

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

VIVIANE DANTAS MORAES

A VIDA NUA EM DALCÍDIO JURANDIR: METAMORFOSES DO ESTADO
DE EXCEÇÃO

BELÉM/PA
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

VIVIANE DANTAS MORAES

A VIDA NUA EM DALCÍDIO JURANDIR: METAMORFOSES DO ESTADO
DE EXCEÇÃO

Tese apresentada ao curso de
Doutorado em Estudos Literários do
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do
Pará como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em
Teoria Literária.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Tânia
Sarmiento-Pantoja.

BELÉM/PA
2017

VIVIANE DANTAS MORAES

A *VIDA NUA* EM DALCÍDIO JURANDIR: METAMORFOSES DO ESTADO
DE EXCEÇÃO

Tese apresentada ao curso de doutorado em estudos literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária.

Orientadora: Prof^a. Dr^aTânia Sarmiento-Pantoja

Banca examinadora

Prof^a Dr^a Tânia Sarmiento-Pantoja (UFPA)
Orientadora

Prof. Dr. Sandro Bazzanella (UNC)

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen (UFMG)

Prof. Dr^a Mayara Ribeiro Guimarães (UFPA)

Prof. Dr^a Maria do Socorro Simões (UFPA)

Belém, 17 de fevereiro de 2017

Aos meus pais, que me ensinaram a viver e
a sobreviver quando for preciso.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Moraes e Salomé, pela educação com amor.

Aos meus irmãos Lidiane e Leandro, amigos de sangue.

A Dona Edna, a grande beleza dos meus dias.

Aos amigos José Victor, Thais, Ana Zélia, Lúcia Tupiassú, Wellington.

A minha família “Casarão 14” Rafael, Karine, Renato e Gabriel.

A minha orientadora Tânia Sarmiento-Pantoja, pela confiança, companheirismo e diálogo que me conduziram de forma profícua na pesquisa.

Aos funcionários da Fundação Casa Rui Barbosa Felipe Dias e Cláudio Vitena, pela presteza e atenção concedidas durante a pesquisa de arquivo.

A Carmen Gomory e a Margot Benicasa, pelas conversas sobre Dalcídio.

RESUMO

O projeto estético e ético do escritor brasileiro Dalcídio Jurandir se dedica em construir uma imagem decadente e grotesca da Amazônia reveladora de uma crise da existência humana, sociocultural e política. Deste modo, o escritor oferece um panorama de problemas sociais e humanitários que transformam a Amazônia em um campo de sobrevivência. Em diálogo com a teoria do estado de Exceção e com o conceito de *vida nua*, do filósofo Giorgio Agamben, os romances de Dalcídio Jurandir fortalecem a ideia de que o estado de Exceção, ou seja, a ausência do Estado e da ordem jurídica é uma prática inerente à estrutura política do ocidente, inclusive dos governos democráticos. A narrativa literária dalcidiana, portanto, atravessando um questionamento sobre o progresso nos demonstra que a *vida nua* está presente para além dos regimes de Exceção, pois ela se encontra presente nas catástrofes e barbáries camufladas no cotidiano da sociedade contemporânea.

Palavras-chaves: Dalcídio Jurandir. Amazônia. Grotesco. Vida Nua. Exceção.

RESUMÉ

Le projet esthétique et éthique de l'écrivain brésilien Dalcídio Jurandir est dédié à la construction d'une image décadente et grotesque révélant dans l'Amazonie une crise de l'existence humaine, socioculturel et politique. Ainsi, l'auteur donne un aperçu des problèmes sociaux et humanitaires qui transforment l'Amazonie dans un cours de survie. En dialogue avec la théorie de l'état d'Exception et le concept de la *vie nue*, d'après le philosophe Giorgio Agamben, les romans de Dalcídio Jurandir renforcent l'idée que l'état d'Exception, à savoir, l'absence de l'Etat et de leur système juridique est un pratique inhérente à la structure politique occidentale, y compris les gouvernements démocratiques. Le récit littéraire de Dalcídio Jurandir, donc, par une remise en cause des progrès nous montre que la *vie nue* se trouve au-delà des régimes d'Exception car elle fait partie de la catastrophe et de la barbarie de la vie quotidienne dans la société contemporaine.

Mots-clés: Dalcídio Jurandir. Amazonie. Grotesque. Vie Nue. Exception.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 ONDE HÁ VIDA NUA HÁ EXCEÇÃO: O CAMPO CINZENTO DE DALCÍDIO JURANDIR	15
2.1 ASPECTOS DA VIDA NUA EM NARRATIVAS LITERÁRIAS: CAMPOS DA AMAZÔNIA, CAMPOS DE AUSCHWITZ	15
2.2 O ENTRE-LUGAR DE DALCÍDIO JURANDIR: EXCEÇÃO E VIDA NUA E A CONSTRUÇÃO DE UM CICLO DE SOLIDÃO	36
2.3 A AMAZÔNIA GROTESCA DE DALCÍDIO JURANDIR: ENTRELACEMENTOS FILOSÓFICOS SOBRE A VIDA NUA	47
3 CULTURA E EXCEÇÃO	63
3.1 O ESTADO DE EXCEÇÃO AGAMBENIANO MEDIANTE UM DIÁLOGO DE CONTRIBUIÇÕES TRANVERSALIZADAS	63
3.2 A EXCEÇÃO É A REGRA: DOCUMENTO DE CULTURA, DOCUMENTO DE BARBÁRIE	74
3.3 MONUMENTO DE BARBÁRIE: O GROTESCO COMO ESTÉTICA DA EXCEÇÃO	79
4 VIDA NUA E RESISTÊNCIA EM NARRATIVAS SOBRE A VIOLÊNCIA: AS MARCAS DA EXCEÇÃO NO CORPO GROTESCO	89
4.1 A NUDEZ DA EXCEÇÃO: O DELITO INVISÍVEL SOBRE A IMANÊNCIA DA VIDA	89
4.2 SAMUEL BECKETT: NO UNIVERSO PRETO CLARO O ESPAÇO PARA O NÃO-DITO	110
5 A VIDA NUA É A REGRA: A CATÁSTROFE AMAZÔNICA DE DALCÍDIO JURANDIR	119
5.1 CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA: NOS CAMPOS QUEIMADOS A VIDA NUA É CINZENTA	119
5.2 O GROTESCO E O “TEMPO DO ABANDONO EM BELÉM DO GRÃO-PARÁ: A VIDA NUA ANDA DESCALÇA	135
5.3 ENTRE O HUMANO E O FERINO: OS COVÕES SÃO UM BECO ESCURO E GROTESCO	153

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	170

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho intitulado “A *vida nua* em Dalcídio Jurandir: metamorfoses do estado de Exceção” traz a partir do estudo da construção do pensamento literário do escritor brasileiro Dalcídio Jurandir um debate crítico baseado no atual pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben (1945) sobre a teoria do estado de Exceção e o conceito de *vida nua*. Um dos maiores estudiosos do conceito de Exceção na contemporaneidade, Agamben defende que esta teoria, que antes era uma medida restrita dos governos totalitários, está inserida como paradigma de governo das políticas ocidentais. Portanto, inspirando-se na máxima pela qual “Onde há *vida nua* há Exceção”, percebe-se que a Exceção se transmuta, metamorfoseia-se em outros parâmetros e situações sob a condição de *vida nua*. Um dos caminhos para a compreensão desse pensamento encontra-se na literatura e é na obra de Dalcídio Jurandir que se procura demonstrar as várias facetas que constituem um contexto de Exceção.

Entre a ordem e a desordem habita o caos. A imagem do caótico é nebulosa e é dessa atmosfera cinzenta que emerge a estepe do incompreensível, do inominável. Que lugar é esse e quem nele encontramos? A reflexão sobre as catástrofes do século XX e seu legado monumental de barbaridades memoráveis tornou-se uma busca constante pelo desvelamento e compreensão de situações de emergência que, nos dias atuais, se camuflam em catástrofes naturalizadas e imperceptíveis em seu grau de seriedade. Quando o filósofo Walter Benjamin (1940) declarou sua desilusão acerca das promessas de progresso, previa que o estado de Exceção se tornaria imperativo para o desmantelamento da aura e se tornaria o responsável pela produção mecânica das relações humanas cada vez mais escravizadas e oneradas pelo avanço da técnica.

O estado de Exceção é considerado uma medida de necessidade para situações extremas. Giorgio Agamben nos elucida que o verdadeiro papel desempenhado pela Exceção é suspender os direitos fundamentais. Nesse entremeio das decisões soberanas nasce a *vida nua*, um elemento que se tornou essencial para que a Exceção seja compreendida nos diversos âmbitos em que o problema da existência humana esteja atrelado às mazelas sociais. O desnudamento e o despojamento do corpo social

congregam um vazio jurídico que se preenche de violações constantes ao direito básico pela vida com dignidade, fraternidade, igualdade e liberdade.

O filósofo italiano traça um caminho importante para esclarecer o nascimento da Exceção no seio dos estados de Direito. Ele avalia como esta evolui na esfera da soberania e de que forma a *vida nua* se configura no antro das consequências dessa ação, tendo como objeto de análise os campos de concentração nazistas a partir da obra de Primo Levi, um dos sobreviventes de Auschwitz. Desse modo, Agamben nos leva a refletir sobre o absurdo da existência e na *vida nua*, vida desqualificada pela suspensão do ordenamento jurídico, que resulta do abuso de poder.

Procura-se, nessas primeiras impressões sobre o estudo da teoria da Exceção, não apenas entendê-la no seu funcionamento unilateral enquanto medida, mas explorar as inúmeras possibilidades de ilustrá-la em suas consequências, além de evidenciá-la enquanto um agente que sempre se fez presente nas situações de violência e barbárie. Essa complexa peculiaridade nos ajuda a observar a presença da Exceção em suas mais diversas conjunturas, assim como nos permite discernir um novo horizonte de abordagem para explorarmos com mais intento os elementos que caracterizam a *vida nua*.

Trata-se, portanto, – e esse é o fio condutor da discussão – de apontar que o estado de Exceção é uma medida-condição produtora do que podemos sugerir como “espaços de Exceção”. Ou seja, independentemente das épocas, os lugares surgem, ressurgem, se constroem desordenadamente e se transmutam, mas serão sempre terrenos profícuos para refletirmos na relação entre cultura, História e barbárie. Nesse sentido, podemos considerar que o escritor Dalcídio Jurandir, ao assumir uma postura crítica sobre a vida amazônica, aguça seu olhar para os problemas existenciais diante da miséria assoladora que fere as bases fundamentais para uma vida digna.

Assim sendo, o escritor consegue perscrutar em suas obras características do estado de Exceção que não estão diretamente ligadas ao contexto de guerra, mas que configuram outro tipo de barbárie: o absurdo de sobreviver ao esquecimento e à indiferença governamental provenientes de ideias mal concebidas acerca do dilema da utilidade e da inutilidade de cada cultura e de cada espaço, na contribuição ao desenvolvimento econômico social, o que atualmente, na linguagem do Estado moderno, se camufla sob a égide de projetos democráticos.

Em seu discurso que emana da “periferia” latino-americana, Jurandir nos possibilita perceber o desencantamento do mundo e a desconstrução do ideal desse progresso criado como promessa de felicidade que não favorece a todos. O autor demonstra um conhecimento profundo de seu local de enunciação e afirma a autoridade de quem observa as implicações resultantes da grande ilusão plantada pela civilização do velho mundo, sobre os modos de vida que não são coerentes com as realidades descobertas.

Deste modo, Dalcídio Jurandir nos professa que a Amazônia não interessa aos planos de “embelezamento” do projeto civilizacional da modernidade e, sendo empurrada cada vez mais para a margem do esquecimento, passa a vivenciar o desnudamento das necessidades essenciais do ser humano, construindo um campo de vidas matáveis que buscam pela sobrevivência. Os personagens de seus romances, portanto, vivem a experiência do corpo pela fome, pela miséria e pelas doenças. Assim sendo, o escritor desvenda e desconstrói a ideia criada pelos europeus de que a Amazônia é o *El Dorado* a ser explorado em sua riqueza e beleza e mostra a face destrutiva da modernidade ao descortinar que o verdadeiro inferno verde está na luta constante pela vida.

Na esfera literária, Jurandir se torna, portanto, o primeiro escritor a levar para o romance moderno brasileiro uma imagem decadente da Amazônia ao delatar o drama da pobreza e do preconceito que, de algum modo, enfeiam a paisagem exótica construída por muitos escritores. Nas reflexões dalcidianas, a Amazônia, representada no primeiro romance a partir do primeiro romance “Chove nos Campos de Cachoeira” (1941), se torna, portanto, um grande campo de extermínio cultural, moral, social, mas, sobretudo humano, criado por uma barbárie silenciosa que configura a *vida nua*.

Por uma situação semelhante contextualizada durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), passaram os prisioneiros dos campos nazistas. De fato, o extermínio de milhões de pessoas foi um capítulo da História extremamente notável, pois o próprio Estado alemão, sob o comando de Adolf Hitler, criou uma lei arbitrária que permitiu tal descalabro. Os judeus, assim como os habitantes da vila de Cachoeira do Arari, foram excluídos e marginalizados da paisagem de uma civilização homogeneamente idealizada. O judeu italiano Primo Levi, sobrevivente da *Shoah*, inaugurou com a obra “É isto um homem?” (1958), o gênero chamado de “literatura de testemunho”, em que a experiência traumática de quem se debateu constantemente contra a morte, se constrói

em uma narrativa enriquecida pela dor e que mostra um detalhe espantoso acerca da Exceção: nesse caso, temos a presença do Estado no espaço de extermínio enquanto algoz dos direitos humanos.

Se o objetivo é provar que a Exceção existe para além dos contextos de guerra, consideramos a obra dalcidiana fundamental para que essa meta seja concretizada. A literatura, portanto, nos mostra que a Exceção transgride tempos e espaços e nos transmite o seguinte comando do entre lugar da ordem e da desordem: onde há *vida nua* há Exceção.

Após a breve reflexão sobre o tema do trabalho, vamos a apresentação dos capítulos, que foram distribuídos em 4 (quatro).

No capítulo 1 problematiza-se a ideia de “campo”, a partir do pensamento de Agamben. Segundo o filósofo, o campo é um espaço de violação e *vida nua* e, portanto, um espaço de Exceção. A partir do posicionamento de crítica social, norteador da obra de Dalcídio Jurandir, e da análise dos elementos que perpassam a sua construção literária sobre a Amazônia, reflete-se, em paralelo com os aspectos encontrados na narrativa testemunhal de Primo Levi, sobrevivente ao campo de concentração de Auschwitz, de que forma o campo tornou-se, como declara Agamben, o *nómos* do moderno, ou seja, o campo é um arquétipo contemporâneo de um espaço de Exceção onde a vida é constantemente exposta à violência e à morte. Em seguida, versaremos sobre uma discussão acerca da construção romanesca de Dalcídio Jurandir e seu embate com a crítica literária, a fim de compreendermos como se formulou o pensamento estético do escritor no encontro com os elementos políticos, sociais e culturais que caracterizam sua produção. O último tópico do capítulo discutirá a representação da Amazônia na obra de Dalcídio Jurandir e elencar quais os aspectos estéticos da construção da narrativa, por exemplo, o Grotesco, dialogam com o conceito de *vida nua*.

No capítulo 2 teceremos uma abordagem teórica sobre o conceito de estado de Exceção, a partir do pensamento de Giorgio Agamben, um dos principais pensadores contemporâneos sobre o funcionamento da Exceção no âmbito dos governos democráticos. A análise sobre a relação entre Cultura e Exceção é a proposta-base desse capítulo, que se originou a partir das inquietações de Walter Benjamin acerca do progresso. No intento de compreender o significado de sua famosa expressão “documento de cultura e documento de barbárie”, desvendou-se a inextricável teia

existente entre Cultura, Estado e Exceção, expondo a necessidade de se repensar os conceitos de cultura para que essa ligação se torne coerente. O argumento, portanto, tornou-se o fio condutor da discussão geral tecida pelas contribuições transversalizadas de outros pensadores como de Zygmunt Bauman, José Luis dos Santos, Terry Eagleton, Todorov, Theodor Adorno, Edward Said, Michel Pollak. Há ainda, com objetivo de preparar o leitor para a análise das obras literárias, uma reflexão sobre a estética do grotesco e sua relação com a *vida nua*, uma característica em comum nas obras literárias presentes nesse trabalho, e que evidencia, na criação de uma linguagem que remete ao mundo disforme da condição humana, a estética da barbárie e da Exceção.

O capítulo 3 traz a reflexão sobre a vida e a sobrevivência nas situações extremas e mostra como o conceito de *vida nua* foi influenciado pelo conceito de “uma vida”, do filósofo francês Gilles Deleuze. A partir das questões ligadas a estética do Grotesco, abordamos nessa parte do trabalho as reflexões em torno da condição nebulosa da sobrevivência e os elementos que a envolvem como a vergonha, o corpo grotesco, o mal-estar, a infâmia e muitas outras que ainda podem surgir. Duas narrativas pós-Segunda Guerra Mundial serão analisadas: “É isto um homem?” (1958), de Primo Levi e “Fim de Partida” (1957), de Samuel Beckett. O estudo das obras, nesse momento, nos servirá como uma importante mediação para vasculharmos os elementos que constituem a *vida nua* em um contexto de Exceção por excelência e percebemos que esses mesmos elementos podem ser observados na narrativa literária de Dalcídio Jurandir. As diversas formas de sobrevivência que revelam o desnudamento e uma imagem do grotesco, só fortalecem a ideia que embora disforme, o corpo torturado é símbolo de resistência e também “uma vida”.

Da análise literária dessas obras surgem diversas formas de se pensar a Exceção. Uma delas é a Exceção enquanto um delito aliado à concepção de cena de crime, tendo o corpo grotesco como expressão da linguagem da violência. Para isso, nos baseamos nos autores Josefina Ludmer e Karl Eric Schollhammer para refletir sobre a configuração do espaço da Exceção e dos agentes nele envolvidos.

O Capítulo 4, o último, se dedica à análise de três romances de Dalcídio Jurandir. As três obras fazem parte do conjunto de dez obras do autor conhecido como Ciclo do Extremo Norte, que narra a trajetória do personagem Alfredo, que perpassa como protagonista por todo Ciclo como testemunha da tragédia social amazônica.

Analisamos os seguintes romances: “Chove nos Campos de Cachoeira” (1941), a obra primeira, que nos abre um denso panorama da vida marajoara e suas mazelas sociais, destacando além de Alfredo, o personagem Eutanázio, que reflete o drama humano e existencial do lugar; o romance “Belém do Grão-Pará” (1960), que narra a saga da desconstrução dos ideais de Alfredo e seus sonhos roubados nas dificuldades da vida cidadina perante o dismantelo da capital Belém que sofre a decadência do primeiro Ciclo da Borracha na Amazônia; “Passagem dos Inocentes” (1963), o quinto romance, seguido em linha narratológica do anterior, consolida a ruim situação de Alfredo que é levado a morar na periferia da cidade, em uma rua cheia de lama e barracos, onde, diante do caos urbano, começa a melhor compreender as questões sociais quando presencia uma manifestação popular.

As narrativas dalcidianas constroem espaços de sobrevivência em que é possível relacionarmos com um estado de Exceção e uma condição de *vida nua*. Os personagens dos romances de Dalcídio Jurandir não aparecem em um campo de concentração nazista, nem atuam no palco cinzento de Beckett, mas emanam de um espaço de sobrevivência e trazem consigo as marcas da Exceção: a experiência da fome, da infâmia, da decadência de valores humanos, o abandono pela lei, doenças, analfabetismo, vergonha, despojamento e humilhação.

2 ONDE HÁ *VIDA NUA* HÁ EXCEÇÃO: O CAMPO CINZENTO DE DALCIDIO JURANDIR

2.1 ASPECTOS DA *VIDA NUA* NAS NARRATIVAS LITERÁRIAS: CAMPOS DA AMAZÔNIA, CAMPOS DE AUSCHWITZ

Do ponto de vista espacial, político e factualmente histórico, a proposta em se comparar a Amazônia aos campos de concentração de Auschwitz, pode se mostrar uma ideia apeladora e radical. Arriscaríamos dizer que a analogia tende a ser evitada pelas semelhanças aterradoras às quais podemos nos deparar. Para entender a *vida nua* é preciso que pensemos no lugar onde ela se produz e compreender, acima de tudo, que o desnudamento perpassa pelo flagelo do corpo simbolizando um problema mais complexo: independente das mais variadas formas de violência, nos deparamos com o absurdo da condição e da fragilidade da existência do ser humano que resiste a duras penas, contra a opressão do poder. Portanto, o diálogo proposto se revela possível na medida em que consideramos as condições pelas quais ambos os espaços estão, com frequência, demarcando fundamental importância na História, na memória, no imaginário e nas narrativas literárias, como “campos” de extermínio do humano, da cultura, da exploração e da espoliação da vida.

O lema “matar ou deixar morrer”, expressão fundamental do poder soberano sob a égide dos Estados Modernos, apontada por Michel Foucault em suas pesquisas sobre a genealogia do poder, transmutou-se para outra lógica na contemporaneidade, e dada a problematização do conceito de Exceção estudado por Agamben, o poder soberano age no sentido de “fazer sobreviver”. Portanto, essa é a condição desses dois “não-lugares” postos aqui em parâmetro, pois configuram espaços de violação da dignidade, onde não existe lei que preze, acima de tudo, a vida, e o esvaziamento jurídico torna qualquer espaço vulnerável à violência e ao esquecimento da própria ideia do que é ser humano. Refletir sobre os novos parâmetros do estado de Exceção é um dos objetivos desse trabalho.

Nesse contexto, o conceito de *vida nua*, pensado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, é o que amplia a possibilidade de desconstruir a ideia de que a exceção está tão somente vinculada à guerra e aos governos totalitários. Ou seja, o campo é uma das consequências dessa medida arbitrária e ele pode ser interpretado, sim, a partir do

exemplo de Auschwitz, de forma metafórica e representativa. Desta forma, o pensamento de Agamben nos provoca a não só perceber, como também admitir a existência da *vida nua* em vários campos da Exceção do nosso cotidiano.

Ao constatar a possibilidade do campo como o *nómos* do moderno, Agamben nos conduz ao seguinte impacto conceitual:

[...] se a essência do campo consiste na materialização do estado de Exceção e na conseqüente criação de um espaço em que a *vida nua* e a norma entram em um limiar de indistinção, devemos admitir, então, que nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura, independentemente da natureza dos crimes que aí são cometidos e qualquer que seja a sua denominação ou topografia específica (AGAMBEN, 2010, p. 169-170).

Percebe-se na análise do filósofo italiano um aspecto interessante: a ideia de campo, para ele, se constitui de modo atemporal e aterritorial. Ou seja, onde quer que haja *vida nua*, há um provável “campo” de matabilidade e o inverso também procede. Isso se deve a uma questão importante a ser esclarecida, a que o pensamento agambeniano provoca uma nova perspectiva sobre o estado de Exceção surgem com objetivo de uma crítica ferrenha ao Estado de direito e às fragilidades democráticas explícitas nas políticas ocidentais, que colocam frequentemente em risco a vida do corpo cidadão.

