas, culturais e científicas, as quais não poderiam ser consideradas crimes de opinião.

O perigo desta lei estava justamente na parte em que relatava que jornais, editoras e apresentações de peças de teatro iriam ter seus aparatos censores indicados por uma legislação própria. Isso já mostrava que estes gêneros não poderiam usufruir das mesmas prerrogativas que a opinião literária ou científica gozavam.

Foi a partir da publicação do AI-5, no final de 1968, que a ditadura regulamentou os aparatos técnicos, comunicativos, jurídicos e constitucionais da censura. Entre as inúmeras violações de direitos fundamentais derivados a partir do Decreto/Lei 8.981/1969, que previa crime contra a ordem nacional, a repressão à manifestação do livre pensamento foi uma delas.

Com a instauração da ditadura militar de 1964, as atividades da polícia política foram reorientadas pelos primeiros atos institucionais, a outorga da constituição de 1969 e a promulgação do AI-5 que, no seu conjunto, (re) instalaram o estado de segurança nacional. A partir desse momento criou-se uma verdadeira “comunidade de informação” preconizada em nome da Doutrina de Segurança Nacional. (CARNEIRO, 2002, p. 67)

Em termos práticos, a existência da censura não era notória para a maior parte da população, para a grande público era como se ela não existisse. O processo de mistificação da realidade por parte dos militares no poder, no qual a censura prévia cumpria um vigoroso papel, alcançou um êxito em seus propósitos. Segundo Reimão (2002), Os jornais publicavam textos estranhos nos espaços censurados, como uma piada, uma charge, uma receita de alguma comida, pois não podia anunciar que estavam sendo censurados. Se o público leitor não estivesse atento ao que verdadeiramente estava acontecendo no Brasil, acreditaria que se tratava apenas de alguma falha na diagramação do periódico. Equívoco bastante habitual para a maioria dos leitores.

O Ministério da Justiça, depois do golpe de 1964, passou a ser o responsável pela censura dos espetáculos artísticos, o qual redirecionava a execução desta competência ao órgão de Serviço de Censura e Diversão Pública (DCDP). Até a emenda à Constituição em 1969, o foco da censura era os canais de comunicação com o público. A partir de 1970, livros e revistas também passaram a ser censuradas pelo DOPS e, desta vez, com legitimação constitucional.

A restrição censora causada pelo AI-5 durou até o ano de 1978 e foi, como destaca Reimão (2019), o período na história da república brasileira mais duro para a livre manifestação do pensamento de maneira geral. Os números ascendentes do crescimento brasileiro

promovidos pela política econômica, adotada no início da década de 1970, conhecida como milagre econômico, ajudou a legitimar todos os atos da ditadura militar, inclusive os de censura praticados pelos governos, já que a narrativa difundida pelos meios de comunicação alinhados indicava que o Brasil, sob a tutela dos militares, estava caminhando rumo ao desenvolvimento. Em dados oficiais, como aponta Reimão (2019), o AI-5 censurou os seguintes números de obras artísticas brasileiras

Nos dez anos de vigência do AI-5 (de 13 de dezembro de 1968 a 31 de Dezembro de 1978), segundo estimativas apresentadas por Zuenir Ventura, 1607 cidadãos foram atingidos diretamente e explicitamente por este Ato com punições- como cassação, suspensão de direitos políticos, prisão e/ou afastamento de serviço público. No que tange ao cerceamento da produção artística e cultural, nos dez anos de vigência do AI-5 foram censurados, ainda segundo dados apresentados por Zuenir Ventura, “Cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de Capítulos de sinopse de novela. (REIMÃO; 2019. p. 28)

A partir de 1970, a censura prévia, depois de difundida em revistas e jornais, expandiu-se para as editoras. O Decreto n.º 10.077/70 instituiu mecanismos para censura prévia em livros, mas, devido a logística e falta de pessoal necessário para o trabalho, a lei não conseguiu a devida eficácia para sua aplicação. Juntando-se a isto, o posicionamento crítico dos principais intelectuais brasileiros fez com que os generais no governo da ditadura militar recusassem das suas pretensões.

Os livros que versassem sobre sexo, moralidade e bons costumes deveriam continuar sendo censurados. A vigília moral sobre a censura das obras, instrumentalizada juridicamente, dava-se pelas denúncias de leitores. Um agente sensor, depois de ler o livro denunciado, emitia um parecer sobre o fato de que aquela obra deveria ou não ser censurada.

Reimão (2019) informa que mesmo com a censura prévia dos livros, que não era regulamentada, era comum que as editoras enviassem os livros para os órgãos censores, temendo que a obra fosse retirada de circulação depois de sua publicação, causando prejuízos financeiros e, dessa maneira, dava-se o fenômeno da autocensura por parte das editoras, por receio de prejuízo econômico.

A principal fundamentação da censura institucionalizada no Brasil, após o golpe de 1964, é moral. Uma posição de governo que oficialmente falava em “moral e bons costumes” nos textos legais, mas que era enraizada em uma estrutura cristã católica e que, em todo século XX, apresentou o anticomunismo como um dos seus elementos fundamentais. Foi sob esta égide que Rubem Fonseca, um antigo apoiador e fomentador do golpe de 1964, se viu vítima do seu próprio discurso anticomunista.

4- RUBEM FONSECA E A MORAL ANTICOMUNISTA

O golpe militar de 1964 teve como elemento discursivo principal o combate ao comunismo. Fazia parte da retórica dos idealizadores que tomaram o poder do Estado impedir que a ideologia pautada no materialismo histórico fosse fomentada em território nacional e que contribuísse para a constituição do Estado brasileiro. Sob esta retórica anticomunista, o presidente João Goulart foi destituído do seu poder.

Rubem Fonseca foi um dos que compartilharam o entusiasmo anticomunista pré-golpe. Membro de destaque do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES), chegou a ser diretor do grupo, um dos principais fundadores de ideias para as futuras ações militares. Até a censura do livro *Feliz ano novo*, em 1976, embora não haja registro de opiniões suas de apoio a ditadura, Fonseca se beneficiou com cargos e não se conhece alguma perseguição a sua conduta como escritor ou pessoa neste período.

De fato, Rubem Fonseca compartilhou da ideologia liberal de direita, participando de um grupo anticomunista que se opunha às ideias de esquerda. Segundo o próprio escritor, permaneceu compartilhando dos propósitos deste círculo até 01 de abril de 1964, quando foi institucionalizada a implantação da ditadura militar. Mesmo se dizendo contrário às ideias da junta que governava o país, após o golpe foi Secretário de Cultura da prefeitura do Rio de Janeiro em um governo biônico indicado pelos militares do planalto. (COSTA E SILVA, 2018, p. 24)

Rubem Fonseca, antes dos vínculos políticos com a ditadura militar, trabalhou como policial comissionado no 16º distrito de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, chegando a exercer a função de delegado. Isso o colocou em um lugar privilegiado, estruturalmente constatou a violência urbana crescente no Brasil. O cotidiano na delegacia de polícia fez com que emitisse uma visão ímpar sobre a escalada de violências no Rio de Janeiro nas décadas de 1950 até a de 1970. Em muitos contos seus, sua narrativa se assemelha a um boletim policial. O conto que dá nome ao livro *Feliz Ano Novo*, por exemplo, relata a história três indivíduos que vivem à margem da sociedade, sem comprometimento político com nenhuma causa, que usam da violência e da barbárie para invadir uma residência da burguesia no Rio de Janeiro.

Embora *Feliz ano novo* traga elementos de uma violência contra a Burguesia no Rio de Janeiro, a obra não faz referência a personagens com alusões à revolução socialista. Na verdade, relata um novo tipo de realidade brasileira, revestida de uma violência que se apresenta num país em processo de urbanização, e com uma industrialização intensa. Eram o momento das classes dominantes, sobretudo a burguesia industrial, colherem os frutos do milagre econômico.

A censura ao livro de Rubem Fonseca é inquietante, pois o autor não era militante de esquerda e, tampouco, uma figura sem apoio político na ditadura militar. Pertencia ao “ninho da serpente” e só com muito esforço e imaginação suas ideias poderiam ser associadas ao comunismo, mas, diante da paranoia anticomunista, até uma linguagem com conotação

sexual ou a denúncia da violência exponencial que eclodia no país, já era motivo para que o anticomunismo moral aflorasse.

Os censores da ditadura militar entendiam que a abordagem da sexualidade na escrita era uma forma de transgressão e a ferramenta de expansão do comunismo. As narrativas sobre sexo, para eles, poderiam ser usadas como forma de desestruturar as instituições sociais, como a família por exemplo. Essa premissa, associada ao anticomunismo foi bastante difundida no século XX, porém intensificada na década de 1970. A Guerra Fria fazia com que as ações não valoradas pelos governos militares, alinhados as políticas estadunidenses/capitalistas-liberais iriam, necessariamente, para o outro polo, dos soviéticos.

O despacho de censura de nº 74310/76, do Ministério Justiça, sobre a obra *Feliz Ano Novo* (1975) mostra que a livro foi proibido por exteriorizar matéria contrária a moral e os bons costumes. O documento dá ênfase às fortes cenas de sexo e a violência que o livro continha. Na sentença, não há justificativa de cunho político, somente moral. São condutas dos personagens da obra que eram contrárias as “institucionalizadas” pela república brasileira no período. A censura, com respaldo nesta moralidade, era uma maneira do governo militar mistificar a realidade nacional obliterando narrativas que se opunha a sua.

Para Alfredo Bose (1975), a obra de Rubem Fonseca relata a barbárie e a degradação do tecido social brasileiro. O crítico analisa sua escrita como “Uma prosa febril...da metrópole de robôs na qual os seres diferentes serão liquidados com metódica perfeição” (BOSI, 1975, p.10), em suas palavras, a “desidealização das elites e das massas” é uma constante na escrita fonsequiana.

Essa análise bosiana tornou-se um paradigma nos estudos literários sobre Fonseca, fomentou um rótulo que fez a obra do autor de *Feliz ano Novo* ser analisada como uma espécie de elegia à barbárie sem propósitos, mas a leitura de Bosi deve ser ampliada no sentido de promover uma reflexão na qual a violência presente em *Feliz ano novo* produz freios as tentativas de mistificação da realidade objetivadas pelos militares, sua proibição almejava a permanência da integridade do discurso de ordem do governo, o qual não poderia se sustentar com alternativas explícitas que apresentasse teses diferentes.

Nos contos, há uma provocação ao autoritarismo do governo que tomou de assalto o Estado, em 1964, e que teve que criar mecanismos repressivos para combater os críticos e os denunciadores de seus crimes. Talvez, foi exatamente por isso que *Feliz ano novo* foi censurado, ou seja, uma fundamentação moral para ocultar os objetivos da ditadura militar. *Feliz ano novo* pode não ser explícito na crítica aos militares, mas revelou a angústia de classes oprimidas que optaram pela violência como uma forma de superar a opressão.

A mesma violência destacada pela censura nos contos do livro e que assustou os governos militares era uma prática cotidiana do Estado contra seus opositores e que a ditadura esforçava-se para esconder. O período que mais se censurou no Brasil, entre os anos de 1975 a 1980, não coincide com os chamados anos de chumbo (1968/1973), mas com as narrativas produzidas depois destes anos e, quem sabe, até uma reflexão após a perseguição dos críticos da ditadura militar com violência física.

Rubem Fonseca, depois de ter seu livro censurado em 1976, foi novamente atingido, em 1978, pela vigília da moral e dos bons costumes. O conto “O cobrador” teve sua publicação proibida depois de ter vencido o concurso da revista Status, mas, ao contrário da proi-

bição de *Feliz Ano novo*, o conto não foi vedado em sua publicação na forma de livro. Este fato, demonstra a preocupação da ditadura com a popularização dos conteúdos, tendo em vista, que o acesso às revistas era maior.

O processo motivado por Rubem Fonseca, que visava a reintrodução do seu livro no perímetro de comercialização e indenização pelos danos causados a ele, foi o único deste tipo contra a censura na ditadura. A coragem que Rubem Fonseca teve em um período tão crítico da história indica que o autor não receava represálias. Fonseca foi vítima das contradições do seu tempo, e de uma moral que ajudou a criar. O monstro do anticomunismo engoliu um daqueles que o havia alimentado.

REFERENCIAS:

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: CULTRIX, 1975.

BRASIL. **Lei nº 5.250**, de 9 de fevereiro de 1967. Regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação. Brasília, DF: Congresso Nacional, 1967. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5250compilado.htm>. Acessado em 05 de agosto de 2021.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos ideias malditas: o Deops e as minorias silenciadas**. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.

Costa e Silva, Fagner. **A invenção da experiência: Os escritos autobiográficos de Rubem Fonseca**. Alagoinhas: Universidade do Estado da Bahia, 2018.

COSTA E SILVA, Fagner. O cobrador: A perturbadora harmonia entre o bem e o mal. In: FRANCISCO, Chimica; SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. **Das curvas e dos desvios: O conto como ponto de partida**. Cabo Frio- RJ: MARES, 2016.

FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

OLIVEIRA, Francisco. **A economia brasileira: Crítica à razão dualista**. Petrópolis: Editora vozes. 1981.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar**. São Paulo: Edusp, 2011.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política. In: **Cultura e política**. São Paulo: Paz e terra. 2009.

SILVA, Deonísio da. **O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983.

Autoritarismo e conformismo na poética tropicalista

Authoritarianism and conformity in the tropicalist poetics

Gabriel Caio Correa Borges¹

Resumo: Convém a este artigo uma releitura da poética tropicalista em sua relação com o contexto político daquele período de final da década de 60. Como outros artistas e intelectuais do momento, os participantes da Tropicália assumiam uma postura crítica e combativa quanto a imposição da ditadura militar que suprimia direitos civis. Entretanto, se destacava do chamado nacional-popular por se distanciar da mensagem panfletária. A lírica tropicalista preferia correlacionar o autoritarismo da época com a manutenção de uma sociabilidade arcaica, que continuava prevalecendo mesmo com o desenvolvimento urbano. Assim, levava o cerne do problema ditatorial para a nova realidade de modernização, no qual o conservadorismo desempenha um papel relevante como sustentáculo do regime. Os compositores tropicalistas realizaram essa proposta retomando uma das principais tradições literárias brasileiras: a crítica de costumes de fundo urbano. Veremos nas canções de Caetano Veloso e Tom Zé como isso tomou forma. **Palavras-Chave:** Tropicalismo; Ditadura Militar; Costumes; Caetano Veloso; Tom Zé.

Abstract: Interests for this article to reread the tropicalist poetic linked to a political context related to the final moment of the sixties. As the example of another artists and intellectuals from that period, the participants of Tropicalia assumes a critical and combative position. But differs from the so called national-popular aesthetics because takes distance from a partisan message. The tropicalist lyric prefers to correlate the authoritarianism from the period to the maintenance of an outdated sociability, which still persevere even with the urban development. This brings the dictatorship problem to the new reality of modernization where the conservatism is relevant to sustains that governance. The tropicalist composers fulfilled their proposal bringing back one of the most relevant Brazilians literary traditions: the urban customs criticism. We will see how it takes form during the poetic of Caetano Veloso and Tom Zé. **Key-Words:** Tropicalism; Military Dictatorship; Manners; Caetano Veloso; Tom Zé.

¹ Professor substituto na Universidade Federal do Espírito Santo, UFES. E-mail: gabrielcaiborges@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

No contexto sessentista, a Tropicália significou um ímpeto de renovação importante no horizonte estético brasileiro. Dentro dos debates e polêmicas que cercavam a produção artística da época – em especial, na canção – quebrou tabus no que dizia respeito às questões de nacionalismo x universalidade; popular x massivo; purismo x síntese; tradição x inovação. A proposta do tropicalismo foi eficiente em retomar os termos éticos e estéticos idealizados antes pelo modernismo e atualizá-los para a uma nova realidade.

Algo que incluiu o compromisso político da arte, um ponto que marca todo o debate estético da época. Afinal, a questão da politização passou a ser inescapável conforme o golpe de 64 que inaugura os vinte anos de ditadura militar. Um período que foi marcado por singular autoritarismo conservador e violações de direitos humanos. Entretanto, o tipo de politização proposta pelo tropicalismo é mais nuançado do que esse contexto sugere. Pois ao mesmo tempo que se opunham ao moralismo ditatorial militarista, também questionavam o caráter panfletário de certa arte engajada. Esta buscava alinhar a produção estética à emergência de certas pautas referentes à realidade sociopolítica nacional.

É uma proposta estética que é anterior ao autoritarismo militar. Ela se justifica pelo encontro de duas tendências referentes à tomada de consciência do Brasil como nação. Primeiro a diretamente política, de influência marxista, que chamava atenção para o caráter subdesenvolvido do país. Denunciava a desigualdade social, a estrutura oligárquica, a perpetuação da miséria e a dominação imperialista internacional. Como recorda Roberto Schwarz (2008) esse não foi um fenômeno marginal, mas sim se fortaleceu ao longo da Quarta República e dos primeiros momentos pós-golpe militar ao ponto de se realizar como uma hegemonia cultural.

Mas a essa tendência confluiu outra, referente à própria percepção cultural do país. Algo herdado do modernismo e dos debates derivados das propostas do movimento. Assim, muito da arte engajada compartilha do nacionalismo crítico de construir formas estéticas propriamente brasileiras, que seriam coerentes com o contexto da formação nacional. De forma mais específica, se aproximava das propostas de Mário de Andrade sobre a produção de uma arte que buscasse no popular os elementos estéticos da brasilidade.

(...) poderíamos afirmar que o projeto musical de Mário, voltado para o ideal de formação, foi atualizado pelos mentores da ideia de MPB, que procuraram “costurar” o Brasil através da música. Houve uma releitura de seu projeto cultural, expresso principalmente no *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, segundo o qual esta deveria refletir as “características musicais da raça”, encontráveis, por sua vez, na música folclórica ou em outras formas de “populário” não contaminadas pelo processo de modernização. (NAVEZ, 2015, pp. 42-43).

Outra comparação importante que Santuza Cambraia Navez faz é de que os artistas do que então era conhecido como MPB compartilhavam com Mário um certo caráter militante do artista, “ou seja, os compositores deveriam desenvolver um espírito coletivista avesso ao individualismo e direcionar seus trabalhos artísticos para o objetivo de ‘formar’ o receptor”

(2015, p. 43). Algo, aliás, que se alinha a certo ativismo do período, marcado pelas ideias de pedagogia popular de personalidades como Paulo Freyre e Darcy Ribeiro.

Enfim, o caráter dessa nova canção nacional-popular surge no contexto pós-Bossa Nova. Aproveita assim do refinamento musical proporcionado por aquela cena para incorporar a musicalidade popular a um processo de intelectualização da prática de composição. Algo que se alinha com um discurso de autenticidade nacional, de um certo caráter trovadoresco. Versam assim sobre as incongruências de um país agrário, marcado pela dominação e pela miséria. Destaca-se a atenção para a questão nordestina, marcada pelos êxodos populacionais rumo à região Sudeste devido às fortes secas que assolam o sertão.

É uma identidade estética que leva a esse primeiro momento da chamada MPB a estar relacionado ao que Naves (2015) denomina de canção crítica. É um conceito que trabalha no repensar da canção que adveio com a Bossa Nova em diante. Ele sugere o compositor como um intelectual participativo que desenvolve o fazer do cancionista como uma atividade de pensamento crítico. Primeiramente, explorando os próprios atributos musicais da canção, aprimorando harmonias, mesclando gêneros. Mas também diz respeito a postura ativa dos compositores em comentarem através da arte – ou mesmo fora dela – sobre a vida sociopolítica.

Por um lado, o compositor, como é comum ocorrer ao artista moderno, passou a atuar como crítico no próprio processo de composição da canção. Por outro, a crítica também era dirigida aos fatos culturais e políticos do país, de maneira congruente com a proposta desses compositores de articular a arte com a vida. O compositor popular, à maneira de Baudelaire, torna-se um crítico. Ao operar criticamente no processo de composição, fez uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular converteu-se em pensador da cultura. (NAVES, 2015, p. 42).

Os mentores da Tropicália compartilham com o nacional-popular esses sentidos sobre a prática do cancionista. Porém, diferem ao retomar e aprofundar a proposta vanguardista da Bossa Nova. Enquanto o nacional-popular da MPB valorizava a pesquisa de tradições, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e outras personalidades do tropicalismo defendiam a internacionalização da música brasileira. Contra o dogma de certa projeção purista, defendiam a síntese das musicalidades populares com os gêneros de massa globalizantes, com ênfase no Rock N' Roll que estava em seu auge durante a década de 60. Aqui também surge uma recuperação dos preceitos do modernismo, mas desta vez os de Oswald de Andrade que, diferente de Mário, defendia uma estética brasileira cosmopolita.

Enquanto Mário valorizava o artista (ou intelectual) completo, que vive uma experiência totalizante, Oswald, num movimento contrário, assume o modelo da vocação. O ideal da vocação, de acordo com Mas Weber, aparecia no mundo modernizado e racionalizado do século XIX em substituição da perspectiva do

Bildung, que, durante muito tempo, havia prevalecido. Vinculada a uma concepção de cultura que valoriza um tipo de conhecimento mais geral e o diletantismo, essa perspectiva já não fazia sentido diante das novas realidades sociais, coma racionalização e o progresso consolidando o conhecimento útil. (NAVES, 2015, pp. 40-41).

A proposta oswaldiana valorizava uma ação individualizada e especializada do artista no lugar do comprometimento partidário coletivo. Isso não significava uma apatia política, um retorno da “arte pela arte”. Ao contrário, valorizava a subjetividade como forma de interpretar o mundo ao redor, a sociedade e suas questões. O sujeito, assim, surge como um experimentador através do conhecimento cultural e artístico adquirido.

Algo que envolveu a singularidade poética do tropicalismo que, assim como a musical, difere conceitualmente daquilo buscado pela MPB. Apesar de coincidirem com as temáticas de esquerda e de oposição ao autoritarismo militar, valorizavam outros temas que surgiam no horizonte nacional. As questões agrárias cedem lugar ao crescimento da urbanização. Nesse novo contexto, novos problemas surgem, mas velhos são mantidos com uma nova roupagem. Isso conforme a urbanização brasileira foi marcada pelo fenômeno da modernização conservadora. Ou seja, de um crescimento industrial e urbanístico que foi tocado pelas elites rurais e que perpetua a lógica de castas sociais advindas da realidade agrária.

A poética tropicalismo assume essa nova realidade que de uma forma ou outra continua a antiga. Algo que impacta também a percepção de seus autores para com a então vigente ditadura militar. Colocam assim o conservadorismo como o fator de encontro entre o autoritarismo presente e a perpetuação das desigualdades sociais. Com um discurso menos panfletário e mais nuançado, recuperam a questão dos costumes para a crítica, entrando assim no imobilismo das classes médias urbanas da segunda metade do século XX.

Essa crítica de costumes e o foco na classe média se revelou na tendência a construção de um arquétipo nessa poética. Nas líricas tropicalistas surge o retrato de uma família nuclear que é marcada pela apatia e a conformidade com a situação das coisas. Este artigo vai adentrar em como foi abordada essa construção dentro da poética tropicalista, tomando a produção de Caetano Veloso em Tom Zé como objeto.

2 CRÍTICA DE COSTUMES E A CANÇÃO

Antes, é importante termos uma boa ideia de que convém ao nosso argumento levantar algo sobre a crítica de costumes na literatura brasileira. Embora, seja atualizada pela poética tropicalista, a abordagem dos costumes é um dos temas recorrentes no sistema literário nacional. Mais importante, foi um discurso fundamental para compreender as idiosincrasias da formação social do país.

É uma correspondência entre literatura e sociedade que é percebida com o amadurecimento da narrativa brasileira ao longo de sua história. É algo que Antonio Cândido (2010) aponta quando se debruça sobre o romance “Memórias de um Sargento de Milícias” de Manuel Antônio de Almeida. Percebe nessa narrativa uma relação entre perso-

nagens marcada por certa amoralidade inerente ao trato. Essa falta de caráter atinge em especial as interações entre classes sociais, onde os arquétipos destas procuram brechas para ludibriar o outro. Essa representação literária da sociedade de classes marcada pelo logro é o que identificou como a *dialética da malandragem*.

Mas é a passagem do romantismo para o realismo machadiano que permite a elaboração de histórias mais argutas sobre as nuances dos costumes no Brasil. É Roberto Schwarz quem identifica o valor da ficção de Machado em captar os elementos definidores das relações sociais da nação. Elas seriam balizadas por aquilo que considera uma cultura do favor, ou seja, de conseguir amparo ou tutela de quem está privilegiado socialmente.

Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes da população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão de terceiros que nos interessa. Nem proprietários, nem proletários, seu acesso à vida social e a seus depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. (SCHWARZ, 2012, pp. 15 – 16).

Assim, o que viria a ser a classe média é trazida para o centro dos debates sobre a ordem social brasileiro. E, conforme isso se faz através da literatura, se denotam outros fatores que disso derivam. Primeiramente, como é uma relação de classes que atravessa o espaço urbano, apesar da hegemonia rural que ainda prevalece no século XIX. Da mesma forma que as cidades são dependentes do comércio dos bens rurais, a classe média urbana existe no percalço das elites agrárias. Mas também revela a formação de uma dinâmica social peculiar aos espaços urbanos e que seria esclarecedora para o tipo de ordem consagrada com a urbanização crescente no século seguinte.

Algo que inclui o apego que essa classe de homens livres possui em relação à autoridade estatal. Tanto no exemplo eleito por Antonio Candido quanto no de Schwarz a dinâmica de reconhecimento social passa por ganhar as graças de alguma pessoa que ocupa algum cargo governamental. A patente militar em “Mamórias de um Sargento de Milícias” sinaliza para isso através do uso da autoridade para conseguir favores pessoais. Mas é a ficção machadiana quem dá o passo mais importante ao trazer para o centro narrativo a elite burocrática. É a engrenagem dos favores onde as famílias bem-nascidas contam com influência de indicação ou orientação sobre cargos administrativos, podendo apontar para seus agregados na aptidão de ocupar essas vagas. É uma representação daquilo que ficou conhecido como patrimonialismo. Ou, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda (1995), um tipo de arranjo social onde os limites do público e do privado são diluídos; ocorrendo das instâncias que seriam voltadas ao atendimento do interesse público serem conduzidas para benefícios de particulares.

Essa dinâmica pouco muda, mesmo com a modernização que levaria ao crescimento das metrópoles brasileiras no século XX. Talvez a única mudança significativa tivesse sido os espaços urbanos superando os rurais como paradigma socioeconômico dominante. Mas o tipo de relação entre classes e entra instância se conserva mesmo na nova realidade.

Por outro lado, a representação próxima a paródia dessa organização social se realizou como

um dos fatores de excepcionalidade da tradição literária brasileira. Ela reverte a lógica do patrimonialismo, tomando o retrato dos costumes privados como um exemplo das incongruências do brasileiro médio no ajuste da convivência pública.

O tropicalismo retoma essa tradição a sintetizando com algumas das novidades propostas pelo modernismo no trato literário. Isso diz respeito especialmente a representação desses costumes dentro de um quadro de alegorias e distorções que seriam propícios ao tipo crítica adequada aos tempos ditatoriais.

3 CAETANO VELOSO E AS ALEGORIAS DA MEDIOCRIDADE

Caetano Veloso é o mentor da tropicália como projeto artístico-cultural e também é quem estabelece suas abordagens excepcionais. Algo que inclui o discurso crítico que o movimento mira, exatamente nos termos que o destacam da retórica do populismo cultural. Se este se estabelece a partir de uma denúncia contra os efeitos do consumo e do capital, a canção tropicalista os assume considerando sua inevitabilidade.

Mas é a partir desse reconhecimento que as composições de Caetano são elaboradas através de uma dialética única. Pois tomam como ponto de partida a influência paradigmática do *pop* universal no cenário local da música brasileira. Isso conforme a disputa cultural que passava no contexto da época dizia respeito ao antagonismo do nacional-popular contra artistas próximos do Rock n' Roll, a chamada Jovem Guarda. Enquanto o nacionalismo projetava na Jovem Guarda uma influência internacional que seria daninha a uma suposta autenticidade das tradições musicais do país, Caetano compartilhava a interpretação de intelectuais como Augusto de Campos (2015). O poeta concretista percebeu em artistas como Roberto Carlos uma bem-sucedida síntese da linguagem ruidosa do rock n' roll com as propriedades da dicção característica da canção brasileira.

Caetano assume essa correspondência, mas vai além ao explorar conscientemente o potencial que surge dessa proposta. À maneira dos modernistas, percebe na internacionalização do nacional uma oportunidade para apontar nuances, quebrar tabus e, em especial, confrontar as contradições nacionais consigo mesmas.

Isso convém ao elemento paródico que é característico da composição tropicalista. É através desse aspecto que Christopher Dunn (2001) compreende a força do pastiche na proposta da tropicália. Ao trazer o *pop* para a representação nacional, Caetano teve como fim criar uma sensação de estranhamento, exotismo, para com o próprio país. É uma perspectiva que envolve “um senso de distância irônica em relação à literatura e aos discursos culturais que moldaram a identidade brasileira” (DUNN, 2001, p. 91).

No caso de Caetano, a adoção dessa perspectiva se desenrola através de uma atribuição distorcida das coisas. O que é representado por sua poética surge sob uma representação surreal, onírica, por vezes grotesca. Essa inclinação é o que correlaciona sua poética a elaboração de uma escrita alegórica. Ao tomar as teses de Walter Benjamin como base, Jean Marie-Gagnebin explica que a alegoria é uma representação que trabalha a partir do rastro. É algo que surge através da tensão própria entre memória e esquecimento, da representação do rastro como o vestígio de algo que já não é mais aquilo que era na origem.

Mas, por isso mesmo, a alegoria diz também a verdade e a produtividade destas línguas históricas que são as nossas. Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência de sentido, a alegoria extrai a sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediatividade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar essa falta, ao tirar imagens sempre renovadas, nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. (...) A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntem num mesmo rio de imagens: da tristeza, do *luto* provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do *jogo* que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros. (GAGNEBIN, 2013, p. 38).

A autora aproveita para eleger a dialética inerente à alegoria como aquele que “rege nossa modernidade, dividida entre a nostalgia de certezas desaparecidas e a leveza trágica do herói nietzschiano” (GAGNEBIN, 2013, p. 38). Esse também é o quadro que melhor explica a poesia tropicalista de Caetano Veloso e a representação alegórica sobre o contexto sociopolítico do país durante a década de 60.

Conforme o valor alegórico aqui tira proveito do pastiche para se realizar, o quadro proposto é o de uma simbiose entre autoritarismo militar e conformismo civil. Ou seja, a denúncia não recai sobre as arbitrariedades do regime, mas sim quanto a apatia cotidiana da classe média que a sustenta. Ela é assim representada sobre esse cenário torto, onde uma dimensão de tempo e espaço irregulares contrasta com o imobilismo de uma estrutura familiar conservadora.

O caso mais famoso dessa abordagem é o da canção “Panis et Circenses”, composição de Caetano junto com Gilberto Gil e com interpretação consagrada pela banda Os Mutantes. A inspiração já se apresenta no nome da obra, um mal-entendido com a expressão latina *Panem et Circenses* que qualificava a política de satisfação da plebe no Império Romano. Essa máxima se consagraria no imaginário coletivo como sinônimo de conformismo e manipulação das massas. Algo que permeia a tensão narrativa da canção, onde um eu-lírico várias situações subversivas, mas que não despertam o torpor das “pessoas na sala de jantar”.

Eu quis cantar minha canção iluminada de sol
Soltei os panos sob os mastros no ar
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei fazer de puro aço luminoso um punhal
Para matar o meu amor e matei
Às cinco horas na Avenida Central
Mas as pessoas na sala de jantar

São ocupadas em nascer e morrer

Mandei plantar folhas de sonho no jardim do solar

As folhas sabem procurar pelo sol

E as raízes procurar procurar

Mas as pessoas na sala de jantar

São ocupadas em nascer e morrer (Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1968)

A impressão de que as referidas pessoas seriam uma família patriarcal é confirmada no uso de sonoplastia posterior à canção. A faixa, na versão dos Mutantes, se encerra com uma simulação de café da manhã, onde o tilintar de talheres e louças ocorre junto a pedidos de passar a salada ou o pão. Essa interpretação psicodélica de uma cena singela do cotidiano serve para ilustrar a mensagem da canção acerca da vivência medíocre.

Se percebe a coleção de rupturas ou mesmo crimes que o protagonista coleciona. Ele agita o espaço público, assassina a própria namorada e planta maconha. Representações de acontecimentos corriqueiros sensíveis à violência e à desordem urbana do subdesenvolvimento. Ainda assim, a sala de jantar, fortaleza do espaço privado, permite ao patriarcado da classe média ignorar essas tensões cotidianas. Nele, a rotina substitui o conflito das vivências, indicando uma paralisia confortável.

É uma alegoria irônica, composta a partir da situação de classes que permite a manutenção das incongruências do subdesenvolvimento no Brasil. As engrenagens dessa condição, da desigualdade social até a governança ditatorial, são justificadas por quem pode gozar do privilégio da indiferença. Ou seja, que os absurdos vistos no espaço público só existem graças a uma suposta harmonia da vida privada das classes médias e altas.

Ao mesmo tempo, isso se realiza na mediocridade das próprias aspirações e sonhos dessa classe. Enquanto a sobrevivência presente em meio à tensão é o que preocupa os subalternos, o que importa para as classes elevadas é a ambição por um futuro de manutenção de suas condições sociais. Esse contraste de perspectivas é o que inaugura o argumento como alegoria. Afinal, é essa situação que origina o rastro de significado.

No caso do tropicalismo, a alegoria articula os *ready made* do mundo patriarcal e do consumo revivenciando, como numa experiência alucinatória, os traços de uma história que não chegou a se realizar. Reatualizando ruínas históricas, faz saltar, como numa iluminação, o reprimido, presentificando despudoradamente o que se ocultara. Assim, de forma sensível, nas canções tropicalistas, há uma operação que oferece ao ouvinte uma imagem alienada do Brasil e, simultaneamente, um espetáculo de suas indeterminações, chegadas intactas ao presente. (FAVARETTO, 2007, p. 126).

Caetano vai da superfície para a interioridade do cidadão médio em outra canção, “Eles”. Nela o compositor penetra no estereótipo de subjetividade que a mediocridade social suscita. Aqui temos esse perfil onde as expectativas de vida devem andar na linha reta da moralidade cristã e da manutenção do privilégio de classe.

Em volta da mesa, longe do quintal
 A vida começa no ponto final
 Eles têm certeza do bem e do mal
 Falam com franqueza do bem e do mal
 Creem na existência do bem e do mal

(...)

É que eles tem medo do dia de amanhã
 Eles aconselham o dia de amanhã
 Eles desde já querem ter guardado
 Todo o seu passado no dia de amanhã
 Não preferem nem São Paulo, nem Rio de Janeiro

Apenas tem medo de morrer sem dinheiro (CAETANO VELOSO, 1968)

A repetição monótona dos motivos “do bem e do mal” e “do dia de amanhã” servem para ilustrar o círculo vicioso mental e espiritual no qual se auto-encarcerou. É como um eterno retorno, onde a única coisa a transmitir para as futuras gerações é uma caricatura de experiência que corresponde à própria mediocridade.

Da paródia tropicalista, Caetano assim aprofunda ainda mais no tipo de representação alegórica da alienação que assola o cidadão médio. Como retrato de seu tempo, sugere a indiferença e egoísmo desse séquito da população em paralelo a agitação social e a supressão de direitos políticos. Para o caminhar do rastro temporal deixem esse retrato da mediocridade que é singular dos abastados do país não importa o tempo.

Mas os tipos de conexões que essas alegorias fazem da mediocridade com o autoritarismo presente, essas ficam nas entrelinhas, subentendidas no contexto da música. Seria outro membro ilustre do tropicalismo, Tom Zé, quem colocaria a relação de forma evidente em seus termos sociopolíticos.

4 TOM ZÉ A RELAÇÃO ENTRE AUTORITARISMO E URBANIZAÇÃO

Se Caetano Veloso dá ênfase aos costumes privados, deixando nas entrelinhas a relação entre conformismo e autoritarismo, Tom Zé coloca essa relação na dinâmica do desenvolvimento do espaço público. Isso permite trabalhar em um quadro mais complexo, que desvela de forma sucinta os efeitos do autoritarismo na condução da sociedade.

Em especial, a proposta do conformismo como sustentáculo do governo ditatorial é colocada em perspectiva com a modernização brasileira e o subsequente desenvolvimento urbano. Não à toa ele elege a cidade de São Paulo como o cenário por excelência de suas canções. Algo que vale em especial para seu primeiro disco. “A Grande Liquidação” é uma obra conceitual que gira em torno da representação da sociabilidade urbana em São Paulo naquele momento de fim dos anos 60. Cada canção é representativa das idiossincrasias da modernização conservadora do qual atravessa a cidade.

O expediente alegórico aqui não é mais fraco do que em comparação com a poética de Caetano. Ao contrário, com Tom Zé ganha certa profundidade no jogo de distorções exatamente por conta dessa representação das contradições da modernidade periférica. Mais do que nunca o envolvimento do pastiche evidencia o espetáculo da sociedade de consumo, algo caro a proposta tropicalista conforme levantado por Celso Favaretto (2007).

Graças a esse movimento todas as convenções caras ao conservadorismo são expostas como farsa perante o espetáculo urbano. Cabe menção a canções como “Glória”, que representa um patriarca que deixa clara a própria hipocrisia quanto às lições de moral que transmite aos filhos; “namoradinho de portão”, uma sátira das cerimônias que os jovens namorados têm de fazer para se apresentarem às famílias das parceiras; e “Curso intensivo de boas maneiras” que expõe o vínculo entre classe e etiqueta social.

Mas vamos dedicar aqui uma atenção especial à canção “Parque Industrial”. Foi a única composição de Tom Zé incluída no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. Algo que faz sentido conforme a proposta da canção se alinha ao da manifestação crítica do tropicalismo. Ao mesmo tempo, também é uma composição típica de Tom Zé desse momento inicial da sua carreira.

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer a nossa redenção

Tem garotas-propaganda
Aeromoças e Ternura
No Cartaz
Basta olhar na parede
Minha alegria num estante
Se refaz

Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requentar e usar
É somente requentar e usar
Porque é made made made
Made in brazil (TOM ZÉ, 1968).

É interessante o amálgama onde o capitalismo de consumo exacerbado se confunde com o ufanismo nacionalista que se propaga com o discurso oficial da ditadura. O procedimento alegórico toma forma ao colocar nos mesmos atributos de sentido religiosidade católica, culto à pátria, publicidade massiva, imperialismo cultural e esperança desenvolvimentista, tudo unificado pelo espectro do autoritarismo.

Tom Zé aqui se aproxima das propostas situacionistas de intelectuais como Guy Debord (1997). Através de sua teoria sobre a sociedade do espetáculo, esse filósofo francês compreendeu que a mediação do sensível que o consumo impõe sobre a percepção cotidiana cria uma falsificação onipresente entre o sujeito e a realidade. Algo que convém ao projeto da ditadura militar, onde o ufanismo serve ao propósito de desenvolvimentismo agressivo e é conveniente para ocultar dos problemas de miséria e desigualdade que assolam o país.

Mas a ênfase da pressão autoritária recai sobre um elemento onipresente em toda a poética dessa canção. É a exaltação da alegria que marca a sombra da ditadura nas relações sociais. Não é uma felicidade libertária, afirmativa de um afeto positivo. Mas sim uma alegria opressora, imposta, que serve para ocultar a violência e as arbitrariedades do regime através do espetáculo apresentado. Seria um tema caro a Tom Zé, no qual ele voltaria futuramente em “Menina, amanhã de manhã”. Mas em “Parque Industrial”, a opressão da felicidade serve a pintura alegórica da proposta tropicalista. Ao mesmo tempo que se aponta a opressão que essa positividade forçada marca na atmosfera de censura e violência do período, também é ilustrativa da subversão dos signos das contradições do autoritarismo operada pela Tropicália.

5 CONCLUSÃO

A partir da lição herdada dos modernistas, os artistas da Tropicália retomaram a tradição da literatura brasileira referente à crítica de costumes e a encaixaram no discurso *pop* que sugere a tônica de sua estética. Graças a essa operação de síntese antropofágica, tropicalistas como Caetano Veloso conseguiram tecer um discurso crítico consistente ao autoritarismo ditatorial, mas mais nuançado que a tendência panfletária da MPB.

A partir desse motivo, conseguiram utilizar da canção para oferecer uma perspectiva complexa das relações sociais que sustentavam o árbitro ditatorial. Sugerem assim um vínculo do regime militar com o patriarcado patrimonialista e arcaico que definiu as relações de poder no país. Uma perspectiva que é sugerida através do uso da alegoria que confere assim a representação poética adequada a memória e ao desvelo daquele momento.

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANDIDO, Antônio. *O Discurso e a Cidade*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2010.

DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicália and the emergency of the brazilian counterculture*. United States of America: The University of North Carolina Press, 2001.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4ª edição. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*” Santuza Cambria Naves organização Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2012.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Discografia

CAETANO VELOSO; GILBERTO GIL; GAL COSTA; NARA LEÃO; OS MUTANTES; TOM ZÉ. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Philips. 1968.

CAETANO VELOSO. *Caetano Veloso*. Philips. 1968.

TOM ZÉ. *Grande Liquidação*. Rozembilt, Mr. Bongo. 1968. 1Cd.

Hermann Broch sob a ótica kunderiana: *Os sonâmbulos* como observação da decadência dos valores na Primeira Guerra Mundial

Emanuelle Souza Alves da Silva¹
Ana Paula Aparecida Caixeta²

Resumo: O presente artigo traz a obra *Os sonâmbulos* (1932), de Hermann Broch, com a intenção de explorar aspectos estéticos nela contidos que revelam conhecimentos acerca da condição humana no contexto da Primeira Guerra Mundial. A partir da discussão de Milan Kundera sobre o fazer romanesco, pretende-se esboçar de que modo essa problemática é tratada como hipótese ontológica do romance brochiano, norteador o conflito que reflete a respeito da natureza e decadência dos valores ocidentais observados em tempos de guerra. A partir da teoria de Broch sobre a decadência dos valores, é possível entender de que modo a Alemanha deu abertura para o sistema totalitário nazista. Para contemplar essa reflexão, a investigação aqui proposta está norteador pela teoria da Epistemologia do romance, cujo constructo é pautado no diálogo entre filosofia e literatura.

Palavras-chave: Hermann Broch; condição humana; Milan Kundera; Epistemologia do Romance.

Abstract: This Article deals with the work *The Sleepwalkers* (1932), by Hermann Broch. It intends to explore aesthetic aspects contained in it that reveal knowledge about the human condition in the context of the First World War. Based on Milan Kundera's discussion of the write of novels, we intend to outline how this issue is treated as an ontological hypothesis in *The Sleepwalkers*, guiding the conflict that reflects on the nature and decadence of Western values in times of war. From Broch's theory on the decay of values, it is possible to understand how Germany opened up to the Nazi totalitarian system. To contemplate this reflection, the investigation proposed here is guided by the theory of Epistemology of Romance, based on the dialogue between philosophy and literature.

Keywords: Hermann Broch; human condition; Milan Kundera; Epistemology of Romance.

1 Graduada em Filosofia pela Universidade de Brasília e Mestre no Programa de Pós Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília. E-mail: emanuellesas@hotmail.com

2 Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit) da Universidade de Brasília. E-mail: anapaulacaixeta.unb@gmail.com

APRESENTAÇÃO

Este texto nasce impulsionado pelo interesse no viés filosófico das obras literárias do escritor vienense Hermann Broch (1886-1951), sendo o objeto literário deste artigo a obra *Os sonâmbulos* (1931/2011). Nossa intenção é apresentar um panorama que diz respeito ao modo com que Broch trata a problemática da decadência dos valores a partir desta obra.

O romance foi escrito em 1932 abarcando o contexto alemão e a narrativa se passa da iminência à chegada da Primeira Guerra Mundial. Esse horizonte temporal coloca *Os sonâmbulos* num espaço nebuloso e de difícil clareza da condição humana, em que Broch se esforça para desenvolver teorias e reflexões na tentativa de contemplar as problemáticas existenciais que envolviam aquele contexto. A partir das personagens centrais dos três volumes da obra, Pasenow, Esch e Huguenau, observamos temas que fazem com que se tenha acesso ao que seria sua teoria da decadência dos valores. Assim, para além dos aspectos e contribuições históricas da obra que dizem respeito a sua credibilidade, direcionamos nosso olhar às condições de existência tratadas por Broch, que, não tendo encontrado espaço na filosofia vienense para explorar essas problemáticas, percebe no espaço estético possibilidades de trabalhar assuntos de natureza da condição humana evidenciados naquele contexto. Desse modo, ele adentra o campo da literatura tentando abranger o espírito de sua época e acreditando que o papel ético da obra de arte “é o símbolo daquilo que é e da eternidade, sempre e insistentemente libertação do medo” (BROCH, 2014, p. 28).

Vale ressaltar que a noção de ética na arte da qual se vale o autor não é direcionada pelo compromisso externo da obra diante dos anseios de um grupo, um ideal de valores ou uma ideologia. Em suas discussões ensaísticas, em diálogo com o que o romance traz, Broch (2014) demonstra preocupação com um mal ético que assola a estética do início do século XX, especialmente pela arte parecer estar a serviço da complacência das sensações, da dogmatização estética e das exigências éticas do espírito daquele tempo. A partir do momento em que há uma decadência de valores, há também variações dos anseios éticos dos sujeitos, ora não mais interessados na reflexão de quaisquer problemas do humano, mas fixados em dar conta das exigências éticas do tempo.

O espírito de época tratado por Broch (2014) diz respeito aos aspectos mais basilares da existência humana numa determinada época e é o plano de fundo existencial que reflete nas mais diversas atividades e labores humanos, inclusive nas artes. Segundo ele, o papel da arte não consiste em exibir e representar os valores dos sistemas vigentes da época, mas abranger a própria época, com seus diversos modos de ser naquele momento e comprometida com sua internalidade. Por esta razão, ao nos valermos do romance *Os sonâmbulos* para acessar aspectos da condição humana que esbarram numa cultura de guerra da história ocidental, estamos diante de uma possibilidade de refletir como a literatura deste autor, de algum modo, abre espaço para reflexão e compreensão a respeito de como o intervalo entre as duas grandes guerras foi também um momento de confronto entre o ético e estético enquanto denúncias de um tempo em decadência. Ademais, motivadas pela discussão engendrada por Milan Kundera a respeito da construção de “romances que pensam”, este artigo se vale da oportunidade de refletir, por meio do estético, questões importantes que assolaram um tempo.

APONTAMENTOS TEÓRICOS

Partindo da Epistemologia do Romance (ER) como viés teórico desta pesquisa, intencionamos abarcar os conhecimentos relativos à condição humana que se mostram na obra de Broch. Para isso e em caráter lato, aproximamo-nos de três grandes áreas, Estética, Hermenêutica e Epistemologia, a fim de estabelecer um possível fundamento teórico aos dados epistemológicos e relações feitas durante a leitura do romance brochiano.

A ER entende que as relações do leitor para com a obra partem de um movimento estético em que o sujeito se relaciona com o objeto, partindo do pressuposto kantiano do sujeito transcendental, que anseia conhecer (KANT, 2015). O primeiro passo possibilitador do entendimento da obra é tomar consciência dos movimentos estéticos que abarcam a leitura de um texto literário, levando em consideração que a sensibilidade leva ao entendimento das coisas (KANT, 2015). Desse modo e de acordo com Barroso-Filho (2018), assumimos que o tipo de leitor do qual se vale a ER não se enquadra em um agente passivo de leitura de desfrute ou se propõe desinteressado academicamente. Ao contrário, a ER vislumbra, para essa especificidade, um tipo de leitor investigativo, que anseia por conhecer a partir daquilo que experiencia enquanto objeto estético. Portanto, a leitura de uma obra literária consiste numa relação sujeito e objeto limitada a um tempo e espaço, e, à medida em que o leitor, assumidamente pesquisador, faz relações e questionamentos nesse mergulhar no texto, ele alcança entendimentos.

Para a ER, o movimento de leitura é conduzido por um gesto maior, de caráter epistemológico, visando entendimento das coisas oriundas do estético, a partir do *serio ludere*: abordagem de leitura que pressupõe uma investigação literária como brincadeira séria (BARROSO-FILHO, 2018). A partir dessa intencionalidade, novos gestos são evocados enquanto condutores de possíveis reflexões de ordem filosófica, estética e hermenêutica, movimentando as possibilidades de leitura por meio da intenção de conhecer. Por esta razão, a relação sujeito e objeto depende do contexto em que o leitor se insere, de seu repertório de leituras, sua história e, conseqüentemente, sua intencionalidade diante do objeto.

Ao nos atentarmos aos contextos, trazemos um olhar hermenêutico enquanto possibilidade de transformação por meio da experiência provocada pelo jogo, o qual lança mão o sujeito diante do objeto estético (GADAMER, 1997). Dito isso, podemos dizer que o sujeito da ER assume um grande desafio, pois a partir das relações feitas no âmbito da leitura de natureza particular, que é da ordem da experiência estética, buscará construir um trabalho que se atente às questões que se interessam em pensar o ser humano e podem compactuar com outras leituras e teorias sobre a obra, permitindo um entendimento que vai ao encontro de discussões não somente particulares, do sujeito, mas também de caráter universais, como o contexto de guerra, por exemplo.

A Epistemologia do Romance atenta que cada leitor frui e se relaciona com a obra de maneira diferente e cada leitura tem a possibilidade de contribuir para a formação de conhecimentos. A fim de afunilar e compreender academicamente a ação da leitura, essa proposta teórica desenvolve o termo “leitor-pesquisador” para se referir àquele leitor que se compromete em pesquisar a obra para além de julgamentos e opiniões, diferenciando-o de um leitor comum que lê despreziosamente. Reforçar esse entendimento revela o interesse

da proposta em sair do meramente opinativo e judicativo de gosto sobre uma obra literária e ir ao encontro de possibilidades de entendimento sobre o humano, reveladoras de elementos importantes para o entendimento histórico e cultural de um tempo.

Segundo Wilton Barroso, na “condição de pesquisadores, diferenciamo-nos de outros recebedores” (BARROSO, 2015, p. 28) e “mais do que o conhecimento, o pesquisador deve ser astuto e perspicaz, ter sensibilidade para perceber os detalhes sobre o que é e o que não é revelado” (BARROSO, 2015, p.23). Assim, apontamos que neste trabalho a obra *Os sonâmbulos* está sob um olhar de pesquisa, pois parte de uma leitura objetiva que tem a finalidade de estudar determinados aspectos escolhidos a fim de realizar uma investigação.

Amparada em Kant (2010), a investigação a partir da Epistemologia do Romance compreende um processo de leituras feitas pelo leitor pesquisador. O leitor é um sujeito diante de um objeto e ambos estão limitados a um espaço e tempo. Antes da formulação de entendimento do objeto, o leitor tem julgamentos e opiniões, mas ao fazer relações e se aprofundar na pesquisa, desenvolve uma linha epistemológica da obra.

Para o estudo da obra de Broch (2011), consideramos necessário um esforço aproximativo entre textos literários e teóricos, procurando alcançar possibilidades de entendimento da obra. Sendo o romance um objeto estético, nos debruçamos por essa forma literária específica conduzida pela obra de Kundera *A arte do romance* (2016), que incita apreender os conhecimentos existenciais presentes no romance.

O movimento de apreensão da obra de Broch se deu, primeiramente, por uma leitura atenta às questões no texto que podem reforçar teses existenciais dele e, com isso, nos aproximamos de temas que corroboram para se chegar a conhecimentos da condição humana na obra. A exemplo disso, a obra questiona como poderia o indivíduo “se submeter à ideologia e à realidade da morte?” (BROCH, 2011, p. 56). Neste percurso, temas como a morte, o *logos* e valores fazem parte de um plano de fundo que dá fundamento e se encontra na imprecisão dos valores e sistemas no momento da guerra: trata-se da decadência dos valores (*Zerfall der Werte*). Assim, designamos que a decadência dos valores é o eixo epistemológico de *Os sonâmbulos*, trazendo à obra sua hipótese ontológica.

Para Kundera (2016), o romance toca em questões da condição humana através de egos experimentais (personagens) e essas questões dizem respeito a uma hipótese ontológica desenvolvida pelo autor. Ele afirma que o romance é “a grande prosa em que o autor, através de egos experimentais (personagens), examina até o fim alguns grandes temas da existência” (KUNDERA, 2016, p. 146). Portanto, a hipótese ontológica do autor nasce de sua vivência pessoal enquanto um ser no mundo que busca dar resposta às problemáticas da vida. Essas problemáticas dão origem aos temas trabalhados na obra ficcional e vividos por seus personagens. Assim, a hipótese ontológica reúne os temas mais importantes para o autor e ele trabalha a vida dos egos experimentais em cima disso.

A DECADÊNCIA DOS VALORES ENQUANTO HIPÓTESE ONTOLÓGICA DE OS SONÂMBULOS

Como exposto, a noção de hipótese ontológica é pautada aqui pela teoria literária de Milan Kundera, expondo a tese de que o escritor romancista busca responder às questões do

mundo e, nessa busca, desenvolve uma hipótese sobre um problema existencial do mundo. Essa hipótese é como uma resposta provisória às questões mais centrais do presente: “Quais são as possibilidades do homem na armadilha em que o mundo se transformou? A resposta exige que se tenha primeiro uma certa ideia do que é o mundo. Que se tenha dele uma hipótese ontológica” (KUNDERA, 2016, p. 56). A partir disso, o escritor imprime essa hipótese em sua obra e ela ganha diversas formas através dos personagens.

A hipótese ontológica de Broch emerge primeiramente de sua condição enquanto um sujeito no mundo, porém, mais que de ser vivente no mundo, sua condição de escritor o faz se relacionar com o mundo de outras maneiras, pois há o objetivo de dar forma às suas ideias. O romancista é um ser no mundo que o observa com severidade e trabalha meticulosamente na escolha das palavras que escreve.

Para Hannah Arendt, os textos de Broch estão profundamente ligados à sua vida pessoal e “ao conflito fundamental de sua vida” (ARENDR, 2018, p. 122). Desse modo, a partir de suas observações e considerações sobre o mundo que o rodeava, Broch decide se aventurar no espaço da literatura para tratar de seu pensamento sobre o mundo, sendo que não haveria espaço no positivismo lógico para realizar essa tarefa.

A decadência dos valores é amplamente abordada no conjunto de obra de Broch e para ele é uma problemática do espírito da época. Ela envolve assuntos culturais e universais da humanidade, pois quando abordamos sujeitos imersos em sistemas políticos ou mesmo religiosos, observamos que é uma particularidade de cada tempo e lugar no mundo, mas que a partir dessas situações particulares que conhecemos a dimensão universal do que é ser humano. Essas particularidades são possibilidades de existência que falam sobre o mundo de maneira limitada e é a partir do particular que reunimos padrões e comportamentos inerentes à condição humana; criamos conceitos e chegamos a abordagens universais que abrangem não apenas o sujeito católico ou o protestante, mas a humanidade.

A posição de Broch sobre o mundo carrega essa reflexão do particular para o universal. Segundo ele, a arte pode dar conta de falar sobre o espírito da época e da condição humana. O contexto de *Os sonâmbulos* trata de um local específico, que apresenta sujeitos com particularidades e problemas característicos do povo alemão prestes a dar abertura ao nazismo, porém, sua tese é de que a problemática da decadência dos valores é universal: “todo mundo sabe que o outro fala outra língua, que o outro vive no interior de outro sistema de valores, que cada povo está preso no interior de outro sistema de valores” (BROCH, 2014, p. 49).

Segundo Broch, a condição de decadência dos valores não é considerada uma situação vivenciada pelo mundo inteiro, mas é um estado possível em qualquer lugar, na medida em que o sistema de determinado local não se sustenta mais e os personagens de cada volume da obra agem e reagem a essa decadência. A palavra chave de Milan Kundera é “possibilidade”, e é assim que ele nomeia os personagens de “egos experimentais”, sendo possibilidades de existência que evidenciam a hipótese ontológica do autor:

E quanto a Broch? Qual é sua hipótese ontológica? O mundo é o processo de degradação dos valores (valores provenientes da Idade Média), processo que se estende pelos quatro séculos dos tempos modernos e que é a essência deles.

Quais são as possibilidades do homem perante esse processo? Broch descobre três: possibilidade Pasenow, possibilidade Esch, possibilidade Huguenau. (KUNDERA, 2016, p. 58).

Assim, adentramos nos elementos estéticos da obra cientes de que cada personagem é um ser no mundo que transparece a hipótese ontológica de Broch, e a partir desses elementos a teoria acerca da decadência dos valores é apresentada ao leitor.

OS EGOS EXPERIMENTAIS IMERSOS NA DECADÊNCIA DOS VALORES

Em *Os sonâmbulos*, cada personagem mostra ao leitor o estar num mundo decadente. A decadência em Broch é o estado em que os valores estabelecidos pelos sistemas vigentes da época perdem força e causam desorientação e perda de sentido nas vidas dos sujeitos: “todo mundo sabe que o outro fala outra língua, que o outro vive no interior de outro sistema de valores, que cada povo está preso no interior de outro sistema de valores” (BROCH, 2014, p. 49). Na obra, esses valores se referem principalmente ao protestantismo.

O primeiro volume da obra se passa em 1888, ano em que Guilherme II ainda é rei da Alemanha e 26 anos antes da Primeira Guerra Mundial. Pasenow, personagem central deste volume, é um jovem que seguiu todas as normas que lhe foram impostas ao longo da vida, inclusive tendo que se casar com a mulher que não ama. Ele ama Ruzena, mas tem o dever de se casar com Elisabeth para unir as fortunas das famílias protestantes. Quando se torna um velho senhor e ressurge no terceiro volume da obra, não se sente recompensado por ter sempre obedecido a valores impostos durante sua vida, e no momento decadente da Primeira Guerra Mundial se apega aos valores cristãos procurando a redenção.

Pasenow é um personagem muito explorado esteticamente e há muitas reflexões sobre a importância de seu uniforme militar, apresentado no livro como “casaco do rei”, que esconde suas fragilidades:

A verdadeira tarefa do uniforme é mostrar e estabelecer a ordem no mundo e deixar nítido o que se torna vago e desvanecido, assim como esconder o que é mole e difuso do corpo humano, cobrindo suas roupas de baixo, sua pele, e o soldado em seu posto tem de usar luvas brancas. E assim é realmente dada uma segunda e mais densa pele ao homem que pela manhã veste seu uniforme e o abotoa até o último botão, e é como se ele retornasse à sua verdadeira vida, sua vida mais segura. (BROCH, 2011, p. 27).

Pasenow se apega à estética das coisas que o rodeiam: seu amigo Bertrand parece ter a vida perfeita, pois viaja e escolhe seu destino, o uniforme lhe dá aparência de um sujeito correto e determinado e sua relação com Elisabeth se sustenta pela estética romantizada que a envolve. Segundo Kundera:

Pasenow frequenta uma prostituta tcheca chamada Ruzena, mas seus pais prepararam seu casamento com uma jovem de seu meio: Elisabeth. Pasenow não lhe tem o menor amor, embora ela o atraia. Na verdade, o que o atrai não é ela, mas tudo o que ela *representa* para ele. Quando vai vê-la pela primeira vez, as ruas, os jardins, as casas do bairro onde ela mora irradiam uma “grande segurança insular”; a casa de Elisabeth o acolhe com feliz atmosfera, “toda de segurança e de doçura, sob a égide da amizade”, que, por sua vez, um dia, se extingue em amizade”. O valor que Pasenow deseja (a segurança amigável para uma família) se apresenta a ele antes que ele veja aquela que deverá se tornar (a sua revelia e contra sua natureza) portadora desse valor. (KUNDERA, 2016, p. 67).

No terceiro volume, já velho e na condição de major, se apega à religião para dar conta da realidade. O narrador mostra que ele, na condição de militar, deveria entender bem a situação da guerra, mas acredita que é um castigo divino: “Como pôde o homem, criador e participante de todos esses valores, ‘compreender’ a ideologia da guerra, ser capaz de recebê-la sem protestar e aceitá-la?” (BROCH, 2011, p. 57). Os valores a que Broch se refere surgem de um único: o valor da vida. Para ele, a vida é a base dos sistemas de valores, pois deve ser sempre preservada, mas no momento da guerra o matar é permitido e isso desorienta os sujeitos e contribui para a decadência. Segundo Kundera:

Esses personagens não são capazes de enfrentar a realidade como coisa concreta. Diante de seus olhos tudo se move como símbolos (Elisabeth como símbolo da quietude familiar, Bertrand como símbolo do inferno) e é aos símbolos que eles reagem quando pensam agir sobre a realidade. (KUNDERA, 2016, p. 69).

Esch, personagem central do segundo volume, quer salvar o mundo do que ele julga decadente e, ao mesmo tempo em que apoia revoluções dos sistemas, se mostra hipócrita, pois acredita que deve “por ordem” no mundo ao julgar todos os comportamentos das pessoas ao seu redor:

Para ele, o mundo se divide entre os reinos do Bem e do Mal num tempo em que esses valores não são mais tão identificáveis. [...] No fundo, Esch é um homem que perambula pelo mundo e, se por fora muda conforme o vento, por dentro permanece sempre o mesmo. (BROCH, 2011, p. 389).

Esch se revolta com Bertrand, personagem dono da fábrica que trabalha e amigo de Pasenow no primeiro volume. Segundo Esch, ele havia aprisionado injustamente o amigo Martin por ter participado de uma reunião sindical. Assim, sai em busca de um plano para se vingar. Esch descobre que Bertrand é homossexual e sua divulgação disso leva Bertrand a se suicidar.

A homossexualidade do personagem Bertrand desestabiliza a Esch; Bertrand escolhe não existir num mundo que não tem espaço para si e tira a própria vida. Kundera diz que, sem dúvida, Bertrand “é homossexual; perturbador da ordem divina” (KUNDERA, 2016, p. 61).

Adiante, Esch se casa com uma mulher viúva chamada Hentjen, pois tem pena dela, acreditando que sua vida não teria sentido sem um marido. Esch também acredita que a vida perfeita estaria em viver nos Estados Unidos recomeçando tudo do zero, mas no terceiro volume, torna-se um senhor frustrado com seu passado e administra um jornal local com sua esposa. Segue a vida sem arrependimentos e se considera merecedor da redenção divina. Esch é um sujeito dual: por fora anarquista e por dentro moralista, e o curioso é que, no terceiro volume, Esch e Pasenow viram amigos e juntos promovem reuniões religiosas.

Já o personagem central do terceiro volume, *Huguenau ou a objetividade*, representa um sujeito moderno que ao invés de buscar segurança nos valores “decadentes”, como Pasenow e Esch, se lança no futuro se aproveitando da fragilidade dos outros. Huguenau não segue o dito *logos*, a lógica racional que verbaliza o mundo, debochando disso tudo e rindo de Esch e Pasenow. O narrador cita a expressão “Huguenaus da época” (BROCH, 2011, p. 118), mostrando que Huguenau, enquanto uma abstração metafísica, poderia contemplar a existência de pessoas reais, e isso carrega o caráter universal do personagem.

Os comportamentos de Esch e Pasenow são o oposto de Huguenau, pois este se utiliza do irracional para elaborar sua própria lógica, que, segundo Broch, é paradoxalmente racional. Na decadência do sistema de valores, o *logos* cai porque as ações não correspondem mais a ele, entrando num processo ilógico: “É como se a realidade monstruosa da guerra tivesse suspenso a realidade do mundo” (BROCH, 2011, p. 55).

Antes de conhecer Esch e Pasenow, Huguenau nega a convocação de ir lutar no *front* e contraria o “rei” fugindo e mentindo para afirmar sua própria vida. Compra negócios falidos para tentar se dar bem no período da guerra e se tornar um grande comerciante. Sua lógica não é a imposta pelo sistema de valores, sendo que ele determina sua própria lógica individual: “a última unidade de fissão da decadência dos valores é o indivíduo [...] e quanto mais ele depender da própria autonomia empírica, tanto mais estreita se torna a sua teologia privada” (BROCH, 2011, p. 451). Assim, na decadência dos valores há diversas forças privadas coexistindo e, quanto mais se desenvolvem, menos vontade ética se tem, pois que os sujeitos passam a se tornar indiferentes ao irracional. A lógica de Huguenau agora é um sistema privado. Para Broch, a objetividade de Huguenau se caracteriza por um pensamento unidimensional na multidimensionalidade da vida.

O *logos* dentro da concepção de sistemas de valores proposta por Broch se caracteriza com a vida do sujeito dada de antemão, antes mesmo de se tornar ação. É como se o conteúdo justificasse a própria forma, antecipando o futuro. Mas segundo Arendt, o *logos* é um saber cognitivo que ainda não dá conta do futuro, da liberdade e imprevisibilidade humana. A última frase do terceiro volume da obra cita: “Não te faças nenhum mal, que todos aqui estamos” (BROCH, 2011, p. 483), e a partir dela Broch demonstra que está consciente de que o romance não resolve os problemas da decadência, então ele reforça que, apesar de tudo, ainda estamos vivos e continuamos decadentes.

No *logos*, é como se toda ação fosse dada de antemão. Está tudo regrado, resta apenas seguir o que se espera que faça, mesmo que se atrole o outro: “tudo manifesta o mesmo radicalismo agressivo, manifesta aquela brutalidade sinistra, eu diria quase metafísica, aquela logicidade cruel direcionada à coisa e apenas à coisa” (BROCH, 2011, p.167). Quando no momento de guerra a lógica se atomiza na vontade ética de cada sujeito, há um grande conflito de interesses que não seguem preceitos morais.

No fim da obra, Huguenau se interessa pelo negócio de Esch com a gráfica de jornal e se torna sócio do jornal. Certo dia, em meio a uma confusão na cidade, se aproveita desse momento para matar Esch: “ficou satisfeito e deu palmadinhas de aprovação, quase carinhosas, no ombro do cadáver. Tudo estava bem.” (BROCH, 2011, p. 430). Esch era apenas mais um cadáver dentre milhares de pessoas mortas na guerra. Huguenau volta à gráfica, pega todo o dinheiro do jornal e foge para Colônia para tentar uma “nova vida”. Era 5 de novembro, seis dias antes de a guerra ser oficialmente encerrada.

Nesse momento do livro há um ensaio que finaliza a narrativa e defende a ideia de que, após a guerra, a Alemanha é tomada por um sentimento saudosista de seu passado glorioso, e o narrador percebe um espaço vazio nos sujeitos que buscam um princípio orientador para aniquilar a decadência:

Acorda dentro dele com força dupla a nostalgia pelo guia, o *Führer*, que o toma leve e suavemente pela mão, ordenando e mostrando o caminho, [...] que reconstruirá a casa para que dos mortos volte a surgir o vivo. (BROCH, 2011, p. 481)

Mas conclui que, mesmo se houvesse a revolução do sistema liderado por alguém, haveria novamente a constituição de um sistema de valores tão aniquilador quanto o anterior.

Hoje, sabemos que essa reflexão parece profética, pois o que estava por vir era o nazismo e uma segunda guerra orquestrada por um “*Führer*” do povo alemão. Segundo Kundera, “o romancista não é nem historiador, nem profeta: ele é explorador da existência” (KUNDERA, p. 52), e foi a partir das reflexões sobre a condição humana que Broch supõe isso.

Na narrativa dos três volumes, há ainda muitos personagens paralelos que são outras possibilidades de existência além de Pasenow, Esch e Huguenau, bem como ensaios filosóficos de Broch que discutem, por exemplo, Hegel e Nietzsche. Nossa breve exposição tem o objetivo de mostrar a possibilidade de tratar da condição humana no espaço artístico e estudar os movimentos de leitura que nos fazem alcançar esse conhecimento, a partir da teoria da Epistemologia do Romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisar uma obra literária é um constante movimento dialético de leituras. Interligamos três mundos diferentes: o mundo do autor, o mundo da obra e o mundo do leitor. A Epistemologia do Romance se debruça sobre as repetições que o autor faz ao longo da obra para tomar ciência dos temas que mais são tocados.

Para Broch, mais que um espaço que pode falar da condição humana, a arte tem um caráter ético de se opor ao *kitsch*, ou seja, ir contra representações artísticas que ocultam os problemas da existência humana. Muitos personagens de *Os sonâmbulos* se apegam ao *kitsch* para não enxergar a própria condição e, segundo Broch, essa atitude *kitsch* era principalmente praticada pela burguesia, em que *kitsch* era “usado como fuga do irracional, como fuga para o idílico-histórico” (BROCH, 2014, p. 41).

De acordo com Kundera, “os tempos modernos cultivavam o sonho de uma humanidade que, dividida em diferentes civilizações separadas, encontraria um dia a unidade e, com ela, a paz eterna” (KUNDERA, 2016, p. 19). Se o sujeito vê essa promessa moderna se desfazendo, tende a acreditar nos preceitos do passado e buscar no *kitsch* um conforto. Além da dimensão artística, Kundera atenta sobre a atitude *kitsch*, que pode ser exemplificada com Esch acreditar que morar nos Estados Unidos anularia todos os seus conflitos.

O gesto de Huguenuau ao matar Esch no final da obra é simbólico: “o que é o crime se Huguenuau de Broch não só não se arrepende como se esquece do assassinato que cometeu?” (KUNDERA, 2016, p. 20). No tempo de guerra, é o irracional que toma conta da vacuidade deixada pela decadência dos valores. Huguenuau assassinou Esch porque o espírito da época permitia o irracional, desse modo, a decadência dos valores permite o “não-valor”. O que resta é a “a tragédia do mundo, que, na falta do éthos, está em franca decadência” (BROCH, 2014, p. 66).

De acordo com Arendt, Broch realiza no campo da arte uma integração entre a ficção e a filosofia, de modo que “a arte impregnada de conhecimento e o conhecimento que adquiriu visão, pudessem abranger e incluir todas as atividades práticas cotidianas do homem” (ARENDDT, 2018, p. 122), e assim dar conta de uma dimensão sutil da existência, tratando do universal a partir de indivíduos, os personagens.

Kundera observa o caráter inacabado da obra literária: “o momento fim para Broch é Huguenuau; para Mann, é Hitler” (KUNDERA, 2016, p. 64), indicando que a hipótese ontológica de Broch sempre estará inacabada na medida em que não dá conta do futuro. O futuro abre ao artista novas visões de mundo e novos entendimentos sobre os problemas humanos e, apesar de o romance ser limitado a um espaço e tempo, as relações feitas ao lê-lo são infinitas.

Infelizmente o alcance da obra de Broch não foi muito grande. Sua condição de judeu fez com que ele não tivesse muita notabilidade na literatura de língua alemã, embora tenha sido reconhecido por grandes nomes, como James Joyce, Arendt, Albert Einstein, dentre outras personalidades. Para Kundera,

De todos os grandes romancistas de nosso século, Broch é, talvez, o menos conhecido. Não é tão difícil compreender isso. Mal ele terminou *Os sonâmbulos*, vê Hitler subir ao poder e a vida cultural alemã ser aniquilada. (KUNDERA, 2016, p. 73).

Diante disso, observa-se que a teoria da decadência dos valores exposta a partir de *Os sonâmbulos* (2011) retrata o prelúdio para o sistema totalitário de Hitler que Broch ainda desconhecía. A partir dos elementos estéticos da obra é possível formar conhecimentos acerca desse período nebuloso envolto de incertezas sobre o futuro do povo alemão.

BIBLIOGRAFIA

- ARENDRT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BARROSO-FILHO, Wilton. *Elementos para uma Epistemologia do Romance*. In Colóquio: Filosofia e literatura. São Leopoldo. Unisinos, 2003.
- BARROSO-FILHO, Wilton. BARROSO, Maria Veralice. Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário, 2015. In: Jorge Luis Gutiérrez. (Org.). *Filosofia e Literatura*. São Paulo - SP: Giostri Editora, 2015,
- BARROSO-FILHO, Wilton. BARROSO, Maria Veralice. *Estudos epistemológicos do romance*. Brasília: Editora Verbená, 2018.
- BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época*. Trad. Marcelo Backes. 1ª ed. São Paulo: Benvirá, 2014.
- BROCH, Hermann. *Os Sonâmbulos – Pasenow ou o romantismo: 1888*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2011.
- BROCH, Hermann. *Os Sonâmbulos – Esch ou a anarquia: 1903*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2011.
- BROCH, Hermann. *Os Sonâmbulos – Huguenau ou a objetividade: 1918*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2011.
- CAIXETA, Ana Paula, BARROSO, Wilton. BARROSO, Maria Veralice. *Verbetes da Epistemologia do Romance*. Volume 1. Brasília: Editora Verbená, 2019.
- CAIXETA, Ana Paula, BARROSO, Maria Veralice. *Verbetes da Epistemologia do Romance*. Volume 2. Editora Pontes, Brasília, 2021.
- GADAMER, H. G. *Verdade e Método 1*. (Trad. Flávio Paulo Meurer) Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Escravidão “um grande mal”: a tese de Maria Firmina dos Reis

(...) não sentis a desmoralização que a enerva, o cancro que a destrói? Por qualquer modo que encaremos a escravidão, ela é, e será sempre um grande mal.
Maria Firmina dos Reis, *A escrava*. 1887.

Danglei Castro Pereira¹

Resumo: O presente estudo discorre sobre a importância dos processos narrativos na representação do negro e da escravidão na obra da maranhense Maria Firmina dos Reis (1822-1917). Para tanto, tomamos como *corpus* específico o conto “A escrava”, publicado em 1887. Buscaremos evidenciar ainda a presença da ironia romântica como um aspecto que ocupa lugar de destaque nos procedimentos estilísticos na obra completa de Maria Firmina dos Reis (2018). Utilizamos como principal recurso teórico não apenas o conceito de ironia romântica, conforme Kierkegaard (1991), e, o de chiste, segundo Suzuki (1998), entre outros, como também procedimentos de representação literária relacionados à figura do negro escravizado na narrativa da autora em questão. É premissa deste estudo então demonstrar os aspectos estéticos da narrativa de Maria Firmina dos Reis que, entendemos, revelam as especificidades de sua obra no contexto da historiografia literária brasileira. Um desdobramento desta análise é a ampliação dos limites fixos do cânone literário brasileiro, aspecto teórico que valoriza a percepção da heterogeneidade do romantismo brasileiro e, na medida do possível, promove a contínua revisão e ampliação do cânone literário no Brasil.

Palavras-chave: Tradição. Romantismo. Narrativa brasileira. Negro. Literatura.

Abstract: Our concern in this study was to reflect on the importance of narrative processes in the representation of black people and slavery in the work of Maria Firmina dos Reis (1822-1917). To do so, we take as specific corpus the short story “A escrava”, published in 1887, and, as far as possible, the complete work of the author. We will also seek to indicate the presence of romantic irony as an aspect that occupies a prominent place in the stylistic procedures in the complete work of Maria Firmina dos Reis (2018). We use as main theoretical resource the concept of romantic irony, according to Kierkegaard (1991), and, that of chiste, according to Suzuki (1998), among others, and, as well as procedures of literary representation associated with the figure of the enslaved black man in the narrative of the author in question. As a main methodological resource, we will discuss our corpus *stricto sensu*, with emphasis on the short story “A escrava”, trying to comment, whenever possible, on the author’s complete work. It is a premise of the study to demonstrate aesthetic aspects of Maria Firmina dos Reis’ narrative that, as we understand it, demonstrate the specificities of her work in the context of Brazilian literary historiography. An unfolding of the study is the expansion of the fixed limits of the Brazilian literary canon, a theoretical aspect that values the perception of the heterogeneity of Brazilian romanticism and, as far as possible, promotes the continuous revision and expansion of the literary canon in Brazil.

Keywords: Tradition. Romanticism. Brazilian narrative. Black. Literature.

¹ Professor de literatura brasileira na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: danglei@terra.com.br

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A epígrafe deste texto é retirada do conto “A escrava”, publicado em 1887, pela maranhense Maria Firmina dos Reis (1822-1917). Nela a visão de que a escravidão é um mal que assola a sociedade brasileira e provoca sua deterioração moral é apresentada como tese no conto. Publicado um ano antes da proclamação da Lei Áurea, Lei Imperial nº. 3.353 de 13 de maio de 1888, “A escrava” é um dos textos nos quais a escritora demonstra a vanguarda de seu posicionamento reflexivo em relação à temática abolicionista ao defender a tese de que a “escravidão é sempre um grande mal”, não importando o aspecto da discussão que envolve o tema. A escravidão na visão de Reis será sempre um “cancro” que entorpece e avilta a dignidade da sociedade brasileira. Essa tese, presente na isotopia do conto, indica o aspecto temático central na obra completa da autora e encontra espaço temático privilegiado em “A escrava”.

Pereira (2018, p. 11) chama atenção para o fato de que “ao focalizar o negro e suas relações étnicas e sociais, a narrativa [de Firmina] supera o tom de resignação e apatia e assume uma ambientação sutil e irônica à cultura do outro”. Essa percepção irônica se manifesta de forma indelével, mas sutil na obra completa da autora, encontrando, em especial nas particularidades estéticas de “A escrava”, espaço de destaque na narrativa de Reis (2018).

Um dos aspectos estéticos investigados diz respeito a uma espécie de dualidade no que se refere à mobilização de clichês sentimentais presentes na linguagem romântica, o que leva a uma ironia em uma relação de contraposição entre o preciosismo da linguagem da autora e a forma realística de apresentação das ações narrativas ligadas à trajetória de personagens negros em suas obras.

Esta dualidade – dos clichês românticos a singularidades das trajetórias de personagens negros – expressa um processo de duplicação de planos narrativos e recursos linguísticos, muitas vezes, mobilizados pela ampliação dos processos de focalização narrativa e descrição do espaço nos enredos, o que produz nuances nas vozes sociais na dicção da autora e leva à ironia, aspecto estilístico que exploraremos neste estudo.

No percurso irônico, teríamos a flexibilização da utopia romântica de caráter ideal, conforme Nunes (1993), em direção a uma visão crítica que mobiliza as características sentimentais românticas em direção à crítica social e à denúncia do lugar de minorias étnicas na obra de Reis (2018). Deste traço contestador viria o tom reflexivo em sua narrativa no que se refere ao lugar das tensões sociais na representação do negro na obra de Maria Firmina dos Reis.

A presença dessas particularidades estilísticas é uma forma de retomar e dar profundidade analítica a obra de Maria Firmina entendida, conforme Pereira (apud FIRMINA, 2018, p. 11), como “uma das mais relevantes vozes da expressão feminina nos primórdios do século XIX na literatura brasileira”.

Como forma de organizar nossa reflexão, comentaremos, ao longo de nossa reflexão, o conceito de ironia romântica e focalizaremos os procedimentos narrativos que nos ajudam a pensar a dualidade na obra de Maria Firmina dos Reis no contexto do Romantismo brasileiro e, com isso, demonstrar o posicionamento tensivo da autora em relação à sociedade brasileira no século XIX.

IRONIA ROMÂNTICA: O DUALISMO EM MARIA FIRMINA DOS REIS

As marcas da ironia romântica na obra de Maria Firmina dos Reis estariam presentes de forma sutil em seu encadeamento narrativo pela utilização de enredos marcadamente centrados em contextos burgueses; mas inferindo a força expressiva de personagens negros como Joana e seus filhos, em “A escrava”, Susana e Túlio, em Úrsula, por exemplo.

Os elementos estilísticos que investigamos como importantes na presença do caráter dual em Maria Firmina dos Reis são: a forma com que a narrativa de Reis (2018) constrói personagens, caracteriza o espaço, constitui nuances na focalização narrativa, quase sempre, implicando em mudanças de turno da fala dos personagens, bem como a duplicidade em relação ao teor sentimental presente no seio romântico.

Em Úrsula teríamos um exemplo do processo no diálogo entre Tancredo e Túlio:

— A minha condição é de mísero escravo! Meu senhor – continuou – não me chameis amigo. Calculastes já, sondastes vós a distância que nos separa? Ah! O escravo é tão infeliz!... Tão mesquinha e rasteira é a sua sorte, que...

— Cala-te, oh! Pelo céu, cala-te, meu pobre Túlio – interrompeu o jovem cavaleiro – dia virá em que os homens reconheçam que são todos irmãos. (REIS, 2018, p. 24)

O que denominamos como dualidade estilística é sentido em um processo de ambientação romântica que alinha o romance Úrsula a seu tempo; mas que, de forma sutil, indica um tom corrosivo que aborda uma densa crítica social, mascarada em uma aparente ambiência à ingenuidade sentimental própria da linguagem romântica. Esta ambiência romântica contorna os enredos de Maria Firmina dos Reis como um véu de alegoria que em um plano inicial de leitura ambienta-se às convenções românticas como a natureza honrada e prudente do jovem mancebo em relação a Adelaide, órfã que jurara proteger, e o amor casto e devoto destinado à jovem Úrsula no enredo do romance homônimo ou mesmo na postura valorosa que dedica a Túlio ao chamá-lo de amigo e ignorar a distância social que os separa, recuperando o excerto citado há pouco.

O enredo de Úrsula, por exemplo, é visto como tipicamente romântico, pois que ambientado no “sofrer de amor” e na descrição da vida burguesa ao apresentar como protagonistas um casal branco e burguês: Úrsula e Tancredo. Esta ambiência é, entretanto, pano de fundo para a introdução e valorização crítica dos lugares sociais ocupados pelos escravos na então sociedade burguesa do século XIX.

Este procedimento reflexivo de caráter dual revela a fragilidade das convenções românticas que cercam a narrativa de Reis (2018) ao expor, na linha profunda de organização narrativa, o furor crítico em relação ao desejo de igualdade racial, metaforizado no excerto citado, na busca pela compreensão da fragilidade das relações de escravidão contidas na postura do mancebo em relação a Túlio e na espécie de aforismo que o jovem profere: “dia virá em que os homens reconheçam que são todos irmãos”.

Teríamos, então, uma justificativa burguesa para os acontecimentos descritos no romance *Úrsula*; mas, de forma subjacente, vozes reflexivas que questionam as identidades sociais na narrativa e, para nós, na obra completa de Reis (2018). Lembremos que *Úrsula*, publicado em primeira edição em 1859, em linhas gerais, ambienta-se em clichês românticos que trazem, por exemplo, a donzela apaixonada pelo jovem mancebo, casto e honrado, cujo amor impossível levará ao sofrimento e a dor. Estes personagens sofrem por erros pregressos para o fortalecimento dos laços amorosos e seu malogro ao final da narrativa, causando o sofrer de amor em harmonia com a ambiência burguesa que percorre o romance em uma linha usual de leitura para o plano narrativo de *Úrsula* (2018).