Temos, portanto, dois espaços selecionados para refletirmos sobre o possível paralelo existente entre eles, vinculado à ideia de campo, que se explica, primeiramente, pela escolha do *corpus* literário desse trabalho. Sobre Auschwitz, temos a experiência testemunhal traumática do sobrevivente judeu italiano, Primo Levi (1919-1987), aos campos de concentração nazistas, durante a Segunda Guerra Mundial e, em paralelo, o escritor Dalcídio Jurandir (1909-1979), autor de extensa narrativa que abrange um ciclo romanesco ambientado na Amazônia, resultado de uma produção literária profícua entre os anos de 1941 a 1974, que totaliza 10 obras publicadas, conjunto intitulado “Ciclo do Extremo Norte”.

Os dois escritores constroem, em diferentes gêneros literários, em propostas de recepção distintas, no que concernem as diferenças entre testemunho e ficção, narrativas que convergem vários pontos em comum envolvendo seu impulso criativo: a indignação frente às injustiças, o questionamento sobre a importância da vida, oprimida pelo

descalabro do poder, e a necessidade de descrever e denunciar as angústias e os anseios de uma sociedade que sofre da decadência social, moral e, sobretudo, humana. A inquietação com o futuro, o assombro da incerteza e a constante preocupação com a sobrevivência permeiam esses espaços agredidos e violados avidamente, colocando em risco sua memória, sua história e sua cultura, pois o extermínio da raça humana culmina, conseqüentemente, no desaparecimento desses elementos de honra de um povo. De alguma forma, em diferentes aspectos, o projeto literário de ambos os autores, tem sua veia testemunhal, mas, sobretudo, exala a importância de narrar a questão da sobrevivência de si e da sua cultura.

Se por um lado, na condição de sobrevivente, Primo Levi ressalta o valor do seu testemunho enquanto verdade e registro incontestado da capacidade destrutiva do ser humano em causar dor, do outro, temos Dalcídio que não menos se isenta de contar a dor da fome, da morte, da destruição, do isolamento, da desilusão e da solidão, no entre meio de uma narrativa que explora com acuidade a faceta social e introspectiva de um povo, sua linguagem, seus costumes, seu pensamento sobre a vida e os questionamentos pouco esperançosos sobre o futuro.

O romancista marajoara, a propósito, não nega os intuitos políticos de seus escritos, o que não subjuga sua qualidade literária, mas é um caráter que não pode ser ignorado pelo pesquisador que busca engrandecer sua obra, visto que tal fator facilita sua compreensão no processo de empatia com a reflexão sobre a condição humana nas dificuldades da vida amazônica, como espelho da difícil imagem de esfacelamento social da sociedade brasileira como um todo. Sobre uma das facetas do conjunto de sua obra, Dalcídio confessa, esclarecendo que sua visão como romancista é de que a realidade social é feita de lutas:

Os meus livros ficariam como instrumento de nostalgia, o registro de uma cultura que está sendo destruída pela invasão da Amazônia. Uma espécie de destruição sistemática dos costumes, sem fixar o progresso, sem dar benefícios às populações. O quadro cultural está mudando. Mas o quadro de exploração e de pobreza persiste. A situação social e humana vai para pior. Existe o progresso técnico, mas para destruir, para manter a exploração¹.

¹ Trecho de entrevista concedida ao escritor Haroldo Maranhão, em 1976.

A obra de Dalcídio não aponta para um possível acontecimento ruim ou supõe uma realidade futura desastrosa. Na verdade, ele já nos apresenta uma narrativa construída de forma dialética, no sentido de se constituir, desde o romance de estreia, pautada em uma estética do grotesco, da ruína, ou seja, não se trata mais de possibilidades, pois a angústia do vazio já salta paulatinamente no decorrer dos acontecimentos narrados. Destacamos, deste modo, um aspecto interessante em se tratando da comparação proposta sobre a ideia de campo. O primeiro livro do autor chama-se “Chove nos Campos de Cachoeira” (1941) e o capítulo de abertura, intitulado “A noite vem dos campos queimados”, inicia-se com o personagem Alfredo em suas perambulações evasivas por esses campos desnudos. Ressalta-se que não é intenção afirmar que o autor usou a palavra “campo” para fazer referência direta aos campos de concentração nazistas da Segunda Guerra Mundial, até porque a primeira escrita de tal obra, antes do conflito, consta da data de 1929, embora não publicada na época. No entanto, a imagem que Dalcídio demonstra dos campos da vila de Cachoeira do Arari, município da Ilha do Marajó, ora queimados, ora alagados e, nesse interlúdio, a crise da existência humana, nos remonta a pensar que tal elemento protagoniza-se no romance de forma peculiar e representativa da devastação, do vazio e da imensa solidão:

Voltara muito cansado. Os campos os levaram para longe, com o caroço de tucumã na mão escolhido entre muitos no tanque embaixo do chalé. Voltava já bem tarde. A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dava um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte. Os campos não voltavam com ele nem as nuvens nem os passarinhos, e os desejos de Alfredo caíam pelo capim como borboletas mortas. Mais para longe já era o queimado, a terra preta do fogo, os gaviões caçavam no ar os aritauás tontos. E a tarde diluída num sossego humilde sobre os campos queimados como se os consolasse. Indagava porque os campos de cachoeira não eram cheios de flores, como aqueles de uma fotografia de revista que seu pai guardava (JURANDIR, 2011, p. 15).

Os campos queimados que se apresentam com especial destaque, no trecho acima, nos trazem a impressão de uma terra destruída, onde o personagem busca um sentido para vida. “Por que os campos não eram cheios de flores?”. O questionamento de Alfredo nos remete a uma imagem ainda mais desoladora que nos faz desvendar, no decorrer do romance, que tais inquietações não têm a ver com a natureza em si, mas com o futuro da humanidade espelhada na vida amazônica e na irresponsabilidade do homem frente a seus interesses políticos e econômicos que, aos poucos, assolam a

região e a esperança daquele povo guardador de ruínas e protagonista de seu próprio desmantelo.

Se o campo de concentração de Auschitz, como tantos outros criados durante a Segunda Guerra, é considerado por Giorgio Agamben um dos maiores exemplos da racionalidade política, administrativa e jurídica do ocidente, a ideia de progresso, que também é uma criação ocidental, não consiste em outro modo de agressão à vida humana diferente desse. Walter Benjamin, o filósofo alemão que influenciou Agamben a vislumbrar os parâmetros atuais sobre a ideia de estado de Exceção e da *vida nua*, já havia destacado a força catastrófica da tempestade ruidosa que se alavancaria sobre a sociedade, sob o pretexto do famigerado avanço técnico.

Segundo Benjamin (1940), tal tempestade gera um amontoado de ruínas e o despojo que desnuda a vida são, para ele, os bens culturais de determinado grupo. Percebem-se, deste modo, semelhanças entre o pensamento do filósofo alemão e a reflexão de Dalcídio quando declara que “existe o progresso técnico, mas para destruir, para manter a exploração”². Se a estética da ruína está diluída na linguagem literária dalcidiana, conforme já constataram alguns estudiosos de sua obra, como Marli Tereza Furtado e Pedro Maligo, existe, por tabela, na escrita do autor, um apelo à sobrevivência e à resistência, mediante o constante assombro da violência contra a existência humana. Deste modo, observa-se que a narrativa dalcidiana, referendando uma expressão de Walter Benjamin muito apropriada ao contexto, “escova a história a contrapelo”, no momento em que nos demonstra em um ciclo de dez romances, a desconstrução de uma cultura sob a construção de uma “tradição da voz do oprimido”.

A Amazônia sofreu e ainda resiste a uma catástrofe que se naturalizou e parece irremediável. O avanço da técnica no início do século XX, ou seja, o chamado progresso científico e tecnológico, que prometia trazer grandes transformações sociais, arremeteu descabros para a região e uma assoladora injustiça social que se camufla sob a majestosa pompa paisagística. O encantamento mitológico que a região provoca no imaginário, a grandiloquência das imagens e o terror sublime que a intempestividade da selva ainda é capaz de suscitar, ludibriar os olhares mais bem treinados para desvendar que, por detrás e nas entranhas de toda essa imensidão aquática e verde, houve e ainda há muito sofrimento humano, causado não por dificuldades que a

² Em entrevista ao escritor Haroldo Maranhão, 1976.

natureza impõe, mas pela ganância do homem em relação ao que ela tem a oferecer. Esse conflito entre o encantamento e o desvelamento do drama real foi matéria-prima da produção literária sobre a Amazônia no século XX.

Nesse sentido, o escritor Dalcídio Jurandir, nascido e criado na região, na contramão da produção literária de sua época, descortinou um drama humano e existencial inigualável traduzido em uma técnica narrativa inovadora, ao explorar as angústias do depauperamento de uma cultura, ao inverter e subverter a ordem, visto que as questões vinculadas ao caráter majestoso e enriquecido da natureza local foram postas em uma pintura impressionista, em prol de destacar em fortes traços, o diálogo com uma problemática que metaforiza a ruína e as consequências de um ciclo econômico falido, e ao espelhar uma sociedade brasileira de desigualdades e estratificação social.

A questão do ciclo econômico da borracha refletido na obra de Dalcídio pode nos servir como metáfora do progresso técnico destruidor e exploratório, do qual menciona anteriormente, chamando atenção para os problemas implicadores na sociedade brasileira, relacionados à questão democrática. A propósito, em uma de suas obras, *Belém do Grão-Pará* (1957), a matéria histórica sobre o Ciclo Econômico da Borracha na Amazônia se apresenta de forma explícita e é um dos fios condutores do drama narrado. Ressalta-se que não se trata de um romance histórico, pois o que o escritor quer inferir ao usar esse fato marcante para a História socioeconômica da Amazônia é trazer à tona a discussão sobre a ideia de progresso tomando esse evento como metáfora da decadência. Sobre o projeto literário de Dalcídio, iremos discutir no próximo tópico, onde apresentaremos, em breves linhas, a vida e obra do escritor. O romance mencionado terá também um espaço para análise neste trabalho.

A era da Borracha³ (1879-1912) foi um dos episódios mais marcantes da história socioeconômica da Amazônia e um dos exemplos que correspondem a tais descrições. E foi essa promessa de riqueza que provocou o deslocamento de muitos estrangeiros e criou um movimento de emigração intenso no território brasileiro em busca do chamado *El Dorado*. Deste modo, a Amazônia se tornou uma espécie de grande “campo

³ A Amazônia experienciou dois Ciclos da borracha. O primeiro no final do século XIX e o segundo no período entre 1942 e 1945, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), quando os seringais estiveram sob controle dos japoneses, com objetivo de produzir borracha para produção de armas.

concentracionista” onde ninguém era obrigado a entrar, mas eram lá aprisionados com difíceis chances de sobrevivência.

A situação calamitosa das condições de trabalho era desumana e altamente exploratória, a ponto da preocupação com a vida e com o manter-se vivo a qualquer custo, se tornasse com o tempo, o principal objetivo da viagem. Nesse sentido, os fatores externos que motivaram o deslocamento são olvidados para dar espaço às estratégias de sobrevivência em um crescente sentimento de ameaça, de vontade de liberdade, de encurralamento, enfim, em uma condição de *vida nua* que caracteriza a ideia de campo quando a preocupação com o resistir reduz-se à vida biológica.

Ressalta-se que a comparação entre a Amazônia e Auschwitz não é, de modo algum, uma tentativa de igualar a gravidade e a intensidade dos fatos. O objetivo é esmiuçar os elementos de similaridade na constituição de um espaço de Exceção que tem como principal característica a questão da existência. Trata-se, sobretudo, do sentimento do esvaziamento de si, muito bem demonstrado por Primo Levi, em “É isto um homem?” (1958):

Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo o que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses considerando puros critérios de conveniência. Ficará claro, então, o duplo significado da expressão “Campo de extermínio”, bem como o que desejo expressar quando digo: chegar no fundo (LEVI, 1988, p. 25).

Eutanázio, por exemplo, personagem protagonista de “Chove nos Campos de Cachoeira”, “tocou no fundo”. A expressão de Primo Levi se refere àqueles que não sobreviveram, não resistiram, ou seja, sucumbiram. O personagem de Dalcídio Jurandir é um homem fracassado. Embora não tenha sido privado bruscamente de sua liberdade para viver em cárcere, como podemos observar na experiência de Primo Levi, Eutanázio representa o espelho da *vida nua* do homem contemporâneo, que se arrasta na sobrevivência da opressão, do descaso, do abandono, da violação, do despojo.

Eutanázio é um ser atacado pelo sonambulismo, perdido em devaneios pela fadiga do seu penar, infame perambulante na suspensão do tempo e é movido por

sentimentos conflitantes e confusos que se misturam entre a revolta, a indignação, a apatia, a ofensa. Muitas vezes o narrador o compara a seres abjetos como vermes, e em um dos seus momentos de reflexão sobre sua vida dolorosa, pensa que foi colocado para fora da barriga da sua mãe como um excremento, que ficara nela como uma tormentosa prisão de ventre de nove meses.

Tal condição de submissão vem de agentes opressores que nem ele próprio compreende, mas que sente sua condição de humanidade colocada a esmo. Eutanázio parece sem saída, demonstra-se, de alguma forma, encurralado dentro da impossibilidade de agir, e esse desnorteamento de sentido tem profunda ligação com situações traumáticas de alguma espécie de catástrofe ou condição de exceção. A declaração de um dos personagens, Dr. Campos, o juiz substituto, sobre “Cachoeira parecer não gostar de Eutanázio”, nos fornece a possível interpretação acerca da hostil relação entre Eutanázio e os campos de Cachoeira.

No mesmo romance em questão, outra personagem extremamente significativa para pensarmos a questão da Exceção e da *vida nua*, dialogando com a reflexão de Levi citada anteriormente, é Felícia. A menina de infância perdida, órfã, se abriga em um barraco caindo aos pedaços, mas encontra no uso do corpo seu meio de sobrevivência. Entenda-se sobrevivência, nesse contexto, em um nível mais extremo, pois a garota se entrega, sem critérios, em troca de comida, para sanar necessidades biológicas, para matar a fome. Felícia tem uma aparência grotesca, abjeta, está doente e parece não encontrar motivos nem meios para se tratar. É enganada por muitos, pois se não lhe pagam, lhe roubam dinheiro. Esse é um traço peculiar das situações de Exceção, a corrupção da dignidade como meio de sobrevivência, não há respeito, não há consideração, a solidariedade existe, mas é oscilante, sobressaltada. Felícia, como pensa o próprio Eutanázio, é como ele, “não tinha dentes, cheia de marcas de feridas, a miséria, os braços cheios de titingas, o sorriso morto” (JURANDIR, 2010, p. 103).

Os grandes eventos traumáticos do século XX, como a eclosão das guerras mundiais, conflitos armados de menor escala e, devemos considerar, já que estamos falando no assunto, o acirramento da invasão e exploração da Amazônia, redimensionaram o que até então se entendia como catástrofe, quanto aos acontecimentos de causa natural e não controláveis pelo homem. Vista por outro ângulo, vemos que o alto índice de extermínio de vida humana consequência da violência bélica e do abuso de poder, fez com que a barbárie se tornasse uma condição da catástrofe.

Por que é importante entendermos esse parâmetro? Pelo fato de que a violência contemporânea e a banalização da vida humana, em detrimento dos interesses soberanos, se tornam cada vez mais comuns, fazendo com que a barbárie e a catástrofe possam ser observadas não só em fatos espetaculares e que atingem a todos como em um choque, mas, sobretudo, quando a violação de direitos em determinados contextos e situações da sociedade se torna uma regra. Nesse sentido, a reflexão de Tânia Sarmiento-Pantoja (2014), nos ajuda na busca de respostas para o trâmite existente entre esses dois elementos e as condições de Exceção do mundo moderno. Em sua análise sobre a catástrofe, conceito denominado por alguns estudiosos, como Renè Thom, enquanto um “fenômeno bem visível, de grande magnitude e com uma descontinuidade observável”, ela estabelece ressalvas para que a ideia de catástrofe não seja limitada a esse aspecto:

No entanto, penso que se trata de uma definição ainda limitada à possibilidade de que a catástrofe se estabeleça por conta de fenômenos ambientais de grande repercussão. Sabemos que a intervenção humana também é capaz de gerar catástrofes. Guerras, revoluções e conflitos armados podem apresentar impactos gigantescos sobre os serviços essenciais e o patrimônio material, ambiental e cultural. O concentracionismo, as perseguições e os massacres são igualmente grandes motivadores da dispersão humana e mesmo da extinção – não propriamente da espécie humana – mas de determinadas etnias, segmentos religiosos ou políticos. Em todo caso, a catástrofe sempre se encontra no interior da Exceção e por isso deve ser compreendida como a precipitação da experiência da norma e do familiar (SARMENTO- PANTOJA, 2014, p. 169).

Se a intervenção humana também é capaz de gerar catástrofes, como afirma a autora, consideramos, portanto, o histórico de violações e exposição ao extermínio humano na Amazônia, uma grande barbárie que vem sendo silenciosamente perpetrada há séculos. Nesse caso, temos uma visibilidade diferente de catástrofe, a perda da vida humana pelo flagelo da fome, pela escassez dos alimentos, pela poluição dos rios ou fim da agricultura de subsistência, pelos conflitos de latifúndio e desmandos do coronelismo local, pelas perseguições e assassinatos de posseiros e ambientalistas, ou seja, consequências estas que têm como único interesse o domínio de poder, constituem uma espécie de campo de extermínio, um espaço de Exceção, visto que em um contexto como esse, a vida humana se coisifica tornando-se matável. Tais fatores exercem, em logo prazo, o extermínio e o esfacelamento de toda uma região, colocando em alto risco o seu patrimônio cultural.

Nesse aspecto, o escritor Dalcídio Jurandir e sua obra se tornam a mais importante referência na contribuição para o pensamento sobre a catástrofe amazônica. A propósito, o escritor nos demonstra uma noção clara do que é a barbárie e da capacidade que esta tem de reduzir o ser humano em artefato de guerra, como notamos na citação a seguir. O pensamento de Dalcídio explana uma consciência crítica sobre os acontecimentos atuais da sociedade e como a violência se alastra de forma contaminadora, ao apontar a estreita relação que a exploração e o despojamento das riquezas amazônicas tinham, por exemplo, na contribuição direta com a Segunda Guerra e o Holocausto judeu. Em artigo publicado no jornal o Estado do Pará, em 1939, sob o título de “Os viradores de madeira”⁴, Jurandir declara que:

O literato gran fino não entra nas ilhas para escrever suas páginas de antologia ou manufaturar romances de nome bonito, estilo engomado e capa imbecil. Os aviões exigem o suor dos caboclos das ilhas para servir a Hitler na sua histeria guerreira. [...] o trabalho humano é reduzido a simples instrumento de guerra (JURANDIR, 1939).

Em uma metáfora ácida, ele confronta os literatos “engomadinhos” que não se lançaram na desventura em descobrir que o sofrimento e a escravização da floresta e das pessoas que nela habitam, em prol de um progresso, não trazem benefícios em comum e vilipendia quem precisa desse lugar como seu modo de vida e cultura. Observa-se que o ano de publicação do artigo é o mesmo da eclosão da Segunda Guerra na Europa, o que nos declara a lucidez do escritor paraense ao entender o acirramento das problemáticas sociais e humanas da Amazônia atreladas ao acontecimento da guerra. A histeria guerreira de Hitler é alimentada, portanto, pela desumanização dos “caboclos das ilhas”, que se tornam coadjuvantes na indústria do extermínio. Se a borracha financiava a guerra, se o sangue desses seringueiros corroborava para a mortandade alheia, a Amazônia foi no mínimo um ponto de apoio da barbárie pela barbárie. Deste modo, a análise de Dalcídio nos serve como registro importante para demonstrar o olhar do escritor sobre a Amazônia no sentido desta, em seus acontecimentos internos, não estar alheia à catástrofe.

⁴ Este artigo foi consultado no acervo do autor, que foi doado para a Fundação Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. As referências ao longo desse trabalho, em relação a textos avulsos (jornais, revistas, reportagens e entrevistas) tanto de autoria do escritor assim como a recepção crítica da sua obra, foram fruto dessa pesquisa de arquivo, realizada em 2016.

A linguagem jornalística do autor, mais crua, mais endurecida, muito se diferencia do estilo poético, encantador e da técnica literária do romancista, muito embora não deixe de tratar de temas inquietantes, buscando sempre a compreensão do que se passa na vida de quem vive o drama amazônico, drama esse que é também inerente a qualquer espaço acometido pela dolorosa vivência da barbárie.

Nesse sentido, observa-se, portanto, um traço peculiar na técnica narrativa dalcidiana dos romances, ou seja, o escritor, embora percebamos por meio de sua produção intelectual como um todo, conforme ilustrada anteriormente, sua forte veia crítica, enquanto romancista, não demonstra necessidade de descrever e expor os acontecimentos históricos que envolvem a sociedade de modo a protagonizá-los, até mesmo para não demarcar no tempo e no espaço suas obras. Ao contrário, o autor prefere narrar as inúmeras consequências sociais desses fatos, transformando-os na experiência de barbárie que pode estar em qualquer lugar e a qualquer momento centralizada na figura de quem mais sofre nesse processo: o ser humano. Barbárie é o caos nebuloso, é a situação extrema, o desconhecimento do outro, a inexistência da alteridade, espaço do bando, dos abandonados pela lei. Em um estado de barbárie, a vida não se reconhece como suprema e tudo vira risco, ameaça, escárnio, ódio e apatia, desamparo e violência extrema.

Deste modo, uma das chaves para a compreensão do universo de criação literária de Dalcídio está no limite que ultrapassa as fronteiras da Amazônia, para observá-la também extrinsecamente e com o olhar de quem testemunha o desmantelo de uma região, para traduzi-lo em sentimentos conflitantes e em crises de existência por meio dos seus personagens.

As consequências do que se tornou o progresso, em um animal feroz e devastador, já se mostra pela decadência na qual os personagens vivem e observam suas mazelas. Portanto, o alerta que existe na narrativa dalcidiana é que tudo pode piorar. Dalcídio constrói uma reflexão sólida sobre os problemas em relação ao que ele denomina de progresso técnico, não a partir de conceituações e, vale ressaltar, se distanciando de um posicionamento panfletário. O escritor dá voz aqueles que mais sofrem nesse processo, tecendo na linguagem literária o grito do oprimido.

O filósofo Walter Benjamin em seu referendado texto “Sobre o conceito de História”, escrito em 1940, demonstrava fortes inquietações acerca do progresso, mais pontualmente, do que este iria se tornar. As previsões não eram muito animadoras.

Contemporaneamente a Dalcídio Jurandir, tais reflexões coadunam em direção à preocupação com o futuro da humanidade. Coincidências à parte, a insistência do pensador alemão em relacionar o progresso técnico à ideia de ruína, mais uma vez, reforça o entrelaçamento incidental dos dois pensadores que, em diferentes linguagens, não se intimidaram em ressaltar o aspecto danoso do avanço da técnica para a humanidade, pois como foi dito anteriormente, a imagem da ruína é inerente à estética literária dalcidiana.

Portanto, o que Benjamin explana teoricamente, podemos, por outro lado, compreender na expressão da literatura do escritor paraense. Outro traço interessante, ainda em se tratando do encontro fortuito de pensamento entre esses dois autores, é a observação sobre o despojo relacionado à cultura. De um lado, Dalcídio constata a capacidade destrutiva e exploratória do progresso técnico e, como consequência, a mudança brusca dos costumes e do quadro cultural, de outro, Benjamin utiliza a noção do despojo. Sobre o despojo, a conceituação de Tânia Sarmento-Pantoja (2014) se mostra bastante elucidativa e didática no que concerne ao fato de pensarmos nesse elemento dentro do arcabouço de possibilidades que caracterizam o estado de Exceção. O despojamento, como ela afirma, é a preparação para a morte:

Por isso, “despojar” é desapossar, despir, privar, roubar, saquear, pilhar. Transpor o outro para condição de coisa, bicho, objeto, constituindo uma ofensa desmedida à humanidade. Estar despojado é estar nu e desamparado. [...] O despojamento se faz presente não apenas no *estado de Exceção*, mas em toda *condição de Exceção* em que as demandas sociais e materiais estão abraçadas à privação extrema ou quando a privação das demandas básicas para a existência estão, global ou parcialmente, ausentes. Ou quando, mesmo no estado de direito, há uma perversão ou um desvio da legalidade capaz de gerar máquinas concentracionárias, afinal o mundo concentracionário e suas máquinas de tortura e morte não se restringem aos restos de Auschwitz. Em verdade, eles nos são mais familiares do que gostaríamos que fossem (SARMENTO-PANTOJA, 2014, p.173).

Uma ponderação se faz necessária nesse entremeio sobre a noção de despojamento. Embora a ideia pareça clara e visivelmente ligada às questões materiais mais fundamentais, tal processo revela na deformidade do ato, o martírio da ofensa e da vergonha, a propósito, sentimentos muito elencados por Primo Levi em sua narrativa testemunhal.

O sentir-se nu tem a ver com um estado de espírito, algo íntimo e identitário foi violado, roubado em sua cultura e sua crença, suas origens, e a angústia de se sentir deslocado e indiferente em prol de objetivos de outrem que, muitas vezes não se sabe da onde vem, faz com que os responsáveis, os algozes, geralmente passem despercebidos pela multidão. No entanto, embora tais descrições sejam mais coerentes com um regime autoritário, a opressão, também se observa em bases democráticas. Esse algoz, na sociedade contemporânea, na maioria das vezes com escusos interesses econômicos, tem o rosto do Estado de direito, entretanto, dadas as condições de pseudolegalidade de violação de direitos, ou seja, quando a Exceção se torna uma regra, a catástrofe da condição desumana naturaliza-se, pois é como se os acontecimentos danosos ocorressem dentro da normalidade, em um parâmetro de exclusão. Nesta direção, complemento o raciocínio com o pertinente apontamento de Tânia Sarmento-Pantoja:

O ser humano em condições de Exceção também está sujeito a um destino de refugio e opróbio. O corpo de cada ser humano atingido pela condição de Exceção também pode projetar uma memória da ofensa tal como acontece no estado de Exceção. Nesse sentido, a catástrofe é também uma presença na condição de Exceção. Há situações, porém, por exemplo, a favelização de algumas comunidades ou experiências de profunda insegurança alimentar, que a vida virada do avesso, precipitada, tão própria da catástrofe, se torna naturalizada (SARMENTO-PANTOJA, 2014, p. 173-174).

Nesse sentido, tal indivíduo contemporâneo é uma vítima invisível do simbólico campo de concentração da modernidade pós-Auschwitz e, como um ser desprovido de humanidade, está passível de ser eliminado a qualquer momento, por qualquer um, pois está abandonado pelo Estado, está alheio à ordem jurídica, embora seja prejudicado por ela, se encontra na condição de indigente, um meio homem, meio bicho, dubitável humano. E se o corpo torturado emana essa memória da ofensa, nos textos literários, como podemos observar na obra de Dalcídio Jurandir, por exemplo, ele se manifesta na estética do grotesco, pois a deformidade do corpo nos revela, nesse caso, uma disformidade social geradora de exclusão, miséria humana e sofrimento.

Voltemos à literatura. Como é possível, deste modo, pensarmos nas implicações existentes na experiência concentracionária de Auschwitz e transpô-la como vivência cotidiana de Exceção para as situações contemporâneas? A reflexão acerca da trajetória do projeto civilizatório na Amazônia pode ser um amplo exemplo. E como sugere o

termo processo, algo em longo prazo, aos poucos, que cria inúmeras consequências desastrosas para a cultura e para o ser humano.

Portanto, o Ciclo do Extremo Norte, projeto literário de Dalcídio Jurandir, nos dá a forte impressão da calamidade que se constitui no espaçamento do tempo, que culmina com a naturalização da catástrofe e na ausência de responsabilidade. Afinal, quem são os responsáveis? Tais fatores provocam o esvaziamento da condição de humanidade desse local e de tantos outros que se assemelham a essa configuração. O sonho do dito desenvolvimento para a Amazônia se tornou um pesadelo latente, reduzido e submetido à lógica da produção e do consumo, da inclusão e da exclusão e do desrespeito pelas camadas sociais mais pobres. Essas questões podem ser interpretadas na obra dalcidiana, ora mais explícitas como em “Marajó” (1948), a exemplo dos conflitos de terra, e em “Belém do Grão-Pará” (1960), com a derrocada do Ciclo da Borracha. No mais, a obra de Dalcídio Jurandir nos passa a mensagem de que tudo é sofrimento e nos deixa perceber o constante assombro da impossibilidade de viver no mundo tal qual ele se apresenta.

O recorte histórico anteriormente abordado acerca da era da borracha na Amazônia, com enfoque para o martírio do trabalho dos seringais, foi apenas um dos capítulos polêmicos da exploração do território no século XIX, e talvez o de maior relevância de que se tem conhecimento. No entanto, a analogia desses diferentes “campos de extermínio” e sobrevivência, parece ainda precisar de algo mais consistente que esclareça tal semelhança. O estudo de Giorgio Agamben sobre o estado de Exceção e o seu pensamento sobre o campo ser o “*nómos* do moderno”, amplia as possibilidades de interpretação e identificação do que seja realmente um campo. Segundo Miguel Godoy (2012), a produção de *vida nua* se alastra para várias possibilidades cotidianas:

O Campo entendido como espaço permanente de Exceção, local no qual a ordem jurídica não vale, inaugura o espaço onde tudo é possível. Nesse sentido, os Campos não se resumem à experiência nazista da Segunda Guerra Mundial. Ao contrário, não param de surgir em todos os cantos e rincões do globo como depósitos de lixo, do refugo humano produzido pela economia neoliberal globalizada que já não consegue reciclar ou enviar esse excedente populacional para outras áreas. Nesses novos Campos (campos de refugiados, zonas de detenção, favelas, guetos, etc.) a lei é válida, mas não se aplica (GODOY, 2012, p. 151.).

A partir das ponderações de Godoy, nos colocaremos, portanto, diante dos questionamentos de Agamben sobre a questão, quando nos atenta para o seguinte ponto: não foram as experiências concentracionárias, como as que fizeram os nazistas, que definem o conceito de campo, mas as circunstâncias que levam a sua criação e, sobretudo, na produção de *vida nua* dele surgida. Deste modo, o filósofo italiano nos chama à seguinte reflexão:

Ao invés de deduzir a definição do campo a partir dos eventos que aí se desenrolaram [se refere a Auschwitz], nos perguntaremos antes: o que é um campo, qual a sua estrutura jurídico-política, por que semelhantes eventos aí puderam ter lugar? Isto nos levará a olhar o campo não como um fato histórico e uma anomalia pertencente ao passado (mesmo que, eventualmente, ainda verificável), mas, de algum modo, como a matriz oculta, o *nómos* do espaço político em que ainda vivemos (AGAMBEN, 2010, p. 162).

A Exceção, ou seja, a medida arbitrária e invasiva do direito, que inclui pela exclusão, culminando na eliminação, abre uma enorme fresta para a prática da barbárie e, conseqüentemente, para uma produção de *vida nua* em larga escala. Se onde há *vida nua* há Exceção; é nesse sentido que esses espaços, esses dois exemplos de campos de extermínio em paralelo, caracterizam-se catástrofes, visto que desordenam a vida e o cotidiano, estremecem as perspectivas de futuro e são ambos geradores de angústias, de medo, de desamparo e de sofrimento.

No entanto, esse quadro crítico de humanidade vulnerável tem se tornado regra na sociedade moderna e é neste sentido que Giorgio Agamben problematiza o conceito de estado de Exceção, ao observar que contextos como esse são cada vez mais comuns no seio das democracias. Portanto, em outras palavras, Auschwitz se reproduz como um modelo; e como um camaleão que muda de cor de acordo com as circunstâncias, está à vista, mas ninguém vê. Utilizamos um apontamento de Agamben para reforçar existência dessas metamorfoses da Exceção na contemporaneidade:

O nascimento do campo em nosso tempo surge então, nesta perspectiva, como um evento que marca de modo decisivo o próprio espaço político da modernidade. [...] o campo é o novo regulador oculto da inscrição da vida no ordenamento – ou, antes, o sinal da impossibilidade do sistema de funcionar sem transformar-se em uma máquina letal (AGAMBEN, 2010, p. 170).

No âmbito teórico, o pensamento de Agambem nos conduz ao esclarecimento sobre as novas perspectivas acerca da Exceção e da *vida nua* e para a abertura de um novo olhar, mediante esse parâmetro, voltado aos problemas que envolvem os “campos” da Amazônia. O que nos facilita compreender, portanto, tal comparação que engendramos no início? As diferentes interpretações sobre a relação entre barbárie, catástrofe e Exceção são observadas e problematizadas a partir das narrativas literárias que dialogam em diversificados níveis de intensidade com alguma situação ou evento traumático provocado por ato violento.

Portanto, são nas manifestações artísticas, sobretudo na escrita literária, que encontramos o auxílio importante para compreender as consequências da *vida nua*, a partir de narrativas que perscrutam a alma humana em sua experiência cotidiana com a violência física e moral, nos seus sonhos desmoronados, e no que há de mais grotesco nas injustiças sociais, no aniquilamento da cultura, nos cenários de decadência, na decrepitude do ser. Estes elementos reunidos na elaboração artística tornam possível o desvendamento mais profundo das questões que ultrapassam o simples relato histórico do fato.

Pensar a Amazônia como um campo de extermínio do homem e de sua cultura, e como um espaço para problematizar questões sociais, não foi a especialidade, o interesse, nem a preferência de muitos literatos, com especial destaque para os escritores, que quiseram colocá-la como pano de fundo e até mesmo como a protagonista dos seus romances. A maioria das obras em que a selva ganha destaque, normalmente a questão idílica prevalece, dificultando, muitas vezes, a abertura para uma reflexão de questões mais sociais e existenciais.

O drama do seringueiro foi o tema mais frequente sobre a Amazônia na literatura e o que mais se aproximou de uma reflexão social, anteriormente a Dalcídio Jurandir. A natureza enquanto a personagem majestosa, exótica, fértil e ao mesmo tempo a vilã infernal, se tornou a dicotomia base para romances referendados como “Seiva” (1937), de Osvaldo Orico, “A selva” (1930), de Ferreira de Castro e o bastante conhecido livro de contos de Alberto Rangel, “Inferno verde” (1908), são obras que seguem esses parâmetros e, de alguma forma, reforçam o estereótipo da natureza em revanchismo.

A distinção feita por Amarilis Tupiassu sobre a ideia de Amazônia mítica e real, ilustra tal embate e, de alguma forma, descreve o pensamento que perambula, a nosso ver, como predominante, e não se restringe a um posicionamento apenas do estrangeiro

de outros países, mas dos nossos próprios “estrangeiros estranhos” e distantes da procura pelo íntimo social da Amazônia. Reflete Amaralis Tupiassu (2005):

[...] a imagem de “outro planeta” perdura e arregimenta todos os sentidos da estranheza, contrariedade, alguns antigos, desbotados e ainda em voga, desde as incursões do europeu colonizador. Amazônia, terra sem fim, e do sem termo. Bojo de fartura e esquisitices. Representação do inóspito e do hostil, concluem os que espreitam de fora, os que não se sentem parte de, o adventício passageiro, o casual, que não compartilha verdadeiramente de, desde as andanças remotas do que se determinou o civilizador e dispôs as tramas do poder para submeter sua população e lusitanizá-la, sob as bênçãos do bem, na perspectiva da moral cristã, dona do sim e do não, contra o mal, cuja encarnação eram os índios (TUPIASSU, 2005, p. 300).

A relação de admiração e rejeição com a natureza, aspecto impregnado desde a crônica dos viajantes do século XVII, ainda contamina o imaginário literário em diversos níveis, como já foi citado. Dizer e reconhecer que a Amazônia não é só beleza, mas também fúria indevassável de suas intempéries, não convence e nem é o bastante para contribuir em uma visão crítica da condição sub-humana a qual vive a população amazônica. Essa é uma constatação óbvia. A abordagem naturalista, do escritor Inglês de Souza, uma das principais referências da produção literária sobre a Amazônia, tangenciou a esse aspecto. Em seus livros, “História de um pescador” (1876), “O missionário” (1891) e “Contos Amazônicos” (1892), por exemplo, o autor procurou mapear cenas do cotidiano em um caráter descritivo e antropológico. A importância da obra de Inglês de Souza, embora não tenha nela problematizado com profundidade uma visão crítica sobre os embates políticos e sociais norteadores, consiste em torno das situações e da abordagem sobre o modo de vida da região, da cultura e das pessoas que nela habitam, além das questões que ressaltam a existência de uma sociedade naquele lugar, chamando a atenção para a vida que ali vigora e precisa ser respeitada, simplesmente, porque é vida pulsante.

A Amazônia perpassou por muitos olhares de criação e por diferentes interpretações, desde que foi inserida no universo ficcional, mas é na obra do paraense Dalcídio Jurandir que a faceta mais obscura dos dramas humanos e tudo que nele envolve de mais detalhadamente corriqueiro, se constrói em uma perspectiva mais dolorosamente humana, atual e sob influência política. A propósito, outra questão a ser observada, é em relação à compreensão e à interpretação da produção literária sobre a

Amazônia. Ressalta-se que o objetivo ao se tratar desse aspecto não é pensar em partidarismos, julgar linhas de pensamento e predileções de foco de pesquisa. No entanto, é inevitável e inegável o aspecto prevalente na obra de Dalcídio, de uma visão crítica e não romantizada de tudo o que concerne a Amazônia.

Dalcídio Jurandir, aos olhos da crítica e pelos inúmeros trabalhos surgidos acerca de sua obra, é estimado o escritor mais significativo perante essa abordagem, como destacou, na década de 1980, o renomado crítico literário Temístocles Linhares, ao denominá-lo como “um romancista de verdade, autor de dez romances” (LINHARES, 1987, p. 399). A peremptória observação do crítico se deve ao seu estudo minucioso acerca da produção literária sobre Amazônia e à leitura ampla e convincente que demonstra ter das onze obras do escritor paraense. Linhares observa com destreza o mote impulsionador e diferenciador da criação dalcidiana:

O seu mundo era um só: o do homem, que se justapunha a qualquer um desses patamares [refere-se à abordagem sobre a natureza amazônica grandiosa], os pés bem plantados na terra, é certo, mas voltado mais para os seus problemas, os seus sofrimentos, as suas dores, as suas disputas, fazendo o seu primeiro romance, por exemplo, *Chove nos Campos de Cachoeira*, concentrar-se mais em sua decadência física e moral, contra a qual a natureza limitava-se a abater-se também, seguramente, mas sem a sua causa primordial (LINHARES, 1987, p. 401).

Linhares exalta a distinção de Dalcídio aos outros autores que trabalharam a Amazônia na literatura e já acenava para o perigo dos problemas expostos na obra do escritor ainda herdarem equivocadamente os resquícios da ideia de “inferno verde” aliada ao pensamento “do triunfo da natureza sobre o homem”. No entanto, o crítico tropeça nas próprias argumentações quando não resiste em palpitar que a natureza contribuía de certo modo com sua maldade para criar o ambiente psicológico. Ora, sabemos que a construção do ambiente psicológico é um dos traços mais caros e importantes na compreensão do universo dalcidiano. Para Dalcídio, certamente não é a natureza que é má com o homem, mas o contrário.

Na obra de Dalcídio, a natureza apenas segue seu curso. Nessa direção e mais sintonizados com o pensamento do escritor marajoara, trabalhos importantes e considerados como referência são o de Marli Furtado, que tem um estudo extenso sobre sua obra, no qual reflete a ideia de “universo derruído”, a tese de doutorado de José

Allonso Torres e um olhar modesto, mas denso, de Pedro Maligo. Os três últimos autores fortalecem a ideia da ruína na obra dalcídiana, que é o que mais compreende o denso drama humano que permeia todo o ciclo romanesco.

Marlí Furtado, Pedro Maligo e Allonso Torres contribuem de modo fundamental ao refletirem sobre o conceito de ruína, fortalecendo, deste modo, a preponderância do seu aspecto social e distanciando-a de olhares idealizados acerca da representatividade amazônica na literatura. No entanto, os estudos dos críticos em questão, perpassam e se concentram em grande parte pela análise literária, ou seja, em interpretar seus elementos de construção narrativa, mais focada em personagens, enredo, espaço, tempo e narrador. De fato, são aspectos importantes porque nos esclarecem de forma enriquecedora a elaboração ficcional do contexto social a partir da peculiaridade dos personagens.

Por outro lado, o projeto literário de Dalcídio ainda precisa ser mais bem explorado em se tratando do parâmetro estético da ruína. O que representa a ruína e quem a provoca? Os escombros, a casa desmantelada que a representa não seria uma forma de despojo da vida humana, a destruição da cultura, uma forma de barbárie? Questões essas que, evidentemente, carecem de repostas mais contundentes. Para isso, é necessário desromantizar ainda mais a Amazônia, devemos olhá-la com mais crueldade e desromantizar, inclusive, a própria obra do autor, que ao nos inebriar com um estilo literário pautado na construção de imagens e em uma poesia sinestésica, demonstra o sofrimento humano em um movimento natural que escorre da beleza melancólica da dor ou em situações tragicômicas.

Além da estética do grotesco, aspecto já observado na obra do escritor⁵, endossando esse caráter imagético, podemos ainda interpretar a construção da narrativa sob o viés do sublime, ou seja, Dalcídio consegue expressar o horror em uma linguagem repleta de beleza, não no sentido de idealização do objeto, de acordo com o que prega o Renascentismo. Há duas importantes visões sobre o sublime⁶, a de Edmund Burke e a de Moses Mendelssohn, ambos os pensadores do século XVIII. Para o primeiro, é como um sentimento que nasce da dor e do perigo, e é despertado por fatos reais ou que sejam

⁵ Viviane Dantas Moraes, em dissertação de mestrado (2011), analisou a estética do grotesco nos romances “Chove nos Campos de Cachoeira” e “Três Casas e um Rio”.

⁶ Referência do texto de Márcio Selligman-Silva “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”. In: **O local da diferença**. Ensaio sobre memória, literatura e tradução (2005).

representados de modo extremamente realistas, enquanto que para o segundo, o sublime representa o grau mais elevado do poético.

Refletindo tais conceituações para adentrar na compreensão da estética narrativa dalcidiana, podemos dizer que ela dialoga com o sublime no sentido de construir o horror em um nível elevado de poesia. Essa noção é interessante para o entendimento da própria concepção de ruína ligada à ideia tanto do sublime quanto do grotesco, do inominável, do incompreensível, do misterioso, do chocante. Essas características perpassam pelo simbolismo do corpo torturado, decrépito, algo constante nas narrativas do escritor e, em se tratando do romance “Chove nos Campos de Cachoeira”, mais especificamente as características de Eutanázio, Felícia e as feridas incuráveis de Alfredo.

Portanto, se o ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir alude à arquitetura da ruína da Amazônia, o que ainda se precisa pensar é na sua obra como uma memória incontestável da *vida nua*, das consequências da ausência de direito, do descaso do Estado – que não significa necessariamente da falta de poder – da precária dignidade, da construção ficcional de um espaço de Exceção onde se morre banalmente de fome, de inanição, de abandono, ou seja, nessas e em outras variadas formas de violência e, sobretudo, da violência contra a paz e o bem comum.

Em um dos romances do Ciclo, “Belém do Grão-Pará” (1960), o desabafo de um dos personagens, o Sr. Virgílio, ilustra os desencantos com os rumos da política. Em um dos extensos monólogos interiores, técnica que o escritor tornou peculiar em suas obras e que exerce um efeito esclarecedor sobre as consequências existenciais da atmosfera social decadente, Virgílio reflete que “o Norte era a região mais enfeitada do país. E a época das vacas gordas na Amazônia, não voltaria nunca mais. Adeus borracha, adeus mercado” (JURANDIR, 2004, p. 221). O lamento do personagem destaca bem o fato da rejeição, do esquecimento, da ausência de um olhar que socorresse essas pessoas e as tirasse do vazio.

Esse sentimento de solidão e de abandono transcorre de forma crescente no ciclo romanesco dalcidiano. O desamparo aguçado pelo esvaziamento de direitos resvala para uma vulnerabilidade da vida que é exposta à escassez dos recursos mais básicos para sua dignidade, como alimento, moradia, educação. Esse contexto muitas vezes é declarado explicitamente e em tom revoltoso pela fala de algum personagem, mas é, sobretudo, na angústia deles, que tentam entender e sobreviver às amarguras desse

conflito social, a forma mais latente de perceber as questões sensíveis que tornam a vida tão sacrificante.

A propósito da obra em questão, chamamos a atenção para um dos aspectos que tornam a percepção de Dalcídio Jurandir bem particular ao se tratar da Amazônia literária. O romance “Belém do Grão-Pará” (1960) traça um diálogo com a decadência e falência do Ciclo da Borracha na Amazônia no final do século XIX. Ou seja, enquanto a maioria dos escritores de sua época e os anteriores a ele se detiveram em narrar o terrível drama dos seringais, Dalcídio Jurandir desenha o Ciclo da Borracha em Belém, com outras tintas, desvelando as consequências sociais, culturais e humanas que a falência do projeto econômico trouxe para a região.

Nesse sentido, a história da borracha na escrita dalcidiana, embora o foco principal não seja falar sobre a decadência do ciclo, mas de suas consequências, adquire uma força atual ao tornar visível e problematizar a incoerência entre o contraste do embelezamento que o progresso proporcionou, devido à influência da *belle époque*, e as desigualdades sociais geradas com a derrocada do ciclo, além do surgimento de uma nova população que emigrou em busca do látex, como se fosse ouro, e ficou perambulando sem rumo, após o triste desfecho da empreitada.

Aliás, a sublime arquitetura da *belle époque* deixa seus lastros de barbárie. É a metáfora do despojo, da ruína. O triste legado de desastres humanos e socioeconômicos da borracha deixou um vazio do fim como a abertura dos portões de Auschwitz. Para onde ir? O que fazer? A liberdade de estar no mundo após tanta ofensa à dignidade parece não fazer sentido. O que resta dos campos? Quanto à Amazônia, na literatura, existe uma antes, e outra após Dalcídio Jurandir. Um dos fortes aspectos da Exceção e da *vida nua* é a resistência, a sobrevivência. Alfredo, personagem-chave do Ciclo do Extremo Norte, presença constante e indispensável nos dez romances do escritor, nos conduz em uma teia de reflexões sobre a vida humana, sobre a existência, o desamparo, a miséria, a morte, e nos oferece um testemunho da tragédia na vida amazônica que pode ser a de todo e a de qualquer campo da *vida nua*.

Portanto, se o campo de concentração nazista foi um espaço pensado racionalmente e meticulosamente, os “campos de concentração” do cotidiano que se formam desordenada e contigencialmente, não são percebidos com incômodo, observados e muito menos constatados, visto que se naturalizam, tornando-se, assim, não menos absurdos.