A lua ia já na azulada abóbada, prateando o cume das árvores, e a superfície da terra e, apesar disso, *Úrsula*, a mimosa filha de Luísa B., a flor daquelas solidões, não adormecera um instante. É que agora esse anjo de sublime doçura repartia com seu hóspede os diuturnos cuidados que dava a sua mãe enferma; e assim, duplicadas as suas ocupações, sentia fugir-lhe nessa noite o sonho.” (REIS, 2018, p. 27).

A adjetivação exagerada, “azulada abóbada” que prateia “o cume das árvores”, além da caracterização excessivamente positiva e doce de *Úrsula*, “flor daquelas solidões”, descrita como “ingênua e singela”, com interesse “caridoso” e, por este sentimento casto, chega ao amor por Tancredo, entre tantos adjetivos e comportamentos castos comprovam a ambiência romântica na obra.

A incompreensão do estado agitado de Tancredo no capítulo II, “O delírio”, sua aparente loucura e o estado de espanto que assolará a jovem *Úrsula* seriam outros argumentos em favor da atmosfera romântica que será explorada ao longo do romance de forma a estabelecer o par amoroso primário na obra e construir uma narrativa ambientada ao sofrer de amor, aspecto reforçado pela trajetória de infortúnios que acompanhará a estruturação do par amoroso, chegando ao desfecho trágico do romance.

Esta ambiência romântica é intensificada por um aspecto linguístico que pode ser notado nos excertos citados até este momento de nossa reflexão: os exageros adjetivais presentes na linguagem de Reis como, por exemplo, na caracterização dos personagens, ou mesmo, na reação de Tancredo, também no capítulo II, ao toque de *Úrsula*:

__“Oh! Pelo céu! Anjo ou mulher” porque trocste em abismo a doçura do meu amor? Amor! ... Amei-te eu? Sim, e muito. Mas tu nunca o compreendeste! Louco! Louco! Louco que eu fui!... E passando da dor a desesperação, torcia os braços gritando:

__ Eu te vi, mulher infame e desdenhosa, fria e impassível como a estátua! Inexorável como o inferno! ... Assassina! ... Oh! Eu te amaldiçoo ... e ao dia primeiro do meu amor! ... Minha mãe!... minha pobre mãe!! ... – e entrou a soluçar desesperadamente (REIS, 2018, p. 28).

A profusão de imagens burguesas e clichês românticos na construção do enredo central ligado ao par amoroso – Úrsula e Tancredo – encontram na adjetivação e no uso de um percurso narrativo heterodiegético em focalização, predominantemente, interna um contraponto que funciona, em nosso entendimento, como pano de fundo para a introdução de trajetórias tensas socialmente associadas ao lugar do negro na sociedade brasileira, neste romance, principalmente, Túlio e Susana, no conto “A escrava”, Joana e seus filhos.

A flutuação narrativa entre a tradição e os clichês românticos amalgamados à presença da crítica social, sobretudo, nas falas de personagens negros como Susana, Túlio, Joana, entre outros, que tomam o turno e apresentam experiências como narradores autodiegéticos em focalização onisciente, são importantes para pensarmos a dualidade como elemento central não só no romance *Úrsula* (2018), mas na obra completa de Maria Firmina dos Reis. Em outros termos: ao deflagrar a mácula, a escravidão, que corrompe e dilacera a sociedade brasileira de forma a privilegiar a força expressiva da trajetória de personagens negros; Reis encontra um caminho para fazer ressoar o tom de denúncia social em sua narrativa, o que configura, em nosso entendimento, uma tese em sua vasta produção literária.

Esta dualidade é vista, portanto, na fragilidade das alegorias burguesas que funcionam como ironia na narrativa de Reis (2018); uma vez que mobilizam imagens como, por exemplo, a figura do “anjo” e do “louco” que cercam as personagens brancas em seus enredos, principalmente, na contraposição à forma narrativa de caráter realístico inerente aos relatos dos personagens negros.

Nestas mudanças de tom é preciso observar a utilização de uma variação narrativa como elo estético. Ao dar voz aos personagens negros o narrador, predominantemente heterodiegético em focalização interna em *Úrsula* e, homodiegético também em focalização interna, em “A escrava”, cede lugar a narradores autodiegéticos em focalização onisciente. Esta nuance estilística assume lugar primordial em seus enredos e dá caráter crítico às trocas de turno inusitadas em sua linguagem; além de fragilizar os excessos sentimentais da linguagem da autora, quase sempre, carregadas de preciosismos linguísticos que, em muito, destoam do tom reflexivo ligado aos relatos negros nas narrativas.

Ao expor vozes silenciadas em um contexto burguês, a narrativa de Reis (2018) cria um ambiente de denúncia em seus enredos, o que leva a bipartição narrativa em suas obras como um importante instrumento estético para a subjacente crítica social, pensando aqui no romance *Úrsula* e no conto “A escrava”; mas percebendo esta nuance como uma constante em sua obra, sobretudo, na poesia lírica, ainda pouco explorada no contexto historiográfico brasileiro².

É preciso lembrar que a ironia romântica é um procedimento reflexivo que amplia o universo narrado e faz com que a linguagem seja ponto de partida para uma reflexão em espiral, segundo Kierkegaard (1991). Esta espiral reflexiva, por vezes, filosófica, no caso de Maria Firmina dos Reis, indica a manipulação da aparente ingenuidade romântica em seus clichês e excessos adjetivais

2 Entendemos que a lírica de Reis (2018) é um lugar privilegiado para a ampliação da crítica social em sua obra e orbita em torno de sua tese sobre os males provenientes da escravidão, vista como uma doença, um “cancro” que avilta a sociedade brasileira. Neste texto, em função de seu caráter sintético, preferimos não abordar a lírica da autora; mas pretendemos retomar este gênero em trabalhos futuros, naturalmente, sugerindo a lírica da autora a pesquisadores interessados na diversidade da lírica romântica no Brasil.

como forma de ultrapassar as cenas burguesas que, nesse caso, aparecem como pano de fundo para potencializar o silêncio do negro, possibilitando problematizar, em nível profundo de leitura, a hipocrisia da sociedade burguesa propensa aos “suspiros da tarde” e as cenas do “amor romântico”.

Entendemos que sem essa aparente filiação ao Romantismo o teor crítico e reflexivo dos relatos negros, aparentemente deslocados nos enredos; seriam difíceis de serem lidos no século XIX; o que indica uma estratégia narrativa para colocar em evidência narrativas que estão legadas ao silêncio no contexto romântico brasileiro.

Segundo Novalis (1988), a ironia é

a consequência, o caráter da genuína clareza de consciência – da verdadeira presença de espírito. O espírito aparece sempre apenas em forma *alheia, aérea*. A ironia de Schlegel parece-me ser genuíno humor. Vários nomes são proveitosos a uma idéia (NOVALIS, 1988, p. 89).

A ironia romântica, nesse sentido, concordando com Novalis (1988), imprime uma visão bipartida diante da realidade, “verdadeira presença de espírito”, pois ao mesmo tempo em que o Eu se projeta efusivamente na materialização do impulso emotivo, busca a sublimação deste entusiasmo. Tal postura implica na necessidade de distanciamento progressivo do sujeito face à matriz emotiva e, conseqüentemente, uma redefinição do princípio emotivo condicionado ao traço racional.

Levando em consideração as colocações de Novalis (1988), a visão irônica é marcada pelo cunho reflexivo, projetando, assim, uma reorganização da própria realidade discursiva em direção a constante reflexão em relação ao relato. Através da ironia romântica identificamos, na forma como Reis apresenta o plano narrativo e caracteriza seus personagens em enredos duplos, uma visão crítica face à realidade, o que, segundo Rosenfeld (1963, p. 161), demonstra “um sentimento efusivo e jubiloso de liberdade, de ‘sublime insolência’ reorganizando, com isso, os valores sociais e ironizando, por vezes, seus próprios anseios”.

O que Rosenfeld (1963) compreende como “anseios” de uma “sublime insolência”, em Maria Firmina dos Reis, parece ser a compreensão de que sua crítica étnica e social apenas será ouvida quando amalgamada aos padrões românticos de fundo burgueses. A autora, então, mobiliza os clichês românticos como ponto de partida para criticar o lugar da escravidão na sociedade brasileira no século XIX. Pensamos, então, na ironia como elemento fundamental na narrativa da autora que, por isso, produz uma obra ambientada aos clichês românticos; mas que as utiliza como forma de criticar o universo burguês propenso ao luxo e a contemplação emotiva do espaço social e, neste percurso, silencia em relação à escravidão em grande parte das obras literárias do Brasil oitocentista.

A presença da ironia romântica em Reis (2018) indica, portanto, uma linha de construção narrativa que manipula as particularidades estéticas na linguagem do Romantismo brasileiro em direção a sua ampliação via ironia materializada no caráter dual que sua narrativa adquire. As imagens românticas, em Reis (2018), intensificam, portanto, em contraponto irônico, a força expressiva de relatos de Joana em “A escrava”, Túlio e Susana, em Úrsula; para darmos exemplos já comentados neste estudo.

Esta inusitada forma de bipartição temática nos enredos é ampliada pela duplicidade narrativa, e pelos excessos adjetivais da linguagem, o que faz ecoar nos relatos negros, em primeira pessoa, uma imagem contraditória em relação à ambiência romântica e à utilização de imagens que beiram ao chiste; quando pensamos na utilização de clichês românticos na voz, predominante, do narrador heterodiegético em focalização, quase sempre, interna na narrativa de Reis (2018).

Lembrando Suzuki (1998), o chiste leva ao riso; mas de forma sarcástica. O tom sarcástico em Reis estaria na exposição do riso diante do “salão burguês”, quando pensado no contraponto à trajetória de personagens negros. Este riso sarcástico é uma constante que leva à fragilização das convenções burguesas na linguagem de Reis (2018). Pensamos, então, a ironia materializada em linguagem, sobretudo, nos excessos estilísticos, aqui pensando na utilização de adjetivos em excesso nos relatos “brancos” da narrativa de Reis (2018); um dos aspectos da ironia romântica na autora.

Esta ironia é perceptível, também, na contraposição entre o tom burguês e o traço realístico e crítico presente nos relatos de Susana, Túlio e Joana, sobretudo, quando pensados ao lugar histórico do silêncio da cultura negra na sociedade brasileira, aspecto central, mas sutil, em uma literatura de denúncia como a de Reis (2018).

Em “A escrava”, por exemplo, o relato de Joana retoma a força expressiva dos lugares de fala em silêncio presentes nos relatos de personagens como Túlio e Susana em Úrsula (1859), a ironia em torno do “mancebo português”, descendente do Caramuru Diogo Alves e Paraguassu, em uma imagem lacunar e irônica em *Gupeva* (1861/62), ou mesmo, o tom de resistência do eu-lírico em poemas como: “Súplica”, “Dirceu”, “O meu segredo”, “Ela”, “esquece-a”, “Poesia”, “O proscrito”, para citarmos alguns poemas da autora, e, pensarmos em ressonâncias do silêncio social de negros, indígenas e marginalizados na obra completa de Reis (2018).

Teríamos, neste sentido, uma focalização narrativa que estabelece um ponto de enunciação que dá voz ao negro em um contexto escravocrata, mas que só é passível de ser ouvido na mobilização de padrões românticos em um contexto burguês que, por isso, é fragilizado, para não dizer, ridicularizado, chegando ao chiste. Em outras palavras: ao introduzir relatos de tensão social como pano de fundo para a história de personagens brancas, ambientadas em um cenário identificado à burguesia; a narrativa de Reis encontra um lugar privilegiado para estabelecer a crítica social via discursos marginais introduzidos nestes enredos românticos.

Os relatos negros parecem sublineares; mas suplantam os enredos relacionados ao perfil romântico, o que possibilita a introdução de vozes periféricas que dificilmente seriam ouvidas fora desta estratégia narrativa no século XIX e, em alguns casos, nos dias de hoje.

Esta compreensão dual faz com que o narrador de Reis (2018, p. 170), no conto “A escrava” e, mesmo em Úrsula, use uma linguagem estilizada que permeia o chiste, conforme Suzuki (1998). A ironia é percebida nos processos de caracterização espacial, na composição de personagens burgueses, excessivamente adjetivados, e, sobretudo, na forma de ceder a voz a personagens negros em relatos reflexivos que historicamente são silenciados na maioria das obras romanescas do século XIX.

A DENÚNCIA COMO TESE E A SÍNTESE DE UM PROCEDIMENTO IRÔNICO

A presença do duplo de fundo irônico em Maria Firmina dos Reis é identificado, em nosso entendimento, na forma ambígua com que os narradores de Reis (2018) manipulam a tradição romântica. O chiste, conforme Suzuki (1998), é um caminho para a presença do riso, conforme Huizinga (1991), o que, no caso de Reis (2018), fragiliza as conversas entre iguais no “salão burguês”, em “A escrava”, ou o sentimentalismo amoroso em Úrsula.

Estes enredos ambientados aos acontecimentos corriqueiros da “vida burguesa” são direcionados ao riso irônico quando contrapostos a força expressiva dos relatos negros na obra da autora. Teríamos no chiste uma forma ambígua de apresentação da ironia na autora, sobretudo, porque permeia os limites da sátira, mas que o faz de forma a atingir uma naturalidade expressiva.

Neste caso, o chiste, ainda na linha argumentativa de Suzuki (1998), contribui para a ironia na autora na medida que o riso é apresentado de forma a flexibilizar a seriedade de determinada cena narrativa. Teríamos, neste sentido, uma aparente naturalidade narrativa; mas que é encadeada como ironia pelos narradores autodiegéticos nos relatos de Susana, Túlio e Joana, para retomarmos a obra de Reis (2018). Tendo como pano de fundo a ideia de chiste como desdobramento estilístico capaz de sublimar o riso satírico e direcioná-lo, em Reis (2018), ao sarcasmo e ao riso vistos como traço reflexivo da ironia romântica na dualidade irônica de Maria Firmina dos Reis (2018).

Retomando a leitura de “A escrava”, no início da narrativa temos a descrição de uma cena burguesa:

Em um salão onde se achavam reunidas muitas pessoas distintas, e bem colocadas na sociedade, e depois de versar a conversação sobre diversos assuntos mais ou menos interessantes, recaiu sobre o elemento servil.

O assunto era por sem dúvida de alta importância. A conversação era geral; as opiniões, porém, divergiam. Começou a discussão. (REIS, 2018, p. 169).

A presença da descrição espacial de forma harmônica e, por vezes, bela, não só em “A escrava” (1887), mas também em Úrsula (1857), é percebida na descrição inicial no conto e estabelece aos leitores de Maria Firmina dos Reis um espaço conhecido; posto que vinculado ao cenário da casa burguesa, no caso do conto, “o salão ou sala de estar” que reúne pessoas “distintas” a discutir assuntos de “alta importância”.

A sequência narrativa do conto apresenta “uma senhora de sentimentos sinceramente abolicionistas” que toma a palavra na conversação para defender a tese: a escravidão “avilta a nação inteira” (Reis, 2018, p. 169). A aparente harmonia burguesa, cena civilizada dentro do salão, é interrompida, no percurso narrativo, pela introdução do tema “servil”. Esta interrupção indica um conflito em relação aos temas “interessantes” que geralmente são tratados nestas reuniões como a indicar que habitualmente, neste espaço burguês, são tratados temas fúteis ou banais.

Esta observação sutil é sugerida pelo comentário do narrador: “o assunto era por sem dúvida de alta importância”, mas que “as opiniões, porém, divergiam (...)”. (Reis, 2018, p. 169). Este comentário cria a moldura narrativa para o conto, vinculada, portanto, a apresentação da cena burguesa ambientada no salão. A introdução pela narradora da tese em que o “negro” é vítima de uma sociedade corrompida pelos males da escravidão é, na sequência narrativa, aspecto central na linha de organização do conto. A narradora afirma, ainda, que a escravidão é “o abutre” que corrói e desmoraliza constantemente a sociedade civilizada (Reis, 2018, p. 169), aspecto que reforça o posicionamento tensivo da narradora em relação aos demais presentes na cena burguesa em destaque.

A nuance narrativa é complementada no paralelo entre a sala burguesa, a praia e a senzala, espaços narrativos que apresentam os cenários espaciais descritos nas ambiências narrativas no conto “A escrava”. Em outros termos: como contraponto à cena inicial, conversa no salão burguês, é focalizado a cena da praia e o conseqüente relato da exploração e trabalho servil de Joana e seus filhos. É por meio desta duplicidade espacial, cenário burguês e as cenas inferidas como senzala, que a narradora irá fundamentar sua tese, alegorizada na imagem da escravidão como o “cancro que destrói” a sociedade brasileira.

A tese de que a escravidão é o mal a ser combatido pela sociedade brasileira ocupa lugar de destaque no conto “A escrava”. Esta centralidade é apresentada sob a égide de uma conversa burguesa, o que reforça a estratégia de ambiência ao espaço burguês como detalhe do estilo da autora. Teríamos, então, uma interligação entre os espaços narrativos no conto: o salão burguês e, seu prolongamento, a praia, em que convivem “pessoas distintas”, e constitui a moldura narrativa; para a introdução do relato de Joana que, naturalmente, é ligado ao título do conto e ocupa lugar de centralidade no texto; mas é ligado primordialmente à escravidão, no conto, a choupana e a senzala em que vivera Joana na infância.

Nesta linha de leitura, o episódio que envolve a perseguição de Joana é uma digressão analéptica na moldura narrativa.

Era tarde de agosto, bela como um ideal de mulher, poética como um suspiro de virgem, melancólica e suave como sons longínquos de um alaúde misterioso.

Eu cismava, embevecida na beleza natural das alterosas palmeiras que curvavam gemebundas, ao sopro do vento, que gemia na costa.

E o sol, dardejando seus raios multicores, pendia para o ocaso em rápida carreira” (REIS, 2008, p. 170).

No início da cena na praia é possível verificar a utilização de uma adjetivação hiperbólica que conta com signos como “alterosas palmeiras que se curvavam gemebundas” em um entardecer comparado a um “suspiro de virgem” e descrito como “um alaúde misterioso”. Esta adjetivação cria uma melancolia suave que é associada a uma cena de ambiência romântica; na qual a sentimentalidade e melancolia levam à aparente “disposição ao pranto” que envolve a narradora na descrição do crepúsculo.

Esta ambiência sentimental decorrente da observação do espaço crepuscular é alinhada à descrição inicial do conto como uma cena burguesa. Ocorre, entretanto, na sequência narrativa uma complicação produzida pelo aparecimento na cena crepuscular, por que não dizer bucólica, de Joana que entra no campo de visão da narradora e foge aos “gritos lastimosos” do feitor/capataz que a persegue.

Esta cena inesperada aos olhos do leitor romântico retira a narradora da situação melancólica em que se encontra e leva o leitor do conto a uma nova percepção narrativa, ao introduzir o foco narrativo à tese central do conto, na qual a escravidão é o mal e deve ser combatida para que a sociedade assuma seu caráter civilizado.

A sequência do conto irá, portanto, focalizar o diálogo entre a narradora e o feitor/capataz, descrito como um homem de traços rudes e propenso à violência.

Era ele [o capataz/feitor] de cor parda, de estatura elevada, largas espáduas, cabelos negros, e anelados.

Fisionomia sinistra era a desse homem, que brandia, brutalmente, na mão direita um azorrague repugnante; e da esquerda deixava pender uma delgada corda de linho.

Inferno! Maldição! – bradara ele com voz rouca – Onde estará ela? – e perscrutava com a vista por entre os arvoredos desiguais que desfilavam à margem da estrada.

__ Tu me pagarás – resmungava ele. – e aproximando-se de mim. (...) (REIS, 2018, p. 171).

A violência da cena é percebida pela percepção da “fisionomia sinistra” do feitor/capataz que brandia “brutalmente, na mão direita um azorrague repugnante; e na esquerda deixava pender uma delgada corda de linho” (Reis, p. 171). Além das palavras rudes a dureza do personagem é intensificada pela focalização que deixa transparecer a atitude violenta do personagem em relação à fuga de Joana e o desejo de penalização da personagem pelo perseguidor: “__ Tu me pagarás – resmungava ele. – e aproximando-se de mim. (...)”.

Na sequência narrativa o perseguidor de Joana irá dirigir à palavra a narradora que, de forma onisciente, apresenta a intenção de socorrer a escrava que profere “gritos lastimosos” e “uns soluços angustiados”. A aparição de Joana no percurso narrativo indica, portanto, uma mudança de comportamento da narradora que deixa o estado contemplativo diante do crepúsculo para assumir uma postura assertiva, traço que indica uma linha questionadora da narradora para além das convenções sentimentais na contemplação do crepúsculo.

Surpresa com a aparição daquela mulher, que parecia foragida, daquela mulher que um minuto antes quebrara a solidão com seus ais lamentosos, com gemidos magoados, com gritos de suprema angústia, permaneci com a vista alongada e

olhar fixo, no lugar que a vi ocultar-se.

Ela muda, e imóvel, ali quedou-se.

Eu então a mim mesma, interroguei:

— Quem será a desditosa?

La procurá-la coitada! Uma palavra de animação, um socorro, algum serviço, lembrei-me, poderia prestar-lhe. Ergui-me. (REIS, 2018, p. 170)

É importante observar que a narradora caracteriza Joana como “mulher” perseguida e não uma escrava. Esta observação é importante no conto, pois estabelece a humanidade da narradora em relação ao negro e encontra ressonância na postura de Tancredo em cena já comentada neste estudo. A descrição de Joana como mulher produz um efeito intercorrente que singulariza Joana como ser Humano e vítima de uma atrocidade.

A humanidade de Joana é fundamental para a contraposição temática no conto que fala justamente da falta de humanidade relacionada à escravidão como sistema econômico que brutaliza o Homem. Esta tensão é ampliada pela correlação com as atitudes do capataz e, posteriormente, a falta de honra de Tavares ao manter cativa uma mulher que, em tempos remotos, fora libertada pelas mãos de um senhor, que pelos encadeamentos narrativos, pode ser o próprio senhor Tavares.

A violência e truculência do feitor/capataz que “resmungá” palavras rudes indica a acepção negativa do “homem de aspecto feroz” e que se revela “o algoz daquela pobre vítima” (Reis, 2018, p. 170). Ao adotar uma linha narrativa que dissimula sua intenção explícita de proteger Joana, a narradora manifesta uma intervenção que irá reforçar a percepção irônica que cerca a narrativa. A dissimulação da narradora inclui, ainda, um traço de resistência ao assumir o tom de aparente distanciamento da cena que observa e, posteriormente, intervir diretamente no destino de Joana, por meio de uma imposição intelectual e financeira ao revelar “os papéis” no diálogo com Tavares na parte final do conto.

Acrescenta-se, neste processo, a tensão em relação ao lugar social da narradora de “A escrava”, ou seja, mulher em uma sociedade paternalista que dialoga criticamente com a moldura narrativa e coloca a narradora na cena inicial no salão burguês que abre o conto, mas como protagonista; uma situação inesperada no contexto brasileiro do século XIX; aspecto que será importante para a ampliação da ironia inerente ao conto.

A inteligência e astúcia da narradora indica que a narradora misteriosa é independente e tem liberdade de conduta para assumir o lugar central no enredo e, por isso, ser capaz de confrontar e subjugar o universo masculino no conto; uma atitude pouco comum no século XIX.

Esta liberdade de ação é conseguida pela forma com que a narradora se posiciona em relação ao relato, mas, sobretudo, pelos papéis que apresenta ao senhor Tavares. Joana ao tomar o turno e proferir, de forma autodiegetica, sua história amplia o lugar de resistência da narradora do conto. Esta nuance na focalização indica a duplicidade preponderante no

perfil da narradora burguesa de “A escrava”, sobretudo, quando pensamos que a ironia contida no conto é materializada na fala de Joana.

A flexibilização na focalização reforça o artil da narradora e demonstra pleno domínio das convenções sociais de seu tempo, final do século XIX, ao indicar que a narradora usa de inteligência para manipular o feitor e, posteriormente, o senhor Tavares; personagens masculinos que, inclusive, tentam intimidar a narradora por meio da arrogância e truculência.

Pensamos, então, em uma tese central que permeia a obra de Reis e que aparece em “A escrava” como uma linha narrativa que usa as convenções burguesas para construir a crítica social em relação ao lugar de silêncio histórico do negro na sociedade brasileira.

A narrativa de Joana é fundamental para esta crítica e um dos aspectos inusitados para um autor romântico que pensa criticamente a sociedade brasileira do século XIX.

- Minha mãe era africana, meu pai de raça índia; mas eu de cor fusca. Era livre, minha mãe era escrava. Eram casados e desse matrimônio, nasci eu. Para minorar os castigos que este homem cruel infligia diariamente à minha pobre mãe, meu pai quase consumia seus dias ajudando-a nas suas desmedidas tarefas; mas ainda assim, redobrando o trabalho, conseguiu um fundo de reserva em meu benefício. Um dia apresentou a meu senhor a quantia realizada, dizendo que era para o meu resgate. Meu senhor recebeu a moeda sorrindo-se – tinha cinco anos – e disse: A primeira vez que for a cidade trago a carta dela. Vai descansando. Custou a ir à cidade; quando foi demorou-se algumas semanas, e quando chegou entregou a meu pai uma folha de papel escrita, dizendo-lhe: - Toma, e guarda, com cuidado, é a carta de liberdade de Joana. Meu pai na sabia ler; de agradecido beijou as mãos daquela fera. Abraçou me, chorou de alegria, e guardou a suposta carta de liberdade. Então furtivamente comecei a aprender a ler, com um escravo mulato, e a viver com alguma liberdade. (REIS, 2018, p. 177)

Ao apresentar a ambiência idílica presente nas cenas de fundo romântico na moldura narrativa em “A escrava” em diálogo com a imagem lacônica e ingênua de “viver com alguma liberdade” da cafuza Joana, sobretudo quando pensamos que a denúncia contida no excerto, indica a linha irônica que percorre o conto e, na linha de leitura deste estudo, a obra completa de Reis (2018).

O relato do Joana é, por isso, uma denúncia histórica e índice da densidade dramática de vozes silenciadas de negros e mestiços em destaque no conto “A escrava”:

Um homem apeou-se à porta do Engenho, onde juntos trabalhavam meus pobres filhos - era um traficante de carne humana. Ente abjeto, e sem coração! Homem a quem as lágrimas de uma mãe não podem comover, nem comovem os soluços do inocente. (...) A hora permitida ao descanso, concheguei a mim meus pobres filhos, extenuados de cansaço, que logo adormeceram. Ouvei ao longe rumor, como de homens que conversavam. Alonguei os ouvidos; as vozes se aproximavam. Em breve reconheci a voz do senhor. Senti palpitar desordenadamente meu coração;

lembrei-me do traficante... Corri para meus filhos, que dormiam, apertei-os ao coração. Então senti um zumbido nos ouvidos, fugiu-me a luz dos olhos e creio que perdi os sentidos. Não sei quanto tempo durou este estado de torpor; acordei aos gritos de meus pobres filhos, que me arrastavam pela saia, chamando-me: mamãe! mamãe! Ah! minha senhora! abriu os olhos. Que espetáculo! Tinham metido adentro a porta da minha pobre casinha, e nela penetrado meu senhor, o feitor, e o infame traficante. Ele, e o feitor arrastavam sem coração, os filhos que se abraçavam a sua mãe. (REIS, 2018, p. 178)

O homem que “tráfica carne humana” e levará os filhos de Joana de forma impiedosa reforça a desumanidade da escravidão e indica a força expressiva do relato de Joana no conto em discussão ao explicitar um discurso silenciado no século XIX. Esta consciência em relação à necessidade de dar voz ao negro silenciado em “A escrava” é traço importante da ironia em Maria Firmina dos Reis (2018):

- Deixa concluir, meu filho, antes que a morte me cerre os lábios para sempre... deixa-me morrer amaldiçoando os meus carrascos. - Por Deus, por Deus, gritei eu, tornando a mim, por Deus, que me levem com meus filhos! - Cala-te! gritou meu feroz senhor. - Cala-te ou te farei calar. - Por Deus, tornei eu de joelhos, e tomando as mãos do cruel traficante: - meus filhos!... meus filhos! Mas ele dando um mais forte empuxão, e ameaçando-os com o chicote, que empunhava, entregou-os a alguém que os devia levar. (REIS, 2018, p. 179).

A narrativa de Maria Firmina dos Reis ocupa, portanto, lugar de destaque na tradição literária brasileira pelo tom de uma denúncia que assume ainda no século XIX em relação às atrocidades da escravidão como regime econômico com reflexões sociais no Brasil do século XIX. A loucura da personagem Joana no conto a “A escrava” dialoga com a denúncia do abandono infantil, do sofrimento de Túlio, ou, mesmo, a exploração de Susana, em Úrsula.

A narradora de “A escrava” não se cala e, com isso, deixa entrever a denúncia de espoliação social na voz de Joana, que brada e resiste em busca de seus filhos e expõe, como em Úrsula, as tensões sociais que envolvem o “cancro” que assola a sociedade brasileira.

(...) Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão, fomos amarrados em pé e, para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. (REIS, 1859, p.1)

No excerto, retirado de Úrsula, Susana focaliza a dureza do transporte de escravos e dá mais um exemplo do questionamento e resistência na narrativa de Maria Firmina dos Reis (2018) em relação ao lugar social de negros, indígenas e mestiços na sociedade brasilei-

ra. A metáfora “das correntes” e dos trinta dias de “cruéis tormentos e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura”, o que indica a crueldade na transição da África para o Brasil e mostra de forma realística, através do “porão infecto do navio”, a denúncia e resistência em relação à fragilidade humanística ligada aos “potentados da Europa” que transformam homens em animais, retomando, mais uma vez a imagem irônica do salão burguês como metáfora irônica na narrativa da autora.

A descrição inquieta e objetiva, vista no excerto citado é, portanto, um índice da ironia da autora ao afirmar que “meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio”. Esta objetividade no relato das trajetórias negras é outro aspecto fundamental na ironia de Maria Firmina dos Reis (2018).

A obra de Reis revela, portanto, as “atrocidades da escravidão” no Brasil do século XIX, o que a coloca em destaque como uma autora que apresenta em sua ficção o drama de personagens marginais e silenciados na História do Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, neste estudo, demonstrar a qualidade estética da obra de Maria Firmina dos Reis ao focalizar a presença da dualidade como elemento estrutural da ironia da narrativa da autora. Para nós, a narrativa de Reis (2018) e, em especial, o conto “Escrava”, demonstra, para além dos arroubos do enquadramento às imagens do romantismo epigonal, ou seja, da lua que “percorria melancólica e solitária os paramos do céu, e cortava com uma fita de prata as vagas do oceano” (Reis, 2018, p.179.); o delineamento crítico do lugar de silêncio do negro na então sociedade brasileira do século XIX.

Pensamos, então, que para além da adequação a um tom local e aos traços burgueses, teríamos, em Reis (2018), uma forma complexa de problematizar a aparente harmonia espacial de fundo romântico em sua obra; o que deflagra a necessidade de retomar trajetórias em silêncio na literatura brasileira; aspecto ressaltado na discussão de Reis (2018) e que dá primazia a sua obra no contexto historiográfico brasileiro, mesmo, nos dias de hoje ao defender que a escravidão é “um grande mal”, para retomarmos a tese de Maria Firmina dos Reis que selecionamos como título para este artigo.

REFERÊNCIAS

HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 5 ed. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KIERKEGAARD, S. *Conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Apresentação e tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

NOVALIS, F. V. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

NUNES, B. Visão romântica. In.: GUINSBURG, J. O romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 51-74.

PEREIRA, D. C. de. Maria Firmina dos Reis: uma voz em conflito. In.: REIS, M. F. Úrsula e outras obras. Brasília: Edições Câmara, 2018, p. 9-13.

REIS, M. F. Úrsula e outras obras. Brasília: Edições Câmara, 2018.

ROSENFELD, A. *Letras e leituras*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1963.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schelegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Uma voz feminina dissonante no Maranhão do século XIX: O discurso antiescravagista de Maria Firmina dos Reis

Marcos Antônio Fernandes dos Santos¹

Resumo: Maria Firmina dos Reis, escritora maranhense do século XIX, foi uma mulher à frente de seu tempo e que rompeu muitos paradigmas, principalmente por ser mulher e se empenhar no exercício da escrita. No auge da escravidão no Brasil, escreveu e questionou sobre o sistema escravagista. Este artigo tem como objetivo investigar traços da dissonância através do discurso da escritora, nas obras *Úrsula* e *A escrava*. A metodologia utilizada é de base bibliográfica, caracterizada como análise-crítica. Para a construção teórica, utilizou-se autores como Antônio Candido, Mikhail Bakhtin, Maria Lúcia Mott, entre outros. Uma escritora negra falando sobre a escravidão, sob o viés abolicionista em pleno o século XIX, é a renovação da esperança em dias melhores e a atualização necessária aos moldes literários vigentes na época. É também o prenúncio da conquista de espaço que muitos tipos humanos não tinham e conquistaram com o passar dos tempos.

Palavras-chave: Escrita feminina; Dissonância; Literatura Brasileira oitocentista.

Abstract: Maria Firmina dos Reis, a 19th-century Maranhão writer, was a woman ahead of her time and who broke many paradigms, mainly because she was a woman and engaged in the exercise of writing. At the height of slavery in Brazil, he wrote and questioned about the slave system. This article aims to investigate traces of dissonance through the writer's discourse, in the works *Ursula* and *The slave*. The methodology used is bibliographic basis, characterized as critical analysis. For theoretical construction, authors such as Antônio Candido, Mikail Bakhtin, Maria Lúcia Mott, among others, were used. A black writer talking about slavery, under the abolitionist bias in the middle of the 19th century, is the renewal of hope on better days and the necessary updating to the literary molds prevailing at the time. It is also the foreshadowing of the conquest of space that many human types did not have and conquered over time.

Keywords: Female writing; Dissonance; 19th century Brazilian literature.

¹ Professor Substituto do curso de Licenciatura em Letras Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual do Maranhão. E-mail: marcosantos@professor.uema.br.

INTRODUÇÃO

A literatura constitui um espaço democrático, diversificado em discursos e assume um importante instrumento para que diferentes vozes sejam ouvidas. De tal forma, a arte literária tem lugar igualmente relevante na vida humana. A leitura de tais textos possui valor inestimável, pois emancipa e humaniza o homem, transforma suas experiências e percepções de mundo. Por outro lado, a literatura nem sempre foi acessível a todos, especialmente para aqueles que socialmente foram inferiorizados por sua “irrelevância social”.

As mulheres, por exemplo, por muito tempo foram submetidas ao poder e às decisões do homem, historicamente, elas foram colocadas à margem da sociedade, limitadas ao exercício das funções e atividades domésticas. Assim, leitura e escrita são atividades que por muito tempo foram negadas a elas, não eram costumes que definiam o dia a dia das mulheres. Afinal, dessas práticas podem resultar mecanismos pelos quais se pode exercer o poder, instrumento buscado pelo patriarcado, para que o homem pudesse se afirmar como autoridade.

Uma das características marcantes e reconhecíveis em algumas produções literárias, é o aspecto transgressor, a resistência construída pelo texto, através da natureza revolucionária da linguagem e do artista que imprime no papel as suas aspirações, lutas, experiências e devaneios. Portanto, a singularidade da experiência humana é representada através da literatura, que cada vez mais vem conferindo destaque às múltiplas formas e lugares de existência. Nesta comunicação, destaca-se a figura da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, e a presença do discurso contra a escravidão no contexto de uma literatura do século XIX, escrita por mulher e em meio ao regime escravocrata brasileiro.

Nesse sentido, a escritora é uma mulher à frente de seu tempo, que vai de encontro aos interesses de grandes homens e da organização socioeconômica da época. Assim, possui grande destaque na literatura brasileira, apesar de silenciada por muito tempo, pois somente a partir das duas últimas décadas é que a escritora é redescoberta, sendo considerada a primeira romancista brasileira. Seu protagonismo, e não somente no meio literário, é indiscutível, porque enquanto mulher negra, foi transgressora de costumes e padrões estabelecidos para a realidade de que fez parte. Assim, objetiva-se aqui, investigar traços da dissonância através do discurso da escritora, nas obras *Úrsula* e *A escrava*.

MARIA FIRMINA DOS REIS: ESCRITA E TRANSGRESSÃO

Maria Firmina dos Reis (1822-1917), é uma escritora, poeta e romancista maranhense, mulher negra que viveu em meio a uma sociedade extremamente segregacionista. Tendo ainda nascido fora do casamento, encontrou diversos obstáculos para que pudesse sobreviver. Aos cinco anos, Firmina foi acolhida por uma tia, em cidade diferente da que nasceu, em virtude do falecimento de sua mãe. Essa foi, entretanto, a oportunidade que teve para que pudesse iniciar seu processo de formação, como corrobora (Mott, 1988).

Além de escritora, Maria Firmina foi professora. Em 1847, aos 25 anos, conseguiu aprovação em concurso público para a Cadeira de Instrução Primária, no município de Guima-

rães – MA. Anos mais tarde, no início da década de 1880, funda a primeira escola mista de educação gratuita do Maranhão, uma das primeiras instituições escolares acessível ao público geral, no Brasil. A ideia da fundação da instituição, era ofertar educação para meninas e meninos, uma vez que as mulheres não tinham iguais condições perante ao sexo masculino.

De tal maneira, fica evidente o papel social e a relevância que a escritora teve não somente para o Maranhão, mas para o Brasil, pois fora precursora de movimentos que foram ganhando cada vez mais força, em direção a uma sociedade mais justa e igualitária para as mulheres e para os negros. A força transgressora de Maria Firmina foi capaz de promover mudanças significativas nas letras e na educação de seu Estado, a ponto de que mesmo perdidos entre as sombras da história, sua vida e seus escritos ressurgem tempos depois como preciosidades para a literatura brasileira e para a história.

A escrita é, para Maria Firmina dos Reis, sua arma mais poderosa. No entanto, observando o contexto em que estava inserida, a escritora qualifica sua obra como “mesquinha e humilde”, segundo é possível observar no prólogo de *Úrsula*, quando o escreveu com o pseudônimo de “uma maranhense”:

Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida o seu cabedal intelectual é quase nulo. (REIS, 2019, p. 21).

Ainda em referência ao romance, a autora afirma que mesmo sabendo do “indiferentismo glacial de uns” e do “riso mofador de outros”, “ainda assim o dou a lume” (2017, p. 21). Assim, reafirma a necessidade de que sua escrita chegue a outros, por mais que não receba o devido crédito ou que seu conteúdo e qualidade sejam questionados. O importante, para ela, é muito mais a reflexão que a narrativa certamente pode promover sobre o sistema escravagista, bem como sobre o valor da vida do povo negro. A escritora sabia exatamente o potencial existente por trás da escrita literária e como ela poderia de alguma forma despertar para questões importantes, por meio dos discursos que veicula.

A escrita de Maria Firmina dos Reis, com destaque para o fato de que de é fruto da experiência de uma mulher negra, é considerada precursora da temática abolicionista na literatura brasileira, sendo anterior, inclusive, ao importante poema de Castro Alves, *Navio Negreiro*. O romance *Úrsula*, publicado originalmente em 1859, evidencia as marcas da escravidão e ao mesmo tempo constrói discursos que denunciam e registram o quanto esse sistema é degradante e destrutivo ao homem. Assim, as personagens, em sua maioria homens e mulheres negras, representam a vitalidade e a esperança do povo africano, que mesmo diante de tantas injustiças, permanecem fiéis a sua natureza íntegra.

A esse respeito, temos a seguinte passagem em que o narrador nos fala sobre o negro Túlio: “[...] E o mísero sofria; porque era escravo, e a escravidão não lhe embrutecera a alma; porque os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos, e puros como a sua alma. Era infeliz; mas era virtuoso[...].” (REIS, 2004, p. 28). Na

narrativa de Firmina, os escravos são nobres e generosos, não reagem conforme são tratados pelo homem branco. Eles também falam por si, a autora confere voz aos mesmos, que contam sobre seus infortúnios e tragédias. Esse é, portanto, um dos aspectos de destaque na escrita da autora, o negro não precisa de um porta voz, ele fala por si.

As personagens negras, homens e mulheres, são fortes e possuem vozes altissonantes. Elas são porta-vozes da posição assumida pela escrita, que defende o fim da escravidão. Corroborando com o exposto, Duarte (2004, p. 203), afirma que Úrsula é “uma obra que dar voz a mulher (escritora) e tematiza o negro a partir de uma perspectiva interna – o próprio negro narra sua história cheia de sofrimentos, sonhos e fé”. Sobre a condição da escravidão, em diálogo com Tancredo (jovem branco), o negro Túlio expõe:

— A minha condição é a de mísero escravo! Meu senhor – continuou – não me chameis amigo. Calculastes já, sondastes vós a distância que nos separa? Ah! O escravo é tão infeliz!... Tão mesquinha e rasteira é a sua sorte, que...