2.2 O ENTRE LUGAR DE DALCÍDIO JURANDIR: EXCEÇÃO E *VIDA NUA* E A CONSTRUÇÃO DE UM CICLO DE SOLIDÃO

Bicho de concha. Era assim que Dalcídio Jurandir, escritor paraense nascido na Ilha do Marajó, era chamado e conhecido no meio literário. A alcunha possivelmente é atribuída à personalidade recatada, introvertida e reservada de um autor que parecia esconder seus quês de mistério. Poderíamos metaforizar o adjetivo dado a ele se pensarmos não exatamente no autor por ele-mesmo, mas um-outro, aquele que, para os estudiosos de sua obra, é mais conhecido e familiar, o que dá voz e vida a um narrador obstinado, persistente e testemunha das dores de sua humanidade, que está no limiar da ternura e da ironia.

No que concerne à proposta ilustrada no título, os aspectos elencados para a abordagem sobre a *vida nua* e como ela se caracteriza como solidão serão tecidos de forma a compreendermos, ao mesmo tempo, a importância da contribuição de Dalcídio para a literatura brasileira, na construção de um pensamento crítico sobre a Amazônia e a sociedade, visualizando, dessa forma, algumas questões para se entender o lugar ou o não-lugar do escritor, no panorama da produção literária do século XX.

Dalcídio Jurandir teve uma trajetória de deslocamentos. Após idas e vindas entre Belém, Marajó e Rio de Janeiro, entre fracassos e desilusões, passar a viver definitivamente na capital carioca a partir de 1941, onde se envereda também pela carreira jornalística, já iniciada no Pará, de modo mais intenso, contribuindo para vários jornais e revistas, atuando, inclusive, como repórter de rua. Tal atividade se revela importante para o impulso criativo do autor, visto que o exercício com o factual, com as tragédias a olho nu da vida cotidiana, na escuta dos relatos desesperados ou resignados, a vivência do drama da fome nas favelas e nas esquinas, e a observação da consternada naturalidade com a qual se convive com a miséria e com a violência, apuraram, de alguma forma, os sentidos do autor para conseguir incorporar, com mais afinco, a empatia com o sofrimento de seu povo e traduzi-lo em narrativas literárias. Tanto prova que algumas matérias como “Tristeza brasileira” (1949), “Remédios amargos, mas necessários” (1950) e “Acha, então, que pobre tem natal?” (1955), são alguns exemplos que exalam em seus entremeios o toque de romancista.

Dalcídio Jurandir escreveu e publicou 11 (onze) livros, sendo que 10 (dez) deles formam o chamado “Ciclo do Extremo Norte”: “Chove nos Campos de Cachoeira” (1941), “Marajó” (1947), “Três Casas e um Rio” (1958), “Belém do Grão-Pará” (1960), “Passagem dos Inocentes” (1963), “Primeira Manhã” (1968), “Ponte do Galo” (1971), “Os Habitantes” (1976), “Chão de Lobos” (1976), “Ribanceira” (1978) e um livro publicado isoladamente desse ciclo, intitulado “Linha do Parque” (1959). O Ciclo do Extremo Norte, produzido em meio a turbulências, dificuldades financeiras e entraves do mercado editorial, conseguiu o prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras, em 1972.

A obra de Dalcídio, considerada por renomados escritores – dentre eles Jorge Amado –, como sendo de grande qualidade literária, chamou atenção, principalmente por perscrutar, de modo extremamente crítico e realista, o drama social dos moradores da Amazônia, em uma narrativa repleta de personagens com forte densidade psicológica, com conflitos íntimos atemporais que estão intimamente ligados ao crescente sentimento de solidão que perpassa por todo o Ciclo do Extremo Norte.

Nesse sentido, o autor revela de modo singular, uma faceta da vida amazônica até então não explorada, pois ao invés de espetacularizar a exuberância e a riqueza da fauna e da flora – o que foi muito comum entre os escritores a partir da década de 1930 – ele preferiu dar a sua produção um enfoque mais social, dialogando com alguns acontecimentos históricos e socioculturais que aludem ao sentimento de ruína e decadência, provocando uma reflexão sobre a miséria humana e a falta de perspectiva violadoras da existência dos habitantes sobreviventes da Região Amazônica.

Entretanto, apresentar uma narrativa inovadora e provocadora em uma época em que o nacionalismo e a exaltação pela terra influenciavam na construção de um pensamento sobre a identidade cultural, poderia ser um risco para um escritor estreante que anunciava como um dos pilares do seu projeto literário a desmitificação de toda uma região e, vale ressaltar, uma específica, a “menina dos olhos”, o “pomo da discórdia”.

Existe uma tentativa de entender as várias hipóteses sobre a marginalização de Dalcídio na literatura e o tímido reconhecimento do autor entre o público leitor influenciado por um mercado editorial seletivo e complicado, à época, aliado a uma crítica literária divergente entre opiniões. Quando se procura saber acerca da saga de do autor em relação às dificuldades enfrentadas com as publicações de seus livros, devido,

sobretudo, à dramática situação financeira vivida desde sempre, este parece se tornar um fator preponderante.

Portanto, dentro de tal contexto, sob uma avaliação de um aspecto genérico e superficial que justifique o não emplacamento do autor no grupo de grandes escritores, Dalcídio acaba, quase sempre, sendo enquadrado no estereótipo do insulamento, da personalidade arredia, do escritor pobre que não consegue fazer circular sua produção. Alguns estudiosos como José Alonso Torres Freire ao tentar entender essa questão, supõe que a intensa militância comunista de Dalcídio pode ter contribuído para o posicionamento periférico do autor. Um ponto de vista que pode ser muito controverso considerando que Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo e tantos escritores da década de 1930 também eram comunistas, fato que o próprio pesquisador constata. No âmbito acadêmico, pesquisadores como o citado há pouco, além de Marlí Furtado, Pedro Maligo, Paulo Nunes, Amarilis Tupiassu, entre vários, se empenham em mostrar a incontestável qualidade literária da narrativa dalcidiana, além, claro, de notáveis trabalhos acadêmicos que se frutificam nos últimos anos.

O escritor também agrega premiações em sua carreira, a saber, o prêmio Dom Casmurro, em 1941, pela obra “Chove nos Campos de Cachoeira”, o Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras (ABL), pelo conjunto da obra, em 1972, além do prêmio Paula Brito, em 1960, concedido pela Biblioteca do Estado da Guanabara, ao romance Belém do Grão-Pará (1957). Na esfera da crítica literária, Dalcídio foi agraciado positivamente por leitores renomados como o filósofo e conterrâneo Benedito Nunes, Sérgio Milliet, Moacir Werneck de Castro, José Montello, Antonio Olinto, Fausto Cunha e Reinaldo Cabral, este último, com texto na Folha de São Paulo, em 1976, no qual comenta que “mantidas as proporções de interesse político e social em favor do romancista amazônico, seu fôlego narrativo ao lado de sua tessitura descritiva vivencial recorda Proust em vários momentos, e até o supera pelo equilíbrio, continuidade e contenção”. Benedito Nunes partilha da mesma opinião, quando declara que as ficções de Jurandir apresentam uma interiorização muito grande e que estas são as aventuras de uma experiência interior, concluindo que “o conjunto desses romances forma uma espécie de *A la recherche* escrita na Amazônia e que Dalcídio é, um pouco, o nosso Proust⁷”.

⁷ Entrevista para José Castello para o Jornal da Poesia (s/d).

Ora, convenhamos que ter sua narrativa comparada com louvor, e até em certos níveis de superação, à famosa obra “Em busca do tempo perdido” (1927), do escritor francês Marcel Proust, considerado um dos maiores autores literários do século XX e importante referência de leitura até os dias de hoje, não deveria ser um fato a se passar despercebido. Diante de tantas considerações agregadoras ao valor artístico da obra de Dalcídio e, sobretudo, por se tratar de um autor que fez uma obra diferenciada sobre a Amazônia, vamos à pergunta feita com frequência, principalmente, pelos estudiosos do autor: por que a produção do escritor entrou no ostracismo e seus livros sumiram do mercado, impedindo, dessa forma, o surgimento de um público leitor mais evidente? À parte os aspectos positivos da crítica literária, por outro lado, não podemos considerar que a avaliação da obra dalcidiana tenha sido tratada com a mesma ênfase pelos historiadores da literatura e essa é uma questão delicada.

Com exceção de Temístocles Linhares e Renard Perez, que lhe dedicaram um espaço generoso em seus escritos, além dos apontamentos coerentes em suas análises, as citações de Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho e Massaud Moisés⁸ não favorecem muito o romancista que, no final das contas, é demonstrado como um escritor de aspectos regionais predominantes, ou seja, a capa regionalista e da Amazônia pitoresca pairam em seus comentários. Alguns historiadores conseguem ainda ser infelizes, como o crítico gaúcho Carlos Nejar⁹ que, além de descrevê-lo de forma estereotipada, superficial e pouco cuidadosa, erra, inclusive, duas vezes, a grafia do nome do escritor por “Dulcidio Jurandir”. Não fosse a interpretação rasteira e a impressão de desconhecer a obra do autor, poderíamos supor ser apenas um erro de edição. É claro que se trata de fragmentos isolados, não é objetivo desqualificar o trabalho desses críticos, mas, em se tratando de Dalcídio Jurandir, não há realmente um panorama historiográfico literário muito animador que, por consequência, estimule a curiosidade do leitor.

Ao perscrutarmos os motivos e tentar responder à pergunta acima, a intenção ao expor as análises que a obra do escritor recebeu não é fazer um confronto entre crítica positiva x crítica negativa, pois mesmo os comentários elogiosos contêm os seus deslizes e podem ser vistos com certa ressalva, quando confundem o encantamento pela

⁸Um resumo detalhado da análise desses críticos foi feita por Marlí Tereza Furtado em “Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir” (2010).

⁹ Em “História da Literatura Brasileira”, lançado em 2011, pela Editora Leya.

escrita poética ao deslumbre pela paisagem. A finalidade é buscar compreender como a obra foi interpretada e até, em alguns níveis, mal compreendida.

Sobre o romance “Chove nos Campos de Cachoeira” (1941), Sennem Bandeira, por exemplo, cede a uma análise bastante naturalista com frestas de romantismo, ao concluir que:

Continua a ser um mistério para mim a vida daquela gente. As moças parecem uíaras transformadas em gente, e qualquer moço pode ser bem um boto encantado. Possuirá ainda aquele poder de emulsionar mesmo os mais duros e pesados adjetivos com aquela poesia leve e encantadora que envolvia o pensamento com uma névoa de sonho.¹⁰

Percebe-se que Bandeira ignora em sua análise os aspectos realistas e sociais e cede ao encantamento. Ou seja, em uma análise específica do fragmento – e opiniões como essa foram uma constante – Dalcídio não é referendado como um escritor que teve uma visão e narrativa peculiares e descreveu uma Amazônia diferente daquela de Inglês de Souza, Osvaldo Orico e tantos outros.

Ernesto Cerqueira, por sua vez, muito impactado pela imagem grotesca da Amazônia agônica com a qual se deparou, sobre a mesma obra, avalia o cenário como quem está diante de um quadro do pintor holandês Hieronymous Bosch (1450-1516):

Têm lances admiráveis, desenhos nítidos, quadros de intensa verdade. A par disso, há fantasia, exagero, caricatura, imaginação delirante. Cachoeira deixa de ser um vilarejo modorrento, como soem ser os núcleos de população no interior. Transforma-se num vasto manicômio, onde há loucos de todo gênero, paranoicos, tarados, desequilibrados, dipsomaníacos, eróticos. Ninguém escapa à infecção. Há uma loucura coletiva. Personagens de ficção fantasmagóricos. [...] O estilo do livro participa da natureza, do ambiente em que o autor tem vivido. Precisa ser decantado, filtrado, para expungir os detritos da torrente sem leito definitivo. Isso virá com o tempo. E também o limite à imaginação, à tendência de caricatura, de tornar irreais os personagens e as cenas (CERQUEIRA, Ernesto, S/i, S/d).

¹⁰ BANDEIRA, Sennem [s/i, s/d].

Embora a análise de Cerqueira não exalte a obra e demonstre certo exagero, podemos extrair dela pontos interessantes. A obra de Dalcídio choca pelo inesperado e abre um portal desconhecido para este crítico que, assim como muitos outros, não conseguiram digerir uma Amazônia depauperada. Cerqueira chama a atenção ainda, mesmo que de forma pejorativa, para a presença de personagens marginais que vivem na decrepitude e que, por isso, denomina-os caricatos e irrealis. A Amazônia estranha e desmitificada é, no mínimo, incômoda. Temos, portanto, um exemplo clássico de alguém que vive do imaginário romântico amazônico e tenta negar a existência de uma realidade decadente, assim como aqueles que, com a licença de outro contexto de comparação e aludindo à discussão feita anteriormente, ousaram e ainda ousam negar a existência dos campos de concentração de Auschwitz.

O terceiro exemplo é o parecer de Waldemar Batista Sales, publicado em “O jornal”, em 1959. O jornalista reconhece e destaca a importância nacional de Dalcídio enquanto um intelectual de lutas sociais e políticas, mas peca ao apontar características de sua obra na influência ufânica de sua leitura das obras do escritor, quando interpreta que “há em Dalcídio Jurandir, sem favor, aquela beleza do escritor enamorado pela natureza. Criado no ambiente amazônico e acostumado com as maravilhas da natureza, seus romances trazem o colorido das paisagens”. A observação de Batista Sales nos dá a impressão de uma obra repleta de deslumbramento como as dos cronistas viajantes europeus do século XVII. Sabe-se que os romances de Dalcídio além de não compartilharem desse ideal, esse tipo de análise, que não foi um caso único nem raro, dificulta e limita o entendimento de que não é essa a Amazônia do projeto estético do escritor.

A estreia de Dalcídio Jurandir no cenário literário, em 1941, com a obra “Chove nos Campos de Cachoeira”, causou certo desconforto, sobretudo pela narrativa amazônica de deformidades apresentada pelo autor, que destoara da ideologia modernista/regionalista de construção de uma identidade nacional vivida intensamente por outros autores cerca de vinte a dez anos antes. Ou seja, deslocado do contexto, Dalcídio aparece tardio e com uma proposta intimista mal interpretada, no entremeio das questões ligadas aos aspectos nacionalistas da literatura, mas, sobretudo, por escapar à peculiaridade do regionalismo no que tange, principalmente, à abordagem da Amazônia.

Entretanto, seria o romancista tachado como regionalista em uma reação, talvez, mais cômoda por parte tanto da crítica quanto dos historiadores, a fim de dispensar a tarefa de interpretar a subversão estética da obra e do autor? Nesse sentido, o escritor é lançado no purgatório enquanto uma alma incompreendida, quando decidiu fazer do próprio cenário amazônico um panorama grotesco com personagens infames de um drama social abjeto. No entanto, observa-se que a atitude do “anjo torto” da Amazônia não é muito bem-vinda à historiografia, pois embora Dalcídio tenha construído seu pensamento literário pautado nas influências da década e partilhado dos ideais políticos sociais que influenciaram a produção artístico-cultural, o autor não é considerado oficialmente um integrante do chamado Romance de 30.

Um dos maiores estudos sobre o período, de Luiz Bueno, chamado “Uma história do romance de 30” (2002), faz uma análise pomposa da produção literária da década na busca por explicar e compreender a criação artístico-ideológica ligada às questões e aos problemas sociais do povo brasileiro. Não é o caso de analisar aqui toda a pesquisa de Bueno para mostrar o alinhamento dos autores e a construção da *pensée* do período, mas fica evidente, a partir dos apontamentos que sua pesquisa evoca, que Dalcídio pode não propriamente ter lançado um romance em 1930, mas seria um escritor de ideais compartilhados da década.

Alguns temas como a representação da pobreza, a figura do marginal, a crítica à burguesia, a denúncia das mazelas, o personagem fracassado como um representante do anti-herói, a situação do pobre ligado à miséria e à infâmia, a descrença na modernização e tantos outros fatores constituem o universo das obras produzidas na época em diversos níveis de crítica, interpretação e abordagem. Bueno, embora demonstre ter conhecimento da existência de Dalcídio no cenário literário, não considera que este faça parte do romance de 30, citando-o apenas para se referir a um artigo que o escritor havia publicado sobre “São Bernardo” (1934), de Graciliano Ramos.

Ora, o radicalismo historiográfico de Bueno não o permite ao menos uma observação que pondere um desencontro apenas de datas e não de conteúdo de produção. Ademais, há um fato relevante nesse contexto: a obra “Chove nos Campos de Cachoeira” teve uma primeira versão, de 1929, que não foi publicada. Por motivos não explicitados, o autor decide reescrever a obra por dez anos, lançando-a em 1941. À parte especulações que não vêm ao caso, devemos levar em consideração que 1930 foi o

início de uma história turbulenta marcada pelo golpe que levou ao poder Getúlio Vargas, abrindo no cenário brasileiro uma fresta para um governo autoritário que perdurou por décadas. Ou seja, de acordo ao que se é peculiar a todo governo autoritário dentro de seus projetos de ordem via uma “ideia imaculada de nação”, era necessário criar uma imagem positiva de Brasil, e as manifestações artísticas deveriam exercer um papel fundamental nesse quesito.

No entanto, os autores que se encaixam no denominado Romance de 30, afastando-se da utopia modernista e também se recusando a dar continuidade a esse ideal, inseriram na estética literária, cenários sociais de um Brasil desconhecido, repleto de dificuldades e com uma figura até então esquecida pelos romancistas: o pobre marginalizado. Nesse sentido, esses escritores mantiveram uma postura de resistência frente à proposta de construção de uma visão homogênea e totalitária nacional do governo getulista, em que as diferenças sociais e econômicas tão latentes entre as regiões do país transparecessem seus problemas locais.

Um trabalho recente de Marlí Furtado explica esse deslizamento do autor entre as décadas de 1930 e 1940, objetivando argumentar que o escritor marajoara é um autor do romance de 30:

Na criação de um universo derruído, por onde trafegam heróis corroídos, Dalcídio filia-se à linha dos autores recriadores de universos decadentes, como os do Nordeste, especificamente José Lins do Rego e os companheiros de partido Graciliano Ramos e Jorge Amado. Logo, muito do que se falou para realçar, sobretudo, a obra dos dois primeiros autores vale para alinhar Dalcídio (FURTADO, 2015, p.197).

O universo de decadência alinhado a uma forte crítica social e denúncia das mazelas é um dos principais traços da produção literária desse tempo em questão. Portanto, ressaltando os pontos cruciais da obra de Dalcídio que foram discutidos até o momento, com destaque para a ruína e o grotesco, em parâmetro com a *Exceção* e a *vida nua*, não há dúvida de que o autor faça parte desse grupo e até o supera em alguns pontos. Um deles, por exemplo, é a forma como o autor constrói a ideia de pobreza, solidão e miséria humana, que nada tem a ver com a natureza ou com fatores que escapam ao domínio do homem, mas com uma questão política que se entrelaça

sutilmente no seu discurso, sem arrefecer a qualidade literária do texto que inova em técnicas narrativas enobrecedoras da estrutura do romance.

Outro dado interessante a ser ressaltado, e o que foi pontuado, não por acaso, por Marlí Furtado, é sobre as datas que demarcam a trajetória de produção literária de Dalcídio. O escritor iniciou sua carreira no Estado Novo (1930-1945) e a finalizou na década de 70, próximo ao fim da Ditadura Militar brasileira, em 1985. Temos, portanto, um romancista que produziu um pensamento voltado para as questões políticas e sociais dialogando direta e indiretamente com contextos, situações, Estados e medidas de Exceção e suas consequências.

Nessa direção, há uma crítica, no mínimo curiosa, ao romance “Chove nos Campos de Cachoeira”, que alude diretamente ao fato de Dalcídio ter lançado tal obra em tempos intransigentes de opressão. Trata-se dos comentários ferinos de Osmar Guajjarino, que classificou o romance como imoral e mal escrito. Segue o “julgamento” de Guajjarino:

Perpassa por todo o livro uma onda de baixezas, de indignidades, de zombarias à religião. Insiste-se na presença de um crucifixo no quarto de uma meretriz a se chegar ao ponto de comparar essa desgraçada “pura pela doença que a corrompia cada vez mais” à mãe de Jesus. Compreendem os leitores que não posso transcrever essas imundícies. [...] numa época em que o Estado Novo pretende levantar as forças vivas da nacionalidade, não se concebe como se possa publicar um livro tão deprimente, tão entristecedor, tão imundo. Por mais que se folheiem as massudas 387 páginas não se encontra uma paisagem de horizontes elevados, não se nos depara um trecho de entusiasmo sadio pelo futuro do Brasil. Tudo é vício, tudo é pecado, tudo é lama. Não é apenas a chuva que invade os campos de cachoeira. É uma enxurrada de lama que avassala a própria cidade marajoara. Pobre Cachoeira! Tiveste no romance de Dalcídio a mais triste apologia. A ele ficarás devendo tua propaganda por todo o Brasil (GUAJARINO, Osmar. s/i, 1941).

Ressaltamos o quão úteis podem nos ser essas espécies de crítica, não para que a validemos como tal, pois se percebe claramente um julgamento ácido de valores não estéticos, mas morais. No entanto, o que podemos extrair da análise de Guajjarino é que apesar das palavras amargas e toscas, o crítico nos aponta um traço sutil do escritor marajoara que pode passar despercebido: o profano. Embora nomeie a desgraçada Felícia de “meretriz”, interpretação incoerente com a figura da pobre órfã esfarrapada, criança, abandonada e doente, que se expõe aos homens por pura necessidade para não

passar fome, Guajarino, mais uma vez, nos chama a atenção para o aspecto irônico do romancista¹¹. Quanto às características do riso e do humor, Machado Coelho (1941) conseguiu melhor descrevê-las, mesmo que não fique claro se a análise é favorável ou não: “Há muito amargor em seu romance, muita ironia que tresanda à sátira, muito humor que sabe à fel, muita insensibilidade à flor da pele”. Reforçamos, portanto, o que nos transparece nessas observações, o grande incômodo e rejeição a esse cenário amazônico que tresanda irreconhecível para a crítica.

Apesar da clara intenção de desqualificar a obra, mesmo que em um vocabulário beirando a rudeza, à sua maneira, Guajarino nos mostrou a essência da narrativa dalcidiana, captada também por Machado Coelho. Quando o primeiro observa que “não se encontra uma paisagem de horizontes elevados, não se nos depara um trecho de entusiasmo sadio pelo futuro do Brasil”, nos denota o que se esperava da representação, sobretudo Amazônica, na literatura, em se tratando do contexto do Estado Novo. Isso nos remete a um comentário de Dalcídio, sobre o romance “Belém do Grão-Pará”, em entrevista a Agildo Monte, em 1959, quanto ao fato da sua literatura ser comprometida e, portanto, não fazer uma obra agradável. É o que se percebe nesse exemplo. O desconforto do crítico é visível. O primeiro romance do escritor, publicado no auge de opressão do Estado Novo, deste modo, denegriria o cartão postal da imagem de Brasil que deveria ser criada.

Quanto ao fato da obra do autor ser ligada à atmosfera de 1930, mas publicada em 1940, podemos fazer um parâmetro que lhe convém favorável, quando nota-se claramente no decorrer de sua construção romanesca, uma atitude que demarca a atualidade e a presença forte e constante das temáticas do período, as quais Dalcídio conseguiu desenvolver e reinterpretar até seu último livro, Ribanceira (1978), na década de 1970. Sugerimos, portanto, uma alusão ao polêmico “1968: o ano que não acabou”, de Zuenir Ventura, quando se torna possível assuntar que o Ciclo do Extremo Norte é um aperfeiçoamento do legado de 1930, enquanto um ano que continuou, resistiu e se reformulou na narrativa dalcidiana.

No entanto, o que parece, é que tal aspecto foi ignorado e daí a dificuldade de classificar o autor. Mesmo na crítica literária que quis ser positiva, sobretudo em se tratando desde o lançamento do primeiro romance e da fase “em produção” do escritor,

¹¹ O modo irônico de narrar de Dalcídio Jurandir foi observado também por Marli Furtado (2010) nas suas pesquisas sobre o escritor.

aliada a observações avulsas sobre sua obra e seu contexto de criação, as leituras ainda soam insuficientes e, muitas vezes, deturpadas. Por outro lado, a crítica que seria, em princípio, negativa, por sua vez, ao demonstrar desconforto e desconfianças, fez florescer o objetivo do romancista, embora tenha provocado dissonâncias na recepção crítica ao colocar em conflito uma espécie de dualidade incongruente na escrita de Dalcídio. Ou seja, no panorama da crítica, o que parece é que se fala de Dalcídios diferentes.

Essa profusão de observações, portanto, pode ter sido um fator relevante que levou o escritor à esteira da incompreensão. Isso se agrava até mesmo nas leituras exultantes sobre o cenário dalcidiano e na construção do perfil do escritor que foi se constituindo, aos poucos, em outros meios de falar dele e de sua obra. As notícias e matérias de jornais, por exemplo, – e não podemos esquecer que um veículo de comunicação é formador de opinião –, de alguma forma, tenderam a uma interpretação regionalista de seus romances. Uma das situações a respeito foi uma extensa reportagem publicada em 1977, no jornal “A Província do Pará”, quando da visita do escritor Jorge Amado ao Marajó. O romancista baiano não escondeu seu arrebatamento e denomina a região como “um mundo mágico, fantástico, imenso” e descreve os habitantes da ilha como “gente maravilhosa, cordial, terna, cheia de finura e de bem receber”. Sobre o arquipélago, Amado declarou “não poder dizer da emoção provocada por esse mundo extraordinário, que é comandado pela água. Sobrevoei o Marajó com água e vi o secundário da terra e da vegetação aqui”.

Se a intenção da visita era justamente conhecer o mundo de Dalcídio e seu universo inspirador artístico, o sentimento de cronista viajante do século XVI que acometeu Jorge Amado não condiz com a realidade dos romances dalcidianos e até os coloca em perigosa contradição, como também faz a obra parecer pouco original e crítica, o que sabemos não ser o caso. Embora essa reportagem pareça uma situação isolada, muitos textos foram divulgados nessa mesma linhagem de pensamento, logo, não podemos afirmar que isso não tenha influenciado, em algum nível e esfera, para as dificuldades de compreensão e até mesmo no interesse pela obra.

O próprio Dalcídio Jurandir, ao analisar o romance “Subterrâneos da Liberdade”¹², de Jorge Amado, faz um alerta sobre o que, para ele, seria a real tarefa do crítico. Como se parecesse pedir um olhar mais minucioso sobre sua própria produção,

¹² Texto “Romance, realidade e História” (1954), publicado no Jornal Imprensa Popular [s/a].

o escritor marajoara aconselha que “O crítico tem por obrigação descobrir intenções, maneiras, o pensamento do romancista, explicá-lo muitas vezes, orientar mesmo os leitores para um melhor contato com a obra”. Dalcídio Jurandir, portanto, se distancia bastante de uma “literatura civilizada”¹³, a saber, do deslumbre, do encanto e por fim da revolta com a selva, postura muito comum que descreve o olhar europeizado sobre a Amazônia, que inspirou muitos escritores e, em outra esfera de produção, ainda influencia muitos críticos a se equivocaram na interpretação da poética dalcidiana. O encantamento com a escrita do autor oferece esse perigo.

A Amazônia dalcidiana, portanto, nos aparece como um campo minado. É preciso compreender que ela se torna objeto intrínseco do escritor para arremeter voos mais altos e perigosos na busca pelo entendimento mais pleno do sentido da humanidade. Ela se metaforiza no “caroço de tucumã”, o qual serve de amuleto para seu personagem Alfredo, de “Chove nos Campos de Cachoeira”, que o usava como um portal para pensar e desejar uma vida promissora, mas que a cada decepção e choque com a realidade dura, se mostrava mais distante. Nos seus romances, Dalcídio Jurandir elucubra, sensibiliza, ironiza e por vezes se exaspera na descoberta dos sentimentos do mundo, e provoca o desassossego perante a constatação da violação da vida, da ideia do que é ser um humano agredido, banido e despojado de suas próprias crenças, em uma sociedade do drama do homem moderno, que vive em constante crise ao se deparar com a sua própria capacidade destrutiva, com a decepção do progresso e com o esfacelamento de sua promessa de felicidade.

2.3 A AMAZÔNIA GROTESCA DE DALCÍDIO JURANDIR: ENTRELAÇAMENTOS FILOSÓFICOS E LITERÁRIOS SOBRE A *VIDA NUA*

O projeto literário de Dalcídio Jurandir se dedica a descrever um ciclo de acontecimentos que evidenciam os problemas da sociedade amazônica, fazendo-nos compreender, mediante suas estratégias narratológicas que se nutrem de um sentimento de alteridade para com o sofrimento alheio, uma vivência profunda da tragédia do homem moderno envolvido entre expectativas e decepções. À parte, em princípio, as questões da história e da historiografia literária sobre o lugar no tempo e no espaço do

¹³ Apontamento do jornalista Lúcio Flávio Pinto em um texto no qual disse que a obra de Dalcídio Jurandir foge do parâmetros descritivos da paisagem.

surgimento do escritor marajoara, chamamos a atenção, sobretudo, para um aspecto importante de sua obra que é a elaboração do pensamento de um intelectual que viveu, observou e deglutiou amargamente os fenômenos ligados à promessa de progresso, oriundas da revolução da técnica do início do século XX, e que culminaram em questionamentos e reflexões inquietantes sobre seus reais benefícios para o homem.

Dalcídio, nesse sentido, em sua tarefa literária e enquanto crítico da sociedade de sua época trouxe para a literatura uma poética das ruínas, e o seu conhecimento profundo acerca do desastre do progresso na Amazônia, nos oferece uma metáfora da barbárie e da *vida nua*, vida despojada de qualquer sentido quando submetidas à violência, ao esquecimento e ao abandono.

O reflexo da decadência e a própria concepção de ruína, muito enfatizada pela crítica, a partir da ideia, por exemplo, de universo derruído, de Marli Tereza Furtado (2010), revelam um processo que está inerente à concepção de Ciclo e à desconstrução de um ideal que se mostra em longo prazo e em detalhes, configurando extenso drama humano. A atmosfera que fazia almejar a mudança e melhoria para a humanidade tornou-se uma arma contra ela mesma, tornando a Amazônia, nesse caso, um imenso palco de destroços. Nas palavras de Marli Furtado sobre a obra de Dalcídio, é possível compreendermos bem essa atmosfera de decadência e o traço peculiar diferenciador na obra do escritor, pois, segundo ela, trata-se da construção romanesca de certa Amazônia, ou seja:

Uma Amazônia derruída, sem perspectiva, atônita após a derrocada de um ciclo econômico que ergueu palácios, teatros, palacetes, que deu areias europeias às altas temperaturas locais. Enfim, uma Amazônia nada misteriosa, uma região específica, obviamente com suas singularidades, mas na qual se cumpriu um ciclo cuja queda revelou-nos a fragilidade de nosso sistema de produção da borracha (FURTADO, 2002, p. 12).

Percebemos na reflexão de Marli Furtado uma observação importante sobre o fato da obra de Dalcídio acabar com o mistério em torno da Amazônia. A “certa Amazônia”, na narrativa do escritor, torna-se um lugar de realidade dura e espúria ao ideal de riqueza que deveria perdurar no seu encanto. O autor escancara, entretanto, uma desconhecida e anônima sociedade amazônica decadente, desorganizada, desigual,

escravizada e ameaçada, onde se morre de febre, de fome, e se padece de tristeza e de falta de esperança.

A Amazônia é desenhada, portanto, em um grande monumento de cultura e de barbárie, com a licença do uso de uma das traduções da famosa expressão de Walter Benjamin que, para o contexto, cabe tão bem quanto “Documento de cultura e documento de barbárie”. É importante enfatizar que o tema da pobreza na obra do escritor e sua relação com a *vida nua* têm mais a ver com a ideia de miséria humana do que propriamente com a falta de recursos materiais. Essa ressalva é importante, visto que ao falarmos frequentemente sobre as implicações do progresso e do avanço da técnica, nos referimos às questões humanas e culturais que entram em risco nessa dinâmica, e não restritamente a possíveis benefícios materiais que poderiam ser gerados com eles.

Aliás, é importante apontar para a relação entre a ideia de progresso e Exceção, sobretudo quando esta primeira vislumbra questões econômicas. De alguma forma, para sustentar sua existência, o progresso, enquanto uma prática, se nutre de medidas de Exceção quando ~~o~~ seu mecanismo de funcionamento inclui e exclui. Quando falamos de ruína, de grotesco, temos sempre que ter em mente a concepção de despojo que se insere nesse processo. A pobreza é ter subtraído o direito básico que garante a humanidade, é violar a cultura, seus meios de vida, o lugar a que pertence ou simplesmente esquecer e ignorar a existência da vida e da dor que pode ser gerada com tantas perdas.

Dentre esse problema, o drama da fome é um dos mais desumanizadores, no qual muitos vivem no limiar entre o humano e o ferino, em uma catástrofe naturalizada, em uma tragédia da vida atual onde se morre facilmente por falta de comida. A naturalização desse mal é um dos fortes indícios da existência da Exceção no Estado de direito, visto que tais casos configuram formas de violência. Tal aspecto pode ser observado no drama narrativo criado por Dalcídio Jurandir. Podemos, inclusive, citar uma passagem do romance Belém do Grão-Pará, em que o narrador descreve os pensamentos de uma das personagens, a Mãe Ciana, que durante a procissão que faz parte dos festejos da festa religiosa de Nossa Senhora de Nazaré, o Círio de Nazaré, faz questionamentos sobre as bênçãos concedidas pela Santa pontuando uma situação importante sobre a fome, a violência e os excluídos do bairro do Guamá. A propósito, um lugar que, até os dias de hoje, padece de muitos problemas sociais:

Também a Santa, na sua misericórdia, quis valer aqueles degredados lá das roças, lá do Guamá, de onde tão tristes, as mil histórias chegavam? Tirou da fome aqueles muito próximos, com suas famílias, assim de curumim de peito, doentinhos de colo e com o mais as febres? Advogou para que os comerciantes fiassem um pouco do de-comer que um mundo de gente rogava, suplicou, rezou a mais rezar? Os próximos, na famitura, o que tinham de seu? Não era aquela famitura¹⁴ só? Sim, suas mãos, tinham. Tinham, agora, para a sina de mexer no alheio por uma triste carecência. Era a condição. Quem não se desesperava? [...] Na Rui Barbosa, na Gualdina, até uma aflição havia por aquelas criaturas do Guamá, uns com retrato no jornal, presos, aqueles, perdida a feição de criaturas, de tão sofridos. Houve um, que o jornal deu, ele preso, perto de umas bananeiras, disse aos soldados: “Me levem a cabeça, mas me deixem o corpo, que não posso andar” (JURANDIR, 2004, p. 481).

Nota-se na citação anterior uma paráfrase crítica à oração católica “Salve Rainha”, enfatizada nas expressões “degredados”, “advogou”, “rogava” e “suplicava”, o que denota o que comentamos anteriormente sobre os traços profanos na narrativa do escritor. A reflexão da personagem ilustra a perda da crença, da ideia de que a religião possa ser a salvação para tanta desgraça. A necessidade e o desamparo extremos faziam as pessoas roubarem para matar a fome. Tais pessoas haviam perdido “a feição de criaturas”, estavam no vazio, não se pareciam mais com humanos, estavam, como diz Agamben, no limiar entre o homem e o ferino. A narrativa dalcidiana costura um emaranhado de sofrimentos que abarca várias formas de violência, como é possível observar.

Enquanto um intelectual que buscou compreender a lógica democrática na sociedade em que viveu, a inquietação de Dalcídio o leva a demonstrar explicitamente, em escritos não-literários, por exemplo, o seu pensamento crítico sobre as questões que envolvem os direitos do homem e de como essa era uma discussão bastante problemática. Para ele, a violação da lei é sempre contra os interesses e benefícios do povo:

¹⁴ Segundo Ivete Nascimento, “famitura”, no contexto usado para se referir à fome, é um vocábulo utilizado por pescadores para denominar a escassez de peixes como o próprio alimento por, dentre outros motivos, a comercialização da pesca. É uma expressão que contrapõe o sentido de fartura ou o tempo da solidariedade. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v1n2/v1n2a03.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2016.

A lei é apenas um código instituído nos países onde se tornou necessário fazer calar o povo com toda a urgência e brutalidade. Uma lei que não tem idade, quase não sofre alteração nas palavras, lei troglodita, desenterrada por um Sr. Lameira, infelizmente lá do meu Pará, e consertada e agravada e “constitucionalizada” pela farandula dos representantes e do latifúndio instalados na rua da Relação. [...] com essa lei, Hilter matou milhões de criaturas, com essa lei, Mussolini tratou seus presos a manganeio e a tiros de fusil, com essa lei se ergueu a ditadura japonesa, cujo símbolo foi o bandido Tojo. [...] A mesma lei nas variantes raras, a finalidade é igual: estabelecer a senzala onde o povo possa ser arrolhado, ainda mais esfomeado, no círculo de ignomínia e de violência da ditadura. Com essa lei se fez o Estado Novo, correu sangue de trabalhadores, atrasou o Brasil por uns trinta anos mais, batendo recorde de velocidade no seu constante atraso progressivo (JURANDIR, s/d, s/i)¹⁵.

Percebe-se que, Dalcídio Jurandir, enquanto um literato envolvido com o pensamento político e sociocultural de sua época tem clareza sobre os percalços existentes na consolidação de um regime democrático que possui aberturas significativas que ferem as bases fundamentais dos direitos do homem. O projeto literário de um escritor que viveu na Amazônia e se dedicou a narrá-la, não ignorou tais sutilezas e agravantes, e coloca em voga a decadência de toda uma região que sofre de ausências de humanidade.

Deste modo, temos a possibilidade de compreender o significado do estado de Exceção e da *vida nua* na contemporaneidade na esfera das sensibilidades, ou seja, pela via literária. Assim sendo, ter como objeto de análise as manifestações artísticas, torna-se uma tarefa desafiadora para o pesquisador interessado em desvendar as questões obscuras dos discursos oficiais da História, transformando sua reflexão em um argumento indispensável para o fortalecimento da função ética de seu objeto de análise. Esse é um dos propósitos desta tese, provar que a concepção de *vida nua* ajuda a transcender o conceito basilar de Exceção, demonstrando por meio do discurso literário, que prioriza a voz dos olvidados, tal possibilidade.

No entanto, em termos teóricos, quando se fala em Exceção, ainda existe um entendimento acerca de sua definição enquanto uma medida restrita a governos autoritários ou totalitários que colocam a sociedade sob tutela e vigilância rigorosas e

¹⁵ “A lei que os gringos querem” cita a Rua da Relação, no Rio de Janeiro, onde foi localizado o Departamento de Operações (DOP’s) e serviu de lugar de tortura durante a Ditadura Militar. O “bandido” Tojo é uma referência ao general do exército imperial japonês que, durante a segunda guerra mundial, foi condenado à morte pelos crimes de Guerra do Japão Imperial.

limitam a sua liberdade. A relação entre violência e sociedade, sobretudo quando nesse liame há a interferência ou o abandono de um poder soberano representado na figura do Estado de Direito, tem oferecido novos parâmetros para se repensar o conceito de Exceção. Se a Exceção se demonstra intimamente ligada à violência dentro de um espaço esvaziado juridicamente, esta tem se revelado um elemento corrosivo dos direitos fundamentais, constatação que prioriza, deste modo, a teoria até então pensada e consolidada por Carl Schmitt, no início do século XX.

A suspensão do direito ocasiona um vazio jurídico e é a medida responsável por colocar a vida em uma situação de risco. E é essa vida despojada de segurança, de direito e de sentido, que chamamos de *vida nua*. Ao observar o funcionamento do poder na prática das decisões dos Estados democráticos, o filósofo Giorgio Agamben se propõe a investigar a dinâmica da Exceção, pois sendo esta violadora dos direitos fundamentais e, conseqüentemente, da vida humana, tal medida pode ser oriunda de qualquer sistema político de governo.

A violência em tempos de conflitos, em forma de narrativas que procuram explorar as situações coletivas ou individuais durante as experiências de opressão, tornou-se um tema muito frequente na produção literária universal pós-Guerra na Europa e, no caso da literatura latino-americana, um material extenso propício ao desvelamento das duras conseqüências dos regimes ditatoriais sob o comando militar. Portanto, quando se fala em Exceção, normalmente vincula-se a um pensamento de contexto de conflito armado, estado de sítio, de guerra e do cerceamento explícito da liberdade do cidadão. No entanto, a experiência das duas Guerras Mundiais é a prova da susceptibilidade da democracia a medidas de emergência. Esse pressuposto é a origem do pensamento de Giorgio Agamben no que diz respeito a sua proposta de se repensar o conceito de Exceção a partir da observação de situações extremas no âmbito dos governos democráticos, que submetem o corpo social a uma condição de *vida nua*.

Logo, a partir das suas observações sobre a violência contra a vida na contemporaneidade e a miséria humana que se instala e se torna natural e invisível entre os passantes, Agamben constata que a Exceção é uma prática não exclusiva de sistemas políticos governamentais autoritários, mas é uma medida usada por qualquer governo como meio de atribuir poder para si em detrimento dos interesses dos cidadãos. Deste modo, a Exceção torna-se uma regra de violação de direitos da sociedade e revela-se como uma potencial produtora de *vida nua*.

No entanto, chamar a atenção para esse fato e refletir sobre ele não é uma tarefa simples. Como foi dito anteriormente, é na esfera das sensibilidades que surge a possibilidade de adentrar nessa discussão. Nesse sentido, os intensos estudos sobre a teoria da Exceção, a partir de Agamben, e seu predecessor, Carl Schmitt, ganham abrangência mediante a possibilidade do diálogo com a literatura. A produção literária, sobretudo aquela comprometida com a crítica social, denuncia e esmiúça variadas formas de violência e marginalização da vida humana. O discurso literário que se evidenciou nas narrativas surgidas a partir do século XX, sobretudo aquelas que refletiram o desencantamento do mundo pós-Primeira Guerra, evoca de sua linguagem uma estética da existência que propõe perscrutar os mais íntimos anseios refletidos na sociedade da qual emana.

Quando se fala em Exceção em termos conceituais, uma importante referência é Walter Benjamin, em relação ao seu pensamento sobre o progresso e as suas consequências destrutivas para a cultura. Por sua vez, na década de 1970, em suas aulas no *Collège de France*, o filósofo Michel Foucault, empenhado em suas pesquisas sobre o poder, muito influenciado por Hannah Arendt, afirma que a biopolítica, conceito criado por ele para explicar o poder como uma espécie de “máquina de matar gente” (**grifo meu**), ou para dizer que a vida é um objeto da política e uma prática contemporânea surgida junto à formação dos Estados Modernos, sendo algo inerente à sua racionalidade político administrativa. Isso quer dizer que, a vida humana tornou-se elemento jurídico e deixar viver ou morrer passou a ser uma decisão do Estado. O corpo do cidadão, ou seja, a sua vida biológica, nesse contexto, está sob o controle do poder. E o rigor com que essa prática se movimenta no liame das decisões soberanas é que pode resvalar em uma condição de Exceção, visto que há uma violência incutida em uma ação que parece natural e incontestável. Foucault foi perspicaz ao perceber a presença de medidas de Exceção em seus estudos sobre a biopolítica, mas sua observação se deteve apenas sobre a ótica da modernidade, o que acabou sendo interpretado como Exceção, somente as medidas extremas e de emergência dos governos, tornando-os governos totalitários. Ou seja, mediante a leitura foucaultiana sobre a ideia de poder, a violência da Exceção só acometeria, em princípio, o totalitarismo.

Por outro lado, Giorgio Agamben contribui de forma mais abrangente para o que seria essa biopolítica da modernidade. Na verdade, para o filósofo italiano, a relação entre direito e vida é anterior à política moderna, pois é intrínseca, de fato, à forma

como o ocidente exerce seu poder desde os primórdios, manifestando-se, na modernidade, sob o pretexto do estado de Exceção e sua relação direta com a vida humana. Isso quer dizer que, o poder, produtor constante de *vida nua* é inerente à mesma política ocidental que deu origem ao regime democrático. Deste modo, a Exceção adquiriu ao longo do tempo várias faces e, o que é mais urgente em se perceber, passou a ser uma prática constante no seio dos regimes democráticos, o que, deveria ser algo avesso aos seus princípios. Portanto, embora as Guerras Mundiais e, sobretudo, a Segunda, com destaque para o advento do nazismo e o conseqüente “Holocausto” judeu, sejam o exemplo mais destacado dentre as catástrofes humanitárias, e o utilizado por Agamben para refletir sobre a fragilidade da democracia, é importante reforçar que a Exceção não é uma prática que começou com as tragédias do século XX.

A Exceção, enquanto violação da lei primordial sobre o direito à vida, existe desde os primórdios da política ocidental, nos seus projetos de poder, nos processos de ocidentalização por vias de colonização, ocupação e intervenção na cultura alheia, sobrepujando-a. Portanto, as medidas de Exceção são inerentes aos “processos civilizatórios” a despeito do progresso, em amplas escalas, e esta expressão, tão comumente vinculada à era das Grandes Navegações dos séculos XV e XVI, se camufla em toda e qualquer tentativa de dominação, descobrimento, desbravamento e exploração.

Deste modo, a Amazônia, desde a invasão dos portugueses, há pouco mais de 500 anos, ainda padece de todo esse mecanismo, tornando-se um lugar com potencial altamente exploratório, onde o despojamento da vida não se faz sentir mediante interesses econômicos e políticos. Nesse sentido, a obra de Dalcídio Jurandir nos remete a refletir sobre o drama amazônico e sobre o esfacelamento da região em uma narrativa sobre a decadência e as injustiças. Portanto, a *vida nua* pode ser percebida nos romances do escritor quando representada por personagens assolados pela exclusão, que sucumbem ou que lutam pela sobrevivência, aqueles que vivem à margem, olvidados. O projeto literário do “Ciclo do Extremo Norte”, torna-se, então, a caixa de pandora¹⁶ dentre a literatura produzida sobre a Amazônia, de onde saem todas as disformidades

¹⁶ A crítica argentina Beatriz Sarlo utiliza a expressão para se referir à Literatura como a Pandora que abre a caixa que muitos querem fechar, por esta conter informações ameaçadoras. A comparação está na obra “Paisagens Imaginárias: intelectuais, artes e meios de comunicação” (1997).

expressas em uma narrativa que consegue reunir crítica social e poesia, história e cultura, imbricados em uma estética do grotesco e do horror sublime.

Assim sendo, a ideia de *vida nua* – fundamental para a existência da Exceção –, vida desqualificada e exposta à violência, é produto do estado de Exceção proveniente de uma decisão soberana. Uma compreensão bastante esclarecedora do que é a *vida nua* e de como ela é oriunda de medidas de Exceção, é a visão do filósofo Sandro Bazzanella, que explica:

[...] a *vida nua* é a resultante das articulações da política e do direito no exercício do poder soberano em constante estado de Exceção que as separa de seu contexto societário, produzindo vidas destituídas de Voz, de linguagem, de cultura, vidas reduzidas a pura biologicidade e, sob tais condições podendo ser submetidas a situações-limites de vida e de morte de acordo com os interesses e a lógica do poder em curso (BAZZANELA, 2012, p. 32).