— Cala-te, oh! Pelo céu, cala-te, meu pobre Túlio – interrompeu o jovem cavaleiro – dia virá em que os homens reconheçam que são todos irmãos. Túlio, meu amigo, eu avalio a grandeza de dores sem lenitivo que te borbulha na alma, compreendo tua amargura, e amaldiçoo em teu nome ao primeiro homem que escravizou a seu semelhante. (REIS, 2019, p. 30)

Se por um lado temos o reconhecimento da condição mísera por parte do próprio negro, a escritora através da figura do homem branco abomina a discriminação e a inferiorização do africano, argumentando sobre a necessidade da chegada de um novo tempo que torne a vida do negro mais amena, ou seja, defende a necessidade de que a escravidão se encerre, pois somente com o fim do sistema é que haverá a possibilidade de que os homens se reconheçam como irmãos. Em outro trecho, temos a personagem preta Susana contando sobre como a vida fora dura para si e seus irmãos. Através da fala da preta, Maria Firmina tece a violência vivida pelos escravos e expõe os motivos pelos quais a escravidão não trouxera bons frutos, deixando memórias traumáticas e negativas.

O comendador P. foi o senhor que me escolheu. Coração de tigre é o seu! Gelei de horror ao aspecto de meus irmãos... os tratos por que passaram doeram-me até o fundo do coração! O comendador P. derramava sem se horrorizar o sangue dos desgraçados negros por uma leve negligência, por uma obrigação mais tibiamente cumprida, por falta de inteligência! E eu sofri com resignação todos os tratos que se dava a meus irmãos, e tão rigorosos como os que eles sentiam. E eu também os sofri, como eles, e muitas vezes com a mais cruel injustiça. (REIS, 2019, p. 80)

Por meio da personagem escravizada que conta sua história e expõe suas memórias, a escritora denuncia os maus tratos aos quais os negros foram submetidos, demonstrando os horrores que a escravidão instalou na vida dos africanos. Colocando-se ao lado destes,

se reconhece parte do grupo inferiorizado. O discurso sobre a abolição aparece, então, intrinsecamente, uma vez que se tem manifestada a empatia em relação aos desfavorecidos. O posicionamento contrário à escravidão é evidente em muitas passagens do romance. Seja implícita ou explicitamente, somos capazes de percebê-lo. Em outra fala da preta Susana, temos:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura, até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé, e, para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa: davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca; vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim, e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos! (REIS, 2019, p. 80)

Susana relembra o cenário de horror instalado a partir do momento em que ela e muitos de seus semelhantes foram capturados em sua terra natal, sendo tirados do convívio com os seus, e colocados no infecto porão de um navio, onde tiveram que sobreviver por longos dias, submetidos às condições de vida mais degradantes, tratados como animais, ou melhor, como mercadoria. De forma bem explícita, a fala da personagem questiona e critica o sistema em que seres humanos tratam seus semelhantes de tal maneira, sem que ao menos lhes doa a consciência. Assim, o texto de Firmina é um dos primeiros a abordar a escravidão pelo viés da abolição, sendo evidente a posição da escritora, que não compactua com a realidade em que convive, destoando do que se poderia esperar para o contexto em questão. Conforme ressalta Silva (2010):

Maria Firmina dos Reis construiu uma voz dissonante na literatura do século XIX, principalmente por ser uma mulher escritora, em um período no qual a escrita pública era quase exclusivamente masculina; é voz dissonante também por ser mulata, autodidata, e por escrever sobre os escravos de uma perspectiva completamente diferente de outros literatos. (SILVA, 2010, p. 17)

Outro texto escrito por Maria Firmina dos Reis, em que também é possível observar o discurso abolicionista, é o conto “A escrava”. A narradora nos conta sobre a ocasião em que ajuda a uma escrava e seu filho, que estão em fuga. Assim, toma partido pelo lado do oprimido, mostrando-se sensível e empática para com o outro explorado e violentado. Através da narrativa, somos apresentados de maneira muito sensível e realística, à vida dos africanos escravizados no Brasil. Logo nos momentos iniciais do conto, temos um discurso forte e poderoso, em que a narradora se posiciona contra a escravização humana.

Por qualquer modo que encaremos a escravidão, ela é, e será sempre um grande mal. Dela a decadência do comércio; porque o comércio e a lavoura caminham de mãos dadas, e o escravo não pode fazer florescer a lavoura; porque o seu trabalho é forçado. Ele não tem futuro; o seu trabalho não é indenizado; ainda dela nos vem o opróbrio, a vergonha; porque de frente altiva e desassombrada não podemos encarar as nações livres; por isso que o estigma da escravidão, pelo cruzamento das raças, estampa-se na frente de todos nós. (REIS, 2019, p. 175)

Além de situar a escravidão como um grande mal que destrói a humanidade, a narradora tece argumentos e explica como o sistema é decadente, considerando-o ineficaz e ultrapassado em termos de progresso para a nação. Nesse sentido, expõe a vergonhosa face da escravidão, que afasta quaisquer perspectivas de futuro. Refletindo sobre o lugar do autor e seu papel, Mikhail Bakhtin (2003), aponta que “o próprio autor e os seus contemporâneos veem, conscientizam e avaliam antes de tudo aquilo que está mais próximo do seu dia de hoje. O autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade. Os tempos posteriores o libertam dessa prisão, e os estudos literários têm a incumbência de ajudá-lo nessa libertação”. (BAKHTIN, 2003, p. 364).

Nesse sentido, Firmina se posiciona em vários momentos, se mostrando incomodada com tal situação e, assim, temos a denúncia de uma realidade para com a qual a escritora não compactuava, e através da voz que narra, somos capazes de identificar esse posicionamento. A narradora, que é também personagem, continua expondo seu posicionamento frente à defesa dos escravos, após ajudá-los a fugir de seu alçóz:

Eu bem conhecia a gravidade do meu ato: recebia em meu lar dois escravos foragidos, e escravos talvez de algum poderoso senhor; era expor-me à vindita da lei; mas em primeiro lugar o meu dever, e o meu dever era socorrer aqueles infelizes.

Sim, a vindita da lei; lei que infelizmente ainda perdura, lei que garante ao forte o direito abusivo, e execrando de oprimir o fraco. (REIS, 2019, p. 181)

Conforme se observa, a narradora-personagem possui consciência da gravidade de seus atos, de como fere a lei ao acobertar um escravo fugitivo, porém, ainda assim o faz. Sabe que é seu dever enquanto ser humano, que a bondade e o amor ao próximo fazem parte de sua natureza, por isso decide ir contra as leis, seguindo suas convicções. Partindo dessa concepção, é possível verificar também que a narradora não apenas toma partido contra a escravidão, ela ainda critica as leis e lamenta que àquela altura elas ainda estejam em vigor, oprimindo e tornando desumana a vida do afrodescendente, os quais entende como seus semelhantes.

Em outro trecho, a narradora nos revela que “eu já me havia constituído então membro da sociedade abolicionista da nossa província, e da do Rio de Janeiro” (REIS, 2019, p. 182), deixando claro aos leitores que a causa abolicionista ganhava contornos, tornando-se cada vez mais forte, constituindo muito mais que um discurso, mas um movimento legítimo e organizado. No ponto máximo da narrativa, quando a narradora-personagem enfren-

ta o algoz do jovem escravo e de sua já falecida mãe, defendendo-o em sua casa, temos a imposição de uma voz agressiva e forte, que repudia a escravidão.

— Detém-te! – lhe gritei eu. – Estás sob a minha imediata proteção; – e voltando-me para o homem do azorrague, disse-lhe: — Insolente! Nem mais uma palavra. Vai-te, diz a teu amo, – miserável instrumento de um escravocrata; diz a ele que uma senhora recebeu em sua casa uma mísera escrava, louca porque lhe arrancaram dos braços dois filhos menores, e os venderam para o Sul; uma escrava moribunda; mas ainda assim perseguida por seus implacáveis algozes.

Vai-te e entrega-lhe este cartão; aí achará o meu nome.

Vai, e que nunca mais nos tornemos a ver. (REIS, 2019, p. 186).

Assim, temos na escrita de Maria Firmina dos Reis, a potencia necessária para a revolução que a literatura pode causar. Em meio a uma sociedade conservadora e discriminatória, temos uma mulher levantando sua voz, saindo da sombra e se colocando em defesa daqueles que não possuem maiores condições de se expressar, nem espaço reservado para tanto. Através de suas personagens, a autora chama a atenção para a problemática da escravidão, que nada traz de positivo para a sociedade. A visão geral expressa nas obras aqui apresentadas, diz respeito aos ideais de igualdade, justiça e liberdade, direitos que devem fazer parte da vida de todo ser humano, e que precisaram ser conquistados a duras pedras pelos africanos escravizados. Para tanto, muitos precisaram erguer suas vozes. Assim, a literatura da escritora exerce potencial de humanização, sendo este termo entendido como:

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. (CANDIDO, 2004, p.180).

A existência da escritora foi por si só transgressora, porque foi de encontro a uma realidade que excluiu e silenciou toda e qualquer forma de vida que destoasse do padrão dominante esperado. Se é verdade que o homem é fruto do meio, o caso de Maria Firmina foge à regra, porque sua existência questiona o meio, o funcionamento social, as bases do racismo e a hegemonia masculina. Seu posicionamento, portanto, não se limitou apenas ao nível da ficção, através da escrita literária, mas é verificável ao longo de sua história de vida, manifestando-se ao longo das escolhas que fizera enquanto mulher negra, educadora e escritora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença de mulheres na literatura brasileira até o século XIX é quase uma exceção à regra, tendo em vista que o meio era majoritariamente ocupado por homens brancos. A presença de uma mulher negra, então, é algo a ser destacado, devendo sua obra ser apreciada com muita cautela pelo público, ainda mais quando se trata de uma personalidade que questiona e destaca temas delicados para sua época, numa atitude que aos poucos é capaz de desmontar todo um sistema social que beneficia a poucos e prejudica a muitos.

Maria Firmina dos Reis foi uma mulher à frente de seu tempo. Movida pelo desejo de justiça e de mudança, como escritora tece narrativas em que coloca o negro como protagonista, como ser humano dotado de sentimentos e sensibilidade. Assim, se utiliza de seus personagens e de suas vozes para propagar fortes e poderosos discursos de valorização do povo africano, abominando o sistema escravagista, e criticando aqueles que o mantêm vivo. Enquanto mulher negra, assume a responsabilidade de não se esquivar das lutas em prol de seu povo, e como cidadã, coloca em prática suas ambições quando assume a posição de educadora.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191.
- DUARTE, Eduardo de Assis, Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afrobrasileira. [Posfácio]. In: REIS, Maria Firmina dos Reis. *Úrsula; A Escrava*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.
- MOTT, Maria Lúcia de Barros. *Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão*. São Paulo: Contexto, 1988.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e outras obras*. 2. ed. – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019. (Série prazer de ler; n. 11 e-book)
- SILVA, Régia Agostinho da. A mente, essa ninguém pode escravizar: Maria Firmina dos Reis e a escrita feita por mulheres no Maranhão. *Revista Leitura: Teoria & Prática*. Campinas – SP, v. 29, n. 56, p. 11-19, 2011.

Algumas notas sobre a assustadora atualidade do insólito (ficcional?) em Não verás país nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão

Some notes about the scary present of the unusual (fictional?) in and still the earth, by Ignácio de Loyola Brandão

Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior¹

Resumo: A crítica literária afirma que os recursos fantásticos utilizados no romance *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, têm como intuito aludir ao cenário sociopolítico brasileiro do início dos anos 1980, contexto de produção da obra. Entretanto, a atualidade quase literal de algumas dessas figurações assusta o leitor contemporâneo pela possibilidade de relacioná-las a acontecimentos do contexto de uma recepção contemporânea. Diante disso, este trabalho objetiva confrontar uma seleção de passagens do romance com episódios do contexto sociopolítico brasileiro corrente confirmando a sua atualidade. O estudo dialogará com preceitos de autores como Candido (1989) e García (2011), bem como em averiguações anteriores sobre a obra, por Souza (2019) e Ginway (2005).

Palavras-chave: Distopia. Literatura e política. Literatura e sociedade. Não verás país nenhum.

Abstract: The literary criticism affirms that the fantastic resources used in the romance *And still the earth*, by Ignácio de Loyola Brandão, are intended to allude to the early 1980s Brazilian sociopolitical scenario, the work's production context. However, the almost literal present of some of these figurations scares the contemporary reader by the possibility of relating them to events of the context of a contemporary reception. In light of this, this work aims to confront a selection of the romance passages with episodes of the current Brazilian sociopolitical context confirming its present. The study will dialogue with precepts of authors such as Candido (1989) and Garcia (2011), as well as in previous inquiries about the work, by Souza (2019) and Ginway (2005).

Keywords: Dystopia. Literature and politics. Literature and society. And still the earth.

¹ Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. E-mail: juuniorferreira@yahoo.com.br

1 A LITERATURA NO LIMIAR ENTRE A FICÇÃO E ANTECIPAÇÃO PROFÉTICA

“É que a literatura chega antes. A vida vem copiando”

Ignácio de Loyola Brandão

Não raro obras literárias concebidas em épocas distantes do ato de leitura que promove nosso encontro com elas surpreendem por soarem incrivelmente atuais. Como averigua Calvino (1993, p. 11), essa pode ser uma boa indicação daquilo que é ou se tornará um clássico, pois, “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”, que reverbera além de sua época versando sobre temas que não se esgotam a um determinado contexto histórico e social. Algumas vezes, mais do que atuais, essas obras parecem até proféticas, nos falam de futuros então hipotéticos que, como que por um gracejo, se tornam nosso cotidiano palpável.

Esse é o caso de *Não verás país nenhum*, do escritor brasileiro Ignácio de Loyola Brandão, objeto de estudo deste artigo. Publicado originalmente em 1981, ele dá segmento a inquietações de Brandão expressas em seu romance de estreia, *Zero*, todas alimentadas pelo período pós-golpe de 1964 e os anos da ditadura civil-militar brasileira que chegavam, lentamente, ao seu fim. Entretanto, enquanto *Zero* se caracteriza mais em função do trabalho de experimentação com a linguagem empregado por seu autor, que utiliza de registros factuais para compor a narrativa, Souza (2019, p. 15) argumenta que *Não verás país nenhum* “atrai os leitores pela forma como o discurso fantástico é ali manifestado, seduzindo-os, atordoando-os, assustando-os e causando raiva, quando os faz olhar para várias direções da história em busca de respostas que o fantástico não permite que sejam encontradas”.

Tradicionalmente, o fantástico na literatura é definido como um gênero em que se faz presente “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural” (TODOROV, 2012, p. 31). Porém, uma concepção corrente na crítica contemporânea e nos estudos brasileiros em especial tem considerado a literatura fantástica a partir de um princípio mais abrangente, menos genológico e mais modal. Segundo García (2011, p. 2), tendo fontes em Prada Oropéza e Bessièrre², o fantástico seria caracterizado, então, pela “irrupção do insólito ficcional”, ou seja, pela “manifestação de um traço incoerente, no plano narrativo, em relação às expectativas do sistema literário real-naturalista”, configurando-se não como um gênero, mas como um modo de narrar que abarca vários gêneros.

É nesse sentido em que gêneros como a ficção científica, e em especial para este caso, um de seus subgêneros, a distopia, acabam nos braços do fantástico. Ginway (2005, 137) escreve que “De todas as distopias brasileiras, *Não Verás* é a mais complexa, a mais elaborada e talvez a mais sinistra não só em sua representação do futuro, mas também em sua

2 PRADA OROPEZA, Renato. “El discurso fantástico contemporáneo: tension semántica y efecto estético”. Revista Semiosis, Tercera época, vol. 2, nº 3, Enero-Junio/2006. [p. 54 – 76]

BESSIÈRE, Irène. “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”. Revista Fronteiraz, vol. 3, nº 3, Setembro/2009. [p. 185 – 202].

descrição da natureza elusiva do poder e da sociedade contemporânea”. Caracterizadas por uma visão pessimista e antecipatória, essas profecias em forma de romances trabalham com elementos que à época se pretendiam fantásticos, soavam insólitos, mas que em um exame contemporâneo passam a ser facilmente identificáveis no dia a dia mundano, elas brincam de nos assustar pela sua correspondência com o mundo como organizado hoje.

Assim, escrita como crítica à sua época, a narrativa de *Não verás país nenhum* atravessou os últimos quarenta anos cada vez mais relacionável a episódios da história subsequente/corrente do Brasil, passando a ser referenciada como uma ficção antecipatória. É partindo desse princípio que este estudo propõe confrontar uma seleção de passagens do romance com episódios do contexto sociopolítico brasileiro corrente, a fim de discutir e comprovar a sua atualidade. Tal averiguação se torna possível, pois, nas palavras de Candido (1989, p. 163), a arte da literatura, “na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas”.

2 O INSÓLITO NO LIMIAR ENTRE O LITERÁRIO E AS MANCHETES DE JORNAL

Caracterizar (bem como analisar em um gênero tão conciso quanto o artigo científico) uma obra como *Não verás país nenhum* é tarefa traiçoeira pelos pormenores que sem dúvida escorregarão para fora das escolhas que, obrigatoriamente, precisam ser tomadas para tal tarefa. Nenhuma sinopse substituiria a leitura desse romance, entretanto, um excerto dele próprio pode servir aqui como uma porta de entrada ao enredo. Assim, provoca-se: “Lembra-se de quando líamos os livros de Clarck, Asimov, Bradbury, Vogt, Vonnegut, Wul, Miller, Wyndham, Heinlein? Eram supercivilizações, tecnocracia, sistemas computadorizados, relativo – ainda que monótono – bem-estar. E, aqui, o que há? Um país subdesenvolvido vivendo em clima de ficção científica.” (BRANDÃO, 2019, p. 109). Nesse sentido, Matangrano e Tavares (2018, p. 121) complementam bem essa introdução quando dizem sobre o livro que nele “Loyola cria uma distopia passada em uma São Paulo do século XXI destruída pela má administração pública, onde a água acabou e a poluição se alastrou”.

Essa narrativa, toda composta em parágrafos de cinco linhas entrecortados aqui e ali por diálogos não comprometidos com essa forma, tem como protagonista Souza, um burocrata entediado, ex-professor de História aposentado de forma compulsória pelo Esquema, regime vigente no Brasil desde os Abertos Oitenta, período pós-ditadura civil-militar em que o regime democrático (em tese) foi sendo retomado. Acompanhamos ao longo das 381 páginas do livro as errâncias desse narrador-personagem por um Brasil extremamente empobrecido, em processo crescente de degradação ambiental, com racionamento e reciclagem de água, calor intenso, alimentos artificiais, ausência de vida vegetal e animal, nascimento de crianças deformadas e mutantes. Esse ambiente apocalíptico já aventada pelo título, uma referência ao poema *A Pátria*³, de Olavo Bilac, adianta a atmosfera de degradação também expressa nas capas das suas várias edições.

3 «Ama, com fé e orgulho, a terra em que nasceste! / Criança! Não verás nenhum país como este!”

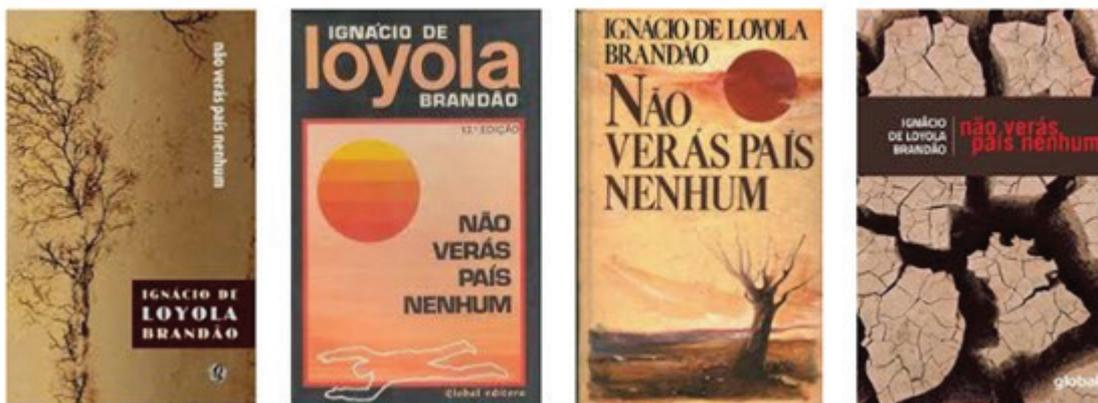


Figura 1 – Capas de edições de Não verás país nenhum.

Fonte: internet.

Não à toa, *Não verás país nenhum* é constantemente referida como uma distopia ecológica. Essa parece ser uma leitura direcionada da obra já pelo projeto gráfico: as capas de todas as edições fazem alusão à uma forte seca que degrada o ambiente. Em diálogo com o título, o leitor sem demora deve conseguir inferir que no livro (assim como fora dele, veremos) a paisagem natural do país está sendo consumida. Na trama, a floresta amazônica, bem como outros biomas, foi inteiramente devastada sob o apadrinhamento do governo vigente até transformar-se em um deserto, como revela o excerto: “Até que, um dia, as fotos tiradas pelos satélites revelaram a devastação. Todo o miolo da floresta dizimado, irremediavelmente. O resto durou pouco, em alguns anos o deserto tomou conta” (BRANDÃO, 2019, p. 107).

A questão da exploração ambiental é histórica no Brasil e começou com a própria colonização do país. Temos assistido, geração após geração, a floresta amazônica ser consumida, com mais ou menos interesse dos governos vigentes em refrear essa exploração desmedida que nunca cessou. O capítulo mais recente e mais alarmante até aqui tem se desenrolado durante a gestão do atual presidente, Jair Bolsonaro, marcada por episódios polêmicos em torno de sua política considerada antiambientalista. O mais recente deles corroborou declarações expostas por um vídeo de uma reunião ministerial em que, em outras palavras, o ministro do meio ambiente sugeria aproveitar a distração midiática provocada pela pandemia de covid-19 para acelerar o desmantelamento das políticas de proteção ao meio ambiente. Assim, manchete da versão online do jornal Folha de São Paulo, publicada no dia 28 de julho de 2020, denunciou: “Governo acelerou canetadas sobre meio ambiente durante a pandemia” (FOLHAPRESS, 2020). A reportagem esmiúça: “entre março e maio deste ano, o Executivo federal publicou 195 atos no Diário Oficial relacionados ao tema ambiental. [...] A análise das principais decisões publicadas confirma a direção de desregulamentação” (FOLHAPRESS, 2020).

Tudo indica que acelerado por esse desmonte na proteção do meio ambiente foi que, segundo manchete publicada no dia 10 de julho de 2020 no site do mesmo jornal, a “Amazônia tem 14º mês seguido de aumento de desmate, e derrubada em junho é a maior desde 2016” (WATANABE, 2020). O texto que disserta sobre ela dá mais detalhes: “Em compara-

ção com 2018, o desmatamento no mês passado cresceu quase 112% [...] O Conhecimento constante do desmatamento tem feito aumentar a desconfiança internacional em relação ao comprometimento em frear a destruição” (WATANABE, 2020). Em uma reação provavelmente nada arbitrária, como uma resposta à divulgação desses dados desagradáveis, manchete do site do Jornal do Commercio noticiou, em 13 de julho de 2020, que “Em meio às maiores taxas de alerta de desmatamento da Amazônia dos últimos cinco anos, foi exonerada nesta segunda-feira a pesquisadora responsável pelo trabalho de monitoramento do devastação florestal no Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais” (ESTADÃO CONTEÚDO, 2020). A correlação entre os episódios é tão escancarada que não seria surpreendente se, em algum momento, o ministro do meio ambiente usasse das palavras do ministro de *Não verás país nenhum* sobre o resultado de seus desfeitos à proteção ambiental: “Devemos estar orgulhosos com a conquista que acabamos de fazer [...] a história vai nos registrar como o Esquema que deu ao país uma das grandes maravilhas do mundo. [...] a partir de hoje contamos também com um deserto maravilhoso” (BRANDÃO, 2019, p. 95).

No romance, o norte transformado em deserto resultou em uma mudança drástica no clima, tornando o Brasil um todo árido em que se formam os temidos bolsões de calor, um fenômeno que queima as pessoas até a morte, em que a chuva nunca vem e em que, por isso, a água é um bem escasso cujo consumo é controlado por fichas e cuja insuficiência é amenizada com a reciclagem e urina: “A sua urina é comercializada. Com a falta de água, aparelhos recolhem mijo saudáveis numa caixa central, onde se procedem à reciclagem” (BRANDÃO, 2019, p. 32). Ainda não chegamos a esse ponto das coisas, mas o “Desmatamento na Amazônia está secando o resto do Brasil, aponta relatório” (ZANON, 2020), como alerta essa manchete do jornal de notícias ambientais Mongabay. Segundo a matéria, “O desmatamento na Amazônia, voltado para pecuária, agricultura e exploração madeireira, impacta na diminuição de chuvas no Brasil [...] As regiões Centro-Oeste, Sul e uma parte do Sudeste, incluindo o estado de São Paulo, apresentam chuvas abaixo da média histórica” (ZANON, 2020). Especificamente no sul do país o cenário da primeira metade deste ano de 2020 foi assustador. Segundo o G1, em 19 de maio, “Cidades da região Sul enfrentam dificuldades no abastecimento e muitas dependem da água levada por caminhões-pipa porque os níveis dos rios estão bem abaixo do normal” (NSCTV, 2020), e, em vista disso, o insólito do cotidiano se fez presente, “O Rio Negro, em Três Barras, baixou tanto que apareceram fósseis de animais que viveram há cerca de 280 milhões de anos em Santa Catarina” (NSCTV, 2020). Esse último trecho da notícia soa tão fantástico que parece competir com o romance ou mesmo tratar-se de um recorte dele, como subsequente do momento em que o narrador conta: “As secas definitivas vieram logo após o grande deserto amazônico. Um ano sem gota de água e as represas de São Paulo se esgotaram” (BRANDÃO, 2019, p. 116).

Assim, o calor e a sede são constantes na jornada de Souza. Elementos que costuram o romance, sensações que o trabalho de linguagem empregado pelo autor faz com que se impregnem também nos leitores. Quando debruçado nas páginas de *Não verás país nenhum* é impossível não se sentir incomodado com as descrições de roupas grudando de suor, ar pesado, sufocante, pestilento, sol escaldante na cabeça. É bem verdade que por mais que seja possível estabelecer essas relações, este cenário de irreversível ruína ambiental (ainda?) não é o que experimentamos fora das páginas do livro. Entretanto, certo momento do romance, em que Souza rememora época decisiva para que

as coisas atingissem esse nível de degradação, parece falar diretamente do nosso tempo: “Eu nem tinha começado a trabalhar neste escritório e já lia sobre os constantes sinais vermelhos que a natureza vem emitindo. É o alerta, declaravam os cientistas” (BRANDÃO, 2019, p. 33). Pouco mais além, o narrador segue: “o povo era alheio aos seus avisos [...] Qualquer ato era ‘paranoia científica’” (BRANDÃO, 2019, p. 34).

Da mesma forma como narrado no romance, temos vivido no Brasil, como parte de um fenômeno que se estende também a outros países, uma série crise anti-intelectualista, de negação da ciência. Como reportado pelo jornal O Sul em 22 de junho de 2019, “35% dos brasileiros desconfiam da ciência e um em cada quatro acredita que a produção científica não contribui para o País” (REDAÇÃO O SUL, 2019). Dentre as maiores desconfianças, segundo a reportagem, estão a eficácia e o intuito das vacinas, o formato do planeta terra e as mudanças no clima. Corroborando o que seu eleitorado acredita – é interessante averiguar que Jair Bolsonaro foi eleito com porcentagem muito aproximada de votos válidos – reportagem do site Uol de 15 de dezembro de 2019 dizia: “O presidente Jair Bolsonaro afirmou que as negociações em torno de metas climáticas são apenas um “jogo comercial” (REUTERS, 2019). Reafirmando essa sua crença e transformando-a em forma de fazer política, “o governo brasileiro enviou representantes diplomáticos a uma reunião de negacionistas do clima nos Estados Unidos” (MELLO, 2019), como noticiado pelo site da Gaúcha ZH em 31 de julho de 2019.

Essa situação, que agravou-se com a já referenciada pandemia provocada pelo covid-19 – como ilustra, aqui, trecho de reportagem publicada pelo El País no dia 13 de julho de 2020, quando diz que “Estudo aponta que percepção negativa do país piorou com a leitura de um “Governo irresponsável” na pandemia e na proteção à Amazônia” (MENDONÇA, 2020) –, abarca não apenas o conhecimento científico em si, como também instâncias produtoras e socializadoras do mesmo, como os cientistas, as escolas, universidades e os professores. O El País publicou reportagem no dia 19 de maio de 2019 em que afirmou: “A educação vem sendo transformada numa das principais trincheiras da guerra ideológica e cultural travada no país há cerca de três anos [...] visando o fim de uma suposta “doutrinação” de esquerda dentro dos centros de ensino” (BETIM, 2019) que insistem em reafirmar tudo o que o atual governo diz descrever. O texto ainda completa que os apoiadores dessa guerra “formam uma extensa rede de deputados, influenciadores digitais e grupos [...] que estimulam, por exemplo, que alunos filmem e denunciem seus professores. [...] o próprio presidente Bolsonaro compartilhou um vídeo que expõe uma professora discordando dele” (BETIM, 2019); a matéria apresenta, ainda, uma série de declarações de professores intimidados por alunos e pais de alunos em uma afronta à liberdade de cátedra.

Incrivelmente à semelhança do que acontece em *Não verás país nenhum*, quando o Esquema persegue professores como o protagonista, que lecionava história na universidade declarando que “insistia em sair dos currículos estreitos, organizados de modo a formar baterias conformadas de tecnoburocratas” (BRANDÃO, 2019, p. 113). Muito por isso, pelo espaço democrático e de ideias liberais construído em suas aulas, Souza conta que “A direção ouvia as gravações das aulas e me chamava [...] Mandaram me seguir, plantonaram minha casa, grampearam meu telefone” (BRANDÃO, 2019, p. 25) completamente imerso em um clima de perseguição que acabou provocando a sua aposentadoria compulsória enquanto parte do que virou uma cruzada contra o pensamento crítico e científico. Souza conta que havia “intenso relato da perseguição que professores, pesquisadores, médicos, cientistas sofreram. Até o momento em que os registros não adiantaram. A exceção virou normalidade” (BRANDÃO, 2019, p. 67). Essas categorias todas foram substituídas e seus locais de

trabalho também reformados ideologicamente “[...] enquanto uma nova ordem crescia e dominava: a dos Militecnos ou tecnocratas avançados da nova geração” (BRANDÃO, 2019, p. 34) em uma ode ao militarismo como resolução para tudo.

Algo insolitamente semelhante se desenrola com o atual governo brasileiro que, por sinal, “prevê 216 escolas militares até 2023 e Bolsonaro diz que modelo tem de ser imposto”, como noticiado pela Folha em 5 de setembro de 2019 (SALDAÑA & COLETTA, 2019) e “mais que dobra número de militares em cargos civis [...] Levantamento identificou 6.157 militares da ativa e da reserva em cargos civis no governo” (LIS, 2020). Entretanto, enquanto assistimos o Brasil do nosso cotidiano militares sendo paulatinamente ligados à instituições civis, em *Não verás país nenhum* a ruptura parece menos branda com a instituição do que foi batizado como o Novo Exército, categoria que abarca os militecnos e os civiltares.

Os militecnos – militares que ocupam cargos técnicos – junto a outra categoria, a dos civiltares – civis militarizados – são duas instâncias de regularização e punição do Esquema que chamam constantemente a atenção na narrativa pelo seu caráter autoritário e violento. Portanto, é preciso, primeiro, entendê-los. Ao longo do romance vamos tendo vislumbres das responsabilidades e ações de cada uma enquanto Souza, pouco a pouco, nos fornece comentários sobre ambas. Assim, o narrador-personagem nos conta sobre os primeiros: “Suas falanges ocuparam os postos sem dar tempo a ninguém de adaptação. [...] Os Militecnos englobaram a organização militar e o racionalismo dos tecnocratas. Hierarquia, rigidez, disciplina, e ideias curiosas de mando” (BRANDÃO, 2019, p. 231), e averigua, “Provou-se que os Militecnos sofreram metamorfose em seu organismo. [...] As emoções foram eliminadas [...] De tanto mexer com números, cálculos, máquinas, métodos, os Militecnos perderam certas faculdades” (BRANDÃO, 2019, p. 34). Estes agem, assim, violentamente de maneira mais simbólica, no âmbito dos conhecimentos e das leis, enquanto aqueles, civiltares, são quem lança mão da violência física: “Para cada homem em circulação, existe praticamente um Civiltar ao seu lado. [...] parece que são treinados pelos mesmos métodos com que se ensinavam os antigos cães pastores da polícia militar.” (BRANDÃO, 2019, p. 22-23); Souza ainda completa que: “São famosos por atirar antes e não perguntar depois. Ele me agarrou. Quem é que pode mais que um Civiltar?” (BRANDÃO, 2019, p. 97-98).

Essa militarização das instituições acaba levando o Brasil de *Não verás país nenhum* a uma naturalização da violência como prática social. Essa legalização da violência demonstra-se tão insólita quanto episódios que têm transcorrido no Brasil do nosso cotidiano, como demonstrar-se-á a seguir. “[...] ouvi os estampidos. Secos, ocos. Tão conhecidos, joguei-me rápido ao chão, conforme severas instruções. Num décimo de segundo, todos em volta estendidos. [...] quantas vezes por dia me atiro ao chão nessa cidade” (BRANDÃO, 2019, p. 21-22), narra Souza, logo no início do romance. Seus testemunhos dos encontros com os civiltares sempre chocam pela agressividade desses “policiais” que, frequentemente, matam por motivo banal. Do capítulo em que um desconhecido é alvejado no meio da rua sem motivo aparente aos em que o próprio Souza que é vítima dos abusos e da truculência dessas abordagens e considera sorte sua ter saído vivo, encontramos paralelos com notícias do cotidiano, como a publicada pela Folha de São Paulo em 18 de julho de 2020 e que dizia: “Casos de abusos de policiais em abordagem são rotina no Brasil. Entre as causas estão ‘lógica de guerra’, racismo, impunidade e aceitação da sociedade” (BARBOM & PITOMBO, 2020).

Da mesma forma como as abordagens rotineiras, também as operações que os civiltares estão constantemente desempenhando no sentido de coagir uma parcela mais vulnerável da população

em *Não verás país nenhum* muito se assemelham a relatos quase semanais trazidos pela mídia quando se trata das operações policiais em comunidades de classes menos favorecidas. “O helicóptero surgiu por trás do monte de lixo a uma velocidade incrível. Quando ouvimos o barulho e erguemos a cabeça, ele já estava em cima de nós. [...] Uma metralhadora giratória começou a funcionar descarregando fogo cerrado” (BRANDÃO, 2019, p. 259), começa a contar o narrador, prosseguindo, “O fogo penetrava no chão com um barulho fofo, levantando pequenas explosões. Todos começaram a gritar. Carecas, molambentos, aleijados, os de olhos despencados, mancos, velhos, pelanqueiros, corriam” (BRANDÃO, 2019, p. 259). Enquanto isso, no nosso insólito cotidiano, manchete do jornal O Dia publicada em 10 de junho de 2019 dizia: “Placa em teto do Projeto Uerê, na Maré, avisa: ‘Escola. Não atire’. Objeto é um pedido para que a polícia não faça disparos do helicóptero contra a unidade onde há crianças e jovens” (O DIA, 2019). O texto da reportagem enfatizava o total descuido da polícia em suas operações na favela ao atirar sem qualquer critério contra tudo e contra todos, o que vem, também, resultando em tragédias como a relatada pela Folha de Pernambuco em 19 de junho de 2020: “Adolescente de 14 anos morre durante operação das polícias Civil e Federal no Rio de Janeiro [...] Parentes e amigos dizem que João Pedro Matos Pinto brincava com os primos quando os agentes invadiram o imóvel e atiraram em sua barriga” (FOLHAPRESS, 2020). Não à toa, sentimos na boca do estômago o mesmo soco que passagens da narrativa de Brandão nos desferem.

3 PARA CONTINUAR PENSANDO SOBRE

Encerrar este texto de estudo vai sempre parecer prematuro, por mais que se desenvolva a proposta. Essas tantas manchetes de notícias e trechos de reportagens apresentadas em relação a passagens de *Não verás país nenhum* não esgotam as possibilidades que se abrem a partir da leitura da obra nesse exercício de interpretação que tanto revela sobre a atualidade desse romance. Os tópicos percorridos são apenas escolhas pontuais dentre tantas outras possíveis, sempre pouco ou quase nada arbitrárias, pois situadas em um contexto específico de leitura. Outros contextos, outros leitores, apontarão outros tópicos, estabelecerão outras relações, atentarão para outros aspectos e espera-se que este trabalho sirva como ponto de partida para isso.

Por final, é pertinente ressaltar o que Souza confessa em certo momento do romance, pois diz muito sobre a experiência com esse romance que desencadeou esse estudo; Assim ele diz: “Fatos de hoje me são tão irreais que ainda não aconteceram” (BRANDÃO, 2019, p. 152). Verdadeiramente, durante a leitura de *Não verás país nenhum* essa é a nossa mais palpável sensação ao relacionar esse romance ao nosso cotidiano, a sensação de que se ainda não chegamos lá, de que se não vivemos na sociedade em que Souza trava a sua errância, estamos pelo menos no mesmo caminho rumo a um futuro inevitavelmente catastrófico, a um colapso que se desenha dia após dia tão insólito quanto o mundo que nos rodeia pode ser. O que espera-se é que a literatura, de alguma forma, com esse adiantamento do futuro, nos abra os olhos para esses perigos e nos ajude a procurar outros caminhos, outras soluções, outro Brasil possível, que não o que parece se avizinhar.

REFERÊNCIAS

- BARBOM, Júlia; PITOMBO, João Pedro. Casos de abusos de policiais em abordagem são rotina no Brasil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 de jul. de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/07/casos-de-abusos-de-policiais-em-abordagem-sao-rotina-no-brasil.shtml>. Acesso em 11 de ago 2020.
- BETIM, Felipe. Campanha “anti-doutrinação” contra professores eleva estresse em sala de aula. *El País*, São Paulo, 9 de mai 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/14/politica/1557790165_316536.html. Acessado em 30 de jul. 2020.
- BRANDÃO, Ignácio Loyola de. *Não Verás País Nenhum*. São Paulo: Global Editora, 2019.
- CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ESTADÃO CONTEÚDO. Governo Bolsonaro demite coordenadora do Inpe responsável por monitorar desmatamento da Amazônia. *Jornal do Commercio Online*, Recife, 13 de jul. de 2020. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/brasil/2020/07/11954279-governo-bolsonaro-demite-coordenadora-do-inpe-responsavel-por-monitorar-desmatamento-na-amazonia.html>. Acessado em 25 de jul. de 2020.
- FOLHAPRESS. Governo acelerou canetadas sobre meio ambiente durante a pandemia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 de jul. de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2020/07/governo-acelerou-canetadas-sobre-meio-ambiente-durante-a-pandemia.shtml>. Acesso em 29 de jul. de 2020.
- _____. Adolescente de 14 anos morre durante operação das polícias Civil e Federal no Rio de Janeiro. *Folha de Pernambuco*, Recife, 19 de jun. 2020. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/noticias/adolescente-de-14-anos-morre-durante-operacao-das-policias-civil-e-fed/141004/>. Acesso em 11 de ago. 2020.
- GARCÍA, Flávio. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. UFPR, Curitiba, Brasil, 2011.
- GINWAY, Maria Elizabeth. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*. São Paulo: Devir Livraria, 2005.
- LIS, Laís. Governo Bolsonaro mais que dobra número de militares em cargos civis, aponta TCU. *G1*, Brasília, 17 de jul. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/07/17/governo-bolsonaro-tem-6157-militares-em-cargos-civis-diz-tcu.ghtml>. Acessado em 31 de jul. 2020.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

MELLO, Patrícia Campos. Governo brasileiro participa de reunião com negacionistas do aquecimento global. *GauchaZH*, 31 de jul. 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/ambiente/noticia/2019/07/governo-brasileiro-participa-de-reuniao-com-negacionistas-do-aquecimento-global-cjyrj966d00aw01nrxvi647cs.html>. Acesso em 29 de jul. 2020.

MENDONÇA, Heloisa. Imagem do Brasil derrete no exterior e salienta “crise ética e de falência de gestão” com Bolsonaro. *El País*, São Paulo, 13 de jul. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-07-13/imagem-do-brasil-derrete-no-exterior-e-salienta-crise-etica-e-de-falencia-de-gestao-com-bolsonaro.html>. Acesso em 30 de jul. 2020.

NSCTV. Seca provoca transtornos e modifica paisagens em SC, PR e RS. *G1*, São Paulo, 19 de maio de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2020/05/19/seca-provoca-transtornos-e-modifica-paisagens-em-sc-pr-e-rs.ghtml>. Acesso em 29 de jul. de 2020.

O DIA. Placa em teto do Projeto Uerê, na Maré, avisa: ‘Escola. Não atire’. *Jornal O Dia*, São Paulo, 10 de jun. de 2019. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2019/05/5641109-placa-em-teto-do-projeto-uer--na-mare--avisa---escola--nao-atire.html#foto=1>. Acesso em 11 de ago. de 2020.