Percebe-se, no trecho citado, que Bazzanella atenta para um caráter importante do estado de Exceção, que é seu poder de exclusão. Essa característica, na forma de exercer o poder, pode ser observada, portanto, segundo a conclusão agambeniana, que essa dinâmica política da civilização ocidental esteve presente desde as estratégias de dominação e controle social exercidos na antiguidade clássica, o que demonstra que a vida é objeto da política desde os primórdios, quando era dividida em vida qualificada na *pólis* e desqualificada fora dela. Ou seja, para o indivíduo, partia-se do princípio que o alcance da felicidade e do bem-estar só era possível na *polis*, ou seja, em uma sociedade organizada, visto que é nela onde o cidadão tem direitos e deveres e se sente incluso em um modelo de “civilização”.

Nessa perspectiva, Hannah Arendt, em “A condição Humana” (1958), nos chama a atenção para a existência de um entrelugar de exclusão da *polis*, o que se torna muito significativo ao reforçarmos a possibilidade de que a biopolítica, nesse caso, já se encontra aí presente. Afirma Arendt:

Nem sempre esse espaço existe, e embora todos os homens sejam capazes de agir e falar, a maioria deles – o escravo, o estrangeiro e o bárbaro na Antiguidade, o trabalhador e o artesão antes da idade moderna, o empregado e o homem de negócios da atualidade – não vive nele. Além disso, nenhum homem pode viver permanentemente nesse espaço. Ser privado dele significa ser privado da realidade que,

humana e politicamente falando, é o mesmo que a aparência (ARENDDT, 2002, p.246).

A constatação de Arendt se torna muito metafórica no que concerne ao caráter excludente do estado de Exceção e ao aspecto de naturalidade no qual a *vida nua* se tornou um resultado de decisões soberanas e paradoxais no Estado de Direito. A priori, aquele que está fora da *pólis*, ou seja, desqualificado de direitos fundamentais e, privado da realidade e do espaço da aparência, está sujeito à violência e ao esquecimento.

Outro aspecto relevante, ainda, no que concerne à conceituação de Bazzanella sobre a *vida nua* é que ela abrange uma interpretação que não se refere ou se encaixa exclusiva e pontualmente a um contexto de Exceção por excelência, ou seja, a uma guerra ou a uma situação de catástrofe, mas pode ser coerente a qualquer fato em que a violência atua em diferentes níveis de transparência. Essa perspectiva corrobora sobre a possibilidade do estado de Exceção enquanto um elemento silencioso que corrói as bases dos princípios democráticos no exercício do poder soberano. Portanto, a presença da *vida nua* se torna o aspecto delator da existência de medidas de Exceção e denuncia, de alguma forma, a arbitrariedade, os interesses ou mesmo os desinteresses dos Estados.

No entanto, há um ponto que é válido salientar que, enquanto a biopolítica, para Foucault, é um aspecto natural e inerente à dinâmica de funcionamento do poder, para Agamben, a *vida nua* é um aspecto resultante da biopolítica e não configura um fato natural, mas uma produção específica do poder. E esse é um ponto delicado na contemporaneidade: a naturalização das consequências da ação soberana sobre a sociedade que, muitas vezes, culmina na violência sob a forma de exclusão e olvidamento em uma agressão silenciosa aos direitos fundamentais.

Diante de tais considerações, é importante ressaltar, entretanto, que não há um choque nem uma discordância entre o pensamento de Agamben e Foucault, pois o que se manifesta é apenas uma constatação sobre a biopolítica não ser uma prática moderna ou atual dos Estados, como pensou o filósofo francês. E que essa forma, sendo inerente ao modo de se fazer política no mundo ocidental, construiu durante séculos, condições favoráveis para que o estado de Exceção viesse a se tornar o grande produtor de vidas nuas na contemporaneidade.

Deste modo, quando relembremos o pensamento de Arendt, exposto em citação anterior, sobre “o que não é aparente não faz parte da realidade”, tal fato pode ser muito

perigoso quando refletimos sobre as consequências da exclusão resultantes de medidas de Exceção. Segundo Arendt (2010):

[...] o espaço da aparência surge quando os homens se reúnem na modalidade do discurso e da ação. Desaparece com a dispersão dos homens, com as catástrofes que destroem o corpo político de um povo, mas também com o desaparecimento ou suspensão das próprias atividades. A *vida nua*, nesse caso, torna-se tão banalizada que perde seu valor (ARENDDT, 2010, p. 247).

Ao pontuarmos a afirmação de Arendt, podemos pensar que a exclusão tornou-se uma realidade não aparente e, por isso, naturalizou-se. Tanto a sua contribuição quanto a de Agamben, nesse sentido, se aliam indiretamente ao pensamento crítico dos autores das obras literárias que problematizam a existência humana, e trazem à tona aspectos da opressão do poder que, fora do discurso literário, não teriam a mesma força e impacto, ou seja, resistindo a uma posição alienante, a literatura, como forma de resistência, torna aparente uma realidade passível de reflexões sobre a condição humana social e sua relação com as variadas formas de poder.

Os acontecimentos históricos ou fatos da sociedade que tratam da violência com o direito, nos ajudam a compreender a Exceção e a literatura, por sua vez, pode nos demonstrar as consequências desta dinâmica, ao revelar e problematizar as questões existenciais que fortalecem a ideia de *vida nua*. Vislumbrar nas narrativas o sentimento inimaginável da voz que foi oprimida por alguma forma de opressão é ingrediente motor da sensibilidade do escritor para recriar as mazelas que testemunha e experiência, e cada um, enquanto possuidor de uma estética literária própria traduz em seu estilo de escrita, com acuidade, a relação entre o drama humano e o sentido da vida.

Chegamos, portanto, nos motivos que constroem a ponte de diálogo entre direito, filosofia e literatura. A literatura, quando dialoga com o viés da resistência, se preocupa com o desvelamento de problemáticas sociais, ou seja, em evidenciar as vidas destituídas de voz e colocá-las no protagonismo do discurso narrado, sobretudo quando o cenário de onde emanam essas vozes é um espaço de opressão. Nesse sentido, a aproximação de narrativas de gêneros e tempos diferentes, como “É isto um homem”, de Primo Levi e “Chove nos Campos de Cachoeira”, de Dalcídio Jurandir nos ajuda a compreender como a *vida nua* se manifesta nas duas obras, que se posicionam

criticamente perante a “contextos, estados e estados de Exceção”, na criação de personagens que deambulam na perigosa trilha da *vida nua*.

É preciso ressaltar, nesse sentido, que nossa análise não pretende se encerrar sob o ponto de vista da teoria da literatura, portanto, quando falamos de espaço, por exemplo, vemos esse elemento sob uma perspectiva do lugar de enunciação da obra e sua relevância histórica e social na construção da cultura, tanto na alusão a um lugar real, como no caso de Levi, quanto em um modo, podemos dizer, representativo do real, mas que não deixa de ser real, em relação à Dalcídio. Deste modo, busca-se argumentar a possibilidade da Amazônia ser um espaço de Exceção, e que a obra do escritor, em seu conjunto, mas, sobretudo, pela construção simbólica de uma imagem decadente da região – que se elabora, em longo prazo, durante o Ciclo do Extremo Norte –, respeitando o tempo e a vivência dos personagens, foi a que mais se aproximou do que se costumou denominar de Amazônia real.

E o que significaria mais claramente considerar a Amazônia como espaço da Exceção e de que modo a escrita literária de Dalcídio Jurandir nos permite cogitar essa possibilidade? Porque a Exceção é uma violação do direito e a consequente suspensão deste, sendo essa medida, uma causadora da *vida nua*. O desnudamento moral e o despojamento social culminam em uma crise da existência humana.

Os aspectos literários e a construção da narrativa dalcidiana, que insere por meio de seus personagens uma consciência brutal sobre a decadência e a ruína do universo amazônico, traduzem um conflito maior sobre a dor e o isolamento do mundo que, ao mesmo tempo, refletem e se espelham em lugares e situações que dialogam com os conflitos e dramas que fazem parte do convívio em sociedade, além das dificuldades advindas de uma solidão de pertencimento que paira e perpassa ao longo do percurso do personagem protagonista do ciclo. Alfredo, o viandante observador das tragédias humanas ao seu redor, que se divide entre Cachoeira e a capital Belém, vivencia os embates dos seus ideais de vida, experimentados no eixo oscilante entre a expectativa e a desilusão.

A técnica narrativa do escritor, que prioriza pela sinestesia e construção das imagens, é regada de monólogos interiores reveladores dos mais íntimos anseios e questionamentos advindos das crises inerentes a todo ser humano: o medo, a vergonha, a desesperança, a ilusão, a revolta, a resignação. Enfim, “os sentimentos do mundo”, no

sentido mais Schopenrauriano que possamos compreender, são encontrados nos personagens dalcidianos.

Ao comparar a produção literária dos dois escritores, Primo Levi e Dalcídio, sobretudo no que concerne aos impulsos e motivações literárias de cada um, identificamos que a *vida nua*, vinculada aos problemas da existência humana, em contextos priorizados por cada um deles, se homogeneíza quando o real questionamento é sobre o sentido da sobrevivência em situações e lugares onde há um deterioramento das condições e das relações humanas. E se a máxima das narrativas que esteticizam essa experiência da ruína, é que “onde há *vida nua* há Exceção”, adquirimos novos patamares ao analisarmos diferentes circunstâncias e espaços que irão rasurar e problematizar o conceito de estado de Exceção.

Observar a angustia da existência e os conflitos sociais e humanos na obra de Dalcídio Jurandir como aspectos reveladores da presença de uma *vida nua*, nos leva a sugerir alguns objetivos implícitos no projeto literário do escritor, quando se dedica em perscrutar os dramas humanos e desvelar as injustiças de um lugar que é arbitrariamente violado, esquecido, incluído e excluído dos projetos de nação, além de criticar e pôr em problemática o verdadeiro sentido da democracia em nossa sociedade. A exclusão, deste modo, que se caracteriza pelo abandono da lei pelo Estado, não quer dizer esquecimento em seu sentido lato, mas alude ao fato de transgredir os limites do espaço e subtrair o direito básico das pessoas, colocando-as em risco e em constante depauperamento. Quanto à inclusão na exceção, ressalta-se que esta não resguarda intenções benévolas. A exceção inclui e exclui pela lei e pela ausência dela.

Esse é o paradoxo da soberania e é esse poder soberano que rege os governos democráticos. E se considerarmos o processo histórico da Amazônia, de exclusão, exploração e extermínio, não é um disparate encontrar nela, semelhanças com o campo de concentração de Auschwitz, principalmente quando nos dois espaços, a luta pela sobrevivência se mostra enquanto um forte aspecto em comum. Quando o despojamento dos direitos coloca a vida em ameaça, pensar em estratégias de sobrevivência é atitude primordial.

Para compreendermos as variadas formas de se pensar a Amazônia é importante considerá-la como um espaço histórico, cultural e social, e a sua relevância enquanto um personagem ficcional em suas mais diversas representações. Embora se mostre uma proposta abrangente – e foi o que realmente muitos romancistas tentaram fazer no

século XX –, concentraremos nossa reflexão, mais adiante, em aspectos da obra de Dalcídio Jurandir, traçando um paralelo com a forma como o cenário amazônico foi construído na literatura brasileira, a partir da década de 1930.

Pode-se notar que, tanto nas tentativas de incorporar a Amazônia no espaço ficcional quanto nas análises por parte da fortuna crítica, que se ocupou em interpretar as diferentes abordagens surgidas em 1930, há ainda uma ideia de que é preciso ficcionalizar a Amazônia na literatura sob uma faceta dicotômica, ou seja, como se fosse indispensável primeiro perpassar por uma Amazônia idealizada por um olhar estrangeiro e justificar, sob um velado pedido de desculpas, o “verdadeiro inferno” que existe no coração da selva.

Ora, é provável que esteja aí, justamente nesse ponto, a grande crise da representatividade da Amazônia literária: o detalhe incômodo que costura maior parte dessas leituras diagonais, em que perdura uma dita e reforçada hostilidade que está atribuída à natureza, que sempre esteve lá com suas calmarias e intempéries peculiares, inerentes a seu ciclo de mudanças, e não está no pensamento do homem que se deixou ludibriar em seus ideais pela ganância e pela ambição do progresso.

Nesse sentido, a análise da existência da *vida nua* e de um diálogo com o estado de Exceção na obra de Dalcídio Jurandir, nesses termos, torna-se uma novidade no âmbito dos estudos da obra do escritor paraense, e contribui para repensarmos a sua fortuna crítica e a tradição literária de representação da Amazônia nas manifestações artísticas. Tal proposta nos revela ainda outro caráter sobre a recepção da obra do autor: muito embora seu posicionamento militante comunista tenha sido usado como hipótese para justificar sua marginalização, tanto por parte da crítica como do público leitor, o autor não se mostra convincente e satisfatório, se considerarmos que um autor, a partir de um olhar crítico, político e intrínseco ao que se propõe retratar, desconstrói, problematiza, confronta e coloca em maus lençóis o projeto naturalista de representação da Amazônia, demonstrando em sua escrita literária - embora se houvesse tentado - que não houve uma libertação completa da influência do encantamento com a paisagem, que insistiu se infiltrar em muitas narrativas em seus diversos níveis de antropofagia e estupefação.

A exaltação da paisagem amazônica na literatura tornou-se, na verdade, uma tentativa de reinterpretação do olhar eurocêntrico no seu processo de desencantamento, ou seja, para se narrar a Amazônia, o olhar estrangeiro continua se adentrando sorrateiro

na pele de um dos personagens ou no próprio discurso que, mesmo para denunciar os dramas vividos na floresta, era preciso, ao mesmo tempo, exaltar a natureza, em um resquício ufânico que cega para a análise dos verdadeiros interesses e problemas da vida na Amazônia, que deveriam pulular dessas narrativas.

A questão imbricada nesse processo não coloca sob julgamento a qualidade literária dos textos, ou o que seria ou não o ideal de criação artística, ao se escolher a Amazônia como um personagem. O conflito tem a ver com a coerência do olhar. O que se quer dizer com isso? Que se a Amazônia foi escolhida por escritores para alcançar o objetivo de um projeto de resgate de uma literatura nacional pelo local, há uma ideia fora do lugar nesse pensamento. Os olhares que adentraram o universo ficcional amazônico, ainda se mostram muito influenciados pelas narrativas dos cronistas viajantes europeus em seu deslumbre. O render-se a essa magnitude sublime e grotesca, impediu um vasculhar das emoções e da vida que se esmorece por motivos mais realistas e que resvala para uma reflexão política. Portanto, o grotesco amazônico se encontra nos projetos econômicos mal-ajambrados na região que penalizam socialmente e culturalmente as pessoas desse lugar.

Entretanto, se esgueirando desse âmbito, Dalcídio Jurandir tornou-se um incompreendido, e seu projeto literário, provavelmente, considerado apenas um ciclo de amarguras que não agrada nem consola. Alheio ao entorpecimento idílico, o escritor resistiu, enfim, ao canto das sereias, e ilustrou a Amazônia como um lugar opressor, grotesco, não por culpa ou responsabilidade da paisagem, o que para muitos seria o tal inferno verde. Para ele, o inferno é o próprio homem e seus projetos de desenvolvimento econômico e político que culminaram na decadência de uma sociedade e de seus princípios de organização.

A presença da mitologia amazônica na obra de Dalcídio é parte inerente à realidade dos personagens e é referência de mundo, por motivos óbvios, do próprio escritor. Ainda existe uma ideia, que parece ser interpretada de modo equivocado na narrativa dalcidiana, de agregar em um só sentido encantamento e mito, colocando-os na esfera da Amazônia idealizada e imaginária que destoaria da construção do pensamento crítico do autor. A escrita e a linguagem poética da narrativa acabam embelezando essas formas que não devem ser confundidas com uma fresta de romantismo e, muito menos, com a fuga da realidade crua e dura. Esses elementos que

ali estão em uma agonia disfarçada são os chamados despojos, os rastros culturais que o escritor tenta enobrecer frente ao naufrágio da civilização.

As belas descrições que perpassam na narrativa dalcidiana, quando aparecem, não vêm com o objetivo das narrativas ufânicas marcadas pelo vislumbre do naturalista. O embelezamento é imbuído sob o viés da realidade e sentimento dos personagens, que são acometidos de uma nostalgia e melancolia indecifrável, como se soubessem que aquele cenário e as pessoas estão desaparecendo e a memória haveria de resguardar tais momentos.

Portanto, o projeto literário de Dalcídio Jurandir, tornou-se, de certo modo, inacessível, no sentido de não enfatizar e nem seguir o molde de construção da natureza amazônica maniqueísta de belezas e perigos, do maravilhoso e muitas vezes monstruoso, características das quais os escritores eram condicionados a ilustrar, mesmo que existisse uma abordagem que descrevesse o cotidiano da vida das pessoas, características da vivência e as dificuldades enfrentadas. No entanto, não se alcançou o nível de crítica social e, sobretudo, de imersão no drama humano da existência que o autor conseguiu construir.

Por outro lado, em relação à visão crítica sobre a famigerada miséria amazônica, explorada ou não pela literatura, é compreensível porque muitos escritores não quiseram se aventurar por essa temática. A explicação pode estar no perigo que esse posicionamento pode incorrer, em função desse tipo de discurso resvalar facilmente em um julgamento de valor ou em uma perspectiva de classe social, aliado ao pensamento sobre progresso, urbanização e civilização como promessa de felicidade.

3 CULTURA E EXCEÇÃO

3.1 O ESTADO DE EXCEÇÃO AGAMBENIANO MEDIANTE UM TRAÇADO DE CONTRIBUIÇÕES TRANSVERSALIZADAS

A constatação do Giorgio Agamben sobre a Exceção estar intrinsecamente ligada à forma de fazer política no Ocidente, desde os primórdios, nos remete à possibilidade de pensarmos que existe também nesse imbróglio uma relação entre cultura e Exceção, sobretudo quando focalizamos esse aspecto no seu principal argumento, que é o fato da Exceção e, conseqüentemente, a *vida nua* estarem presentes nas políticas dos governos democráticos. Nesse sentido, o pensamento crítico de Walter Benjamin sobre o conceito de progresso, o que ele denomina de desenvolvimento da técnica – uma das influências diretas da teoria agambeniana sobre o estado de Exceção – torna-se fundamental para considerarmos o eixo cultura, barbárie e *vida nua*.

Esse panorama de conceitos e teorias que versam filosofia e direito, tem a literatura como mais um importante componente para esclarecer a questão argumentada por Agamben. A obra de Dalcídio Jurandir e a construção do pensamento dalcidiano sobre a decadência da Amazônia nos conduzem para a teia de problemáticas sobre a existência humana, sobre a democracia, sobre o poder, sobre a Exceção.

O escritor Dalcídio Jurandir, em entrevista no ano de 1976, fala sobre o caráter político e social de sua obra, e explica como seus livros traduzem, de forma trágica, o pensamento sobre a relação entre cultura e progresso¹⁷. O autor utiliza a expressão “desmatamento cultural” para se referir ao progresso técnico que destrói para manter a exploração. Enquanto um intelectual influenciado pelos teóricos marxistas do século XX, indagadores das implicações geradas pelo advento da Indústria Cultural e das questões voltadas ao avanço corrosivo do Capital, o escritor nos deixou um legado literário que nos permite ampliar os horizontes em direção às reflexões contemporâneas sobre o estado de Exceção, devido aos seus aspectos de crítica social e questionadores do poder que nos desvela situações de extrema miséria humana no âmbito de uma

¹⁷ Conforme já citado na página 15 desta tese.

sociedade esquecida e marginalizada, representada pelo espaço Amazônico, onde a ausência de leis e de normas, banalizam a existência¹⁸.

Portanto, nosso foco é entender o estado de Exceção sob o âmbito agambeniano e como este se constitui na sua relação com a cultura ao mostrar-se importante para vislumbrarmos de que modo algumas narrativas literárias, como as de Dalcídio Jurandir, tornam-se uma ponte ao diálogo com a ideia de *vida nua*. No entanto, embora Walter Benjamin tenha sido o filósofo que mais influenciou Agamben em seu percurso teórico sobre o assunto, ressalta-se que o contexto de catástrofes do século XX impulsionou diversas reflexões de outros pensadores que, embora não tenham relação direta com a construção teórica do pensamento agambeniano, nos auxiliam a compreender o papel da cultura no nosso tempo perante o avanço da técnica e as tensões no campo do poder no seio das sociedades democráticas.

Em 1924, por exemplo, o surgimento da Escola de Frankfurt inspirada nas ideias marxistas, tendo como os principais estudiosos, Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimen (1895-1973), possibilitou o início de uma discussão sobre o destino da produção artística em uma moderna sociedade capitalista cada vez mais industrializada. Influenciados pelas consequências advindas do avanço da técnica que alavancou o poder destrutivo da Primeira Guerra Mundial (1914-1919), esses teóricos, a partir da década de 1940, quando a Segunda Guerra Mundial (1939-1940) consolidava sua chegada, perceberam que o progresso ou como denominou Adorno “o ritmo do aço”, colocaria sob um risco elevado a matéria artística que deveria ser um dos guardiões da cultura de um povo.

Por conseguinte, na década de 1950, sob o prisma daquilo que esses filósofos conceituaram de Indústria Cultural, começou-se a perscrutar os motivos do enfraquecimento da relação entre arte e sociedade e o perigo em não se perceber que esse enfraquecimento, camuflado na padronização de modos de vida que se concretizaria na reificação das produções culturais, seria a partir desse momento, o alimento esvaziado do seu sentido ético, algo inerente às peculiaridades de cada cultura. Ou seja, aquela sociedade que mais produziria bens de consumo, seria, nesses ditames, a mais desenvolvida.

¹⁸ Esclarecemos que a teoria do estado de Exceção agambeniano não possui relação com o pensamento de Karl Marx.

E foi justamente a ideia errônea de desenvolvimento, o agente silencioso que corrompeu a ideia de cultura aliando-a a um instrumento de manipulação das massas, homogeneizando e reduzindo o modo de pensar a própria condição humana ou o ser humano enquanto o dinamizador da produção aleatória, autônoma e diversificada de bens espirituais que deveriam ser os constructos de sua herança cultural imperecível. No entanto, o maquinário cada vez mais crescente em nome da barbárie, seria o também responsável pelo processo de transformação da arte em mercadoria. Nota-se, portanto, que a preocupação de Adorno, nesse sentido, tem uma estreita e inquieta motivação pelo qual ele considera a arte enquanto uma das maiores formas de expressão cultural de um povo e que tem uma estreita relação com sua memória e história.

Esse processo, sendo tão importante para uma sociedade, quando conspurcado por interesses materializados no processo capitalista industrial, coloca nas mãos de uma instituição superior como o Estado, por exemplo, o poder de decidir o que é e o que não é cultura. Assim sendo, o problema está em se vincular e estabelecer toda e qualquer expressão artístico-cultural de um grupo às questões econômicas e, conseqüentemente, ao que for denominado desenvolvimento. Ou seja, citando apenas um dos efeitos negativos desse acontecimento, aquelas formas de cultura que não se inserirem nessa dinâmica serão marginalizadas e consideradas inferiores mediante o padrão estabelecido para o chamado progresso.

Outro problema concerne no fato de que as sociedades capitalistas, sobretudo após o final da Guerra Fria (1945-1991), passaram a ser impensavelmente relacionadas a um modelo econômico oriundo das sociedades democráticas. Logo, se os ideais da democracia, já abalados depois de duas Guerras Mundiais de alto poder de devastação, se reduzem a projetos democráticos em nome do desenvolvimento, o fator humano se torna, deste modo, subjugado à economia.

Enquanto exemplo bastante atual que ilustra tal conflito, a problemática e polêmica situação das comunidades indígenas no Rio Xingu, com a construção da usina hidroelétrica de Belo Monte, e o drama dos índios Ashaninkas no Peru, ambos os povos que lutam para conservar suas tradições em territórios para eles sagrados, mas que para o Estado são férteis para o progresso econômico, ilustram bem o desrespeito aos valores da democracia lesados pelo poder soberano que, em princípio, seria o responsável por conservá-los.

No entanto, percebe-se que os modelos de desenvolvimento ancorados em um ideal de progresso colocam cada vez mais em risco, a memória e a história dos povos. O pilar da igualdade confunde-se, portanto, com o da homogeneização de modos de vida que devem se equiparar aos avanços tecnológicos. Deste modo, observa-se que a reflexão adorniana sobre a estreita relação entre as modernas sociedades capitalistas e a cultura nos revela os pontos obscuros que enevoam a violência incutida nas sociedades democráticas, o que se torna ilegível perante a naturalização de uma barbárie emudecida no âmbito dos Estados de direito.

Quanto a isso, o filósofo Walter Benjamin manifestava sua visão antecipada, embora não de modo tão específico, sobre esse imbróglio, em seu ensaio “Sobre o conceito de História” (1940), quando propõe uma reflexão acerca do passado não como verdade factual, mas como reminiscências de vários sujeitos históricos. O autor nos demonstra sua inquietação em face ao avanço da técnica aliado à crença equivocada de progresso e civilização que, como ele bem profetizou, resultaria na produção de ameaças constantes a espécie humana e a seu legado cultural.

Esse progresso, fruto da capacidade industrial, foi posto na sociedade como parâmetro de dominação, da mensuração de forças que iriam alavancar uma alta escala de opressores e oprimidos. Esse duelo travado em favor do desenvolvimento como norma histórica dá origem a um vencedor. Por isso, ao longo da história, essa foi a voz mais vociferante de prováveis fatos equivocados. Portanto, a profecia desiludida de Benjamin nos leva a perceber que os bens culturais resultantes da evolução da técnica, embora representassem a materialização do avanço, se tornariam, por outro lado, os instrumentos do flagelo da humanidade.

Deste modo, prevendo a barbárie vindoura, o novo conceito de história o qual Benjamin nos convida a refletir é o que valoriza e ouve o testemunho do oprimido. Nesse ensejo, o filósofo problematiza a teoria do estado de Exceção, ao afirmar que essa condição se tornaria no século XX, uma regra. Por conseguinte, tal proposta lançada pelo autor se tornará, a partir da década de 1990, uma das principais linhas filosóficas tecidas pelo italiano Giorgio Agamben (1942), que nos provoca a fazer uma releitura do conceito a partir das catástrofes do referido século.

Os estudos sobre a Exceção no âmbito do Direito, no pensamento de Agamben, têm inicialmente como ponto de referência a relação entre estado de Exceção e soberania, proposta por Carl Schmitt em 1922, em que este enfatiza a figura do Estado

enquanto o soberano ou aquele que decide sobre a Exceção. No entanto, para Agamben, a ideia de Schmitt não é suficiente para que compreendamos as catástrofes do século XX mediante esse parâmetro. Agamben divide sua reflexão em busca de novos horizontes para o entendimento da teoria sobre a Exceção nas obras dentre as quais podemos destacar: “*Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*” (1995), “Estado de Exceção” (2003) e “O que resta de Auschwitz” (2008). Nessa tríade, ele discute alguns conceitos que nos são indispensáveis para compreendê-la.

Agamben (2003), enquanto um dos principais pensadores contemporâneos sobre o conceito de Exceção caracteriza-o, de forma metafórica, como sendo uma “terra de ninguém”. Trata-se de um lugar vazio onde as leis e as normas são suspensas, sendo resultado de uma espécie de totalitarismo moderno sob a instauração de uma guerra civil legal, deflagrada mediante um ato político, em princípio, também legal. Este, portanto, estabelecido por meio de uma ordem jurídica, esconde a violência nele incrementada. Assim, não há espaço para o direito e a suspensão das liberdades individuais expõe a vida humana a um estado de insegurança e riscos plenos, em que a eliminação física é natural ao processo.

Nessa zona de indecidibilidade ou indistinção, como Agamben a denomina, surge a figura do *Homo Sacer*, a suprema representação do indivíduo que, despojado de seus direitos fundamentais, regressa a seu estado de natureza e é lançado à margem da esfera da cidadania – condição esta que lhe caracteriza como um ser pertencente à civilização, ou seja, no que concerne o seu caráter societário e normatizador, diante de uma instituição soberana, como o Estado, por exemplo – torna-se facilmente matável e sacrificável.

Com a finalidade de investigar os paradigmas do estado de Exceção sob o ponto de partida de uma análise dos movimentos de resistência do século XX, Agamben nos propõe um olhar sobre um estado de emergência, considerando o que Walter Benjamin já havia pensado na formulação de suas teses sobre o conceito de História. Deste modo, Agamben dá continuidade a essa reflexão, tendo como escopo de investigação a insurgência de grupos de resistência ao autoritarismo deliberado dos regimes democráticos. Portanto, observa-se que a violência totalitária, até então típica apenas de Estados considerados totalitários, *par excellence*, adquire uma abrangência estarrecedora e inesperada no âmbito democrático que, em princípio, seria “a encarnação do bem”.

Agamben (2003) observa com acuidade, no entanto, que o fio condutor emergencial que perpassa as vidas em perigo faz parte de um tecido maior que tenta camuflar o fato no qual a Exceção acabara se tornando uma prática permitida e legalizada no antro do Estado de Direito. Portanto, percebe-se, nesse contexto, que o cerceamento da liberdade, da igualdade e da fraternidade, considerados os pilares constitutivos da democracia enquanto ideologia e modo de vida, sendo vítimas de ato político e violento, culminam no esvaziamento ético de seus próprios preceitos fundadores, contradizendo-os em prol da liberdade do poder soberano de decidir sobre o destino do corpo social. O intuito do filósofo é desvelar de que forma a Exceção, em princípio, vista apenas enquanto uma característica exclusiva de regimes totalitários se configura e é permitida nos regimes democráticos.

Para isso, Agamben (2003), em sua obra dedicada especificamente aos estudos sobre a configuração jurídica e política do estado de Exceção, nos revela que este se apresenta nos moldes de uma guerra civil legal, em que as liberdades individuais são retiradas por uma espécie de totalitarismo moderno, como foi o caso do Estado Nazista. Ou seja, diante da legalidade da instauração de uma forma de poder incontestável, o estado de Exceção se encontra em uma zona de indeterminação entre a democracia e o absolutismo, transformando-se em um espaço de intersecção emergencial. Deste modo, os cidadãos não integráveis ou os prováveis adversários ao sistema político em vigência – poderíamos citar os movimentos de resistência política – são passíveis de eliminação física por, justamente, serem empurrados para tal espaço indiscernível no qual os direitos fundamentais são suspensos e o ser humano se torna desprotegido. Neste sentido, Agamben (2003) conclui que:

A criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos (AGAMBEN, 2003, p. 13).

O ponto de partida utilizado por Agamben para procurar compreender a legalidade do estado de Exceção no século XX é a formação e funcionamento do Partido Nacional Socialista dos trabalhadores, que regeu a política implementada na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial, sob o comando de Adolf Hitler, um dos maiores responsáveis, como se sabe, pelo o que ficou conhecido como o Holocausto

judaico. Consequentemente, o filósofo buscou também entender o surgimento dos movimentos de resistência nesse contexto e em outros, nos quais a liberdade inerente à ideologia democrática foi utilizada como ferramenta de modo arbitrário por líderes que se valeram de sua soberania para suspender a norma jurídica de modo legal.

No entanto, tal suspensão não implica na ausência de ordem, mas na criação de novas normas e nova ordem jurídica instauradas quando se for necessário. Isso quer dizer que, mediante uma situação em que o estado de Exceção precisa ser imposto para o reestabelecimento da ordem social, a necessidade de uma tomada de decisão ultrapassará qualquer limite que pudesse impedi-la, inclusive o da lei. Agamben (2003) aborda algo interessante que nos dá suporte para entendermos mais claramente esse movimento. Trata-se do conceito de necessidade explicado sob a ótica jurídica: “Mais do que tornar lícito o ilícito, a necessidade age aqui como justificativa para uma transgressão em um caso específico por meio de uma Exceção” (AGAMBEN, 2003, p. 40-41).

O caráter emergencial do estado de Exceção pressupõe uma medida passageira e de curto prazo, no entanto, sabemos que o prolongamento da ausência de direitos resulta em uma produção crescente de uma “tradição de oprimidos”. A Exceção, portanto, tornando-se uma regra, como diria Walter Benjamin, transforma-se no espaço da resistência. Esta, vindo das profundezas do desamparo jurídico vira alvo da violência deliberada do poder jurídico.

Agamben (2003), ao contestar a legalidade da instauração do estado de Exceção pelas constituições governamentais, toma como exemplo a Constituição da República Federal Alemã (1949) que, por outro lado, legaliza o direito à resistência. Nesse contexto, ao notarmos que os fatos extremos, como uma guerra permanente, desconstroem essa possibilidade, a própria ideia de resistência se torna problemática posto que ela se reduz apenas a uma força que resiste à opressão ou, o que se torna crítico, algo passível de ser eliminada pelo poder supremo.

O filósofo italiano entende o estado de Exceção como um fato que emerge e é possibilitado por uma lacuna fictícia no ordenamento jurídico, em outras palavras, pelas lacunas existentes do direito e que são inerentes a ele, por serem essenciais a sua própria sobrevivência. Nesse sentido, o espaço da Exceção confirma a existência dessa fresta e nela encontra a sua possibilidade de existir. Portanto, o estado de Exceção se torna uma fratura na lei constitucional abrindo um espaço de intersecção entre a norma e a

aplicação. Para melhor compreendermos essa teoria, iniciada por Carl Schmitt (1922) ao defini-lo enquanto uma ditadura, mas contestado por Agamben (2003), pois, segundo ele, não se pode confundir ditadura e estado de Exceção¹⁹, devemos observar o tratamento que o filósofo italiano dá à nomenclatura e seu objeto ao utilizar o vocábulo “estado” e não “Estado”, pois o primeiro vocábulo sugere uma medida, uma ação e, posteriormente, uma condição.

Observando o estado de Exceção enquanto um ato adquirido pelos Estados democráticos a partir do século XX, a inquietação gira em torno de uma complicação que surge no espaço dedicado ao exercício da democracia, de acordo com os ideais nascidos na Revolução Francesa, sobre a retirada do poder de decisão do povo, este entendido enquanto um constructo cultural inabalável responsável, ele mesmo, pelo sustento de tais ideais. Por isso, tal medida representa uma ameaça à própria égide da democracia tornando-se, deste modo, uma atitude que se aproxima do modelo totalitário. É imprescindível ressaltar que nesse caso não se quer dizer que as democracias se transformam em regimes totalitários, mas existe uma semelhança que cintila quando a violência se revela como um ponto de convergência. O problema, nesse contexto, é que a violência nascida de uma liberdade confundida pelo estado de direito é, em seu intuito, uma ameaça, ocasionando, assim, um vazio jurídico que despe as roupas da cidadania.

Em um dos capítulos de seu livro sobre a Exceção, Agamben (2003), insistindo na investigação do *locus* do estado de Exceção, retoma um instituto do direito romano que, segundo ele, passou despercebido pelos teóricos do direito público: o *Iustitium*. Esta era uma medida de emergência tomada pelos romanos quando a república se encontrava em perigo, objetivando a salvação do Estado. O termo significa literalmente

¹⁹ Ao dizer que as ditaduras não configuram um estado de Exceção, Agamben ampara seu argumento a partir da noção de ditadura romana e não de ditadura militar, situações essas que possuem diferenças significativas. O desconforto gerado pela afirmação, principalmente para os estudiosos da América Latina, continente onde houve uma tradição de golpes de Estado contra a democracia durante o século XX, gerando a violação das liberdades fundamentais, do direito à vida e da própria resistência, nota-se, sim, que o estado de Exceção está presente de acordo com a proposta de revisão do conceito retomada pelo próprio Agamben. Portanto, acredita-se que essa conclusão do filósofo foi restrita ao pensamento schmittiano e à figura do ditador romano, ou seja, ao dizer isso, Agamben, embora não tenha esclarecido, não está se referindo às ditaduras modernas, posto que, se fosse o contrário, iria contra os fatos incontestáveis de exceção e opressão vividos, sobretudo, no continente latino americano.

“interrupção, suspensão do direito”. Acrescentado a essa definição, Agamben (2003, p. 68) diz que o termo “implicava, pois, uma suspensão não apenas da administração da justiça, mas do direito enquanto tal”. Assim sendo, a suspensão do direito implica em todos os direitos que amparam a vida em suas mais fundamentais necessidades.

A configuração de um vazio possibilitado pelo *Iustitium* fere as bases constitucionais e nada tem a ver com o direito penal. Ou seja, tal rasura abre precedente para a criação de uma constituição legal paralela não formalizada juridicamente. Isso é possível, “graças à Exceção”. Portanto, nota-se que esse excesso de liberdade na desobediência às normas constitucionais protege apenas a soberania do Estado e seu poder de decisão, enquanto que, por outro lado, a sociedade fica à margem e desamparada no não-lugar que é o espaço da Exceção.

A discussão agambeniana sobre a Exceção que, em princípio, parece nos oferecer um arcabouço de termos que não se esgotam e parecem se restringir à análise do campo do Direito do Estado, finalmente, no capítulo citado anteriormente sobre o *Iustitium*, a questão humana emerge no seguinte questionamento: “O que é uma prática humana entregue integralmente a um vazio jurídico? ” (AGAMBEN, 2003, p. 77). Dessa forma, nos damos conta que o *Iustitium* pode ser e é fruto tanto da ação do homem quanto os atos que este mesmo homem pode cometer durante a suspensão da ordem, acarretando, assim, em consequências que não serão julgadas, posto que não há a possibilidade da criação de direitos em um espaço vazio juridicamente. Ou seja, a vida humana, ao sofrer as implicações do duelo entre a ordem e a desordem se torna um fator secundário mediante as necessidades do Estado.

Penso que esse capítulo se torna essencial para entendermos que o esvaziamento de direitos no espaço da Exceção não se limita à preocupação em defini-lo entre a norma jurídica e não-jurídica, mas nos elucida que é justamente esse impasse que coloca a vida humana na condição de *vida nua*²⁰.

Em um vasto estudo sobre a democracia e os regimes democráticos no século XXI, o filósofo búlgaro Tzvetan Todorov (1939), em sua obra “Os inimigos da Democracia” (2012) tenta buscar a explicação para o surgimento do populismo, do ultraliberalismo e do messianismo. Segundo Todorov (2012), estes surgem no seio de

²⁰ Posteriormente, ao fazer um estudo do campo de concentração nazista como a materialização desse não lugar da suspensão do direito, Agamben (2003) nos oferece uma visão ampla da banalização da vida em “O que resta de Auschwitz” (2008).

uma sociedade democrática como promessa em favor do povo, no entanto, a liberdade demasiada se torna sua própria vilã, sendo que a qualquer contrariedade que possa existir contra as decisões pode ser o motivo desencadeador das violências que surgem justamente do esvaziamento da tríade ideológica democrática.

O pensamento de Todorov é norteado a partir de sua própria experiência. O olhar de quem experienciou de perto os percalços de se viver na Bulgária totalitária, se aguça mediante o perigo de se perder a liberdade tão almejada e vista como um dos elementos primordiais para a sonhada igualdade de direitos. Para ele, esses acontecimentos se tornam os responsáveis pelo mal-estar na democracia e são os causadores de problemas internos às comunidades e indivíduos que dela fazem parte, como as guerras civis humanitárias e a própria xenofobia. Em tom de indagação e desconforto, Todorov (2012) revela:

Num primeiro momento eu tinha acreditado que a liberdade era um dos valores fundamentais da democracia; agora percebo que certo uso da liberdade pode se representar um perigo para a democracia (TODOROV, 2012, p.12).

Nesse sentido, poderíamos considerar a lei da necessidade problematizada por Agamben, a qual a priori possibilita o ato de Exceção, como resultado do uso inadequado da liberdade democrática? Seria então o estado de Exceção mais um dos inimigos ocultos da democracia? A História certamente nos mostra que sim, como também o discurso não oficial, a saber, a literatura e outras formas de manifestação artística, ao nos elencar diversas possibilidades para a compreensão dos eventos catastróficos.

A literatura produzida no século XX, sobretudo aquelas que possuem uma vertente social, como a obra do escritor paraense Dalcídio Jurandir, a qual faz parte do *corpus* de análise desta pesquisa, problematiza os valores da democracia e desconstrói a utopia de progresso vinculada ao ideal de felicidade. Os personagens dalcidianos perambulam no esquecimento e na falta de perspectiva de vida, por não se adequarem aos padrões de desenvolvimento e de cultura que, normalmente, pairam como promessa de futuro na sociedade capitalista utilitária. Ou seja, esses personagens habitam nas intermitências e sobrevivem às consequências de um novo modelo de Exceção que emerge das decisões políticas e, sobretudo, econômicas dos governos democráticos.

Nesse sentido, entender o funcionamento jurídico do estado de Exceção é restringi-lo a um campo de difícil julgamento e que parece estar fora do alcance de qualquer controle da sociedade, por mais que ela seja o principal alvo de tal ação. Portanto, as obras literárias presentes nesse trabalho mostrarão, de acordo com suas problemáticas existencialistas, que o estado de Exceção, além de ser uma medida, tem forte relação com a condição humana.

Ao enfatizarmos que o *locus* do estado de Exceção é limitado, queremos dizer que se torna mais simples procurar compreendê-lo quando a Exceção emana de situações extrema ou limite, como na criação de um campo de concentração, fato estudado por Agamben. O grande desafio, portanto, e a produção literária tanto de contextos de guerra quanto fora dele nos ampara nessa questão, é descosturar a estremecida relação entre Estado e cultura para desvelar as feridas ocasionadas nas bases democráticas que, *a priori*, deveriam zelar pelo bem-estar social. No entanto, a arbitrariedade estatal, a favor da ideia de cultura aliada a desenvolvimento urbano e capital, decide por homogeneizar a sociedade, passando por cima das diferenças culturais de vertente antropológica desconsiderando, por vezes, sua própria formação enquanto povo e os acontecimentos históricos que transformam a dinâmica social.

O desrespeito a modos de vida diversificados culmina no favorecimento de um grupo em detrimento de outros, deflagrando, assim, espaços de Exceção que parecem seguir o fluxo natural do intrincado diálogo entre a ordem e o progresso, entre a regra e a aplicação. Desse modo, podemos perceber que as narrativas literárias que expõem as mazelas humanitárias e conflitos existenciais, nos revelam que a miséria, o esquecimento, a marginalização, a fome, a violência, dentre outros, são fatores de despojo que podem se transformar em catástrofes naturalizadas em forma de barbárie. Tais despojamentos cotidianos, que a literatura traz em sua incômoda escrita da problematização da existência humana, ajudam a desvelar o drama social que, na viseira do Estado, ganha fôlego de resistência. A propósito, tais fatores que configuram uma espécie de “cartografia do flagelo”, podemos visualizar na obra de Dalcídio Jurandir.

3.2 A EXCEÇÃO É A REGRA: DOCUMENTO DE CULTURA, DOCUMENTO DE BARBÁRIE.

As produções artísticas do século XX se tornaram essenciais para a compreensão dos bastidores e, de alguma forma, o registro irrevogável da barbárie. As narrativas da catástrofe em suas mais diversas formas de expressão artística buscam elucidar e significam, de certo modo, um documento importante contra o esquecimento. Nesse sentido, observamos em algumas manifestações do século XX, o que passou a ser denominado de arte da resistência, visto que, em sua grande parte, essa vertente trouxe para o público um discurso novo, ou seja, a voz dos vencidos.

No que tange à “tradição dos oprimidos”, enlevada por Benjamin, ressaltamos que a literatura de testemunho, gênero referente à produção literária alçada nas memórias dos sobreviventes dos campos de concentração nazistas, se torna, sobretudo a partir de Primo Levi, um elemento importante para se entender o drama da existência e da condição humana, quando se tem a vida constantemente assombrada pela morte em doses homeopáticas de desumanização.

O novo modo de olhar a História, como propõe Benjamin, está imbuído pela atmosfera destruidora da Segunda Guerra Mundial. Como se sabe, nesse contexto, o nazismo se fortalecia enquanto ideologia e procurava consolidar um ideal de ser humano puro, para que a história da humanidade pudesse ser reescrita às tintas de homens da raça ariana. Ou seja, de maneira equivocada e ingênua, a cultura como produto humano, era reduzida à ideia de raça e, assim, almejava-se a superioridade e homogeneidade racial.

Esse pensamento, por exemplo, rejeita a afirmação do historiador Edward Said (1935 - 2003), de que nenhuma cultura é monolítica, de que todas estão envolvidas umas com as outras, ou seja, são híbridas. Esta premissa se tornara uma constatação amedrontadora para aqueles que buscavam, como na Alemanha nazista, um modelo genuíno de cultura na crença de que a miscigenação e a degeneração da pureza seriam as principais responsáveis pelos problemas e deformidades sociais. Tal sentimento foi o ponto de deflagração do maior genocídio da História, a *Shoah*. Por isso, esse evento catastrófico que atingiu o ápice do que podemos chamar de um modelo de “cultura do aniquilamento”, é fonte incontestável e profícua enquanto objeto de análise, pois nos incita a refletir não só no que é cultura e nos preceitos que ela envolve, mas nos

conflitos em que o anseio em perpetrá-la como elemento essencial e diferenciador na vida humana podem resultar.

É necessário esclarecer que a ideia de cultura que se pretende pensar para esse contexto é no sentido de problematizá-la trazendo à tona suas variadas concepções que se apresentarão diluídas nessa parte do trabalho. Sabe-se que é um conceito que possui diversas possibilidades de interpretação e, por ter sido teorizado em vários âmbitos da ciência, resvala em riscos e equívocos no uso que dele se faz para conduzir e até mesmo compreender as transformações humanas e os conflitos sociais. A visualização desse problema no seio das discussões sobre cultura é importante posto que, ao longo da história da humanidade, buscou-se estabelecer um modelo cultural padrão e correto para o adequado crescimento intelectual e civilizacional dos povos. Esse objetivo acabou se tornando e sendo visto enquanto um processo natural em que a eliminação do outro que não se insere na intencionada homogeneidade, seja aceita e justificada mediante uma relação de poder.