REDAÇÃO O SUL. Ceticismo: um terço dos brasileiros desconfia da ciência. *O Sul*, Porto Alegre, 22 de jun. de 2019. Disponível em: <https://www.osul.com.br/um-terco-dos-brasileiros-desconfia-da-ciencia/>. Acesso em 29 de jul. de 2020.

REUTERS. Bolsonaro diz que negociações sobre o clima são “jogo comercial”. *Economia Uol*, São Paulo, 15 de dez. de 2019. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/noticias/reuters/2019/12/15/bolsonaro-diz-que-negociacoes-sobre-clima-sao-jogo-comercial.htm>. Acessado em 29 de jul. de 2020.

SALDAÑA, Paulo; COLETTA, Ricardo Della. Governo prevê 216 escolas militares até 2023 e Bolsonaro diz que modelo tem de ser imposto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/09/2019/governo-preve-216-escolas-militares-ate-2023-e-bolsonaro-diz-que-modelo-tem-de-ser-imposto.shtml>. Acessado em 31 jul. 2020.

SOUZA, Antonia Pereira de. *O Fantástico no Romance Não Verás País Nenhum*. São Paulo: Paco Editorial, 2019.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

WATANABE, Phillippe. Amazônia tem 14º mês seguido de aumento de desmate, e derrubada em junho é a maior desde 2016. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 de jul. de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2020/07/amazonia-tem-14o-mes-seguido-de-aumento-de-desmate-e-derrubada-em-junho-e-a-maior-desde-2016.shtml>. Acesso em 25 de jul. de 2020.

ZANON, Sibélia. Desmatamento na Amazônia está secando o resto do Brasil, aponta relatório. *Mongabay* – notícias ambientais para informar e transformar, Brasil, 28 de ju. De 2020. Disponível em: <https://brasil.mongabay.com/2020/07/desmatamento-na-amazonia-esta-secando-o-resto-do-brasil-aponta-relatorio/>. Acesso em 29 de jul. de 2020.

Canibalismo e literatura: a necropolítica e a violência como crítica social em *Jantar Secreto*

Stefan Willian Oliveira da Silva¹
João Barreto²

Resumo: Este artigo compreende o estudo do livro *Jantar Secreto* (2016), de Raphael Montes, que tem como temática central o canibalismo. Buscou-se estabelecer uma relação entre o livro de Montes e o conceito de necropolítica, desenvolvido por Achille Mbembe, no sentido de ressaltar uma metáfora social da higienização, associada à ideia de necropolítica e violência. A necessária distinção entre os termos canibalismo e antropofagia também foi desenvolvida. Assim, foi possível contextualizar a obra de Montes como representativa da realidade pós-moderna, retratada em seus aspectos mais sombrios, através dos recursos narrativos hiperbólicos.

Palavras-chave: Literatura; Canibalismo; Crítica social; Violência; Necropolítica.

Abstract: This article comprises the study of the book *Jantar Secreto* (2016), by Raphael Montes, which has cannibalism as its central theme. We sought to establish a relationship between Montes' book and the concept of necropolitics, developed by Achille Mbembe, in the sense of highlighting a social metaphor of hygiene, associated with the idea of necropolitics and violence. The necessary distinction between the terms cannibalism and anthropophagy was also developed. Thus, it was possible to contextualize Montes' work as representative of postmodern reality, portrayed in its darkest aspects, through hyperbolic narrative resources.

Keywords: Literature; Cannibalism; Social criticism; Violence; Necropolitics.

1 Professor da Universidade Presidente Antônio Carlos – UNIPAC. E-mail: swmidiadigital@gmail.com

2 Professor da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), na graduação em Comunicação Social e no Mestrado em Letras. E-mail: jombarreto@gmail.com

INTRODUÇÃO

O sombrio cotidiano carioca está presente no livro *Jantar Secreto* (2016), de Raphael Montes, que aborda, por meio de recursos da literatura policial, temas polêmicos, como violência urbana, relativização dos valores e canibalismo. Existe, em *Jantar Secreto*, uma trama sobre os limites éticos, pois trata da vida de quatro jovens que, em meio a dificuldades financeiras e a questionamentos existenciais, decidem promover jantares secretos para a elite carioca, cujo cardápio principal é a carne humana. A cidade do Rio de Janeiro é tradicionalmente atrativa apresentada como atrativa para quem tem dinheiro, mas não é todo mundo que tem acesso aos seus prazeres, sobrando aos menos abastados uma luta constante pela sobrevivência. Estabelece-se assim dentro da cidade o que Zuenir Ventura chamou de *Cidade Partida*, de 1994.

Nessa fragmentação contemporânea, o que começa como uma brincadeira assume proporções inimagináveis. A reflexão reside numa trama hiperbólica, misto de fábula sobre a violência e retrato de uma juventude sem rumo, disposta a tudo para conseguir dinheiro.

Raphael Montes nasceu em 1990, no Rio de Janeiro e, desde seu primeiro romance, *Suicidas* (2012), demonstrou domínio da literatura criminal, inspirando-se na tradição que vai de Edgar Allan Poe a Rubem Fonseca, centrando o seu foco em personagens do Rio de Janeiro, que lidam com problemas reais, como o desemprego, dívidas acumuladas e condições sociais precarizadas. *Suicidas* foi um dos finalistas do Prêmio Biblioteca Nacional, na categoria Machado de Assis. O sucesso chamou a atenção da editora Companhia das Letras e, em seguida, foram publicados *Dias Perfeitos*, *O Vilarejo*, *Jantar Secreto* e *Uma mulher no escuro*. Com o sucesso de crítica, seus livros tiveram os direitos vendidos para o cinema e foram traduzidos para 22 países. O renomado autor de romances policiais Scott Turow declarou, em 2014, em uma reportagem da *Folha de São Paulo*³, que Montes “certamente iria redefinir a literatura policial brasileira e surgir como uma figura da cena literária mundial”. É o que está acontecendo, pois, atualmente, Montes roteiriza uma série da *Netflix*, chamada *Bom dia, Verônica*, adaptação de seu livro com Ilana Casoy, além do filme *A menina que matou os pais*, sobre Suzana Von Richthofen.

Neste estudo, o objeto da análise será o livro *Jantar Secreto* (2016). É válido ressaltar que se trata de uma ficção, um território híbrido, em que a realidade, a imaginação e a invenção estão presentes.

A obra de Montes, repleta de incidentes violentos e dramas familiares traumáticos, apresenta reviravoltas que desencadeiam reflexões sobre a organização social e o destino do ser humano diante de uma configuração estabelecida pela concorrência e pela sobrevivência, marcada por um estado frágil, que produz precarização e relativiza valores morais que antes eram sólidos. O Estado ao se eximir da elaboração de políticas públicas deixa à mingua setores tradicionalmente abandonados, sobre os quais recai toda o tipo de violência, com destaque para aquela que tem no corpo o seu principal alvo. Há, como isso, um tipo de seleção, que ganha a aparência de natural, daqueles que vão morrer. Nesse sentido, pode-se pensar no conceito de necropolítica, de Achille Mbembe.

³ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/158619-prodigio-do-crime.shtml>. Acesso em 10 de março 2021.

Montes quer chocar e a maneira encontrada é por meio do canibalismo, mostrando atitudes perversas do ser humano, como a venda de órgãos no submundo e crimes hediondos.

1 A NECROPOLÍTICA E A VIOLÊNCIA EM *JANTAR SECRETO*

Jantar Secreto começa com um grupo de estudantes em dificuldades financeiras, nada destoante em relação ao contexto nacional. No ímpeto de sanarem as dívidas, discutem maneiras de solucionar a questão. Hugo, que é formado em gastronomia, dá a ideia de participarem de um site, o *jantarsecreto.com*, que faz a ponte entre pessoas dispostas a comerem na casa de alguém desconhecido, numa espécie de “aventura gastronômica”. No dia seguinte, Leitão revela que fez um post na internet; porém, em vez de postar o cardápio feito por Hugo, ele posta que o jantar terá, em seu menu, carne humana, para espanto dos demais estudantes.

Pouco tempo depois, o grupo é surpreendido pelo grande interesse de pessoas ricas em participar do seletor jantar, dispostas a pagar caro pela experiência de comerem a iguaria incomum. A exorbitante dívida do aluguel é o motor que impulsiona a equipe a cometer o primeiro crime. No início, ocorre uma discussão moral, em que o livro *O caso dos exploradores de caverna*, de Lon L. Fuller, é citado como referência de canibalismo.

O debate resulta em um acordo, sobre a realização do jantar para pagar a dívida. Com o sucesso do evento, o negócio ganha força. A partir daí, a frenética trama inclui assassinatos, no intuito de se obter a “matéria-prima” para os jantares. A obra, enfim, culmina em uma metáfora social sobre a necropolítica e a conduta higienista da elite, aliada a um Estado que seleciona suas “vítimas” dentre aqueles que são os pobres, periféricos, indivíduos que não servem à sociedade do ponto de vista neoliberal.

No capítulo *O Inferno de Dante*, Montes (2016) aborda a venda de órgãos no mercado clandestino. Há, inclusive, uma tabela com valores de fígado, coração, pulmões, rins e até mesmo pele, comercializada por polegada. Nesse capítulo, que é um dos mais impactantes, por sua violência desmedida e minuciosamente descrita, mostrando humilhação, tortura, degradação e morte, o personagem Umberto revela que o “negócio” Carne de Gaiota (expressão a ser explicada mais adiante) engloba também outros nichos além do canibalismo, como o comércio de órgãos. Essa organização, composta inicialmente por estudantes endividados, obtém apoio de Umberto, descrito como um playboy carioca, famoso pelas gandaias nos anos 1970, e de pessoas ricas, que, de forma anônima, contribuem financeiramente e escolhem indivíduos entre a população minorizada e subalternizada, que acabam mortos pelos canibais e mercadores de órgãos, resultando num tipo de necropolítica. Até o Estado se envolve na matança. Mbembe (2019, p. 15), pensando em Bataille, argumenta que “o mundo da soberania é onde o limite da morte foi abandonado”.

Para tanto, o racismo ocupa função de destaque, uma vez que a quadrilha abate, preferencialmente, presas cujos corpos ninguém vai reclamar, pessoas que a economia não vai recuperar e são, em sua maioria, negros ou quase “pretos de tão pobres”, como na música *Haiti*, de Caetano Veloso.

A ida de Dante ao matadouro de humanos é descrita por Umberto com entusiasmo, de modo semelhante a uma visita ao *Parque dos Dinossauros*, em uma possível alusão ao filme de Steven Spielberg, em que algo espetacular desperta o fascínio dos personagens, embora subverta totalmente os pactos sociais de convivência em sociedade.

No trecho que evidencia essa visita ao frigorífico, Umberto refere-se às pessoas que estão presas nas gaiolas como “gaivotas”. Logo no início do livro *Jantar Secreto*, no capítulo *O enigma da carne de gaivota*, Dante narra uma história sobre a origem do termo, abordado por um professor de faculdade. “Um sujeito estava andando pela rua quando deparou com um restaurante que vendia carne de gaivota. Pediu a carne, comeu, foi para casa e se matou. Por quê?” (MONTES, 2016, p.12).

Esse enigma é desvendado por Dante, ao revelar que o indivíduo era viúvo e que sua esposa tinha morrido num acidente de avião em que ele também estava. Na tragédia, os sobreviventes ficaram numa ilha deserta, sem comida, e o corpo da mulher desaparecera na queda. Os companheiros de infortúnio ofereceram carne de gaivota ao homem, que comeu e gostou, sobrevivendo até o resgate graças ao alimento. Por isso, havia decidido comer novamente a iguaria, no restaurante. Ao pedir o prato, ele percebeu que o sabor era diferente do que havia comido anos antes, deduzindo que, na ilha, não se tratava de carne de gaivota, mas, de carne da própria mulher. Dante revela que seu fascínio pela história não veio do fato do homem ter comido a carne da própria mulher, mas, do fato dele ter gostado da carne. Comer esse tipo de carne é decorrência de um gesto extremo, uma violência submersa.

Em *Jantar Secreto*, essa máfia aliada à polícia do Rio de Janeiro (Estado) escolhe os pobres, os negros e os marginalizados como “matéria-prima” de um “negócio bem-sucedido”. Raphael Montes inseriu a polícia do Estado do Rio de Janeiro como cúmplice dos assassinatos cometidos pela Carne de Gaivota. Na trama, os policiais são coautores dos assassinatos de marginalizados e subalternizados, pois os capturam e entregam para Umberto e seu grupo. Em uma das passagens do livro, o personagem Dante chama Umberto de fascista, quando ele revela que comete assassinatos, pois os jantares de carne humana passaram a seguir um ritmo industrial.

“O negócio cresceu, não consigo controlar”, ele disse, como se cuspiasse as palavras. “Estamos em um ritmo de produção industrial, atuamos em vários nichos, não só nos jantares.”

“Só cumpro ordens, Dante. Vai dizer que acreditou nessa história de crematório? Acha mesmo que assim daríamos conta de três jantares por semana? É como pensar que bois de propriedades familiares vão sustentar o consumo mundial! A gente precisa da indústria.”

“Vocês estão matando pessoas? Fala, fala logo, seu fascista! Ou acabo com você aqui mesmo. Não tô nem aí se vou ser preso.”

(MONTES, 2016, p.236)

Arendt (1987) constatou, no julgamento de Adolf Eichmann, que existia um novo tipo de criminoso, um *hosti humani generis* (inimigo do gênero humano), participante de uma nova ordem criminal: assassinatos em larga escala num sistema totalitário. Esse tipo de criminoso pode ser compreendido através do profissional burocrata. “Para um burocrata a função que lhe é própria não é a de responsabilidade, mas sim a de execução”, (CORREIA, 2004, p. 93).

De acordo com Foucault (apud Mbembe 2018, p.19), “o estado nazista foi o mais completo exemplo de um estado exercendo o direito de matar. Eles tornaram a gestão, a proteção e o cultivo de vida coextensivos ao direito soberano de matar”. Todo Estado mata. Estado é violência. Há várias maneiras de tornar a morte legal. Os casos mais explícitos são a legítima defesa e a pena de morte, nas quais o Estado torna legítimo o poder de assassinar.

Além da violência que caminha lado a lado com discursos extremos, somados ao apoio de líderes religiosos, no século XXI o conceito de necropolítica vem associado ao conceito de necroeconomia. Isso ficou evidenciado no Brasil, com a pandemia da Covid-19, em que muitos empresários minimizaram as mortes causadas pelo vírus, defendendo a economia. “Uma das funções do capitalismo atual é produzir em grande escala uma população supérflua. Uma maneira de gerir esses excedentes de população é sua exposição a todo tipo de perigos e riscos”. (MBEMBE, 2019, p.10)

Da mesma forma que nos impressionamos com a narrativa de Raphael Montes, principalmente no capítulo *O Inferno de Dante*, em que órgãos de segurança pública fazem parte de uma política capitalista de extermínio das classes populares, para manter a “Carne de Gaivota”, é possível se espantar com ações de governos que promovem a necropolítica.

Os estudos sobre necropolítica (2011), de Achille Mbembe, e a subcidadania, temas nas pesquisas de Jessé Souza, permitem uma discussão sobre o assassinato provocado por políticas excludentes, que geram movimentos de subalternização e vulnerabilização, assim como um discurso que pode naturalizar o pensamento totalitário e a violência em relação aos excluídos.

Segundo Mbembe (2016), o principal choque do século XXI **será** entre a democracia liberal e o capitalismo neoliberal, entre o governo das finanças e o governo do povo, entre o humanismo e o niilismo. A crescente bifurcação entre a democracia e o capital é a nova ameaça para a civilização. Segundo o autor, as desigualdades continuarão a crescer em todo o **mundo**. Mas, longe de alimentar um ciclo renovado de lutas de classes, os conflitos sociais tomarão cada vez mais a forma de racismo, ultranacionalismo, **sexismo**, rivalidades étnicas e religiosas, xenofobia, homofobia e outras paixões mortais.

No trecho em destaque do capítulo *Inferno de Dante*, de *Jantar Secreto*, Umberto se dirige a Dante, demonstrando o quanto a elite despreza as populações marginalizadas, referindo-se a elas como escória. Ele incorpora o autêntico empresário neoliberal, atento às exigências do mercado e alheio aos que são impactados por ela.

Realizamos eventos pra clientes de confiança e fornecemos *blends* de cortes especiais que são entregues em domicílio por todo o país e até no exterior. Matéria-prima gratuita, escória do mundo, quase ninguém sente falta dessas gaivotas. Cá entre nós, uma vida excruciante é pior do que uma morte excruciante. (MONTES, p.254, 2016)

Montes apresenta, em sua ficção, uma metáfora que culmina nessa forma higienista e desumana, de retirar os pobres do convívio social. Segundo Souza (2017, p.67), “o ódio ao pobre hoje em dia é a continuação do ódio devotado ao escravo de antes”. No trecho selecionado, uma mulher negra sofre nas mãos de Umberto e seus comparsas. Dante é obrigado a escolher uma vítima que será morta como um animal no abate:

Ele fez sinal para que um dos homens arrastasse o corpo desmaiado da negra até nossos pés e chutou a cabeça dela como se fosse uma bola de futebol.

- Escolhe!

(MONTES, 2016, p. 252)

Segundo Mbembe (2018), o conceito de biopoder, desenvolvido por Michel Foucault, refere-se a pessoas que devem viver e a pessoas que devem morrer. Com base nessa lógica, a população, em vários governos, passou a ser distribuída em grupos, o que Foucault rotulou como racismo. De acordo com o autor camaronês, na economia do biopoder, o racismo teve como função “regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado” (MBEMBE, 2018, p.18).

Na seguinte passagem de *Jantar Secreto*, é possível entender como Montes introduz a questão relativa ao sistema de produção, através do personagem Dante. Na visão do rapaz, o matadouro, no qual os humanos marginalizados eram assassinados, seria um microcosmo, uma reprodução de nosso sistema. Aqui é onde o romance mais se aproxima da necroeconomia:

Detive-me nas máquinas, no baile das correntes metálicas pelo ar, erguendo corpos pelos ganchos. Não era difícil esquecer todo o horror e ficar fascinado com a tecnologia tão eficiente que retirava daqueles seres toda a sua humanidade para transformá-los em objetos na linha de produção. (MONTES, 2016, p.254)

Montes insere em seu livro a apropriação de instituições estatais para interesses particulares, direcionando a questão para a polícia. No romance, criminosos utilizam a farda para autuar, prender e matar pessoas. Agredidas ou quase mortas, as vítimas são enviadas para o matadouro de humanos:

Ao erguer a vista, não pude conter a surpresa: estávamos parados em um posto da polícia rodoviária no que parecia ser uma rodovia com movimento, cercado por árvores e arbustos. Havia um pequeno engarrafamento onde agentes rodoviários vestindo coletes selecionavam carros para fiscalizar no acostamento, atrás de uma barreira de cones laranja. (MONTES, 2016, p. 239-240)

Esse trecho da ficção de Montes, que destaca o envolvimento estatal em prol de interesses particulares, é também uma metáfora que reforça uma tendência ao patrimonialis-

mo. Segundo Souza (2017), o patrimonialismo tende a atender a verdadeira elite do dinheiro, que manda no mercado e permanece invisível.

E isso reforça cada vez mais a necropolítica, em que pobres e marginalizados são retirados dos espaços pela soberania. Mbembe (2018) diz que o espaço é a matéria-prima da soberania e da violência. A demarcação e o controle físico e geográfico das cidades podem ser chamados de “ocupação colonial”, na qual os colonizados são relegados para uma terceira zona ou mortos. É o que acontece nas favelas e em terrenos escolhidos para sediar grandes empreendimentos.

Em uma passagem de *Jantar Secreto*, os policiais cantam, enquanto Umberto força Dante a matar uma mulher capturada. É mais uma estratégia narrativa de Montes, utilizada para mostrar o menosprezo do Estado pelos que estão à margem da sociedade:

- E ela?

- Atira, Dante, Umberto disse. “É a gaiivota escolhida.”

- Você tá maluco? Não vou atirar nessa mulher,

- Gaiivota... gaiivotinha, os policiais cantavam, em tom provocativo.

- Chutaram a barriga, as pernas e a cabeça da mulher, arrancaram sua roupa imunda de terra, deixando-a nua, coberta de sangue, castigada pela luz intensa do sol. Antunes me colocou em sua mira, mas Umberto fez sinal para que ele abaixasse a arma. (MONTES, 2016, p.246)

Segundo Judith Butler, a desqualificação na vida ocorre depois que há uma desqualificação na linguagem e uma desumanização, a partir da figura do rosto. “Aqueles que não têm oportunidade de representar a si mesmos correm grande risco de serem tratados como menos que humanos, ou, de fato, nem serem mesmo vistos”. (BUTLER, 2011, p.24)

Um discurso sobre a desumanização produz um comportamento estruturado pelo discurso, incluindo a tortura e a morte. “A desumanização surge no limite da vida discursiva – limites estabelecidos por meio de proibições e repressões”. (BUTLER, 2009, p.63).

Segundo Santos (2010), é importante atentar-se para a fronteira verdade/ficção, pois através de recursos literários ficam subentendidas as intenções do narrador. Após se depararem com uma possibilidade real de fazer dinheiro, os personagens de Montes seguem com um projeto de poder corrompido pelo capital.

Han (2017) ressalta que a violência estrutural, assim como a violência simbólica de Bordieau, necessita da relação de dominação e hierarquia de classe, em que as classes dominantes exercem poderes de exploração sobre as dominadas. Ocorre um tipo de exploração que transforma a violência simbólico-estrutural, que é uma modalidade que serve do automatismo do costume, que é inscrito nos modelos de percepção e de comportamento e se torna hábito.

As estruturas edificadas e implícitas no sistema social fazem com que persistam os estados de injustiça; estabelecem e descrevem as relações de poder desiguais, sem se revelarem como tais. Em virtude de sua invisibilidade, as vítimas da violência não têm consciência direta do contexto de domínio. E isso é que caracteriza sua eficiência. (HAN, 2017, p.65)

No século XIX, desde o primeiro conto policial escrito por Edgar Allan Poe, *Os crimes da Rua Morgue* (1841), os escritores pensavam a figura do detetive como um agente que iria resolver as contravenções ou crimes bárbaros. Ele era uma figura aliada da segurança pública. Em *Jantar Secreto*, a polícia passa a não garantir a incolumidade das pessoas. Aliam-se a uma elite predatória, que enxerga, como banais, as vidas de indivíduos que não pertencem a uma classe de poder.

Souza (2009) nomeia essa classe, que sofre com a desigualdade, de ralé brasileira, e reafirma a existência de um assassinato indiscriminado dos pobres no Brasil, diferentemente da classe média. São cerca de 60 mil pobres assassinados por ano⁴ no país, e boa parte pela polícia.

“Casal de gaivotas em potencial”, ele disse.

Olhei o jovem do vectra sentado numa cadeira na outra sala.

“Estão indo pra onde?”, Antunes perguntou.

“Ilha Grande”.

“Ótimo, se sumirem, vão achar que foi na ilha. Tá esperando o quê?...”

...Antunes seguiu até a porta e olhou para fora, onde Amóz e outros dois policiais abordavam um casal em um Corsa 1997 vermelho.

“Outro casal de gaivotas que vai curtir férias em Ilha Grande. Mas, esses são pretos, estão num corsa e, considerando o que estavam escutando no rádio, são dois fodidos. Ninguém vai sentir falta”. (MONTES, 2016, p.242-243)

Ao apresentar o conceito de necropoder na obra sobre Necropolítica, Mbembe (2018, p.135) afirma que “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é descartável e quem não é”. Nesse trecho da abordagem policial, é exatamente o que ocorre.

Para Foucault (1978), o poder exercido em todas as instâncias sociais, inclusive na base, não é constituído pela ideologia e, sim, por instrumentos reais de formação e acumulação do saber, como: métodos de observação, técnicas de registro, procedimentos de inquê-

⁴ Disponível em <http://www.agenciadenoticias.uniceub.br/?p=16250>. Acesso em 10 de março de 2021.

rito, aparelhos de verificação, dominação, operadores materiais e pelo uso e as conexões da sujeição (submissão) pelos sistemas locais e dispositivos estratégicos. Ele se coloca fora do campo delimitado pela soberania jurídica e pela instituição estatal, para analisar a partir das táticas de dominação.

Na ótica de Foucault, o poder é analisado como algo que circula em cadeia. No caso do livro *Jantar Secreto*, o poder se exerce em uma rede e a polícia funciona como um dispositivo estratégico, para manter ativo um negócio burguês e capitalista, denominado Carne de Gaivota. A gastronomia surge como um elemento de requinte. As pessoas comuns saciam a fome. As pessoas ditas “sofisticadas” têm tempo e dinheiro para investir na transformação da necessidade em um desejo. E o desejo é a eliminação dos sujeitos que não existem socialmente.

Segundo Souza (2017), a elite e a classe média são consideradas “classes do privilégio”. A elite do dinheiro tende a perceber seu privilégio como decorrente de uma superioridade inata, que tem ligação com a herança de sangue, que implica o desfrute da riqueza e expansão do patrimônio. Já a classe média tende a imitar a elite endinheirada, pois possui o capital cultural valorizado, que tanto o mercado quanto o Estado irão necessitar para se reproduzir.

Em sua obra, Montes expõe essas características excêntricas das classes do privilégio, principalmente nos capítulos *O jantar está servido* e *Canibalismo Gourmet*. É nessas passagens que se encontram pessoas socialmente privilegiadas, que querem provar do inusitado, daquilo que está distante da maioria.

Os personagens presentes nos jantares do livro de Raphael Montes são indivíduos de alto poder aquisitivo, em busca de novidades, movidos pelo tédio dos bem-nascidos. Pessoas ricas, como Cecília Couto, advogada que viaja semestralmente para Paris; Humberto Marcondes de Machado, playboy carioca dos anos 1970; Albertina Terranova, socialite conhecida pelos gastos extravagantes; Ataíde Agustin, deputado federal corrupto, entre outros.

O diálogo a seguir, que retrata a recepção dos clientes, feita por Dante, para o primeiro jantar servido pela equipe Carne de Gaivota, mostra esse fascínio dos personagens, mesclado à curiosidade de quem pagou caro para comer carne humana pela primeira vez:

A primeira convidada a chegar foi uma mulher magra, alta, de olhos esbugalhados. Tinha os cabelos curtos e feições subversivas. Com a voz hesitante ela se apresentou.

- “Cecília Couto”.

- “Fique à vontade”. Eu disse mais para mim mesmo. Os outros já devem estar chegando.

Forcei um sorriso e servi um espumante de boas-vindas em uma flute de cristal.

- “É a primeira vez... que fazem isso?”, ela perguntou, entre um gole e outro. A pergunta foi expelida numa velocidade tal que era como se estivesse guardada

naquele corpinho por toda uma vida.

- “Sim... Foi por acaso. Você não faz ideia.”

(MONTES, 2016, p. 137-138)

No contexto dos personagens e de seus costumes extravagantes, pode-se perceber que há o desejo pelo inusitado, pelo novo, pela possibilidade de aplacar a inutilidade de uma vida sem sentido. Uma das passagens do livro, retomada aqui e narrada por Dante, evidencia isso: “Todos sentiam que estavam prestes a viver um grande momento, de modo que se ouvia apenas o tilintar dos talheres, o farfalhar dos guardanapos de pano e a expectativa na respiração” (MONTES, 2016, p. 141). De acordo com Weber (1922, p. 650, apud Souza, 2017, p.147), “os privilegiados não querem apenas exercer o privilégio, mas também que esse mesmo privilégio seja percebido como merecido e como um direito”.

2 DISTINÇÃO ENTRE ANTROPOFAGIA E CANIBALISMO EM *JANTAR SECRETO*

A Antropofagia ganha um caráter subjetivo e transcendental na literatura brasileira. “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” Esse trecho é o início do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade. Segundo Rolnik (1998, p. 2), subjetivamente, “engolir o outro, sobretudo o outro admirado, faz com que partículas do universo desse ser se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação”. Mas esse de vingança, honrada pela tradição guerreira, não é o teor. O ressentimento dos personagens se volta com os outros. Eles perderam o sentido de transcendência.

É importante distinguir antropofagia de canibalismo. Diferentemente do canibalismo, que tem o intuito de eliminar o outro, a antropofagia era guiada por outra lógica, a de assimilação cultural. (AGNOLIN, 2002). De acordo com Métraux (1950), no ritual Tupinambá, os prisioneiros capturados de outras tribos, antes de morrer, vangloriavam-se por serem mortos daquela forma. Os guerreiros vencedores permitiam que os prisioneiros dirigissem a eles o seguinte discurso: “Partimos como fazem os bravos, para prender-vos e devorar-vos, a vós, nossos inimigos. Fostes, porém, mais felizes e caímos prisioneiros. Não nos queixamos da sorte. Os valentes de verdade morrem na terra de seus inimigos” (MÉ-TRAUX, p.229, 1950).

A antropofagia retratada neste capítulo, tanto no movimento modernista, quanto no ritual tupinambá, tem caráter de continuidade, absorção e transmutação. O Movimento Antropofágico buscava absorver as artes do mundo, para criar algo próprio. O ritual antropofágico das tribos Tupinambá demonstrava respeito aos indígenas e o cerne de tudo é a preservação de sua memória, uma deglutição sagrada, a incorporação de uma entidade, materializando-se, adquirindo vida.

Entretanto, em *Jantar Secreto* não ocorre a antropofagia e, sim, o canibalismo. E no ato canibal a intenção é somente a exclusão do outro, sem preservação da memória. A nar-

rativa de Montes é desenvolvida através de um realismo brutal, uma exclusão dos pobres e marginalizados, como se fossem alvo de um projeto higienista.

É importante citar um trecho do capítulo *Canibalismo Gourmet* em que Umberto, de forma cínica, compara os jantares secretos com o ritual tupinambá. E ainda realiza um falso discurso de preocupação com a fome no planeta. Para aplacar a própria consciência ou para exibir escárnio, Umberto discursa sobre o canibalismo dos tupinambás, como ritual de apropriação da força alheia, como gesto de efeito curativo e regenerador. E ainda cria uma interpretação peculiar, que é, antes de tudo, um tipo de provocação ética: “Já pararam para pensar que o canibalismo pode ser a solução mais imediata para a fome no mundo? Por que não comer? O que mata essas pessoas de fome é esse impedimento moral de comer os semelhantes”. (MONTES, 2016, p.204-205)

Neste trecho, é visível que Umberto faz um comparativo distorcido com o ritual antropofágico Tupinambá, pois os ricos querem somente o consumo da carne humana.

Há, nesse trecho, elementos que permitem a realização de conexões com o vampirismo. Os vampiros são, tradicionalmente, retratados na literatura e no cinema como figuras nobres e nunca pessoas de classes subalternizadas. O trabalho é motivo de escárnio, por isso, os nobres se alimentam de trabalho alheio. No filme *Entrevista com o vampiro* (1994), baseado no livro de Anne Rice, o personagem Lestat de Lioncourt (Tom Cruise) é um vampiro bom *vivant*, que se alia ao jovem Louis de Pointe du Lac (Brad Pitt), apresentando-lhe um novo mundo, repleto de prazeres e alimentando-se dos humanos, reles mortais que não possuem a dádiva da vida eterna. Lestat não demonstra qualquer empatia pelos humanos e os mata sem culpa.

No caso de Montes, a alegoria é clara: pessoas abastadas, insensíveis ao sofrimento alheio, alimentam-se da vida daqueles de sua própria espécie. E como os minorizados são muitos, o canibalismo é encarado como um exercício saudável, como exclusão de excedentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta imersão no livro *Jantar Secreto* permitiu constatar que a obra de Raphael Montes é constituída de uma gama extensa de possibilidades analíticas. É uma ficção que conquista o leitor, sendo construída através de uma narrativa hiperbólica, dentro do romance policial de suspense.

Mediante a relação estabelecida entre o livro de Montes e o conceito de necropolítica, desenvolvido por Achille Mbembe, a crítica social em *Jantar Secreto* está contida na abordagem do canibalismo, entendido como uma metáfora social da higienização associada à prática da necropolítica. E nesse ponto, a obra de Mbembe contribuiu muito, principalmente, ao mostrar que o Estado (polícia) seleciona quem pode morrer e essas pessoas escolhidas são justamente aquelas que estão à margem, os invisíveis pela ótica do capital, vítimas da soberania e do necropoder. Jessé Souza também contribuiu neste estudo, com suas pesquisas pertinentes sobre a elite do atraso, a subcidadania e a ralé brasileira.

Posteriormente, realizou-se a devida distinção entre os termos Antropofagia e Ca-

nibalismo, necessária para se ressaltar a existência de uma corrente que reforça a ideia de Antropofagia como continuidade do outro, deglutição sagrada, respeito e assimilação cultural. Já o canibalismo visa simplesmente à destruição do outro, a exclusão, e é esse sentido que está muito presente na obra *Jantar Secreto*, principalmente com a metáfora social que evidencia que os ricos estão se alimentando dos pobres.

Foi proposto neste estudo mergulhar no universo literário criado por Raphael Montes, em *Jantar Secreto*. Foi uma jornada que mostra o quanto esse livro acende uma chama e evidencia, pela ótica da ficção, as sombras que existem na existência humana.

REFERÊNCIAS

- AGNOLIN, Adone. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá. *Revista de Antropologia*, SÃO PAULO, USP, 2002, V. 45 nº 1.
- BUTLER, Judith. *Vida Precária*. Trad. Angelo Marcelo Vasco. Contemporânea. N. 1, p 13-33. Jan.-Jun. 2011.
- CORTELLA, Mario Sergio; FILHO, Clóvis de Barros. *Ética e vergonha na cara*. Campinas: Papyrus, 2014.
- ENTREVISTA com o vampiro. Direção de Neil Jordan. Los Angeles: Warner Bros, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. São Paulo: Editora Graal, 1978.
- HAN, Byung-Chul. *Topologia da Violência*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- LIMA, Luiz Costa. Antropofagia e controle do imaginário. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 1, p.62-75, jan., 1990.
- MBEMBE, Achille. *Mail & Guardian*, 22 de dezembro de 2016. Disponível em: <https://mg.co.za/article/2016-12-22-00-the-age-of-humanism-is-ending/>> Acesso em: 04 de março de 2020.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: N-1, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Poder brutal, resistência visceral*. São Paulo: N-1, 2019.
- MÉTRAUX, A. *A religião dos tupinambás e suas relações com as demais tribos tupi-guaranis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1950.
- MONTES, Raphael. *Jantar secreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ROLNIK, Sueli. *Esquizoanálise e antropofagia*. Publicado na França e no Brasil, respectivamente in Gilles Deleuze. *Une vie philosophique*, Alliez, Éric org. (Paris: Les empêcheurs de penser en rond, Synthélabo, 1998); pp. 463- 476 e in Gilles Deleuze. *Uma vida filosófica* (São Paulo: Editora 34, 2000); pp. 451-462. Texto apresentado no colóquio Encontros Internacionais Gilles Deleuze (Brasil, 10-14 de junho de 1996).

SANTOS, Darlan Roberto. O grotesco na era virtual: navegando na web com o barqueiro da morte. *Extraprensa/USP*, São Paulo, Ano IX, n.16, p.69-74, jan. 2015.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso*. São Paulo: Leya, 2017.

SOUZA, Jessé. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

SOUZA, Jessé. *Subcidadania brasileira: para entender o país além do jeitinho brasileiro*. Rio de Janeiro: Leya, 2018.

VELOSO, Caetano. *Haiti*. Polygram: 1993. 5'58".

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Por entre rastros e restos: a memória da Guerra Colonial na ficção de António Lobo Antunes

Leonardo von Pfeil Rommel¹

Resumo: A Guerra Colonial (1961-1974) inscreve-se na história de Portugal como uma memória traumática, uma vez que se trata de um período de tensão e ruptura da identidade coletiva da nação. Durante os treze anos de combates, o império português viveu uma relação extremamente conturbada e violenta com suas colônias ultramarinas no continente africano, sendo obrigado a combater os movimentos de independência a fim de evitar o desmembramento físico e identitário da nação. O presente ensaio analisa a representação da memória da Guerra Colonial no romance *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, publicado por António Lobo Antunes em 2017. A literatura portuguesa surgida a partir da experiência da guerra busca simbolizar, traduzir e transformar em linguagem, por meio do simbólico e das estratégias narrativas da arte, a dor, o trauma e o luto gerados pelo conflito armado que marcou toda uma geração de portugueses e africanos.

Palavras-chave: Guerra Colonial; Memória; Trauma; Testemunho; António Lobo Antunes.

Abstract: The Colonial War (1961-1974) is inscribed in the history of Portugal as a traumatic memory, since it is a period of tension and disruption of the nation's collective identity. During the thirteen years of fighting, the Portuguese empire experienced an extremely troubled and violent relationship with its overseas colonies on the African continent, being forced to fight the independence movements in order to avoid the physical and identity dismemberment of the nation. This essay analyzes the representation of the memory of the Colonial War in the novel *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, published by António Lobo Antunes in 2017. The Portuguese literature that emerged from the experience of war seeks to symbolize, translate and transform into language, through the symbolic and narrative strategies of art, the pain, trauma and mourning generated by the armed conflict that marked an entire generation of Portuguese and Africans.

Keywords: Colonial War; Memory; Trauma; Testimony; António Lobo Antunes.

¹ Doutorado na UFRGS. Professor de Língua Portuguesa no Estado do Rio Grande do Sul. E-mail: lvpfeil@hotmail.com

A Guerra Colonial (1961-1974) inscreve-se na história de Portugal como uma memória traumática, uma vez que se trata de um período de tensão e ruptura da identidade coletiva da nação. Durante os treze anos de combates, o império português viveu uma relação extremamente conturbada e violenta com suas colônias ultramarinas no continente africano, sendo obrigado a combater os movimentos de independência a fim de evitar o desmembramento físico e identitário da nação.

Nos campos de batalha na África lutava-se então, por “(...) algo de mais complexo do que a defesa do espaço colonial: como declamava a retórica do regime salazarista, em jogo, estavam cinco séculos da História de Portugal, cinco séculos de colonização (...)” (VECCHI, 2010, p. 96). A guerra, desta forma, tensiona profundamente a pseudomemória imperial criada pelo salazarismo durante as quase cinco décadas em que controlou autoritariamente Portugal. É a partir da Guerra Colonial que todo o aparato ideológico do Estado Novo criado sobre a questão colonial começa a entrar em colapso

A Guerra Colonial desempenha, na história portuguesa, um tempo de exceção, pois representa, “pelo adensamento simbólico e histórico que nela se acumula (...), o fim de um mundo que tinha chegado ao ocaso, mas também o começo de outro que se encontra ainda em definição”. (VECCHI, 2010, p. 187). A guerra, ainda de acordo com o pensamento de Vecchi (2010, p. 20), “mina a ontologia nacional e desmancha o mecanismo de exceção sobre o qual se regeu” a secular noção de império, que sempre fez parte das raízes profundas da identidade coletiva nacional.

A dissolução do império a partir da Revolução dos Cravos, em 1974, transforma a memória da Guerra Colonial em uma memória traumática, uma vez que assinala um processo de reorganização e de reconstrução da existência portuguesa, marcada por quase cinco séculos de uma ideologia imperialista e colonial. O fim do tempo imperial traz, assim, consequências profundas para a identidade coletiva da nação, uma vez que o país é obrigado a repensar sua existência, agora apartado de suas posses coloniais, que lhe garantiam uma espécie de refúgio perante uma realidade política, social e econômica atrasada.

O período pós-revolucionário é marcado em Portugal por uma espécie de apagamento do passado ligado ao colonialismo e ao fascismo de Salazar. O novo governo, instaurado após o 25 de Abril, promove a descolonização dos territórios ultramarinos na África e busca afastar-se de todos os discursos e símbolos ligados à opressão salazarista. Desta forma, a questão da Guerra Colonial passa a ser silenciada no espaço de memória da nação portuguesa.

Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 248) comenta que “a ocultação da guerra no pós-25 de Abril não era um artifício de vontade autoritária, mas antes uma incapacidade (...) para lidar com tão dolorosa e explosiva herança”. No Portugal pós-revolução, falar da Guerra Colonial seria reviver o passado traumático que marcou profundamente a vida de milhares de famílias e de ex-combatentes. Falar da guerra, seria também aludir aos tempos de opressão imposta pelo Estado Novo de Salazar por mais de quatro décadas ao povo português.

Conforme ainda o pensamento de Margarida Calafate Ribeiro (1998, p. 138), o silêncio sobre a Guerra Colonial que passa a vigorar no país “trata-se, de facto, (...) de uma manifestação contra o que parecia ser à data a solução encontrada por esquerdas e direitas

para a construção de um novo Portugal”, resumindo-se, desta forma, “numa ambígua, mas natural, tentação de fazer calar toda a sociedade vitimizada e de assim aliviar o peso de um regime fascista e de uma guerra colonial prolongada” (RIBEIRO, 1998, p. 138).

Tendo-se em vista toda a atmosfera de silêncio que recobria a questão da Guerra Colonial junto à memória coletiva da nação, é a partir da literatura que surgem discursos responsáveis por problematizar e reescrever a história contemporânea de Portugal, traumatizada pela guerra e pelo salazarismo. São os testemunhos, poesias e romances de muitos ex-combatentes como Manuel Alegre, Fernando Assis Pacheco, João de Melo e António Lobo Antunes que trazem para o espaço público a representação da guerra e seus efeitos junto à existência individual e coletiva do país.

Conforme Roberto Vecchi (2010, p. 81), “a memória declinada em formas narrativa ou lírica por esta *lost generation* (...) reabriu, seguindo o fio das recordações pessoais e coletivas, a leitura histórica daqueles tempos, traumáticos e tenebrosos”. Através da escrita ficcional, a geração de escritores que tematiza em suas obras a questão do trauma histórico da guerra almeja salvar do esquecimento o conturbado passado recente nacional. A literatura, “contribui então para expor e vocalizar traumas que doutro modo ficariam invisíveis ou silenciados” (VECCHI, 2010, p. 53).

A literatura que tematiza a experiência histórica da Guerra Colonial busca assim, por meio de um caráter testemunhal, “preencher a lacuna e o silêncio imposto pela história oficial, pela contraposição do testemunho” (RIBEIRO, 1998, p. 139), da experiência e da memória individual. A literatura da guerra colonial constitui-se, assim, em “um sistema mais complexo de revisão do ser português” (RIBEIRO, 1998, p. 137), pois problematiza a identidade nacional, ao abordar os conturbados capítulos finais do império colonial português.

(...) nesta literatura se regressa a África para pela memória refazer o percurso de construção de uma nova identidade pessoal, que o 25 de Abril transformou em coletiva, para preencher as lacunas da história oficial que durante décadas nos dominou, para exorcizar fantasmas, para reescrever a história. Era o regresso da guerra, com os diários, as cartas, os poemas, com aquilo que sobrevive à catástrofe – o testemunho. (RIBEIRO, 1998, p. 133).

Ao defender o papel da literatura como discurso de testemunho dos traumas históricos, Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 106), aponta a noção de que, “o trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração. A imaginação é chamada para enfrentar o buraco negro do real do trauma”. A literatura portuguesa surgida a partir da experiência da guerra busca simbolizar, traduzir e transformar em linguagem, por meio do simbólico e das estratégias narrativas da arte, a dor, o trauma e o luto gerados pelo conflito armado que marcou toda uma geração de portugueses e africanos.

Dentro deste corpus literário que aborda a questão da Guerra Colonial, surgido principalmente no período posterior ao 25 de Abril, destaca-se a produção ficcional do escritor português António Lobo Antunes. Médico psiquiatra por formação, Lobo Antunes esteve presente na guerra no norte de Angola entre os anos de 1971 e 1973, onde desempenhou a função de médico do exército português. A experiência enquanto combatente assume papel

fulcral em toda a sua carreira literária, tendo a questão da guerra espreado-se por praticamente todos os seus romances.

É com a *Trilogia da aprendizagem*, formada pelos romances *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1981), narrativas que exploram fortemente a vertente testemunhal, que Lobo Antunes estreia no cenário literário português. As narrativas, por meio da exploração da experiência autobiográfica, abordam a opressiva e violenta rotina do campo de batalha em Angola e representam, através da figura do protagonista, todos os traumas e dificuldades de readaptação familiar e social que permeiam a vida dos ex-combatentes portugueses.

Em *Fado Alexandrino* (1983), quase dez anos após a Revolução dos Cravos e o final da Guerra Colonial, Lobo Antunes retoma a representação da guerra, centrando-se ainda na posição marginalizada que os ex-combatentes ocupam no Portugal pós-colonial. A narrativa, por meio da polifonia, recompõe vozes que narram os acontecimentos da guerra e apontam a forma como os traumas impactam/impactaram variadas parcelas e espaços da sociedade portuguesa.

A figura do ex-combatente assume papel central nesta discussão a respeito do silenciamento sobre a guerra, uma vez que, “a geração que fez a guerra, é (...) vista pela sociedade portuguesa já democratizada como culpada pelas formas mais duras de Portugal ter exercido o colonialismo, sendo muitas vezes associada ao próprio regime” (CARDOSO, 2011, p. 221). Ainda conforme Cardoso (2011, p. 221), “a exclusão dessa geração do novo tempo vigente coloca-a num tempo à margem”, uma espécie de entre-lugar da história portuguesa.

Ao recuperar o ex-combatente em seus romances, Lobo Antunes apresenta “o espelho de uma sociedade incapaz de se olhar para si mesma” (CARDOSO, 2011, p. 222), atuando a literatura, desta forma, como discurso de questionamento, correção e atualização da história de Portugal. A literatura busca, desta forma, enfrentar o silenciamento sobre a guerra, dando voz a personagens marginalizados e apagados da memória coletiva da nação.

O presente ensaio analisa a representação da memória da Guerra Colonial no romance *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, publicado por António Lobo Antunes em 2017. No romance, a questão da guerra volta a assumir posição central e a figura do ex-combatente desempenha o papel de protagonista. Trata-se de uma retomada da problemática da Guerra Colonial na ficção antuniana após a *Trilogia da aprendizagem* e *Fado Alexandrino*, lançados no final da década de 1970 e começo da década de 1980.

O protagonismo da narrativa é dividido entre o ex-combatente, português, e o seu filho adotivo, o *filho preto*, africano trazido de Angola ainda criança pelo soldado português, após o batalhão em que estava destacado promover um massacre de civis em uma aldeia do norte de Angola. A trama desenvolve-se no Portugal contemporâneo, quarenta e três anos após a guerra e a narrativa explora, por meio da ambígua e conturbada relação entre pai e filho, toda a questão que envolve a relação de dominação e violência que marcou profundamente as interações de Portugal e suas ex-colônias, tanto no período colonial, quanto pós-colonial.

Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, a Guerra Colonial emerge como uma memória traumática, um passado fantasmático que assombra o ex-combatente e toda a sua família. Os acontecimentos da guerra, no norte de Angola, irrompem no presente por

meio de pesadelos e *flashbacks*, perturbando a ordem da vida. Para o ex-combatente e para o filho preto, é como se a guerra, com seus cheiros, sons e personagens não houvesse acabado, mesmo passados tantos anos desde o regresso.

E esta noite, conforme tantas vezes desde há quarenta e três anos, tornei a sonhar com África, não ataques que começavam sempre pela metralhadora a que os soldados chamavam costureirinha a cantar junto à pista (...), nem emboscadas, nem minas, apenas eu sozinho junto ao arame farpado a pensar em Lisboa (...), nisto eu acordado

- Onde estou? (ANTUNES, 2017, p. 13).

O trauma invade assim o presente, pulverizando a temporalidade da narrativa. De acordo com Roberto Vecchi (2010, p. 65), “a experiência desagregada e negativa da guerra, (...) aprofunda e radicaliza a acção de desmembramento e dissolução das ordens espaço-temporais”, afetando bruscamente a identidade do ex-combatente. No romance antuniano, presente e passado coadunam-se na consciência e nos discursos do ex-combatente, criando assim uma “realidade fragmentada (...), provocando então uma perda irremediável da identidade” (VECCHI, 2010, p. 66).

Conforme Norberto do Vale Cardoso (2011, p. 212), no romance antuniano esta “des-temporalização do presente traduz a presentificação do passado (...). Aí, o herói é feito em pedaços, questionando-se sobre sua identidade”. Após o regresso da guerra, o ex-combatente sente-se transformado, incapaz de readaptar-se ao Portugal que havia deixado atrás de si quando partiu para Angola. O ex-combatente vive, portanto, em um eterno entre-lugar, suspenso entre o presente e um passado sem fim. A desilusão assume o tom de sua vida, uma vez que, “(...) afinal voltar da guerra é isto, afinal acabaram-se os mortos, é só isto (...)” (ANTUNES, 2017, p. 319).

Ao analisar a representação do tempo e do espaço na poética de António Lobo Antunes, Eunice Cabral (2009, p. 275) argumenta que, nos romances do autor, “o presente é um tempo de alheamento, inabitável, por vezes fantasmalizado”, sendo o passado “aquele tempo que irrompe inopinadamente no presente da enunciação, estilhaçando a identidade, e dissipando o espaço” (CABRAL, 2009, p. 275). A escrita de Lobo Antunes, trata-se, desta forma, de uma constante atualização e presentificação do passado no presente. As narrativas de Lobo Antunes são assim marcadas por um passado que não se esvazia, mas que pelo contrário, espria-se constantemente para a memória e consciência dos personagens.

Margarida Calafate Ribeiro (1998, p. 148) apresenta a noção de que a literatura que tematiza a guerra colonial “narra de diversas formas o processo de dilaceração e de transformação do ser individual e colectivo (...)”, uma vez que a “crise do conflito é sobretudo uma crise de identidade, de auto-reconhecimento do ser pessoal e do ser português” (RIBEIRO, 1998, p. 148). A guerra colonial exerce uma ruptura na identidade do combatente, que traduz-se em metáfora da ruptura da própria identidade nacional portuguesa, uma vez que a guerra tensiona a imagem do império uno e indivisível, como defendia a retórica do salazarismo.

De acordo com Cardoso (2011, p. 195), “uma das questões mais proeminentes a propósito da tematização da guerra na obra de Lobo Antunes baseia-se no modo como a linguagem procura representar o babélico”. A ficção antuniana traduz e representa a experiência traumática da guerra por meio de um processo de desmembramento do tempo e da própria narrativa. Só é possível representar o absurdo da guerra através de uma narrativa que absorva este caos, uma narrativa híbrida que tenta, embora parcialmente, ler os rastros e recolher os restos que povoam a memória do ex-combatente.

O romance é marcado por uma intensa polifonia, formando um caleidoscópio de vozes que narram a forma como o trauma da guerra marcou toda a história de uma família. Dentre estas vozes, surge a voz da opressão estatal do Estado Novo, presente no discurso militar que marcou o embarque do protagonista para Angola: “- Sinto nos vossos semblantes a alegria de irem servir a Pátria” (ANTUNES, 2017, p. 94). A voz do estado marca para sempre a memória do ex-combatente, uma vez que o embarque e a participação na guerra resultam em uma violenta experiência de desintegração da identidade.

É a partir da voz do ex-combatente, protagonista do romance, que Lobo Antunes explora a questão do silenciamento sobre a guerra, tanto durante o Estado Novo, como no Portugal contemporâneo do século XXI. Ao relembrar sua estadia em Angola, o ex-combatente reflete sobre a censura do salazarismo e sua tentativa frenética de silenciar a guerra, uma vez que “(...) ninguém sabe de nós em Portugal, ninguém fala da guerra, fingem-se que se esquece ou esquece-se mesmo” (ANTUNES, 2017, p. 283).

O discurso do ex-combatente ressalta a impossibilidade de comunicar a experiência traumática da Guerra Colonial. Sentado na quinta da família, situada em uma aldeia do interior de Portugal, quarenta anos após a guerra, ele relembra o porquê de não responder as cartas enviadas pelos pais, uma vez que era impossível representar a solidão, a violência e o medo da morte. Ao visitar a casa da família e ao encontrar as cartas que enviara durante a estadia em Angola, todo um universo de recordações invade o presente da narrativa; o tempo da guerra absorve o presente.

pai mãe eu, pai mãe eu, pai, mãe eu, não vos escrevi muito de Angola, desculpem, não era possível dizer e depois a minha caligrafia, a minha preguiça, a minha falta de tempo, estou a mentir, tive montes de horas quando não saía para a mata (...), sobretudo nada de choradeiras, por favor, vim macho da guerra que, aliás, contra o que alguns juravam, não era assim tão perigosa, mais férias que outra coisa, uma viagem de barco e depois um safari, bichos etc, quase um passeio, um descanso, um morto apenas num acidente de camioneta que acidentes há por toda a parte e foi assim, um magala que se aleijava de tempos a tempos mas sem grandes problemas, uns quantos pretos postos na ordem e ponto final (...)

(como escrever acerca disto numa carta aos meus pais?)

(...) como se põe esta monstruosidade numa carta pai, mãe, o medo, os feridos, como se consegue explicar isto, digam-me, como se pode insistir nisto eu que devia calar-me (...). (ANTUNES, 2017, p. 27-29).

Falar sobre o passado da guerra só é possível através de signos, rastros e restos, uma vez que, ainda segundo o protagonista, passados tantos anos, sentado com um graveto na mão, “(...) principiei a escrever-lhes esta carta feita de riscos no chão” (ANTUNES, 2017, p. 31), onde memórias, traumas e silêncios se confundem constantemente. Lobo Antunes aponta desta forma para o fato de que só é possível representar a Guerra Colonial através do acúmulo de restos que ela deixou pelo caminho. Somente ao recuperar e traduzir os riscos no chão deixados pelo ex-combatente, podemos ter uma noção do caos da guerra e da opressão do salazarismo.

O ex-combatente, por diversas vezes relata, no plano da consciência, a que o leitor tem acesso, ser incapaz de abandonar o passado, apesar dos conselhos do psicólogo durante as sessões de terapia em grupo, que frequenta na companhia de outros veteranos de guerra. Conforme suas palavras, “(...) devia pensar menos eu, sobretudo como aconselha o psicólogo do hospital fechar a cabeça ao passado mas como se o passado nem sequer é passado, continua a acontecer, não mudou (...)” (ANTUNES, 2017, p. 61).

O psicólogo do hospital, rapaz nascido depois do fim da guerra, apresenta-se como metáfora do Portugal pós-colonial, uma vez que se mostra incapaz de compreender a experiência de seus pacientes, soldados marcados pelo trauma. O questionamento do psicólogo para seus pacientes: “-Têm a certeza que não exageram nos horrores vocês?” (ANTUNES, 2017, p. 174) evidencia a atmosfera de irrealidade, descrença e silenciamento que permeia a questão da Guerra Colonial e do fim do império.

Os combatentes que, durante a guerra, sentiam-se como “sombras, menos que sombras, pobres fantasmas imóveis (...)” (ANTUNES, 2017, p. 29) são os resíduos do império, o corpo espectral do Portugal salazarista que, ao regressarem de África, são obrigados a ficar em silêncio. É durante a terapia de grupo, anos após o regresso, que o ex-combatente evidencia ainda a conspiração de silêncios que dominava Portugal. A Guerra Colonial, passadas tantas décadas, era ainda algo intraduzível.

(...) às quartas feiras, juntamente com outras marionetes que não conhecia, antigos oficiais tão mortos quanto eu e o psicólogo a insistir que falemos, falemos, o psicólogo que não entende e afirma que entende, mais novo que nós, crescido já sem guerra, nem África, nem cadáveres, julgando escutar-nos sem escutar o vento, nem a chuva, nem as explosões, nem as Avé Marias dos feridos, nem o cheiro dos moribundos, o psicólogo passada uma hora

- Encontramo-nos na próxima quarta feira senhores

para os velhos que quase somos agora, não para os quase meninos que éramos então (...). (ANTUNES, 2017, p. 30).

De acordo com Michael Pollak (1989, p. 6), a tendência de ocultar o passado, que pode ser vista na sociedade portuguesa no período posterior à Revolução dos Cravos, muitas vezes nasce das próprias vítimas, uma vez que “em face dessa lembrança traumatizante, o silêncio parece se impor (...), pois algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança

comprometedora, preferem, elas também, guardar silêncio” a fim de que se instale um clima de anistia, um ambiente em que seja capaz reiniciar a metáfora de movimento da vida.

Ainda quanto ao silêncio sobre a Guerra Colonial, após o regresso da África até mesmo os ex-combatentes, por não encontrarem um espaço público capaz de acolher suas experiências e traumas, muitas vezes optavam por voluntariamente silenciar sobre este passado, a fim de que pudessem, de alguma forma, reentrar na sociedade portuguesa, marcada ela também por uma ambiguidade de posicionamentos sobre a guerra e sobre o colonialismo, principalmente após Abril de 1974. É a partir do discurso da filha do ex-combatente, ao lembrar o comportamento esquivo do pai ao ser questionado sobre sua passagem por Angola que se pode observar seu intuito de apagar o passado.

(...) nem fotografias havia deste tempo, o meu pai queimou-as no quintal, de cócoras, a remexer as cinzas com um pauzito e a enterrá-las depois, numa delas o meu irmão ao colo dele, a encaracolarem-se ambos, ao enegrecerem, até se transformarem numa espiral que flutuou um momento e se desvaneceu sobre o muro, lá vai o passado deles, lá vai a guerra, lá vai o meu pai novo, magrinho, com um preto ainda mais magro ao colo (...). (ANTUNES, 2017, p. 230).

As fotografias, objetos de memória, provas materiais da participação na guerra, e evidências da brutal origem do filho preto, são queimadas e enterradas, como se o ex-combatente quisesse sepultar o passado marcado por violências e traumas, a fim de que pudesse encontrar algum descanso, encerrando, assim, um capítulo da sua existência. As fotografias queimadas transformam-se em restos, cinzas e ruínas do colonialismo português, destruídas e enterradas no fundo do quintal a fim de que não alcancem a memória coletiva, não se tornem públicas, para que cessem de mostrar o passado.

Como já mencionado anteriormente, em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* toda a família carrega os traumas da Guerra Colonial. Quanto à filha, pode-se observar que ela é constantemente assombrada por um passado herdado de seu pai, uma vez que ela nasceu alguns anos após o seu regresso de Angola, quando a guerra já havia chegado ao fim. A filha assume a vontade de esquecer, de, assim como seu pai fez com as fotos do tempo de África, queimar o passado e o presente, queimar a si própria. Seu desejo é de que “(...) talvez eu ainda consiga deitar fogo à minha família e à casa da aldeia despejando o garrafão de petróleo no armário da roupa, a arca, nos lençóis, nos móveis, na quantidade de lixo inútil que por aí há e já agora em mim (...). (ANTUNES, 2017, p. 226).

Em uma atitude metaficcional, onde os personagens assumem estar dentro de um romance, narrando suas memórias, a filha interpela o leitor e aconselha que ele faça o mesmo que ela, que queime o livro que está lendo, que esqueça e apague esta história repleta de traumas, silêncios e morte. Segundo suas palavras dirigidas ao leitor, “mal acabem a última linha deste livro cheguem-lhe um fósforo para que nada sobeje da gente, do que aqui ficou escrito e nos esqueçam (...).” (ANTUNES, 2017, p. 226-227).

No romance de Lobo Antunes, a narrativa assinala a embate entre a memória e o esquecimento. Pai e filho, colonizador e colonizado reencenam uma fantasmagoria da memória da guerra. Não existe saída para esta dicotomia e a morte de ambos surge como única

forma de apaziguar o passado. O ex-combatente, representante do império, por vingança, é assassinado pelo filho preto, representante de Angola, e este, em seguida, tal como em uma espécie de tragédia grega, também é morto por moradores da aldeia onde a família se reuniu no final de semana para acompanhar a matança do porco.

Publicado mais de três décadas após o final da Guerra Colonial, *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* demonstra que a problemática do final do império sobrevive ainda na memória da sociedade portuguesa. Conforme Edward Said (2011, p. 42), o imperialismo trata-se de um processo que ainda não está acabado nas sociedades contemporâneas, uma vez que “(...) o significado do passado imperial [foi] introduzido na realidade de centenas de milhões de pessoas, onde sua existência como memória coletiva e trama altamente conflituosa ainda exerce enorme força”. Ainda segundo Said (2011, p. 42-43), “o imperialismo (...) sobrevive onde sempre existiu, numa espécie de esfera cultural geral, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais”.

Seguindo por esta mesma linha de pensamento, ao analisar a persistência de uma memória do imperialismo na Europa e no Portugal contemporâneos, Margarida Calafate Ribeiro (2016, p. 37) defende a noção de que “o ato colonial não termina com quem o executou, ele passa para as gerações seguintes sob as formas do ex-colonizador e do ex-colonizado que complexamente reencenam uma fantasmagoria que se identifica com o habitante mais íntimo do inconsciente europeu”.

A ficção de Lobo Antunes surge, desta forma, como um discurso de memória que busca resgatar o passado do esquecimento. As pedras, presentes no próprio título do romance, são a metáfora de um passado marcado pelos traumas e violência da guerra e do colonialismo. A literatura busca, desta forma, realizar um acerto de contas entre o presente o passado, simbolizando a memória traumática, transformando-a em linguagem, a fim de que não sejam apagados da história os últimos capítulos do império colonial português.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2017.

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ANTUNES, António Lobo. *Fado alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

CABRAL, Eunice. Tempo e espaço na obra literária de António Lobo Antunes. *Études Romanes de Brno*, n.30, p. 275-282, 2009.

CARDOSO, Norberto do Vale. *A Mão-de-Judas: representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes*. Lisboa: Texto Editores, 2011.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RIBEIRO, Margarida Calafate. A Casa da Nave Europa - miragens ou projeções pós-coloniais? IN: RIBEIRO, António Sousa; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*. Edições Afrontamento: Portugal, 2016, p.15-42.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: império, Guerra Colonial e pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Percursos Africanos: a Guerra Colonial na Literatura Pós 25 de Abril. *Portuguese Literary and Cultural Studies*. V.1, 1998, p. 125-152.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. *Gragoatá*, Niterói, n. 24, p. 101-117, 2008.

VECCHI, Roberto. *Excepção atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial*.

Porto: Afrontamento, 2010.

O estado de excepcionalidade: como a literatura registra as articulações entre o simbólico e o real durante tempos de sofrimento

The stage of exceptionality: how the literature records the linkages between the real and the symbolic during the times of suffering

Jair de oliveira¹

Resumo: Nosso trabalho irá focar na análise de como se dão as articulações entre o simbólico e o real em tempos de regimes de exceção ao propor uma leitura do conto “Alguma coisa urgentemente”, de João Gilberto Noll. Analisaremos as formas de percepção da narrativa sobre um estado de acontecimentos latentes e como estas construções simbólicas de mundo faziam correspondências com as formas de vida. Tomaremos como ponto de apoio uma crítica de fundamento esquizoanalítico (esta dinâmica estrutural de leitura é uma crítica e um desdobramento da psicanálise lacaniana). Portanto, tentaremos desvendar as formas simbólicas e suas transfigurações com o real sob o prisma literário. Iremos seguir alguns princípios de leitura em consonância com os fundamentos teóricos de Adorno (1998) e G. Deleuze e F. Guattari (2011a; 2011b), além de princípios analíticos em Franco (2003) acerca da produção literária brasileira durante a ditadura militar.

Palavras-chave: João Gilberto Noll. Violência. Simbólico. Real. Excepcionalidade.

Abstract: Our work consisted to analysis of linkages between the real and the symbolic in the times of authoritarian regimes and we will to propose an interpretation of the short story “Alguma coisa urgentemente”, by João Gilberto Noll. We will to examine ways of perception of the storytelling about the stage of simmering events and how the symbolic constructs of the world will matches with forms of life. We will have the point of support a criticism founded on the eschizoanalysis (this structural dynamic of interpretation is a criticism and unfolding of lacanian’s psychoanalysis). Therefore we will try to discover the symbolic forms and his transfiguration with the real beneath the literary view. We will to follow some basic principles of the interpretation in accord with the Adorno’s theoretical bases (1998) and Deleuze and Guattari (2011a; 2011b) as well as of analytical principles on Franco (2003) about the Brazilian literary production during the military dictatorship.

Keywords: João Gilberto Noll. Violence. Symbolic. Real. Exceptionality

¹ Professor Visitante na Universidade de Pernambuco. E-mail: jairdeoliveira2010@gmail.com

A EXCEPCIONALIDADE COMO ESTRATÉGIA DE LEITURA

A literatura abre caminhos para desvendamentos de situações que a cultura e a sociedade tiveram como experiências traumáticas. As noções simbólicas de como vivemos e experimentamos a existência indicam os pontos de intersecção entre o que entendemos como a diferença entre realidade e ficção, entre o simbólico e o real.

Esses princípios de percepção de experiências convergem para um modo de organização, nos quais os sujeitos tentam compartimentar cada equipamento advindo das técnicas de atribuir os contornos sobre aquilo que vivemos. Tais contornos estão sob a ótica de comunidade que compartilha uma cultura.

É nessa linha de reflexão sobre a percepção do equipamento literário, o de constituir no ordenamento impulsivo da linguagem, que iremos incursionar pelas veredas da narrativa ficcional. Além disso, apresentar como os sentidos surgidos dela criam alinhamentos com um passado.

No passado é que se presentifica e ainda pulsa em nossa memória social. E que a história cobra a consciência sobre os entulhos espalhados pelos escombros da memória. É, sobretudo, de um Brasil que teima em ressurgir na sua faceta pretoriana. Um Brasil de instituições que agem por comando para fazer sua máquina de moer subjetividades funcionar.

Nesse artigo iremos propor uma leitura do conto “Alguma coisa urgentemente”, escrito por João Gilberto durante a época mais tardia da ditadura militar brasileira. Concomitantemente, iremos analisar as formas de percepção dessa narrativa literária e como ela interage com seu imediato circundante (qual o segredo que nos revela a escrita acerca de um acontecimento fortuito na vida de alguém sem que o sujeito se dê conta da complexidade institucional pela qual passa o país?).

Além disso, apresentaremos como as construções simbólicas do mundo narrado faziam correspondências com as formas de vida ao redor na era da violência. Tal violência estava institucionalizada na territorialidade das quais modos sociais eram um contínuo de espasmos dominados pela histeria e profantasias. Tanto uma como outra emergiam das práticas massificadas no período de estado de exceção.

Exceção de formas de vida e de seus equipamentos técnicos que não se subordinavam aos ditames e regras impostas (tacitamente ou explicitamente) pelo discurso da classe dominante. Excetuava-se quase tudo que não fosse o lugar-comum delimitado pela ordem do poder ora instituído; menos a violência contra os grupos minoritários ou os seus marginalizados.

Em nosso estudo, além dessa leitura sobre os domínios do simbólico e do real (o que os separa e, paradoxalmente, os interliga), iremos reconstituir o panorama situacional por meio das nervuras do texto. A partir do relevo imediato da escrita literária de um dos nomes de maior ressonância da literatura brasileira, João Gilberto Noll.

Por tratar de temática sensível como é a do conto, interligado a um momento de obscurantismo e de violência entranhada na vida comum, das pessoas comuns, o conjunto de elementos para análise irá dialogar com a forma de composição do registro da história. Esse é um ponto fundamental para entendimento da espécie de análise propositiva desse artigo.

Essa temática será exposta de forma mais específica. Nosso ponto de convergência crítica é de fundo esquizoanalítico (tendo aqui por princípio a necessidade de explicitar que esta dinâmica estrutural de leitura é uma crítica e um desdobramento da psicanálise lacaniana).

Portanto, nossa finalidade está em investigar as formas simbólicas e suas transfigurações com o real sob o prisma literário. Iremos seguir alguns princípios de leitura em consonância com os fundamentos analíticos de Th. Adorno (1998) e G. Deleuze e F. Guattari (2011a; 2011b) e como as contribuições dos seus estudos podem responder ao seguinte questionamento: pode a literatura transgredir sua função de obra de arte e tornar-se uma máquina de reprodução de afetos em condições de fragmentação das subjetividades? Pode a literatura ser a lâmina de corte que traspassa a superfície rígida do corpo subjetivado pela violência institucional?

Ao passo que apresentaremos o conto de João Gilberto Noll a ser analisado, demonstraremos em qual situação a escrita cria linhas de ruptura e de interligação com a formação das subjetividades. Subjetividades em contexto de transformação e formatação dos corpos afetados pelas interferências das posturas do estado de exceção.

Tal estado de exceção ultrapassa as políticas de intervenção nas práticas subjetivas no seio da sociedade. Elas alcançam um outro segmento. Passam a remodelar as experiências e as percepções com o imediato da vida.

É a própria existência tornada matéria manipulável. É a criação de novas sensibilidades que passam a ter os contornos limitados pela máquina de estado, a máquina de guerra², a máquina de produção de subjetividades, a máquina de produzir desejos, a máquina de infringir sofrimento humano. (DELEUZE; GUATTARI, 2011b)

Desse modo, a arte literária perante a vida passa a ter um compromisso. Não que a literatura seja simplesmente engajada e crítica sobre os acontecimentos que se apresentam em nossa sociedade. Esse ramo pertence à política que é uma base para conseguir ler a arte como um procedimento simplesmente embotado de compreensão de mundo.

A arte literária a isso ultrapassa. Seu jogo fundamental pode ser entendido didaticamente a partir do seguinte preceito de Adorno (1998, p. 291):

[...] valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem a sua substância. Esse sofrimento é o conteúdo humano, que a servidão falsifica em positividade. Se, conforme ao desejo, a arte futura se tornasse de novo positiva, a suspeita de uma persistência real da negatividade seria aguda; ela é-o constantemente, porque a

2 Aqui, tanto a máquina de estado quanto a máquina de guerra operam num mesmo funcionamento tal qual defendido por Deleuze e Guattari (2011b) em *Mil Platôs*. Contudo, para um entendimento complementar desses conceitos, defendemos que os termos não se aplicam no todo aos acontecimentos durante a ditadura. Para Deleuze e Guattari estado e máquina de guerra são distintos, um se sobrepõe ao segundo pelo funcionamento jurídico, e afirma que a máquina de guerra é precedida pelo estado, sendo a máquina de guerra uma exterioridade. No Brasil, antes, a máquina de guerra não serve ao estado, ele se apropria deste, ou ainda, com ele colabora. O poder da máquina de guerra, e seus componentes hierarquizados, é um poder soberano, seguindo apenas a conveniência de manutenção do estado por dele se imiscuir.

regressão ameaça sem cessar, e a liberdade, que no entanto seria a liberdade a respeito do princípio de propriedade, não pode ser possuída. Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?

Nesse fragmento Adorno reconhece uma possibilidade latente à arte. Ela não apenas fundamenta o ordenamento do sofrimento humano, enquanto estrutura de segmentos no real, na expressão deste e na substância da arte em si.

A arte condiciona o sofrimento quando este apenas é reconhecido como positividade. Emerge daqui, portanto, o entendimento no qual a literatura, como expressão artística, é a forma negativa da memória que não se enquadra na ordem da máquina que produz subjetividades e seu sofrimento.

A situação na qual a ditadura assume sua força perversa é a de tentar conter os afetos e torná-los percepção. Isto é, o sofrimento, nos estados de exceção, como no Brasil, acontece em profusão. O sofrimento é remodelado pela máquina de guerra do estado para que sirva à percepção subjetiva de que ele é inexistente, ou melhor ainda, uma ficção.

Por isso, pensar a arte, em situação de regimes de exceção, como uma produção de expressão da vida é um movimento de reflexão sobre como a literatura constitui um registro da dinâmica do sofrimento, embotado ou transfigurado na memória:

Os primeiros anos de vida suscitaram em mim o gosto da aventura. O meu pai dizia não saber bem o porquê da existência e vivia mudando de trabalho, de mulher e de cidade. A característica mais marcante do meu pai era a sua rotatividade. Dizia-se filósofo sem livros, com uma única fortuna: o pensamento. [...] Ele me dizia que o mundo não era só aquelas plantas, era também as pessoas que passavam e as que ficavam e que cada um tem o seu drama. Eu lhe pedia colo. Ele me dava e assobiava uma canção medieval que afirmava ser a sua preferida. No colo dele eu balbuciava uns pensamentos perigosos:

— Quando é que você vai morrer?

— Não vou te deixar sozinho, filho!

Falava-me com o olhar visivelmente emocionado e contava que antes me ensinaria a ler e escrever. Ele fazia questão de esquecer que eu sabia de tudo o que se passava com ele. Pra que ler? — eu lhe perguntava. (NOLL, 2008, s/p)

O conto “Alguma coisa urgentemente”, de João Gilberto Noll, foi publicado no livro “O cego e a dançarina”, em 1980. A narrativa gira em torno da vida de dois personagens: pai e filho. Contudo, o foco narrativo está centralizado nas memórias do filho. Ele desde criança possuía uma relação de profunda ligação com o pai.

Ao longo da narrativa o filho vive momentos turbulentos em sua existência. O filho tem uma ideia apenas de quem é seu pai, por este ser uma figura ao qual desconhece sua totalidade como pessoa.

As mudanças de cidade e de mulher frequentemente são ressaltadas por seu pai. Este tem a impressão de si como um homem modelado em “filósofo sem livros” e que não entendia a sua existência. Tal característica apresentada designa um homem com preocupações submersas e não indicadas diretamente na superfície do conto.

Pai e filho passam a se tornar distantes entre si. Ainda no enredo é ressaltado que o pai fora preso por ter repassado, possivelmente, armas para um grupo. O jovem, então, vai viver em um colégio interno no qual mantinha dificuldades de relacionamento com alguns colegas.

Em certa altura, o pai retorna ao convívio com o filho, já morando no Rio de Janeiro (ambos viviam seus primeiros momentos juntos em Porto Alegre). A vida de ambos passa a ter uma expectativa incerta. Determinadas ações do filho passam sem aparentar surpresa sob os olhares do pai: o uso da bebida alcoólica, a confissão do filho de já ter se prostituído.

Por fim, a imagem do pai deitado com olhos vidrados, sem movimento assustam o filho, que sabia que deveria agir de alguma forma. Mas essa ação cai no fosso da inaptidão para agir. A narrativa apresenta, como pano de fundo, um contexto que transparece um ambiente de desconexão.

É um afastamento do padrão de sociedade da época. É um desvio de vida em relação à máquina de produzir desejos que se transformou a sociedade brasileira no seu período de desmoroamento das profantaisias sociais.

A inquietação do personagem principal é sintoma de um desregramento de um corpo social em decadência. Um filho que se prostitui para conseguir algum dinheiro para sobreviver sem o pai:

[...] o dinheiro tinha acabado e eu estava caminhando pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana tarde da noite, quando notei um grupo de garotões parados na esquina da Barão de Ipanema, encostados num carro e enrolando um baseado. Quando passei, eles me ofereceram. Um tapinha? Eu aceitei. Um deles me disse olha ali, não perde essa, cara! Olhei para onde ele tinha apontado e vi um Mercedes parado na esquina com um homem de uns trinta anos dentro. Vai lá, eles me empurraram. E eu fui. [...] não havia ninguém no morro em que o homem parou. Uma fita tocava acho que uma música clássica e o homem me disse que era de São Paulo. Me ofereceu cigarro, chiclete e começou a tirar a minha roupa. Eu pedi antes o dinheiro. Ele me deu as três notas de cem abertas, novinhas. E eu nu e o homem começando a pegar em mim, me mordida de ficar marca, quase me tira um pedaço da boca. (NOLL, 2008, s/p)

A passagem acima possui um indicativo importante: à mercê de uma existência extremamente incerta, o filho se sujeita às vontades dos desejos alheios, causando impacto na sua subjetividade. Essa experiência do narrador-personagem é contada ao seu pai.

Entretanto, esse relato não causa nenhuma espécie de surpresa. É o incomum transformado em banal, como se um caso inédito na vivência de alguém tomasse a proporção de normalidade. É mais uma incidência da perversão maquínica do estado nas subjetividades.

O estado de exceção funciona no interior das relações humanas assim: o incomum é naturalizado, a exceção passa a ter o signo da indiferença quando se observa a experiência do outro. O estado de exceção é o estado de coisas vividas, e a exceção é tornar as experiências do outro algo sem nenhum valor.

O estado de exceção funciona na narrativa como o excepcional revestido pela indiferença. Todo acontecimento, apesar do ineditismo, torna-se fútil. Pois, aqui a narrativa estipula um mecanismo formal ao qual sugerimos chamá-lo de estado de excepcionalidade³. Ou seja, acontecimentos singulares e impactantes no andamento da narrativa em tempos de sofrimento assumem a tarefa de fazer referências a elementos do simbólico em aproximação com o real.

Tal qual sugere Franco (2003, p. 357) em seu estudo sobre a literatura em época de violência extremada, o estado é o principal agente de violência e que ele se bastava em si. Ao mesmo tempo, ele circulava a própria narrativa dos acontecimentos macabros pelos quais os opositores ao regime militar passavam:

[...] uma das questões que se impõe ao pensamento que, de algum modo ou de outro, tenta se opor à versão oficial dos acontecimentos – ao contexto de ofuscamento que reveste – é a de investigar como a produção cultural – particularmente a literária – configurou essas atrocidades perpetradas à época da ditadura militar no país [...]

Aqui, temos o fio condutor que impulsiona nossa leitura sobre o conto: a de reconhecer na forma literária as condições de vida, o estado em que se encontrava o sujeito brasileiro diante da Ditadura Militar e como a literatura configurava esse estado de excepcionalidade.

Portanto, nos personagens estão categorizados o homem comum (no sentido geral do termo) e neles se inscreve um microcosmos de como a vida comum se desenrolava naquelas condições adversas.

Tomemos o caso de um homem mais velho à procura de relacionamento sexual. No relato da experiência de prostituição do personagem-narrador, o elo que aparece como elemento para satisfação dos desejos do corpo de uma outra pessoa ocorre por meio simbólico: o dinheiro.

Em tempos de sociedade em que o sofrimento é suprimido pela violência, podemos perceber na narrativa do personagem-narrador um “programa”: é o baixo sexual em busca do corpo-matéria que se consegue pelo dinheiro. É o simbólico que intervém e perverte a existência no real.

O homem tenta arrancar do jovem nu a própria materialidade corporal. É devorar o corpo, é o desejo da violência incontido que transparece na ação de tentar arrancar-lhe um

³ Para esse termo e sua validade em nossa análise, devemos explicar que seu uso é um correlativo ao que se conhece por estado de exceção. Como o conto aqui em estudo pertence ao espectro de literatura em época de ditadura, ou seja, um estado de coisas se modifica por meio da ruptura violenta da normalidade. A ditadura pode ser definida como a contiguidade da violência repressora em vias de tornar-se continuidade.

pedaço. Tal é a sanha de violência social, que a máquina do estado e sua violência é transfigurada na própria forma como as relações se constituem no interior da narrativa.

A violência e a subjugação do outro são uma constante em regimes de exceção. E nessa narrativa de Noll o exemplo ganha uma cor opaca, desbotada, de fotografia encardida que reaviva uma época em que a sobredeterminação da vida pela máquina que produz violência tenta fragmentar as subjetividades.

O estado de exceção tem um verdadeiro horror quando o sujeito constitui sua subjetivação e, assim, este encontra na consciência de si aquilo que o mundo apresenta de esmagador de outras possibilidades de vida.

Nesse sentido, o caso de prostituição é uma ressonância da fantasia (esse termo aqui se refere à designação de um traço das interferências das produções subjetivas diante do real). A forma simbólica de entender o mundo por inferências sobredetermina ações no cotidiano do sujeito (DELEUZE; GUATTARI, 2011a).

Ou seja, o desejo encoberto que busca sempre sua realização, a satisfação momentânea atinge as subjetividades: o perverso busca satisfação na transfiguração do simbólico pelo real. A posse do dinheiro-símbolo em busca do corpo-matéria transfigura o real. O desejo em estado de exceção é subjugar o outro, é torná-lo organismo submisso.

Em outro momento da narrativa, o estado de excepcionalidade se apresenta com mais força. O caso da prostituição é a relação entre corpos, de um submetido por outro corpo por meio do dinheiro-símbolo na esfera política do sexo. O acontecimento se passa em um lugar ermo, dentro de um automóvel de propriedade de quem subjuga o outro.

Esse outro momento da narrativa apresenta um aspecto mais social do que o da esfera política do sexo, porque é menos intimista, pois tem mais agentes em ação. Além de ser a manutenção das relações que se estabelecem abertamente, sem o filtro da violência do desejo desnudado pela hipocrisia.

A seguir, temos um acontecimento que demonstra o estado de excepcionalidade com que a narrativa “Alguma coisa urgentemente” tenciona o signo em literal, decompondo os mecanismos da literatura para que ela seja a linha extensiva entre o dito e o sentido em tempos de sofrimento:

No dia em que ele foi preso, eu fui arrastado para fora da loja por uma vizinha de pele muito clara, que me disse que eu ficaria uns dias na casa dela, que o meu pai iria viajar. Não acreditei em nada mas me fiz de crédulo como convinha a uma criança. Pois o que aconteceria se eu lhe dissesse que tudo aquilo era mentira? Como lidar com uma criança que sabe? Puseram-me num colégio interno no interior de São Paulo. O padre-diretor me olhou e afirmou que lá eu seria feliz.

— Eu não gosto daqui.

— Você vai se acostumar e até gostar.

Os colegas me ensinaram a jogar futebol, a me masturbar e a roubar a comida dos padres. Eu ficava de pau duro e mostrava aos colegas. Mostrava as maçãs e

os doces do roubo. Contava do meu pai. Um deles me odiava. O meu pai foi assassinado, me dizia ele com ódio nos olhos. O meu pai era bandido, ele contava espumando o coração. (NOLL, 2008, s/p)

Nesse momento do enredo, o narrador-personagem relata como se deu o primeiro impacto de sua infância, quando seu pai fora preso no interior do Paraná. E, em seguida, a ida do personagem narrador para um internato. A escolha dos elementos para narrar indica os afetos relacionados com os acontecimentos.

Ele foi “arrastado” por uma mulher de “pele muito clara”. Afirma também que em seu íntimo sabia das mentiras que lhe contaram, mas que convinha calar-se, pois era criança. O infantil na narrativa é posto como signo da aceitação resignada. A criança está a par do que se passa. Essa sensibilidade está expressa na narrativa através da técnica de fluxo de consciência.

Aqui é a fantasia tornada matéria por um corpo social para produzir ilusão no outro. O corpo minúsculo da criança não tem escolha, mas sua percepção sobre o mundo já está em adiantada formação. Os aparelhos que determinam a subjetividade do personagem estão dispostos nesses fluxos de sua memória, a fim de delimitar o espaço do simbólico em enfrentamento imediato com o narrado.

Na mesma esfera desse acontecimento ao qual nos reportamos, ainda há o indicativo de uma outra situação ainda mais emergente. Um de seus colegas também conhecia sobre o sumiço de seu pai, das motivações da prisão dele. Algo aqui indica que o colega percebe o problema diante da prisão. O segredo imediato sobre seu pai não possui valor de segredo.

Se o personagem-narrador sabe sobre os fundamentos da prisão de seu pai, os colegas também o sabiam. Sabiam que a prisão de seu pai fora por ele ter repassado armas a um grupo. Tal indicativo demonstra que o problema da prisão acompanha o imediato da época. É uma prisão sem haver demonstrativo do caso: “Eu me calava. Pois se referir ao meu pai presumia um conhecimento que eu não tinha.” (NOLL, 2008, s/p).

Há uma breve confusão na esfera do desenvolvimento da narrativa: entre conhecer a prisão do pai e saber sobre as motivações dela. Ao passo que um colega saber os motivos da prisão do pai do personagem-narrador é transformado em afeto: ódio. A narrativa é declarativa sobre esse afeto.

A expressão do ódio tem um conteúdo animalesco. O ser-do-ódio espuma, a produção de afeto resulta em animalidade, em irracionalidade. Quando o pequeno é arrancado de seu lugar e um colega de seu convívio demonstra afeto animalesco por ele ter um pai preso é uma transfiguração do estado de excepcionalidade: a esfera do íntimo passa a pertencer ao público.

O ato de espumar como um animal é demonstração excessiva do ódio. Os traços tanto de animalidade quanto o sequestro são sintomas do excesso que ganham contornos da percepção de ações banais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa breve incursão que fizemos sobre o conto “Alguma coisa urgentemente”, de João Gilberto Noll, desenvolvemos algumas considerações sobre como a literatura em tempos de sofrimento pode elucidar o funcionamento de aspectos relacionados aos afetos nas sociedades sob estado de exceção.

Propomos o conceito de estado de excepcionalidade para explicar que a literatura possui força de historiografar as experiências subjetivas em regimes de violência. Pois, coloca à mostra as ressignificações subjetivas pelas quais o sujeito toma consciência das experiências inéditas e que são transformadas em banalidades.

Discutimos aqui também como as subjetividades são levadas a um movimento de vivências diferentes, pelos acontecimentos relatados ao longo da narrativa, impulsionados pela força da máquina de guerra que aparelhou o estado.

Ou seja, a máquina de guerra apresenta uma faceta de um sistema, mas distinto do aparelho de estado. Tal faceta passa a controlar este último através da perversão do funcionamento da estrutura de poder em uma territorialidade.

Por fim, salientamos que nessa análise, a narrativa “Alguma coisa urgentemente” e sua expressão apresentam as subjetividades e seus afetos em uma forma constante: a forma da violência. A forma da violência contida na prisão do pai do personagem-narrador.

Também, quando ele foi levado à força para uma escola no interior. Quando seu colega lhe trata com ódio. Quando um homem quase lhe arranca um pedaço da boca no caso da prostituição e seu ineditismo na vida do jovem. Assim como o impacto na formação da sua subjetividade.

Ademais, os acontecimentos narrados e seus momentos mais urgentes aparecem através de um regime tácito e silencioso. Esses recobrem as experiências sensíveis entre as subjetividades envolvidas em cada acontecimento.

As articulações entre o simbólico e o real fazem da literatura em tempos de sofrimento um registro necessário sobre como as sensibilidades lidavam diante de um estado de exceção. É nesse chamado estado de excepcionalidade da literatura que vemos como as experiências subjetivas perdem o seu valor e importância quando estão no interior de regimes autocráticos.

Qualquer regime de violência implementado pelo poder do estado possui um amortecedor da normalidade na própria circulação da comunicação de uma sociedade. Os olhares atônitos do pai do personagem-narrador possuem nessa narrativa esse valor de uma fantasmagoria.

Desse modo, o homem não mais consegue realizar atos que modifiquem uma condição atual: há sempre algo de muito urgente a se fazer. Mas a perplexidade é pervertida em aceitação. A ação sempre será protelada porque as subjetividades já foram tomadas pela máquina de produção de desejo. Assim, o estado ditatorial arregimenta os desejos para manutenção da vida do sujeito durante o regime de exceção no Brasil.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____ *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 2011.

FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória e literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 355-374.

NOLL, João Gilberto. Alguma coisa urgentemente. In: NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Record, 2008. Disponível em: < http://coral.ufsm.br/alternativa/images/Alguma_coisa_urgentemente_Jo%C3%A3o_Gilberto_Noll.pdf > Acesso em 04/11/2019.

Looking Through the American Ideal: The Politics of Violent Humor in *The Adventures of Huckleberry Finn*

Navid Etedali¹

Abstract: *Huckleberry Finn* is the pinnacle of American humor and the violent humor of the novel criticizes the moral values of American society. Despite the laughter-induced surface, underneath the story lies a bitter humor which attacks and ruptures different value systems. Besides the extremely violent humor, the other strategies that aid humor in fulfilling its political mission are grotesquery, and narration. The collaboration of strategic violent humor with grotesquery and narration results in the liberation of the readers from static mind-sets. *Huck Finn* effectively reveals the spuriousness of the American ideal despite its claims of being genuine through juxtaposition of heterogeneous characters, worlds, and lives which reveal the crudity of everyday life. To this end, humor theories of the scholars like Plaza, Walker, Cox, and Camfield and violence theories of Zizek, Schinkel, and Galtung are drawn upon in order to clarify the interconnected mechanism of humor, violence, and grotesquery in assailing putrid value systems. Deployed violent humor aligned with focalization of the novel through Huck, a naïve narrator, highlights the disparity between the American ideal and realities of life that break the readers free from opiated visions of society and gives them a clear vision, free from biased value systems.

Keywords: focalization, grotesque, humor, Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, violence.

Resumo: *Huckleberry Finn* é o auge do humor americano e o humor violento do romance critica os valores morais da sociedade americana. Apesar do riso estar presente na superfície, por trás da história há um humor amargo que ataca e rompe diferentes sistemas de valores. Além do humor extremamente violento, o grotesco se apresenta como uma das outras estratégias que auxiliam o humor no cumprimento de sua missão política. A estratégica colaboração do humor violento com o grotesco e a narração resulta na libertação de uma mentalidade estática por parte dos leitores. *Huck Finn* efetivamente revela o caráter espúrio do ideal americano, apesar de suas alegações de ser genuíno através da justaposição de personagens, mundos e vidas heterogêneos que revelam a crueza da vida cotidiana. Para este fim, as teorias do humor de estudiosos como Plaza, Walker, Cox e Camfield e as teorias da violência de Zizek, Schinkel e Galtung são utilizadas para esclarecer o mecanismo interconectado do humor, da violência e do grotesco em atacar os sistemas de valores pútridos. O humor violento alinhado com a focalização do romance através de Huck, um narrador ingênuo, destaca a disparidade entre o ideal americano e as realidades da vida que libertam os leitores de visões opiáceas da sociedade e lhes dão uma visão clara, livre de sistemas de valores tendenciosos.

Palavras-chave: focalization, grotesque, humor, Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, violence.

¹ University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: navidetedali58@gmail.com

INTRODUCTION

Mark Twain (born 1835) is the preeminent novelist of nineteenth century America. Twain brings American humor to perfection with his masterpiece *The Adventures of Huckleberry Finn*. Huck is the uneducated teenager who also narrates the story as he travels down the Mississippi river with a runaway slave named Jim. *Huckleberry Finn* brims over with a violent humor which turns grotesque at times while the novel criticizes the mores and manners of the country and exposes the disparity between crude realities of life and the American ideal.

Leo Marx believes that “*Huckleberry Finn* is a masterpiece because it brings Western humor to perfection and yet transcends the narrow limits of its conventions” (95). Beneath the humorous surface of *Huck Finn* which induces laughter lies a bitter depth that attempts to invade and rupture some spurious social values. James M. Cox endorses the violence of *Huck Finn*’s humor when he says “The book shows that under the sign of the conscience, civilized man gains the self-approval to justify the atrocities of the adult civilization. And thus man’s cruelty is finally his pleasure. That disclosure nakedly seen would be no joke” (152). Twain dexterously blends humor with violence and grotesquery in his fiction, in order to lay bare socially normalized concepts for the readers.

Despite the fact that there are some scholarly articles and books which discuss humor in *Huck Finn*, almost none of them focus on the violent quality of its humor beside grotesquery. In regard to the destructiveness of *Huck Finn*’s humor, Alan Gribben remarks that “Twain’s nostalgic humor turned corrosive from *Tom Sawyer* to *Huckleberry Finn*. His bent for comic truth telling strengthened his animus against the standard wisdom and moral uplift of patriotic formulas mixed with entrepreneurial deceits” (55). There is a warped logic at work in the novel which juxtaposes the discordant characters, worlds, and attitudes next to each other to reveal their discrepancies and incongruities to open the readers’ eyes to truth, as bitter as it may be.

The more the readers are drowned in the world of the novel, the deeper and more pervasive its humor becomes. However, the book forces no meaning on the readers, but it allows them to come up with their own command of meaning. The story entangles everyone in its chaotic world from Huck to Jim and the readers, since humor of *Huck Finn* is all inclusive. In this line, Julius Lester states:

Twain’s failure is that he does not care until it hurts, and because he doesn’t, his contempt for humanity is disguised as satire, as humor. No matter how charming and appealing Huck is, Twain holds him in contempt. And here we come to the other paradox, the critical one that white Americans have so assiduously resisted: It is not possible to regard blacks with contempt without having first so regarded themselves. (348)

The violent humor of the novel blurs the borderlines which classify people based on social standards and allow them to commit inhumane actions under the name of civilization. “Mark Twain and William Faulkner, for example, often root their humor in their re-

cognition that we human beings are all in the same boat.” Michael Dunn continues, “Thus, most readers can easily recognize themselves in Twain’s characters and in Faulkner’s. Most of us, that is to say, can enter imaginatively into Huckleberry Finn’s discomfort when he goes to church with the Granger fords [. . .]” (14-15). The readers align themselves with Huck and in the moments that Huck blames himself, they know that he is doing the right deed and admire him for that. Cox posits:

In fact, Huck’s central mode of being is that of escape and evasion. He forgets much more than he remembers; he lies, steals, and in general participates in as many confidence tricks as the King and the Duke. But the two cardinal facts - that he is a boy and is involved in helping a runaway slave - serve endlessly to sustain the reader’s approval. It is precisely this approval which, putting the reader’s moral censor to sleep, provides the central good humor pervading the incongruities, absurdities, and cruelties through which the narrative beautifully makes its way. (Cox 308)

When Huck follows a morality of heart, he happens to be the best of himself although these actions are against his civilized conscience for which he constantly berates himself. In spite of the serious matters which *Huck Finn* deals with, it passes all of them under a humorous cover. “For quite clearly the book does powerfully touch upon ‘serious’ themes, yet just as clearly it remains a humorous narrative. Its being humorous does not mean that it has no sad moments or violent actions, but rather that all the sadness and killing and morality are contained within a humorous point of view” (Cox 157). As Cox mentions, there are a lot of violent and painful events going on, only that humor overshadows them. “Though the potential for danger and violence is just beneath the surface of each episode, tragedy is forever mitigated by, and coexistent with a humorous spin in each instance” (Bloom 17). Almost no article or book specifically deals with the function of violence in *Huck Finn* beside its interrelation with grotesquery and humor. It remains for the present article to consider violent humor of *Huck Finn* and its connection with violence and grotesquery in breaking the American ideal apart and exposing its shallow state to the readers.

THEORETICAL FRAMEWORK

Most theoreticians confirm that humor resists any limiting definition. In this regard, Nancy A. Walker states that “We begin with a paradox: humor – that is, the ability is nearly a universal human trait, and yet most people who attempt to write about humor acknowledge that that is difficult to define, grasp, and pin down” (3). On the same basis, John Lowe in his seminal essay “Theories of Ethnic Humor: How to Enter Laughing” also accentuates the complications in defining humor. Lowe believes that for defining ethnic humor first ethnicity and humor should be defined. However, he adds that “Defining ethnicity seems less difficult than defining humor, probably because until recently definitions had not emerged” (439-440). So there is no certain and fixed definition of humor.

“Thus humor is found both in and outside art, in both fictional and real contexts. This suggests, what is almost certainly true, that there can be no general, overarching ‘theory’ of humor, unless the theory is so general and probably vague as to be utterly uninformative” (Cohen 375). Thus, similar to Walker, Ted Cohen acknowledges the strains one faces in attempting to provide an obvious definition for humor. John Morreall believes that humor’s earliest definitions are different from the one used from seventeenth century onward. In his view, humor before the seventeenth century means nothing more than mere laughter. He remarks:

Philosophers have been writing about laughter and humor since the time of Plato, but humor did not mean funniness until the end of the seventeenth century, and only in the eighteenth century were amusing, funny, and comic used to mean humorous. So, through history, most discussions about what we now call humor have centered around laughter. (Morreall 28)

According to Morreall, definitions of humor vary from one timeline to another one and discussions on humor usually revolve around laughter rather than the qualities of humor itself. Apart from mixing humor and laughter, every theory on humor covers only one of its aspects while ignoring the others which are beyond its ability to cover (Hurley *et al.* 37). Moreover, humor is a very general term and thus introducing its different forms and subcategories is essential. Most of the theoreticians discuss humor in terms of three theories: Superiority, Incongruity, and Relief theories. In *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, Matthew M. Hurley et al. observe:

Superiority theories are presided over by Thomas Hobbes’s definition of laughter as a ‘sudden glory’ or triumph that results from the recognition or sense that we have some level of superiority or eminency over some other target, the butt of the joke, as we say, or the protagonist in some humorous episode. Humor’s role is to point out problems and mistakes for the purpose of boosting one’s current view of oneself in comparison with the disparaged party. (40-41)

So the laughter concomitant with humor in a situation signals to one that s/he is superior to others for s/he lacks their flaws. The other important theory is the Incongruity theory which Morreall gives its dictionary definition. “The dictionary says that incongruous things are ‘Characterized by a lack of harmony, consistency, or compatibility with one another’” (10). Similar to Morreall, Plaza holds that humor can be born out of mismatch which is incongruous. In this regard, she declares:

[D]ifferent versions of the incongruity theory share the core idea that humor is born out of mismatch—and incongruity—between two or more components of an object, event, idea, social expectation, etc. This group, too, may be traced back to Aristotle, to a passage in the *Rhetoric* (3.2) where it is said that a speaker can raise a laugh by flouting certain expectations which he has built up in his audience. (10)

The third and last theory is the Relief theory about which Plaza assumes that “The relief theory, popular in the field of psychology, stresses the physiological and psychological aspects of laughter and humor” (Plaza 9). Likewise, Morreall refers to Lord Shaftesbury’s “The Freedom of Wit and Humor” as the first work which deals with humor in its modern state meaning funny and deals with Relief theory:

The natural free spirits of ingenious men, if imprisoned or controlled, will find out other ways of motion to relieve themselves in their constraint; and whether it be in burlesque, mimicry, or buffoonery, they will be glad at any rate to vent themselves, and be revenged upon their constrainers. Over the next two centuries, thinkers such as Herbert Spencer and Sigmund Freud revised the biology behind this theory and added new elements of their own. (16)

So humor provides the opportunity to get rid of the energy that can otherwise have destructive consequences, if it is released in other manners. “Another set of theories see laughter, jokes, witticisms, and humor, generally, as a mode of release of psychological tensions” (Götz 83). Humor leads the accumulated tensions and energies down a proper path and prevents disaster which may come about as a result of not being able to release one’s energy. Yet, in the domain of literature, the language turns into a tool in the hands of adroit writers using it to achieve different ends. Thus, “Language itself, though, is one of the primary sources of humor precisely because it is so thoroughly artificial, and anything artificial, anything constructed, is always open to deconstruction through its internal inconsistencies” (Camfield 158). After briefly considering humor in terms of three theories of Superiority, Incongruity, and Relief, this article also touches on American humor as it is one of the elements of discussion in *Huck Finn*.

AMERICAN HUMOR

Walker points out that America is a country comprised of different ethnic groups who have different accents, cultures, and values while the dominant groups can use humor to show their superiority, ethnic groups can also use it in defense of themselves (7). However, the qualities and components of American humor change by passage of time. American humor, especially the southwest kind of it, has some distinct characteristics which needs further discussion. On the specific condition of American society and humor, Rubin ponders:

The clash between the ideal and the real, between value and fact, is of course not an exclusively American motif. Cervantes rang the changes on it in *Don Quixote*, and Aristophanes before him. But a society based upon the equality of all men, yet made up of human beings very unequal in individual endowment, and containing within it many striking social, economic and racial differences, is more than ordinarily blessed with such problems in human and social definition, and the incongruities are likely to be especially observable. The very condition of frontier

society, with its absence of settled patterns and with its opportunities of freedom and individuality, are ideally suited for this kind of humor. (13)

The American motto of equality and its failure brings about a lot of observable incongruities in society which create great opportunities of humoring them. Humoring the incongruities shows the malfunction of the American motto and the discordance between American ideal and the real life. In addition, traces of puritan humor can be found in America's humorous writings throughout different centuries. Dunn particularly discusses Calvinist humor in *Calvinist Humor in American Literature*. Dunn categorizes Calvinist humor into two groups:

Calvinist humor consists in the perception of imperfection. When we perceive that only others are imperfect, we participate in the form of Calvinist humor preferred by William Bradford and Nathanael West. When we perceive that others are imperfect, as we all are, we participate in the form preferred by Mark Twain and William Faulkner, [...] (Dunn 2)

Twain who mocks the idea of equal but separate regarding African Americans after the emancipation act, therefore, highlights the shortcomings in American society through including himself and the rest of the white society in the humor of *Huck Finn*. "Mark Twain and William Faulkner, for example, often root their humor in their recognition that we human beings are all in the same boat. Thus, most readers can easily recognize themselves in Twain's characters and in Faulkner's" (Dunn 148). Apart from finding traces of Calvinist humor in American humorous literature, Cox in "Humor of the Old Southwest", numerates the features of southwestern humor: "First of all, they were determined to appear as gentlemen. Second, they tended to be professional men and political conservatives. Third, they were willing to be seen, just as they were willing to present themselves, as gentlemen first and writers second" (108). Against what Americans try to show themselves to be, "[...] the hallmark of American humor is its violence" (Walker 14). Southwest humorists put emphasis on the physical body in order to expose the inconsistency between the real life of the people and the ideal which is the American dream and the motto of equality of all people.

THE TRANSFORMATION OF HUMOR INTO GROTESQUE

In grotesque-likewise humor, the body and its incompleteness are underlined. "Life is shown in its twofold contradictory process; it is the epitome of incompleteness." Bakhtin notes, "And such is precisely the grotesque concept of the body" (26). Similar to Bakhtin, Bernard Mc Elroy also emphasizes the transformative function of the grotesque. He states:

The grotesque transforms the world from what we 'know' it to be to what we fear it might be. It distorts or exaggerates the surface of reality in order to tell a qualitative truth about it. The grotesque does not address the rationalist in us or

the scientist in us, but the vestigial primitive in us, the child in us, the potential psychotic in us. This magical, animistic quality prevails in the grotesque art of the most disparate periods and cultures. (Mc Elroy 5)

Nevertheless, incongruity stems out of the transgression of the norms which Noël Carroll offers to be an overlapping point between horror and humor. In “Horror and Humor” he states:

Thus, on the incongruity theory of humor, one explanation of the affinity of horror and humor might be that these two states, despite their differences, share an overlapping necessary condition insofar as an appropriate object of both states involves the transgression of a category, a concept, a norm, or a commonplace expectation. (Carroll 154)

Transgression can result in both humor or horror depending on its context and intensity. But transgression is one of the components of violence, too. Since when normal boundaries that human logic knows break, it is called violation. These violations can be either of the abstract concepts or of human body that is called violence.

FROM HUMOROUS TRANSGRESSIONS TO VIOLENT AGGRESSIONS: THEORIES OF VIOLENCE

Concepts like power and force which accompany violence most of the times have shadowed the studies of violence. It means that violence has been studied not as an end in itself but in relation to other concepts it is contingent on. For Willem Schinkel there is a close relationship between violence and power. In this regard, Schinkel observes that “as the contemporary use of ‘Gewalt’ not merely echoes connotations with power, but explicitly conveys them, the etymology equally shows a certain duality in the concept. This duality is indicative of the close connections that would seem to exist between violence and power” (20). Schinkel expresses that the current investigations in psychology are on matters which are rather external to violence. Hence, what they lack is study of violence itself. “That is, we have largely ignored the intrinsic aspects violence possesses” (Schinkel 109). Hannah Arendt in her book *On Violence* also points to the limited attention violence has received for its own sake, regardless of other concepts despite the important role violence has played in human affairs (8). Furthermore, Schinkel mentions the paradox in the researches done on violence since they all concentrate on means and ends relationship in committing violence, regardless of the fact that sometimes the agent has no reason other than pleasure of violence for committing it. Therefore, agent’s lack of autonomy and control in violent actions should be recognized (109).

Slavoj Žižek in *Violence: Six Sideways Reflections* draws attention to existence of different types of violence. However, not all forms of violence are clearly noticed, only physical violence can be easily detected for its manifest status. Moreover, Žižek delineates the other unnoticed kinds of violence, “We’re talking here of the violence inherent in a system: not

only direct physical violence, but also the more subtle forms of coercion that sustain relations of domination and exploitation, including the threat of violence” (9). Zizek also assumes two different categories of violence, the first kind is subjective violence and the second objective. To support his argument about the connection between subjective and objective violence, Zizek brings up an anecdote:

According to a well-known anecdote, a German officer visited Picasso in his Paris studio during the Second World War. There he saw *Guernica* and, shocked at the modernist “chaos” of the painting, asked Picasso: “Did you do this?” Picasso calmly replied: “No, you did this!” Today, many a liberal, when faced with violent outbursts such as the recent looting in the suburbs of Paris, asks the few remaining leftists who still count on a radical social transformation: “Isn’t it you who did this? Is this what you want?” And we should reply, like Picasso: “No, you did this! This is the true result of your politics!” (Zizek 11)

Through the aforementioned anecdote Zizek stresses the connection between subjective and objective violence. Even though subjective violence is visible, its true source resides in objective violence. Thus, Zizek stresses the role individuals play in perpetuation of objective violence. Besides, they also help the true agents to stay unknown and seem normal.

Furthermore, Zizek puts forward a discussion on the basis of violence and language. Zizek points to the inherent violence in language. To support his claim, he uses Hegel, “As Hegel was already well aware, there is something violent in the very symbolization of a thing, which equals its mortification” (Zizek 61). Zizek describes how the process of naming things breaks the autonomy of the objects and deprives them of their true nature (61). He blames the human inclination for violence on language’s violent nature.

Johan Galtung refers to negative impacts of violence on humanity’s physical and psychological life. He defines violence as a process which can damage people’s physical and psychological potentials. Moreover, it can deprive people of facilities. He remarks that “Thus, if a person died from tuberculosis in the eighteenth century it would be hard to conceive of this as violence since it might have been quite unavoidable, but if he dies from it today, despite all the medical resources in the world, then violence is present according to our definition (Galtung 168). Similar to Schinkel, Galtung finds fault with dealing with narrowed down aspects of violence. Despite the emphasis on physical violence, Galtung states, “The first distinction to be made is between physical and psychological violence. The distinction is trite but important mainly because the narrow concept of violence mentioned above concentrates on physical violence only” (169). Galtung further categorizes violence based on actor, he calls the violence which a known actor commits direct or personal violence and the violence without a known actor indirect or structural violence (170). His concept of structural violence is close to Zizek’s objective violence since both objective and structural violence remain clandestine despite their existence.

Twain adroitly deploys strategies of narration of violent humor which blends with violence and grotesquery to upset whatever the readers deem as normality. Humor of *Huck Finn* bifurcates in to a surface laughter and a bitterness in the depth of the novel. *Huck Finn*

successfully challenges the American ideal and its dominance in order to revise the readers' clichéd outlooks. The world of *Huck Finn* is the arena of incongruous and paradoxical situations, individuals, behaviors, and lives which manage to aid the violent humor of the story in fulfilling its political mission which is liberation from social constructs.

DISCUSSION

Huckleberry Finn is a challenge to the American culture and its promise of equality, justice and freedom. The novel successfully demonstrates the discordance between the ideal and the vulgar reality of life in America. The America that *Huckleberry Finn* depicts is the world of unequal and different individuals while the observable incongruities prepare the ground for humor.

Mark Twain employs a violent humor in *The Adventures of Huckleberry Finn* to disclose the failure of the American ideal. The very first lines of the novel implicitly show that differentiating truth from reality is no easy task. "YOU Don't know about me, without you have read a book by the name of *The Adventures of Tom Sawyer*, but that ain't no matter. That There was things which he stretched, but mainly he told the truth" (Twain 169). The beginning lines imply that distinguishing truth is rather a complicated task. "The opening of *Huck Finn* implicitly denies our ability to distinguish the truth from the stretchers in *Tom Sawyer* (and, by implication, in *Huck Finn* as well)," Jeffrey L. Duncan explains, "Even when the book is right there before our eyes. In fact the opening implies the possibility that, both in the book and in general, the distinction does not obtain" (203). So the opening signals to the reader to look beyond the appearance of both the characters and the language.

Huckleberry Finn's violence and grotesque quality of the humor aptly try to target and subvert the reader's fixed outlook on American society. In this respect, the book needs to ally the readers with others who are equally independent and thoughtful. To this end, the story begins with highlighting the slippery nature of truth and the difficulty of distinguishing it both in the book and the outer world. In addition, the first chapters also reveal Huck to be an unreliable narrator, he narrates both the events of the story and what goes on in his imagination. At night he imagines things and shows that he is superstitious. Huck's superstitious mind-set induces humor and the concomitant laughter which accompanies it. He says:

Pretty soon a spider went crawling up my shoulder, and I flipped it off and it lit in the candle; and before I could budge it was all shriveled up. I didn't need anybody to tell me that that was an awful bad sign and would fetch me some bad luck, so I was scared and most shook the clothes off of me. I got up and turned around in my tracks three times and crossed my breast every time; and then I tied up a little lock of my hair with a thread to keep witches away. (Twain 171)

Plaza maintains that mismatch or incongruity gives birth to humor. So Huck's reaction when he catches sight of the spider violates the normal expectation of the reader and

makes the passage seem very exaggerated and humorous. In addition, incongruity between cultural codes and the reality of the existence also results in humor. “As Schopenhauer’s theory puts it, the incongruity between life as abstracted and life as lived, or to put it in modern parlance, the cognitive dissonance between cultural mores and the realities of existence, can cause laughter” (Camfield 158). The difference between the reality and the ideal is the state around which the violent humor of the book revolves. Apart from the incongruities which are the main source of the humor in *Huck Finn*, the nature of incidents and Huck’s narrative technique intensify the humorous quality of the novel, too.

Huck’s narration from the very early lines of the novel entangles the reader as much as the reader may ignore the intensity of the involvement with the wry language of the book. Huck gives an account of the events with a tinge of exaggeration like when he describes Miss Watson’s religious instructions:

After supper she got out her book and learned me about Moses, and the ‘Bul-rushers’; and I was in a sweat to find out all about him; but by and by she let it out that Moses had been dead a considerable long time; so then I didn’t care no more about him; because I don’t take no stock in dead people. (Twain 169)

Huck overstresses his reactions toward what Miss Watson tells him about Moses and how uneasy it makes him feel. At first, he is in distress but he feels comfortable when he understands it is only an old story. Huck’s attitude on this religious story is part of the violent humorous strategy used throughout the story. Since the violent humor of the book assaults and disrupts different value systems. One of the institutions that the narrative assails is religion. In this line, William Keough expresses:

But the violent exaggeration of much nineteenth-century American humor was often the whole point. The great American joke, as Louis Rubin defines it, ‘arises out of the gap between the cultural ideal and the everyday fact, with the ideal shown to be somewhat hollow and hypocritical, and the fact crude and disgusting.’ (136)

Keough mentions that the exaggerated violent humor is due to the disparity between the ideal and the shallow real. Huck states that Moses’ story makes him sweat and be worried, however, it relieves him to know that Moses is dead. The exaggerated view of Huck shows the failures of religious doctrines in heterogeneous American society. Huck’s naiveté stands against the serious adult world from the beginning of the novel which adds to the humor of the narrative, situations, and characters. “Thus, Huck immediately presents us with unappealing portrait of his life with the Widow Douglas, and this description becomes the ‘landscape’ against which he will forever rebel—” Harold Bloom postulates, “A background of adults who, while seeking to impose strict regulations on adolescent behavior are nevertheless ineffectual, hypocritical and in the case of Huck’s father, wholly irresponsible and dissolute in their own right” (24). What the reader hears from Huck makes him/her aware

of his innocence compared to the complicated world in which he leads a life with a bunch of hypocrite adults.

The simplicity of Huck's mind-set stands against the civilized society which dictates its doctrines to the citizens and controls them. Beneath the surface of humorous and discordant scenes of story whether they concern religion or other matters lies a serious intention. That is to open the reader's eyes to the reality as dirty as it may seem. The discrepancies both help transform the reader's view and have a humorous function simultaneously. Götz regards humor and the laughter accompanying it to be the results of an incongruity or a paradox (84). The cluster of viewpoints of different characters, their behaviors, and beliefs constantly clash with each other resulting in paradox and humor.

Even the language modes used in the novel are paradoxical which intensify the violent humor. "Language itself, though, is one of the primary sources of humor precisely because it is so thoroughly artificial, and anything artificial, anything constructed, is always open to deconstruction through its internal inconsistencies" (Camfield 158). The various Southwestern dialects break the reader's normal expectation of the ordinary English, a lot of imaginary and unrealistic matters are narrated in a way that do not help progression but digressions in the narrative line. Huck's dealing with the itching problem in chapter two is an outstanding instance, where he voices that "There was a place on my ankle that got to itching; but I dasn't scratch it; and then my ear begun to itch; and next my back, right between my shoulders" (Twain 171-172). Despite the fact that what Huck tells about itching has no narrative value, it is part of the humorous methods used in this book as it emphasizes the body. In this respect, Dunn assumes:

Calvinist humor consists in the perception of imperfection. When we perceive that only others are imperfect, we participate in the form of Calvinist humor preferred by William Bradford and Nathanael West. When we perceive that others are imperfect, as we all are, we participate in the form preferred by Mark Twain and William Faulkner, . . . (Dunn 2)

Through stitching such unnecessary parts, the novel emphasizes the fallen condition of the man which keeps him away from the ideal. "[...] Twain can be seen as a Calvinist humorist," Dunn states, "No matter where we plug into his work" (Dunn 15). Another example is in chapter three where Huck passes his observation about religion in relation to himself, "Sometimes the widow would take me one side and talk about providence in way to make a body's mouth water; but maybe next day Miss Watson would take hold and knock it all down again [. . .], seeing I was so ignorant and so kind of low-down and ornery" (Twain 176-177). Along with expressing his thoughts in regard with religion in terms of bodily metaphors like mouthwatering, he evidently blames himself for being ignorant and fallen, too.

Accentuating the body and its fallen condition makes the humor of the novel verge on the grotesque. Huck gives such a description of the duke on the stage, "[. . .], and the next minute the king come a-prancing up on all fours, naked; and he was painted all over, ring-streaked-and-stripped, all sorts of colors, as splendid as a rainbow" (Twain 283). In grotesque likewise humor the body and its incompleteness is underlined. "Life is shown in

its twofold contradictory process; it is the epitome of incompleteness.” Bakhtin notes, “and such is precisely the grotesque concept of the body” (26). Grotesque highlights incompleteness as does American humor through depicting the harsh realities of the characters’ lives. When grotesque humor highlights fragmentation, it creates an opportunity for renewing the reader’s worldview. So, humor accomplishes its serious mission which is transformation of the reader’s thought system.

Similar to Bakhtin, McElroy points to grotesque’s transformative function, exaggeration is one of the techniques used in grotesque to draw reader’s attention to the artificiality and abnormality of the concept which have a normal appearance. Huck makes use of an exaggerated language while the content of what he speaks about complements it. Like the story he tells Jim about French king’s escaping to America:

So I went to talking about other kings, and let Solomon slide. I told about Louis Sixteen that got his head cut off in France long time ago; and about his little boy the dolphin, that would a been a king, but they took and shut him up in jail, and some say he died there.”

‘Po’ little chap.’

‘But some say he got out and got away, and come to America.’

‘Dat’s good! But he’ll be pooty lonesome-dey ain’ no kings here, is dey Huck?’

‘No.’

‘Den he cain’t git no situation. What he gwyne to do?’

‘Well, I don’t know. Some of them gets on the police, and some of them learns people how to talk French.’ (Twain 227)

The story on the surface shows America as an ideal place while the twist in the story makes it ludicrous and gets the reader to ponder about America as a perfect place critically. Moreover, the awkward dialect slows the reader’s reading pace and stimulates further thought, on the importance of dialect John Lowe assumes that “since dialect, at least to the oppressor, is part and parcel of the negative stereotype, pride in dialect constitutes inversion, transforming an oppressive signifier of otherness into a pride-inspiring prism, one which may be used for the critical inspection of ‘the other’” (448). Dialect helps to criticize the malfunction of the America’s definition of itself, the collision of dialect and grotesque strengthen humor and its violent quality. Use of dialect emphasizes the crudeness of the reality since the broken grammar and vocabulary have enormous distance away from the standard and the ideal language. In other words, disparate dialects highlight the discrepancies in the society which stand against the equality the American Dream preaches. So, the collaboration of dialect and humor manage to subvert flawless appearance of reality to

reveal the huge faults hiding underneath. On the significance of language in *Huckleberry Finn*, Cox posits:

That profound democracy of expression, surely the first and the last truth about Mark Twain's humorous genius, brings us irrevocably to the language, the character, and the action of his masterpiece. By letting the 'low' vernacular thrust him aside, Mark Twain was able, at the height of his career, to imply conventional language without overtly using it as a frame for dialect. This vernacular or 'bad' language is the perfect expression of the action of the book - the story of a 'bad' boy doing the 'bad' deed of freeing a slave in the Old South. This triply reinforced vision secures the total audience approval which constantly transforms what Huck thinks are bad actions into good ones. (Cox 150)

The Adventures of Huckleberry Finn is full of incongruous characters who live in unequal conditions and speak in heterogeneous dialects. The situations in which characters live are so much dissimilar that emphasizes the inequality of individuals while American ideal highlights equality. The reader can easily sense mocking of these ideals in warped logic of Pap's lecture to Huck that there is no way for him to become civilized:

Well, I learn her how to meddle. And looky here-you drop that school, you hear? I 'll learn people to bring up a boy to put on airs over his own father and let on to be better'n what he is. You lemme catch you fooling around that school again, you hear? Your mother couldn't read and she couldn't write, nuther, before she died. I can't; and here you're a-swelling yourself up like this. I ain't the man to stand-you hear? Say-lemme hear you read.' (Twain 182-183)

The novel violently attacks the American stereotype, "In *Huckleberry Finn* for instance, Twain ridicules the democratic pretensions, of Pap Finn, Huck's reptilian Daddy-O" (Keough 137). *Huck Finn* manages to point to the violent life system in America which deprives individuals of their true potentials.

Huck's view of Jim suggests that, for the whites, slaves are nothing but properties. The trickeries he plays on Jim give the readers feeling of superiority and detachment. In *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, Hurley et al. observe that "Humor's role is to point out problems and mistakes for the purpose of boosting one's current view of oneself in comparison with the disparaged party" (40-41). When the readers face the unethical behavior of Huck with Jim for entertaining himself by scaring Jim, it makes them feel morally superior for they disparage Huck. Nevertheless, Michael Egan clarifies that "Twain involves us in Huck's circumstances so quickly (who is Aunt Polly? Mary? The dishonest Mr Mark Twain, etc.?) that we don't notice our more or less rapid entanglement in his vocabulary and speech rhythms" (52). The adventures Huck experiences put him through constant moral ups and downs which make the readers see the domination of ideology over the individual while the readers themselves are no exception.

The constructed social morality constantly haunts Huck and he is troubled about whether to help Jim or turn him in. In chapter sixteen, Huck thinks that “I tried to make out to myself that *I* warn’t to blame, because *I* didn’t run Jim off from his rightful owner; but it warn’t no use, conscience up and says, every time, ‘But you knowed he was running for his freedom, and you could a paddled ashore and told somebody’” (Twain 234). Huck is morally bewildered since he is unable to transcend beyond the dominant ideology. The novel suggests the failure of American dream which prioritizes the individual over society. Traber acknowledges:

One of the principal naturalized myths of the United States is that the individual takes precedence over the larger community and is therefore unconstrained by society, culture or history. This ideal is clearly evident in American literature where there is a well-established emphasis on the individual both American authors and the postwar scholars who constructed the canon. (Traber 25-26)

Huck’s constant hesitations and change of decisions regarding either to help Jim or not manifests how societal constraints haunt the individual which defies existence of a totally free individual over society. Through Huck’s hesitations the novel shows that the idea of a free individual who stands above society is nothing but a motto. In this line, Traber notes that “However, Twain makes sure it is impossible for Huck to reach full autonomy and agency. The very reason Huck must rationalize his kindness toward Jim as the act of culturally inherited wickedness, the reason he is able to frame himself as a criminal, is because his mind and values are never actually freed from dominance of St. Petersburg” (Traber 30). Society’s values constantly haunt Huck and prevent him from thinking and acting independently.

Nonetheless, Huck’s hesitations tickle the reader’s moral conscience and lay bare the constructed nature of social morality. Twain helps the readers have a closer look at the reality of American life wrapped in humorous naiveté of Huck. Nevertheless, based on Keough, “In a sense, then, our humorists could be said to be poking fun at the American dream by sticking folks’ noses in American reality” (Keough 136). The reader can strongly feel this when Huck rethinks what doing either right or wrong means:

Then I thought a minute, and says to myself, hold on-s’pose you a done right and give Jim up; would you felt better than what you do now? No, says I, I ‘d feel bad-I’d feel just the same way I do now. Well, then, says I, what’s the use you learning to do right, when it’s troublesome to do right and ain’t no trouble to do wrong, and the wages is just the same? I was stuck. (Twain 237)

Twain juxtaposes all of the contradictory thoughts and holds them in abeyance similar to the contrary world of the raft and the civilization. In this line, Cox adds, “later in his career he was to try what he thought were more ambitious projects, but never again was his humor to embody so rich a range of experience, never again was it able to hold so many contradictions in suspension” (Cox 156). Twain lets the contradictions coexist to draw the

readers' attention to the artificiality of the norms and the presence of ideology in almost all of the different spheres of life. It may be one of the reasons for putting the civilized world next to the raft world.

Huck is most human when he is on the raft with Jim because he is even momentarily freed from the society's moral obligations. "He and Jim are most fully themselves on the raft, away from society's oppressions, [. . .]" (Emerson 67). The readers applaud Huck when he decides to go to hell and help Jim while it gives the readers a sense of relief from all of the pressures when they know that Huck is definitely going to heaven. "I was a trembling, because I'd got to decide, forever, betwixt two things, and I knowed it. I studied a minute, sort of holding my breath, and then says to myself: "All right, then, I'll go to hell'-and tore it up"" (Twain 330 *emphasis in original*). According to Plaza, "The relief theory, popular in the field of psychology, stresses the physiological and psychological aspects of laughter and humor" (9). After a lot of dilemmas and tribulations when Huck concludes that he should go to hell, it relieves the readers from all of the psychological tensions they have experienced with Huck.

It gives the reader a sense of ultimate relief to see Huck to be able to break away from the obligations of conscience even momentarily. "What then *is* the rebellion of *Huckleberry Finn*? What is it but an attack upon the conscience? The conscience, after all is said and done, is the real tyrant in the book. It is the relentless force which pursues *Huckleberry Finn*; it is the tyrant from which he seeks freedom" (Cox 176 *emphasis in original*). The humor liberates the reader from all of the oppressions and pressures they have felt with Huck, as Noel Carroll notifies, "Horror, in some sense, oppresses; comedy liberates. Horror turns the screw; comedy releases it. Comedy elates; horror stimulates depression, paranoia, and dread" (147). Although Twain manifests the ugly realities of life, he passes them under the mask of humor which creates an opportunity for the release from the tensions. The intensity of the humor pervades the potential for violence which exists in the book, when Pap is drunk and chases Huck around the hut best confirms this point, "He chased me round and round with a clasp-knife, calling me the Angel of Death, and saying he would kill me, and then I couldn't come for him no more. I begged, and told him I was only Huck, but he laughed *such* a screechy laugh, and roared and cussed, and kept on chasing me up" (Twain 190 *emphasis in original*).

Humor of the book overshadows the violence but Twain successfully exposes humanity's potential for violent actions and the pleasure of committing violent deeds. Concerning this Schinkel posits that sometimes the agent has no reason other than pleasure of violence for committing it. Therefore, the agent's lack of autonomy and control in violent actions should be recognized (109). Pap has no reason for doing violent actions when he is drunk except that he has no control on his actions. There are many examples of senseless violence occurring throughout the book, one of the most important examples of it is when Huck asks Buck why they try to kill Shepherdsons:

"Did you want to kill him, Buck?"

'Well, I bet I did.'

‘What did he do to you?’

‘Him? He never done nothing to me.’

‘Well, then, what did you want to kill him for?’

‘Why, nothing-only it’s on account of the feud.’” (Twain 250)

Buck has no logical reason for the feud which he is involved in while he insists on killing the man. However, the only explanation for the desire to commit violent deeds like what Buck does is its pleasure while it breaks the stereotypical picture Americans have of themselves as civilized people. “The book shows that under the sign of the conscience a civilized man gains the self-approval to justify the atrocities of the adult civilization. And thus man’s cruelty is finally his pleasure. That disclosure nakedly seen would be no joke” (Cox 152). The extent of violence and enmity between Grangerfords and Shepherdsons makes Huck feel very uneasy while it shows the power thirst of humans which makes them do unimaginable violent acts even as severe as killing another fellow man. Schinkel notes that there is a tight relationship between violence and power, he offers that “as the contemporary use of ‘Gewalt’ not merely echoes connotations with power, but explicitly conveys them, the etymology equally shows a certain duality in the concept. This duality is indicative of the close connections that would seem to exist between violence and power” (20). Huck gives the following account of the scene:

All of a sudden, bang! bang! bang! goes three or four guns-the men had slipped around through the woods and come in from behind without their horses! The boys jumped for the river - both of them hurt - and as they swum down the current the men run along the bank shouting at them and singing out, ‘Kill them, Kill them!’ It made me so sick I’most fell out of the tree. I ain’t a going to tell *all* that happened-it would make me sick again if I was to do that. I wish I hadn’t ever come ashore that night, to see such things. I ain’t ever going to get shut of them-lots of times I dream about them. (Twain 255)

Throughout the last chapters of the book when Jim is locked up in Phelps farm and Huck tries to free him with the help of Tom Sawyer, Twain shoots his last arrow at the American ideal when he unmasks the fecundity of the idea of freedom in America. In chapter forty-one Tom reveals that Jim has been a free man and he has known it all the time. “Old Miss Watson died two month ago, and she was ashamed she ever was going to sell him down the river, and *said* so; and she set him free in her will” (Twain 387). When this is revealed to the reader all of the attempts of Jim and Tom to free Jim seem much more ridiculous to the reader.

CONCLUSION

The violent humor of *Huckleberry Finn* challenges the America's equality motto of all individuals and manages to expose the discrepancy between the abstract American dream and the crude reality of life. Huck's naïve narratives are violently humorous as he depicts his experiences during his adventure. The novel successfully shows the dominance of social control on the individuals in Huck's constant hesitations that shows individuals can never stand above society independently. Despite the fact that Twain writes *The Adventures of Huckleberry Finn* in the nineteenth century, it transcends the conventions of Realism for the violent humor of the novel which exists in every layer of the story from the disparate characters to their dialogues and actions of the central heroes. Twain, therefore, is more a humorist than a Realist when he violently unveils the disparities between the American realities and ideals it espouses.

The political mission of the book underneath the humorous surface is to attack and disrupt different value systems from religion to law. Huck and other characters use of dialect creates heterogeneity which further displays the difference of the individuals in terms of education, social class, and economic status. In this respect, the novel lays bare the American ideal for the readers and violently breaks their monolithic worldview. The grotesque humor of *The Adventures of Huckleberry Finn* emphasizes the somatic life of people which keeps them away from reaching the ideal. In general, strategic humorous narrations, along with grotesque violent humor of the book, expose the failure of the American dream.

WORKS CITED

- Arendt, Hannah. *On Violence*, Harcoute Brace Jovanovich, 1970.
- Bakhtin, Mikhail. M. "Introduction." *Rabelais and His World*, Translated by. Tvorchestvo Fransua Rabl, Midland Book, 1984, pp. 1-59.
- Bloom, Harold. "Introduction." *Mark Twain's The Adventures of Huckleberry Finn*, by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, 2005, pp. 7-10.
- Camfield, Gregg. "Humorneutics." *Necessary Madness: The Humor of Domesticity in Nineteenth-Century American Literature*, by Gregg Camfield, Oxford University Press, 1997, pp. 150–185.
- Carroll, Noël. "Horror and Humor." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, no. 2, 1999, pp. 145–160.
- Cohen, Ted. "Humor." *Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, 2001, pp. 375–383.
- Cox, James M. "Attacks on the Ending and Twain's Attack on Conscience." *Mark Twain: Adventures of Huckleberry Finn*, edited by Gerald Graff and James Phelan, Bedford Books of St. Martin's Press, 1995, pp. 305–312.
- Cox, James M. "Southwestern Vernacular." *Mark Twain: The Fate of Humor*, by James Melville. Cox, University of Missouri Press, 2002, pp. 156–185.
- Cox, James. M. "Humor of the Old Southwest." *The Comic Imagination in American Literature*, by L. D. Rubin, Voice of America, 1974, pp. 105-116.
- Cox, James. M. "Mark Twain: The Height of Humor." *The Comic Imagination in American Literature*, by L. D. Rubin, Voice of America, 1974, pp. 145-154.
- Duncan, Jeffrey L. "The Empirical and the Ideal in Mark Twain." *PMLA*, vol. 95, no. 2, 1980, pp. 201–212.
- Dunn, Michael. "Calvinist Humor." *Calvinist Humor in American Literature*, by Michael Dunn, Louisiana State University Press, 2007, pp. 1-22.
- Egan, Michael. "Michael Egan on Huck's Language Conventions." *Mark Twain's The Adventures of Huckleberry Finn*, by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, 2005, pp. 52-55.

Emerson, Everett. "Everett Emerson on The Complexity of Huck's Character." *Mark Twain's The Adventures of Huckleberry Finn*, by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, 2005, pp. 65-68.

Galtung, Johan. "Violence, Peace, and Peace Research." *Journal of Peace Research*, vol. 6, no. 3, Sage Publications, 1969, pp. 167-19.

Götz, Ignacio L. "The Structure of Humor." *Faith, Humor, and Paradox*, by Ignacio L. Götz, Praeger, 2002, pp. 81-93.

Gribben, Alan. "The Importance of Mark Twain." *American Humor*, by Arthur P. Dudden, Oxford University Press, 1987, pp. 24-49.

Hurley, Matthew M., et al. "A Brief History of Humor Theories." *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, MIT Press, 2011, pp. 37-57.

Keough, William. "The Violence of American Humor." *What's so Funny?: Humor in American Culture*, by Nancy A. Walker, Scholarly Resources, 1998, pp. 133-145.

Lester, Julius. "Morality and *Adventures of Huckleberry Finn*." *Mark Twain: Adventures of Huckleberry Finn*, edited by Gerald Graff and James Phelan, Bedford Books of St. Martin's Press, 1995, pp. 340-348.

Lowe, John. "Theories of Ethnic Humor: How to Enter, Laughing." *American Quarterly*, vol. 38, no. 3, 1986, pp. 439-460.

Marx, Leo. "Mr. Eliot, Mr. Trilling, and *Huckleberry Finn*." *Mark Twain: Adventures of Huckleberry Finn*, edited by Gerald Graff and James Phelan, Bedford Books of St. Martin's Press, 1995, pp. 290-305.

Mc Elroy, Bernard. "The Grotesque and the Modern Grotesque." *Fiction of the Modern Grotesque*, New York, Macmillan Publishers, 1989, pp. 1-30.

Morreall, John. *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*, Wiley, 2011.

Plaza, Maria. "Introduction." *The function of Humor in Roman Verse Satire: Laughing and Lying*. Oxford University Press, 2006, pp. 1-37.

Rubin, L. D. "Introduction: The Great American Joke." *The Comic Imagination in American Literature*, by L. D. Rubin, Voice of America, 1974, pp. 3-17.

Schinkel, Willem. "The concept and Observation of Violence." *Aspects of Violence: A Critical Theory*, Netherlands, Palgrave/ Macmillan, 2010, pp.3-84.

Traber, Daniel S. "Hegemony and the Politics of Twain's Protagonist/Narrator Division in 'Huckleberry Finn.'" *South Central Review*, vol. 17, no. 2, 2000, pp. 24-46.

Twain, Mark. *Tom Sawyer and Huckleberry Finn*. Wordsworth Classics, 1992.

Walker, Nancy A. "Introduction: What Is Humor? Why American Humor?" *What's so Funny?: Humor in American Culture*, by Nancy A. Walker, Scholarly Resources, 1998, pp. 3–67.

Zizek, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflections*, United States, Picador, 2008.

Para uma crítica do direito, da violência e do poder em Walter Benjamin

For a critique of law, violence, and power in Walter Benjamin

Lizandro Carlos Calegari¹

Resumo: Walter Benjamin redigiu diversos textos críticos tendo a violência como ponto de partida para as suas reflexões. Este trabalho consiste numa leitura do ensaio “Crítica da violência, crítica do poder”, publicado em 1921, buscando atentar para o modo como o pensador alemão avalia as relações entre direito, poder, violência, autoridade e Estado. A tese do autor é de que o direito, na modernidade, a despeito de suas bases racionais e científicas, e apesar de aparentemente acenar em favor dos cidadãos, estrutura-se sobre os pilares da violência e do poder, controlando, dominando e decidindo a vida dos homens, dentro de um paradigma ainda mítico.

Palavras-chave: Violência; poder; direito; Walter Benjamin.

Abstract: Walter Benjamin wrote several critical texts in which violence appears as a starting point for his reflections. This work is a critical reading of “Zur Kritik der Gewalt” (Critique of Violence, Critique of Power), an essay by Benjamin published in 1921, seeking to pay attention to the way the author evaluates the relationships among law, power, violence, authority, and the State. The author’s thesis is that the law, in modernity, despite its rational and scientific bases, and despite apparently working in favor of the citizens, is structured on the pillars of violence and power, controlling, dominating, and deciding the men’s lives, within a still mythical paradigm.

Keywords: Violence; power; law, Walter Benjamin.

¹ Doutor em Letras. Professor de Literatura no Colégio Politécnico e no Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) da UFSM, RS. E-mail: lizandro.calegari@yahoo.com.br

As reflexões críticas de Walter Benjamin (1892-1940), no âmbito da estética, da filosofia e da política, inscrevem-se, em inúmeros casos, a partir de um horizonte caracterizado pela violência e pelas relações de poder que marcaram contextos específicos. Muitas de suas obras dialogam, direta ou indiretamente, com situações que configuram estruturas sociais e históricas que se edificaram pautadas na violência e nas relações de poder. Textos como “O surrealismo” (1929), “Experiência e pobreza” (1933), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-1936) e “Sobre o conceito da história” (1940) são alguns exemplos, dentre vários outros², em que o pensamento benjaminiano é formulado com base em elementos que têm a violência como princípio estruturante.

Dentre esses textos que focalizam a violência, a barbárie e o autoritarismo, convém chamar a atenção para a centralidade do ensaio “Zur Kritik der Gewalt”. Publicado em agosto de 1921, na revista *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*³ (Arquivo para Ciência Social e Política Social), esse ensaio, um dos mais problemáticos e obscuros de Benjamin, foi traduzido como “Crítica da violência, crítica do poder”, dada a ambiguidade do vocábulo “Gewalt”, que, em alemão, pode significar tanto violência, força ou coerção quanto poder ou autoridade⁴. Assim, se o poder é concebido como algo que se constitui e que se mantém pela violência e, em contrapartida, a violência como poder que se estabelece e se reproduz com base em si mesmo, pode-se falar, nesse contexto, num poder-violência.

O argumento principal desse ensaio de Benjamin radica em torno da ideia de que o direito, em sua essência, é contaminado pela violência que o funda e permanece nele representado pela coerção estatal. Com isso, a lei, no exercício sobre a vida e a morte, reafirma-se sobre si mesma. Forma-se, dessa maneira, um espaço vazio, que, para cobri-lo, a violência fundante da lei determina algo de podre na lei mesma que, de certa maneira, sempre se revela. A lei, portanto, nasce condenada à decadência interna, uma vez que o preceito legal, segundo Benjamin, é desprovido de justificação ou legitimação, pois o raciocínio jurídico é sustentado por uma dimensão de força e de violência que assume o vazio do fundamento que falta. Nessas chaves, chega-se à conclusão simples de que “a lei é a lei”, provida de inconsistências internas.

“Crítica da violência, crítica do poder” foi redigido dentro de um contexto que ajuda a explicar alguns posicionamentos do autor. Às voltas do ano em que foi publicado, desenhasse um quadro com particularidades sociais e históricas específicas, pois, com o término da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha ainda carrega os traumas de uma derrota e, estando a Europa mergulhada em uma forte crise econômica, consegue vislumbrar uma nova guerra, uma nova barbárie. Além disso, a ideologia antissemita ganha repercussão, o discurso pacifista enfraquece, e o Estado, por meio de aparelhos jurídicos e policiais rígidos, fica mais violento. Algumas questões que tinham sido combatidas anos antes voltam à baila:

2 Esses quatro ensaios podem ser encontrados em BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

3 Essa revista foi fundada em 1888 por Edgar Jaffé, Werner Sombart e Max Weber e sintomaticamente encerrada no ano de 1933. O ensaio em questão de Benjamin foi publicado da revista número 47 de 1920-21.

4 Para efeitos deste capítulo, leva-se em conta a tradução realizada por Willi Bolle. Cf. BENJAMIN, Walter. *Crítica da violência, crítica do poder*. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. 1986. p. 160-175.

“uso da violência jurídico-policial, discussão da pena de morte e do direito de castigar e impor sanções violentas por meio dos aparelhos estatais” (MARTINS, 2013, p. 235).

Atento a essa conjuntura e às ações coercitivas que eram forjadas num meio hostil, Benjamin questiona alguns princípios que sustentam o direito. Dentre eles, o principal talvez diga respeito à legitimidade de se concebê-lo enquanto ápice da civilização, enquanto representação de uma racionalidade e enquanto solução de uma saída definitiva dos tempos míticos que antes aprisionavam o homem. A reflexão proposta pelo autor é coerente não somente em relação ao momento histórico em curso, mas, sobretudo, pelo fato de direito, Estado, soberania, autoridade, poder, coerção e violência serem conceitos que sempre andaram próximos na Sociologia, nas Ciências Política e na Filosofia do Direito. São vocábulos que, em última instância, aceitam uma aproximação semântica, por mais discerníveis que possam parecer inicialmente.

Nesse sentido, Benjamin, ao partir da premissa de que a modernidade é problemática, constata que cabe ao próprio ser humano resolver seus dilemas. Contudo, tais conflitos, na aludida era histórica, são vivenciados de maneira mítica, o que significa o aprisionamento do homem às forças estranhas e ilusórias. Isso porque, para o autor, na modernidade, diferentemente do que apontam a Filosofia e a Sociologia, não se teve o desencantamento do mito, mas a sua reinstalação sob novas formas, e, dentre essas formas, destaca-se o direito. Embora se acredite que o direito esteja alicerçado sobre bases racionais, de acordo com o crítico alemão, ele é o exercício do poder-violência sobre a humanidade, é o controle da vida humana dominada pelas forças arcaicas e míticas. Dito em outras palavras, o direito “é fundado pelo poder-violência e se mantém através dele, ou seja, a violência e o poder estão tanto na origem como na manutenção do direito” (RODRIGUES, 2010, p. 12).

O vocábulo “crítica”, tal como aparece no título do texto, não significa reprovação ou avaliação desfavorável, como pode parecer à primeira vista. Como explica Jeanne Marie Gagnebin (2013, p. 121)⁵, o termo foi empregado por Benjamin no sentido kantiano de “delimitação dos limites”, segundo a etimologia grega do verbo *krinein* – “separar”, “distinguir”, “delimitar”, “levar ante o tribunal” –, do qual derivam também as palavras “critério” e “crise”. Portanto, a expressão foi usada tanto no sentido de operar distinções no interior do que se entende por violência, quanto no sentido de julgamento da violência e do poder na busca de um critério que permite julgá-los. É justamente na relação entre violência e poder, direito e justiça, que se encontra esse critério: “[a] tarefa de uma crítica da violência* pode ser definida como a apresentação de suas relações com o direito e a justiça”⁶, declara Benjamin (1986, p. 160) na primeira frase do ensaio. Trata-se de uma discussão que atinge o plano ético, uma vez que se põe em jogo a violência como meio para se atingir um fim supostamente justo.

5 Trata-se de uma explicação à palavra “Kritik” proposta pela autora em uma nota de rodapé de uma tradução do ensaio em questão feita por Ernani Chaves. O título “Zur Kritik der Gewalt” foi traduzido por ele como “Para uma crítica da violência” e pode ser lido em *Escritos sobre mito e linguagem* (2013, p. 121-156), de Walter Benjamin. O livro, traduzido por Ernani Chaves e por Susana Kampff Lages, foi organizado por Jeanne Marie Gagnebin a quem coube também a tarefa da apresentação e das notas explicativas.

6 Devido à ambiguidade da palavra “Gewalt” – “violência” e “poder” –, Willi Bolle, em sua tradução do original, optou pelo uso do asterisco quando as duas acepções do termo eram possíveis, algo que foi preservado neste trabalho, quando da reprodução de passagens do texto de Benjamin.

Partindo dessa constatação, o autor tece suas argumentações considerando dois dogmas básicos que norteiam e diferenciam as duas principais correntes do direito moderno: o direito natural e o direito positivo. Para o primeiro, não há problemas no uso do poder-violência como meio para alcançar fins justos, pois esses legitimam aquele. Conforme complementa, “a violência é um produto da natureza, por assim dizer, uma matéria-prima utilizada sem problemas, a não ser que haja abuso da violência* para fins injustos” (BENJAMIN, 1986, p. 160). Em contrapartida, o direito positivo se debruça na legalidade dos meios dentro de fins, já que parte da constatação de que o poder-violência se criou historicamente. De acordo com Benjamin,

[s]e o direito natural pode avaliar qualquer direito existente apenas pela crítica de seus fins, o direito positivo pode avaliar qualquer direito que surja apenas pela crítica de seus meios. Se a justiça é o critério dos fins, a legalidade é o critério dos meios. No entanto, não obstante essa contradição, ambas as escolas estão de acordo num dogma básico comum: fins justos podem ser obtidos por meios justos, meios justos podem ser empregados para fins justos. O direito natural visa, pela justiça dos fins, a “legalizar” os meios, o direito positivo visa a “garantir” a justiça dos fins pela legitimidade dos meios. (1986, p. 161)

Considerando-se tais constatações, pode-se afirmar que, tanto no direito natural quanto no direito positivo, o poder-violência se apresenta como algo supostamente legitimado. Benjamin critica, em ambos os casos, o seguinte aspecto: o direito natural é cego para o condicionamento dos meios, por sua vez, o direito positivo é cego para o caráter incondicional dos fins. Porém, as duas teorias estão marcadas pela violência como forma de poder e o poder como forma de violência, tanto nas suas origens quanto nas suas manutenções. A premissa básica e fundamental de Benjamin é, então, a de que o poder-violência funda e conserva o direito na modernidade.

Benjamin não problematiza em demasia a questão do direito natural, visto que este considera a violência e o poder como legítimos quando seus fins são justificáveis, isto é, vão ao encontro da garantia da vida. Ou seja, para a preservação da vida, o direito natural admite o uso da violência como meio, já que essa violência constitui-se num produto da natureza. Com isso, o autor concentra a sua atenção no direito positivo, que considera o poder como algo criado historicamente e que deve ser legitimado segundo o critério de seus meios. Isso significa que, “[e]nquanto o direito natural busca a legitimidade como critério dos meios e preocupa-se com os fins justos, o direito positivo busca a justiça como critério dos fins pela legitimidade dos meios” (RODRIGUES, 2010, p. 15). Em outras palavras, o direito positivo se pergunta pelo meio de garantia dos fins e, ao se fazer essa pergunta, coloca para si uma tarefa ética.

Nesse sentido, em relação ao direito positivo, qual seria a importância da distinção do poder-violência em legítimo e ilegítimo? Benjamin explica que tal diferença não é tão evidente assim. Entretanto, não se devem confundir tais conceitos com a noção de fins justos ou injustos, partindo-se do direito natural. O direito positivo, diferentemente deste, exige de qualquer poder-violência jurídica uma explicação de sua origem histórica, do qual pode

receber sua legitimação ou sanção. Os fins naturais, plausíveis no direito natural, carecem, para o direito positivo, do reconhecimento histórico. De acordo com o autor (1986, p. 162), “o direito positivo exige de qualquer poder* uma explicação sobre sua origem histórica, a qual, sob certas condições, recebe sua legitimação, sua sanção”. Ou seja, o conhecimento histórico de suas fontes é uma maneira de legitimar a violência tanto na sua origem quanto na sua conservação pelo direito.

E como ocorre essa passagem do direito natural para o direito positivo? Em alguns momentos, é difícil estabelecer tal distinção. O direito natural parte da premissa de que todos os seres humanos são iguais e, nesse caso, todos teriam o mesmo nível de capacidade e de racionalidade. Justamente por isso, instaura-se um ambiente de competição de forma que os homens são levados a atacarem uns aos outros. Esse comportamento, calcado na violência, visaria a lucros, à segurança ou mesmo à reputação. Não haveria, assim, lugar para justiça ou injustiça, já que não há lei e, onde esta não existe, não há poder comum. Isso justifica o fato de que, se o homem é livre para se defender quando atacado, ele deve ser livre para usar de quaisquer meios para sua defesa. Percebe-se, então, que a justiça e a lei não são inerentes ao homem, mas criações da sociedade.

Frente a essa liberdade, o homem vive entregue às suas paixões e, em virtude de sua natureza egoísta, vive na iminência de um possível estado de guerra. Por conseguinte, vive em constante estado de medo e de desconfiança, algo que lhe induz, por fim, a buscar a paz, a segurança e o conforto. Para tanto, concorda com a necessidade da formação de um Estado, feito por meio de um pacto, de um contrato em que aceita abrir mão de sua total liberdade em nome de uma segurança maior. É nesse momento, quando o homem cede a um contrato, que se dá a passagem do direito natural para o direito positivo. Como observa Ivoneide Fernandes Rodrigues (2010, p. 22), na origem desse contrato, “encontra-se presente a violência, mesmo que seja sob a forma de uma possibilidade, já que parte da ideia de um consenso, que uma vez rompido poderá ter um retorno da violência como forma de cobrança de tal rompimento”.

Nesse sentido, com a formação do Estado, ocorre a passagem do direito natural para o direito positivo, pois só o Estado tem o poder de transformar as normas em leis jurídicas, como correntes artificiais que podem se manter unidas pelo medo. Assim, como conclui Benjamin, a violência está presente tanto no contrato na sua origem (pois os poderes individuais que constituem o contrato jurídico são portadores do direito natural, da força e da violência) quanto em seu cumprimento (uma vez que, mesmo firmado em vista da paz, ele assente e se assegura no poder de violência do soberano). Segundo o autor, “[p]oder-se-ia dizer que um sistema de fins jurídicos é insustentável quando, em algum lugar, fins naturais ainda podem ser perseguidos pelo meio da violência” (1986, p. 162).

Quando se pensa no direito moderno, em suas principais vertentes – o direito natural e o direito positivo –, alude-se à sua relação com a violência e com o poder. Se o direito estabelece relações com a justiça, deve-se atentar, ainda, para as questões éticas que envolvem tais dimensões, uma vez que essas relações jurídicas nem sempre são justas. Desse modo, para Benjamin, uma vez que o âmbito jurídico inclui relações de meios e de fins, as preocupações éticas seriam discutidas a partir de indagações aos meios. Isso porque, no direito positivo, a questão central incide sobre a legitimidade de determinados meios que consti-

tuem o poder-violência. Com isso, se o filósofo alemão visa a tecer uma crítica ao direito, pautando-se na violência e no poder, ele deve se indagar sobre os meios, pois esses se justificam tendo em vista fins justos ou porque se constituem historicamente como legítimos.

Outro ponto arrolado por Benjamin diz respeito à função do poder e da violência tendo em vista os fins naturais e os fins jurídicos. Quando se refere ao indivíduo, enquanto sujeito do direito, a tendência do direito positivo é a de não aceitar os fins naturais como legítimos principalmente se tais fins forem almejados pelo poder-violência. O direito positivo objetiva a cercear o poder-violência dos indivíduos por entender que esses, de posse desse poder, tornam-se uma ameaça ao direito. De acordo com o autor (1986, p. 162), “o poder* jurídico tende a cercear, através de fins jurídicos, os fins naturais – mesmo nas áreas nas quais, em princípio, eles estão livres, dentro de amplos limites, como no caso da educação”. Ou seja, a educação, considerada uma área onde os indivíduos são livres, já foi penetrada pelo poder judiciário que faz uso da punição. Como conclui Rodrigues (2010, p. 41), “é de interesse do direito positivo controlar toda possibilidade de o indivíduo ter o mínimo de acesso a qualquer forma de poder, mesmo a mais remota possibilidade, pois este o considera um perigo ao próprio direito em sua formação e sua lógica”.

Pode-se afirmar, partindo-se de tais constatações, que o direito atua no sentido de monopolizar o poder-violência e garantir que este seja sempre uma posse sua, sem existência fora dele. Ao fazer referência à figura do grande bandido, Benjamin demonstra como se manifesta o poder natural fora do direito e da lei. Como explica o autor, esse personagem, mesmo sem ostentar fins nobres, consegue forjar uma imagem de admiração no povo justamente por estar fora das alçadas do direito e das leis. Dessa maneira, o direito positivo procuraria excluir qualquer possibilidade de poder-violência de todas as áreas de atuação dos indivíduos e, ao fazer isso, estaria controlando o indivíduo em quaisquer áreas em que possa atuar. Conforme escreve Benjamin,

[n]a figura do grande bandido, o direito se vê confrontado com essa violência*, a qual ameaça instituir um novo direito, ameaça que, embora impotente, faz com que o povo, em casos de destaque, se arrepie, hoje em dia como em épocas arcaicas. O Estado, por sua vez, teme essa violência como um poder que possa instituir um direito, do mesmo modo como tem de reconhecer o poder* legislador de potências estrangeiras ou de classes sociais que o obrigam a conceder-lhes, respectivamente, o direito de beligerância ou de greve. (1986, p. 164)

Se, para Benjamin, na esfera do direito, a violência é um meio, ele questiona sobre a legitimidade de seu uso, mesmo quando para fins justos. Ou seja, apropriar-se da violência, não obstante para propósitos supostamente plausíveis, não seria uma condição suficiente para aceitá-la indiscriminadamente, uma vez que ela se constitui num problema ético das relações humanas. O que, em última instância, o autor critica é o grau de aceitabilidade da violência na sociedade, considerando-se que ela institui e mantém o poder moderno, fazendo que ela se torne parte integrante do direito. Este, então, deve ter em seu controle as diversas formas de violência. Todavia, há momentos em que tal domínio não é assegurado

pelo Estado. Trata-se do direito de guerra, do direito de greve, do poder-violência presente no serviço militar e na polícia.

No que concerne ao direito de guerra, institui-se, de acordo com Benjamin, uma contradição entre Estado e direito. É uma contradição histórica, pois, na guerra, os Estados devem reconhecer os direitos e os poderes de outros Estados, mesmo temendo tais poderes. A paz, nesses casos, nada mais seria do que a sanção de toda a vitória, é o reconhecimento jurídico dessa vitória de um sobre o outro ou sobre os demais. Como decorrência, esse Estado consagra um novo direito e uma nova ordem jurídica de forma que a paz resultante da guerra culmina na legitimação de um poder sobre o outro. Logo, no direito de guerra, o Estado é obrigado a reconhecer o poder-violência de outro Estado, embora este venha a modificar seu próprio direito. Portanto, Benjamin leva à percepção de que os sujeitos jurídicos, ao sancionarem o uso da violência da guerra, entendem como naturais os seus fins, o que inclusive conferiria direitos de destruição aos mais fortes ou aos vencedores.

No que tange ao direito de greve, o autor afirma que o operariado organizado é o único sujeito jurídico, além do Estado, a quem cabe um direito ao poder-violência. Isso porque, para o Estado, a greve não se constitui em violência, já que é concebida como uma não-ação, um não-agir. Como explica Benjamin (1986, p. 163), “[f]oi provavelmente uma reflexão desse tipo que facilitou ao poder do Estado a concessão do direito de greve, quando não havia mais meio de evitá-la”. Contudo, é justamente dessa inércia que nasce uma nova forma de poder-violência, travestida em omissões e em chantagens. Ou seja, no momento em que o grevista vira as costas para o patrão e para a sua empresa, ele está se valendo do poder-violência, pois está fazendo uso de ferramentas para derrubar a ordem jurídica posta. Convém ressaltar, nesse particular, que nem toda forma de greve é revolucionária; há casos em que inclusive fortalece o poder do Estado e das leis.

Afora o direito de guerra e o de greve, o poder militar existente no interior de cada país também se constitui numa forma de poder-violência. A rigor, o poder militar visa a manter os cidadãos subordinados à lei e ao Estado. Essa função somente se torna possível graças à obrigatoriedade do serviço militar. Como destaca Benjamin (1986, p. 186), “[o] militarismo é a compulsão para o uso universal da violência como um meio para os fins do Estado”. Esses fins podem ser diversos, indo desde a manutenção de uma legalidade existente à criação de outras, em todo caso, calcados no poder-violência. Ou seja, para justificar os fins militares, o Estado faz uso da violência para a conservação ou mesmo para a instituição de um poder de direito. Trata-se, porém, no caso do militarismo, de uma manifestação do poder-violência jurídico, o qual deve ser percebido nas suas entrelinhas, de modo não ingênuo, mas crítico.

Outra forma de relação do poder-violência diz respeito à polícia. Esta intervém para garantir a segurança, valendo-se da violência para fins legais e, muitas vezes, decidindo a natureza desses fins. Ela se constitui na própria legalização da violência para garantir os fins do Estado, quando este já não dispõe de novos meios de garanti-los. Nela se encontram duas formas de poder que compõem o direito: o poder instituinte e o poder mantenedor. Ela também pode se apresentar como uma forma de poder-violência para fins jurídicos bem como ela própria pode instituir tais fins tanto para executar medidas quanto para baixar decretos. Segundo Benjamin, a atuação da polícia ocorre quando o direito e o Estado não

estão mais conseguindo impor seus fins juridicamente. Conforme leitura de Márcio Seligmann-Silva (2007, p. 218), trata-se de um poder mantenedor e instituidor do direito, pois “funciona como um instrumento do Estado que intervém onde o sistema jurídico esbarra no seu limite”. Ainda conforme o crítico, ao alegar “questões de segurança”, o Estado pode assim controlar seus cidadãos.

Como se pode verificar, o poder-violência é fundador e mantenedor do direito e do Estado. A esse tipo de poder-violência que consegue, de diferentes formas, aprisionar o ser humano em um destino cíclico de condenação, de culpa e de expiação Benjamin denomina de mítico. Ao afirmar que o direito tem sua origem no mito, o autor quer dizer que ele se funda em um poder misterioso que aprisiona o homem na ilusão. Trata-se, nos termos de Rodrigues (2010, p. 44), de “uma força demoníaca que tem como propósito a redução da vida em uma *mera vida*, a fim de melhor controlá-la”. Em suma, fundado em um movimento cíclico, todo poder-violência ou instaura ou conserva o direito. Assim, nas últimas páginas de “Crítica da violência, crítica do poder”, o filósofo alemão investiga essas forças míticas, as quais, do seu ponto de vista, fundam o direito a partir da violência, uma violência instauradora e mantenedora do poder.

Para tanto, o autor faz referência à lenda de Níobe para explicar a forma de agir do direito. Segundo a mitologia grega, Níobe, filha de Tântalo e Dione e esposa de Anfião, era conhecida pela sua fertilidade, por ter concebido quatorze filhos, dos quais sete eram homem e sete, mulheres, que ficaram conhecidos como “nióbidas”. Certa feita, o povo de Tebas se reuniu para render tributo a Leto (Latona para os romanos). Na ocasião, surge Níobe, que insulta a deusa, pelo fato de ela ter apenas dois filhos, Apolo e Artemis, sendo esses tios da insultante. Como castigo por ter comparado um feito humano a um feito sagrado, Leto ordenou que seus filhos, ambos arqueiros, matassem os quatorze filhos de Níobe, poupando essa, para que vivesse sob a culpa do assassinato de seus descendentes. Ela não devia morrer, pois, se isso acontecesse, não seria punida. Nesse caso, a ideia é justamente deixá-la viver, carregando a culpa pela perda dos filhos, culpa essa que se originou da sua audácia de aproximação do poder divino.

Nesse episódio, a punição de Níobe não ocorre pela simples transgressão de uma lei, mas pelo desafio que ela propõe a seu destino, no caso, julgar ser superior a uma deusa. Conforme Benjamin, a ação de Apolo e Artemis culmina antes na institucionalização de um direito novo do que na punição de uma transgressão de um direito existente. Quando ela afronta o seu destino, não liquida a sua vida, mas a de seus filhos, algo que motivará o seu aprisionamento a um sentimento eterno de culpa. É justamente essa forma de ser do direito que o torna universal, pois ninguém consegue escapar ao seu domínio, ele sempre será o vencedor e, a partir de cada vitória, produzirá um novo direito. Assim, a punição serve menos para reparar um dano do que fortalecer o direito. A compreensão do direito seria correlata ao conceito de destino, como a perpetuação da ordem mítica na vida histórica da sociedade. Nesse sentido,

[o] mito é a força maléfica que aprisiona a humanidade em suas forças demoníacas, forças sombrias em que não há lugar para a liberdade humana. Podemos afirmar, com Benjamin, que o mito, em sua lógica, considera a vida humana como

uma condenação (como no caso de Níobe) em que antes mesmo de ser julgado, ou até antes mesmo de errar, o homem já está condenado a ser subjugado pelas forças do poder-violência do direito. Nesse sentido, a punição, como no exemplo de Níobe, revela esse aspecto mítico da norma jurídica, como a pena de morte, que representa o poder máximo do direito sobre a vida e a morte. (RODRIGUES, 2010, p. 57)

Em seu ensaio, Benjamin alude, ainda, ao mito de Prometeu para demonstrar que a punição é uma consequência necessária para quem desafia o direito. Prometeu era um titã, filho de Jápeto e irmão de Atlas, Epimeteu e Menoécio. Conhecido pela sua astúcia e inteligência, foi um defensor da humanidade, e é lembrado pelo fato de ter roubado o fogo da deusa Hestia e tê-lo dado aos homens. Em posse desse bem, os indivíduos tornaram-se superiores aos animais e mais próximos aos deuses. Em virtude de ter desafiado os deuses, foi punido por Zeus. Este amarrou Prometeu em uma rocha para toda a eternidade enquanto uma grande águia vinha lhe comer todos os dias o seu fígado, que se regenerava continuamente. Como se percebe, fica clara a natureza cíclica da punição mítica que o direito encarna.

Tanto a partir da lenda de Níobe quanto da de Prometeu, não se trata de pagar com uma penalidade o delito que os personagens cometeram, mas de atualizar, sob a forma de punição, uma culpa ou uma condenação a que já se está sujeito como parte do destino. Partindo desses casos exemplares, Benjamin postula que a “institucionalização do direito é institucionalização do poder e, nesse sentido, um ato de manifestação imediata da violência. A justiça é o princípio de toda institucionalização divina de fins, o poder (*Macht*) é o princípio de toda institucionalização mítica do direito” (1986, p. 172). Nessa ordem de pensamento, aloja-se a compreensão pela admiração do grande bandido. Ele suscita admirações secretas das pessoas por representar uma espécie de desobediência ao poder-violência do direito, embora todos saibam que, ao final, ele será, de alguma forma, punido.

O direito surge para cercar os limites de ação dos homens. O indivíduo está condenado pelo direito mesmo antes de qualquer erro ou transgressão que possa cometer. No momento em que o sujeito transgredir a lei, ele é condenado, e recaí sobre si o sentimento de culpa. Mesmo desconhecendo as leis, pelo princípio do direito moderno, ele não será eximido da punição. A partir desse raciocínio, entende-se que os seres humanos nascem condenados à força do mito, o qual controla a sua vida sem, na maioria das vezes, o perceberem. À transgressão da lei tem-se a intervenção do direito que age através da punição dos infratores ou induzindo-os à penitência. Conforme complementa o ensaísta alemão, o surgimento da punição ou da penitência não se dá por acaso, mas por obra do destino, que se apresenta em sua ambiguidade proposital.

A culpa inerente às forças míticas que sustentam o direito atinge a esfera da vida natural, a mera vida (*blosses Leben*) a que se refere Benjamin em seu ensaio. Esse sentimento visa a fortalecer o poder do direito, principalmente no que tange à decisão do poder sobre a vida e a morte de um indivíduo. Disso conclui-se que a mera vida, que tem a culpa como um dos seus pilares determinantes, encontra-se reduzida às normas jurídicas, isto é, manipulada e controlada pelo direito. Com isso, se o direito objetiva a impugnar regras de destino

da humanidade, assunto esse central dentro da filosofia benjaminiana, ele o faz de modo silencioso, disfarçado, discreto. É preciso, então, desenvolver o espírito crítico de forma a libertar os homens dessas amarras propostas pelo direito.

Assim, se o direito faz uso do poder-violência de forma mítica para aprisionar o ser humano em seu ciclo de condenação, culpa e expiação, a proposta de Benjamin é a de que se rompa com essa prisão através da manifestação do poder-violência puro. E sua concepção, o poder-violência revolucionário seria a única forma de poder-violência puro: “[s]e a existência do poder, enquanto poder puro e imediato, é garantida, também além do direito, fica provada a possibilidade do poder revolucionário, termo pelo qual deve ser designada a mais alta manifestação do poder puro, por parte do homem” (BENJAMIN, 1986, p. 175). Logo, pode-se pensar o poder revolucionário além das formas de poder instituídas pelo direito, que, em última instância, libertaria o homem do mito e do destino.

Em seu estudo, Benjamin pensa essa forma de poder-violência puro em associação com aquilo a que ele denomina de poder-violência divino. O conceito de divino, nesse particular, não se refere ao uso do termo tal como expresso no âmbito do religioso, mas a um poder-violência sem mediações. No caso do pensamento benjaminiano, pode haver uma relação entre o poder-violência revolucionário e o poder-violência puro na esfera da teologia judaica. Essa relação entre o histórico e o messiânico se situaria no âmbito da interrupção do ciclo mítico que domina a existência histórico-temporal do homem. Para o autor, só uma forma de poder-violência que interrompa a lógica jurídica dos fins é capaz de libertar o homem das forças míticas que o aprisionam. Segundo o crítico, o poder divino é destruidor do direito e agente que exime qualquer culpa ou pecado: “[o] poder* mítico é poder* sangrento sobre a vida, sendo esse poder o seu fim próprio, ao passo que o poder* divino é um poder puro sobre a vida toda, sendo a vida o seu fim. O primeiro poder* exige sacrifícios, o segundo poder os aceita” (BENJAMIN, 1986, p. 173).

A partir dessas reflexões, fica claro que a posição de Benjamin é a de que se rompa o ciclo do poder mítico sobre o qual se inscreve o direito. Com a destruição do poder-violência e a sua substituição por um poder puro e imediato, tem-se a desintegração do poder estatal e, com isso, a fundação de uma nova era história. O poder-violência revolucionário, única forma de violência pura que o homem pode tornar real, teria participação direta nas transformações sociais. Esse poder divino, no entanto, não cabe aos homens, é inacessível a eles, mas que pode ser buscado na história, pois está a seu alcance e dentro de suas possibilidades. Conforme conclui o autor,

[d]eve ser rejeitado [...] todo poder* mítico, o poder* instituinte do direito, que pode ser chamado de um poder que o homem põe (*schaltende Gewalt*). Igualmente vil é também o poder* mantenedor do direito, o poder* administrado (*verwaltete Gewalt*) que lhe serve. O poder divino, que é insígnia e chancela, jamais um meio de execução sagrada, pode ser chamado de um poder de que Deus dispõe (*waltende Gewalt*). (BENJAMIN, 1986, p. 175)

Portanto, nas palavras de Benjamin, existe uma distinção entre direito e justiça, sendo que esta nem sempre é representada por aquela. O direito não garante a justiça entre os

homens devido ao fato de aprisioná-los às forças míticas. Enquanto força mítica, o direito se nutre do poder-violência que busca defender interesses de uma minoria. Assim sendo, o direito se institui para aprisionar o homem num círculo de condenação, culpa e expiação desde o momento de seu nascimento. Para se libertar das amarras do mito, o sujeito deve fazer uso do poder-violência revolucionário, o único a que tem acesso. Ao conhecer a sua realidade, poderá atuar sobre essa realidade, transformando-a num mundo melhor.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Crítica da violência, crítica do poder. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Sel. e apres. Willi Bolle. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa *et al.* São Paulo: EdUSP, 1986. p. 160-175.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Escrito sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, Duas Cidades, 2013. (Coleção Espírito Crítico).
- MARTINS, Ricardo André Ferreira. A violência como sistema de crueldade e poder: Walter Benjamin e Nietzsche. In: BUTTURI JÚNIOR, Atilio; GEBRA, Fernando de Moraes; CALEGARI, Lizandro Carlos; MARTINS, Ricardo André Ferreira. *Ensaaios (in) conjuntos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2013a. p. 235-264.
- RODRIGUES, Ivoneide Fernandes. *Violência, mito e destino: para uma crítica do direito com base em Walter Benjamin*. 2010. 104f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético. In: _____. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2007. p. 213-238.