Portanto, após as duas Guerras Mundiais ocidentais, tornou-se indispensável recorrer a uma releitura da dicotomia cultura e barbárie. Estes termos passam a ser entendidos não como contrapontos, mas enquanto um paradoxo da modernidade que nos conduz a pensar na gênese do pensamento de Walter Benjamin quando se refere à expressão “Documento de cultura, documento de barbárie”, que se mostra, nessa conjuntura, como o esteio para a compreensão das catástrofes da “Era dos extremos”, como denominou o historiador Eric Hobsbawm (1917-2012) ou, mais precisamente, do século XX. Ou seja, tais acontecimentos proporcionaram a revisão dos conceitos de História e cultura, bem como uma reflexão sobre os espaços contemporâneos que se tornam provas incontestáveis de uma espécie de geografia da dor. Consequentemente, tais lugares de construção de memórias constituíram, ao longo do referente século, um irrevogável legado que referenda as comunidades neles envolvidas.

Nesse sentido, o campo de concentração nazista, enquanto um espaço físico, vai se perenizar como legitimidade cultural da catástrofe, e os seus sobreviventes, ao darem testemunho da barbárie, constroem, de algum modo, uma memória coletiva pautada na esfera da sobrevivência evidenciada no corpo que, por sua vez, exala a resistência responsável, ao mesmo tempo, pela sobrevivência da cultura do grupo ao qual ele representa.

À propósito, Michael Pollak observa que, até então, o discurso oficial era o responsável pela construção da memória nacional representativa dos acontecimentos inerentes a cada sociedade. As memórias subterrâneas, como ele denominou, foram o ponto de contato para que o próprio sentido de coletividade nesse entreposto fosse pensado com mais cuidado. Segundo a historiadora Annette Wieivorka (apud Prstojevic, 2012, p. 24), a era dos testemunhos provenientes da *Shoah* faz parte de uma etapa importante para o que ela chama de evolução da memória coletiva.

Um dos motivos impulsionadores para a formação de campos de extermínio durante a Segunda Guerra envolve uma visão dominante sobre a cultura. Por isso, o século XX também foi cenário importantíssimo para o entendimento de que não deve existir um conceito ou um modelo que atenda à humanidade em um mesmo tempo e em um mesmo espaço. Portanto, a tarefa tornou-se árdua e pretensiosa, pois por acompanhar o fluxo da vida, a cultura se torna mutável, se transforma, recria e reproduz. Adquire novos símbolos e significados, ou seja, nos mostra que sempre é possível agregar ou contrastar novas visões ao que seria basilar e aparentemente sólido, como cultura enquanto culto, formas de vida, identidades.

Quanto a isso, o sociólogo Zygmunt Bauman (1925), um dos mais importantes pensadores contemporâneos sobre os fenômenos da modernidade, nos oferece uma reflexão sobre o conceito de identidade que redescobre a existência de um “eu-pessoal” no processo de constituição identitária, que se encontra submerso em um universo simbólico diversificado. O reconhecimento desse “eu” no ensejo da construção de uma identidade cultural é importante para que o indivíduo se integre na sociedade da forma mais confortável possível.

Essa dialética humana para com o meio pode ser construtiva e agregadora, mas a rejeição a um dos símbolos desse universo pode ser erroneamente interpretada como ameaça à ética da cultura que se pretende expandir. Nesse momento, nasce o sentimento de intolerância para com o outro e é nessa fronteira porosa que surge o ambiente propício ao nascimento das raízes da barbárie.

Ao nos destacar a valorização da autonomia do homem no anseio pelo pertencimento, Bauman (2005) nos mostra, de alguma forma, que é justamente na fresta que resulta da busca incessante de uma teorização para o conceito de identidade, o espaço ínfimo, mas habitável do perigo, pois, quando se coloca a cultura no alvo de variados olhares periféricos advindos dos diferentes campos do saber, estes nos

revelam, de certo modo, pelas lentes do pesquisador, que a visão do indivíduo em direção ao que se torna importante para sua constituição enquanto um ser cultural, que transforma a natureza e necessita interagir socialmente, pode entrar em conflito com juízos de valor, com o certo e o errado, com o necessário e o desnecessário.

Essas relações que envolvem povos e sociedades de todas as partes nos instigam a refletir e tentar responder o questionamento oferecido pelo filósofo Tzvetan Todorov (1939), na sua obra “O medo dos bárbaros: para além do Choque das Civilizações” (2010): “Será que se pode utilizar os mesmos critérios para julgar atos que têm a ver com culturas diferentes? ” (TODOROV, 2010, p. 23). Nesse intento, pode-se questionar, *a priori*, a presença incômoda do vocábulo ‘juízo’. Partindo do pressuposto que quando se julga algo atribuímos ou descartamos valores, no campo da cultura não se trata de questão de gosto. Se observada nesse viés, eliminam-se indivíduos, extirpa-se um legado cultural. Os massacres de limpeza étnica elucidam muito bem essa relação.

Matthew Arnold (2011 apud Eagleton, 2011) ressalta que a palavra se desligou de adjetivos como “moral” e “intelectual” e tornou-se apenas “cultura”, uma abstração em si mesma. No entanto, essa relação ainda é muito controversa, pois, o processo civilizatório no mundo ocidental, com o apoio da Igreja católica, acabou atribuindo na disseminação da cultura os valores e dogmas religiosos pautados no cristianismo. Ou seja, por um lado, embora a religião seja um dos símbolos culturais de uma sociedade, a questão moralizante inerente às suas concepções não deve limitar a riqueza de significados advindos de outros símbolos.

A resposta que talvez requeira Todorov para essa difícil questão, é que os Estados, na tentativa de fortalecer a identidade nacional, não podem estabelecer a ordem social, escolhendo o que considera culturalmente melhor para a sua sociedade ou criar padrões de referência, e muito menos responsabilizar o caráter da própria cultura do outro, pelo fracasso no entendimento das relações humanas, políticas, econômicas e sociais.

Nesse sentido, se consideramos que o fio condutor da cultura é o homem que produz e dá sentido ao campo simbólico oferecido pela natureza, esta poderia explicar de alguma forma o desenvolvimento da humanidade. Em princípio, o termo “desenvolvimento” não recebe uma conotação de progresso, como o mundo capitalista nos ensinou a pensar. O que se procura entender é que quanto mais uma sociedade

produz, mais símbolos culturais ela fortalece enquanto memória, identidade cultural e História. Esse preceito, aliado à universalidade e a superioridade da cultura ocidental, tornou-se, erroneamente, palco de referência hegemônica e dominante.

Considerando ainda que a cultura é uma construção histórica que dinamiza o processo social, como disse o antropólogo brasileiro José Luis dos Santos (2006), as influências das transformações oriundas da Revolução Industrial inglesa do início do século XVIII, por exemplo, alavancaram a ideia de civilização à concepção materializada do poder, nas construções imponentes, no ensejo do fortalecimento econômico. Nesse sentido, o futuro enquanto um tempo da prosperidade possibilitado pela expectativa de progresso, se tornaria um “amontoado de ruínas”, como afirmara Benjamin. A Segunda Guerra Mundial, portanto, se revelou a mansão onde sua arquitetura destruidora e destruída representa a arena conflitante da cultura e da barbárie.

A ideia de civilização se torna, assim, atrelada ao conhecimento científico e erudito, concepção resultante da herança cultural do pensamento Iluminista do ocidente no século XVIII que, mediante a pregação da igualdade entre os homens, proporcionaria um convívio pacífico e produtivo para o meio social e melhoraria a espécie humana.

Esses fatores, no entanto, deturpando-se na fragilidade que normalmente recaem as utopias quando confrontadas com a realidade e com o tempo, transmutaram o valor humano da cultura ao igualá-la aos conceitos de civilização e evolução, relação que, mesmo abalada, parece persistir incólume no imaginário ocidentalizante até os dias atuais. Ou seja, mesmo no século XXI, os povos chamados tradicionais, como os indígenas, ainda são considerados não evoluídos e não civilizados, e o que é ainda mais preocupante, são ‘os que não têm cultura’, pois se encontram na periferia do caráter homogeneizante e hegemônico às regras da cultura dominante que seria a mola propulsora do progresso. Assim como, as comunidades tradicionais representadas pelos ribeirinhos na Amazônia, que habitam em palafitas, por exemplo, são vistas como alheias ao crescimento e ao desenvolvimento.

Percebe-se que, nesse contexto, a cultura recebe um caráter citadino, nos mostrando que só na cidade, em meio à urbanização, marca do avanço, seria possível encontrar o modelo adequado de vida. Portanto, a idealização do progresso e da civilização, nesses termos, é o embrião gerado silenciosamente por sentimentos disformes que dão origem ao monstro da barbárie. Então se os governos democráticos

aderiram, de alguma forma, a esses modelos de pensamento para organizar a sociedade e proporcioná-la o bem-estar, é claro que nem todas elas, mesmo as que, em princípio são uma só nação em termos de identidade cultural, vão ser contempladas por essa intenção. Desta forma, eis uma das contradições da soberania: quanto mais longe da ordem e do progresso, mais perto da Exceção.

3.3 MONUMENTO DA BARBÁRIE: O GROTESCO COMO ESTÉTICA DA EXCEÇÃO

O Grotesco é uma categoria estética que rompe com os padrões da arte clássica. Tendo como essência a deformidade, essa categoria pode expressar nas suas mais diversas formas, o horror que se oculta por detrás das aparências disformes. O não-dito é uma das estratégias de linguagem do grotesco e pode vir sob efeitos de abjeção e infâmia. A partir de reflexões sobre a natureza da estética do grotesco relacionada à teoria do estado de Exceção e da *vida nua*, de Giorgio Agamben, observaremos nas análises de obras literárias que problematizam questões sociais e culturais, sobretudo em espaços de exploração e aniquilamento, que o grotesco revela uma nova faceta: a de uma estética da existência.

Segundo o filósofo e crítico literário Terry Eagleton (2011), como sinônimo de “civilização”, “cultura” pertencia ao espírito geral do iluminismo, com o seu culto do autodesenvolvimento secular e progressivo. Assim sendo, a sociedade europeia ocidental imersa nesse ímpeto, se sentiu compelida a se autoafirmar, criando valores etnocêntricos e concretizando a busca pelo ideal de superioridade pautado na grandiosidade e na beleza. Aliás, o belo, a brancura e a simetria das formas expressos na arte clássica findaram por estabelecer durante muito tempo um ideal de perfeição e purificação do real. Deste modo, isso tornou-se um dos pilares de sustentação da ideologia nazista que foi ancorada também em um projeto estético.

A sociedade pura almejada e idealizada por Adolf Hitler teria que se recriar sob a égide da perfeição expressa nas pinturas greco-romanas e renascentistas. Portanto, as manifestações artísticas, as religiões, a ciência, a tecnologia e as leis, vistas como elementos fundamentais que constituem o campo simbólico da cultura, almejados também no projeto nazista, teriam que corresponder a esse ideal.

A retomada desse pensamento, outrora desmitificado pela corrente existencialista do século XIX que, por sua vez, influenciou os artistas dessa época a revelarem em suas obras os dramas humanos, os conflitos da existência na busca pelo sentido da vida e as deformidades do mundo, revela uma tentativa anacrônica de buscar um padrão quase messiânico para salvar a “integridade” da sociedade. No entanto, a arte clássica inspiradora para um modelo de cultura, nesse intento, se tornaria um dos eixos da barbárie.

A relação entre cultura e barbárie, deste modo, se pensada no âmbito da estética, pode se comparar ao nascimento da arte moderna anunciada pelo escritor francês Victor Hugo, que vislumbra uma relação mútua entre o sublime e o grotesco, em 1827, no famoso prefácio de Cromwell. Neste momento, o grotesco adquire, nas reflexões do autor do clássico “Os Miseráveis” (1862), um destaque importante enquanto uma categoria estética que, tendo como forma e essência a deformidade, viera como ele decreta “esmagar com a estética clássica”.

Deste modo, a arte moderna ganha corpo, um corpo disforme e, por meio dessa escritura, revela seu caráter artístico transgressor. O nascimento da arte moderna, nesse sentido, nos imprime um sutil ato de violência com padrões estéticos consolidados, no entanto, transformando-os, unindo-os. Segundo Hugo (1827), a estética do grotesco é a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte, pois esta arte se manifesta a partir de uma estética da deformidade, o que seria, portanto, um realismo aguçado da natureza humana. Logo, quando Benjamin nos provoca ao dizer que na história das civilizações não há cultura sem barbárie, por outro lado, Victor Hugo nos explica que a arte moderna surge do sublime e do grotesco. A comparação aparentemente distante se configura possível a partir do momento em que ela é pensada sob o prisma da problemática da existência do homem. Ou seja, o ser humano dotado da capacidade de produzir cultura se torna o potente destruidor de sua própria humanidade.

Segundo Wolfgang Kayser (1953), um dos principais teóricos do conceito no século XX, “o grotesco gosta de todas as sevandijas”, ou seja, de tudo o que é disforme e remete ao baixo corporal e espiritual, de tudo aquilo que pode ser expresso por meio do abjeto, do insólito e do infame, expressões estas que reforçam a essência estética da categoria. Portanto, considerando o grotesco como uma estrutura, como afirmou o próprio Kayser, os elementos que compõem as suas duas esferas são os plasmadores da experiência estética. Segue as palavras de Kayser:

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza como uma expressão que já se nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. [...] para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi, pois, o nosso mundo que se transformou (KAYSER, 2003, p.159).

O humano, o que em princípio é familiar, levado ao disforme e ao animalesco, torna-se estranho, sinistro, obscuro e, nesse caso, é a condição do homem, a sua humanidade que é posta em reflexão. Deste modo, complementando com o pensamento de Kayser (2003) “o horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra com aparência”. Ainda de acordo com Kayser, o grotesco é uma estética que evidencia o drama da vida e da existência, trazendo à tona o que a estética clássica maquiava com o que se considera a beleza das formas.

O retorno ao sublime como patamar de civilização, portanto, encobre as motivações e consequências que habitam no grotesco. E na essência da própria cultura enquanto passagem do estado de natureza para o estado de sociedade é possível visualizar essa relação. Ou seja, quando Eagleton (2011) nos revela que o fator de conflito no seu caráter essencial é a sua vertente autodestrutiva, percebemos que a assertiva do autor é coerente com a ideologia dos nazistas. A relação é compreendida no seguinte trecho:

A arte podia agora modelar a boa-vida não por meio de uma representação desta, mas simplesmente sendo si mesma, pelo que mostrava e não pelo que dizia, oferecendo o escândalo de sua própria existência inutilmente autodeleitante como uma crítica silenciosa do valor de troca e da racionalidade instrumental. Essa elevação da arte a serviço da humanidade, porém, era inevitavelmente autodestrutiva, visto que conferia ao artista romântico um status transcendente em desacordo com a significação política desse artista, e visto que, na armadilha perigosa de toda utopia, a imagem da boa vida veio gradualmente a representar sua real inacessibilidade (EAGLETON, 2011, p. 30).

É interessante perceber que a teia traçada por Eagleton (2011) entre a arte, a utopia, e a não acessibilidade ao real, demonstra a desconstrução de certos ideais românticos em torno da relação entre sociedade e o caráter artístico enquanto modelador

da boa-vida e da perfeição. E um dos problemas da idealização é a unificação que, por sua vez, pressupõe a eliminação e o subjugamento. Ao pensarmos na configuração da estética do grotesco, nesse contexto, aliada a uma situação limite como a *Shoah*, vislumbra-se, a partir do que Kayser (2003) refletira ao afirmar que “o mundo grotesco causava a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura”, que o sublime se transforma em grotesco.

Kayser (2003), ao comparar o surgimento do grotesco - enquanto categoria estética - à arte ornamental renascentista, nos mostra que há uma mudança quanto à distorção das proporções naturais, ou seja, acentua-se a disformidade e conclui que ao: “Deparamo-nos agora [referindo-se ao grotesco] com novas dissoluções: a suspensão de categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica” (KAYSER, 2003, p.159).

Se atentarmos para o relevante fato de que o autor estudou o conceito fortemente influenciado pela produção artística dos séculos XIX e de meados do século XX, em que o existencialismo pairava como corrente filosófica influenciadora das artes, além de se consagrar como um teórico produtivo imerso no contexto das duas grandes guerras, se torna muito evidente a interpretação que ele realiza das obras propostas, demonstrando, assim, que podemos visualizar na estética dessa nova categoria a representação da dessubjetivação por meio da deformidade, ou seja, o sujeito se desfaz na desarmonia das formas, transforma-se em um ser disforme em que o seu caráter humano é posto em questão com a dissolução da 'máscara' de embelezamento da arte clássica.

A conceituação do autor sobre a essência do Grotesco coaduna com o pensamento de que ele é uma estética que evidencia e problematiza a existência humana sufocada por algum poder obscuro, mas, ao mesmo tempo, escancara os efeitos destrutivos dessa força e, assim, se torna resistente. Deste modo, Kayser (2003) nos ampara na possibilidade de pensarmos o Grotesco enquanto uma estética da resistência:

Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torna-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: a configuração do grotesco á a tentativa de

dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo (KAYSER, 2003, p. 161).

A citação acima nos remete a perspectiva de pensarmos no grotesco enquanto uma estética da resistência, pois se considerarmos a literatura de testemunho como uma narrativa de resistência, não podemos ignorar que, em se tratando de um texto onde a deformidade da vida é discutida a partir de efeitos de abjeção e infâmia, constatamos que o grotesco é um elemento de dominação e conjuração do demoníaco que seria representado pelas condições de aniquilamento no campo. Assim, o grotesco se torna uma linguagem reveladora do não-dito e que por meio de imagens disformes, sobretudo a do corpo torturado, permeia uma narrativa em que o “inconcebível da condição humana é tentado a falar”, mesmo naquilo que aparentemente está oculto. Logo, a dita elevação da arte a serviço da humanidade, como se sabe, foi um dos fatores da anteriormente mencionada lógica nazista rebaixou o ser humano à condição de fera, de *Homo Sacer*.

A partir da concepção de superioridade relacionada à cultura, a *Shoah*²¹ foi a barbárie extrema realizada em nome do triunfo da civilização. Assim sendo, se durante muito tempo a palavra cultura esteve ligada à ideia de natureza, Eagleton nos explica que:

A natureza agora não é apenas a matéria constitutiva do mundo, mas a perigosamente apetitiva matéria constitutiva do eu. Como cultura, a palavra “natureza” significa tanto o que está a nossa volta como o que está dentro de nós, e os impulsos destrutivos internos podem facilmente ser equiparados às forças anárquicas externas (EAGLETON, 2011, p.15).

²¹ Para nos referir ao extermínio nos campos de concentração nazistas usaremos o termo *Shoah*, preferido pelos judeus, ao invés de Holocausto, forma como se tornou mais conhecido. A explicação é a seguinte: este último quer dizer “sacrifício supremo em nome de causas sagradas e superiores”, enquanto que *Shoah* significa “devastação, catástrofe”. Segundo Agamben (2008), em *O que resta de Auschwitz* (2008), “no caso do termo holocausto, estabelecer uma vinculação, mesmo distante, entre Auschwitz e a *Shoah* bíblico, e entre as mortes nas câmaras de gás e a ‘entrega total a causas sagradas e superiores’, não pode deixar de soar como uma zombaria. O termo não só supõe uma inaceitável equiparação entre fornos crematórios e altares, mas acolhe uma herança semântica que desde o início traz uma conotação antijudaica” (AGAMBEN, 2008, p. 26).

Todorov (2010) nos aponta o possível lugar desse perigo, ao nos elucidar que quem acredita em julgamentos absolutos, portanto, transculturais, corre o risco de praticar um etnocentrismo ingênuo e um dogmatismo cego, convencido de deter para sempre o que é verdadeiro e justo. No século XVII, essa foi a premissa motivadora para a descoberta de um novo mundo que culminou no genocídio de vários povos primitivos, portanto, no desaparecimento de culturas. Deste modo, constata-se que a Era da Colonização das grandes navegações, pautada no universalismo dos valores culturais da Europa Ocidental, iniciou há muitos séculos o que o filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) denominou de barbárie civilizada, em “Além do bem e do mal” (1886). É como se amparados pelo ideal iluminista da igualdade, entre eles o cultural, e em nome da ideia de civilização, poderia se exterminar e subjugar o diferente. Nessa esfera de possibilidades para se pensar a cultura e a barbárie é que vamos refletir na sua relação com a Exceção.

Deste modo, podemos nos aproximar das inquietações do filósofo alemão e visualizar as nuances proféticas de suas elucubrações quando declara uma sentença bastante conhecida de que:

Nunca houve um monumento de cultura que não fosse um monumento de barbárie. E, assim, como a cultura não é isenta de barbárie, não o é tampouco o processo de transmissão da cultura (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Os escritos de Benjamin e o seu pensamento sobre a evolução da técnica e a humanidade nos oferecem uma possibilidade de relação com a Exceção, sobretudo, em seu ensaio “Experiência e Pobreza” (1933), que faz parte da coletânea de textos inseridos no âmbito da reflexão sobre o documento de cultura, documento de barbárie. Para ele, a guerra deixou a espécie humana mais pobre em experiências que poderiam ser ensinadas como lições de vida de geração em geração, além da transmissão da cultura.

No entanto, o emudecimento, enquanto uma seqüela do conflito, representa uma nova forma de experienciar os acontecimentos históricos e o lado negativo desse tipo de lição é não querer mais revivê-la. Por outro lado, a barbárie que ao mesmo tempo silencia as vozes humanas, se retrata em outros aspectos da capacidade do homem de ressignificar a dor fazendo com que o século XX seja notado como a época mais

profícua em produções artísticas sobre a catástrofe. Mesmo mediante esse controverso parâmetro, para Benjamin, a lógica do progresso se torna perfeitamente explicável:

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral dos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos, viu-se abandonada, sem-teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil corpo humano. Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem (BENJAMIN, 1994, p.115).

No discurso benjaminiano, o progresso recebe uma interpretação extremamente negativa, como é possível observar. Em uma de suas formas de aplicação, aliado de modo equivocado à ideia de cultura, tornou-se uma arma de alto potencial nocivo contra o próprio ser humano, ele mesmo produtor de cultura. Nesse caso, as produções artísticas enquanto constituidoras de um discurso não-oficial, se revelam enquanto um documento de barbárie ao problematizar as existências e sensibilizar a reflexão sobre a sobrevivência da cultura humana em estados permanentes de Exceção. É interessante notar que, no seio dos estudos sobre a teoria da Exceção, a contribuição que Benjamin nos oferece na citação acima, coaduna com as consequências decorrentes do estado de Exceção, como também nos oferece um patamar de análise possível para desvendarmos situações de Exceção que não estão propriamente inseridas em um estado de sítio ou, mais claramente, em um contexto de guerra ou de regimes autoritários.

Percebe-se que Benjamin dá um destaque importante a questões que, simplesmente, podem fazer parte do cotidiano de muitas sociedades: o flagelo do corpo pela catástrofe da fome e a inflação econômica intensificadora de problemas sociais, da miséria humana. Portanto, onde habitam as forças e as explosões destruidoras que, segundo ele, fragilizam o minúsculo corpo humano? O espaço da Exceção é capaz de abrigar todos esses aspectos e, enquanto “terra de ninguém”, como denominou Agamben (2003), pode estar em qualquer tempo, em qualquer lugar e, o que é mais estarrecedor, pode emanar das frestas do poder soberano das sociedades democráticas. As manifestações artísticas a partir do século XX se mostram um campo pleno em narrativas grotescas. Deste modo, o grotesco enquanto uma categoria estética emergente nesse contexto e podendo ser observada em algumas das produções, nos ajuda a aguçar o olhar perante as deformidades do mundo.

Na obra “Microfísica do poder” (1979), o filósofo Michel Foucault diz que nas diversas manifestações contra o poder – sendo esta, sobretudo artística – existe algo oculto, o que ele chama de segredo, do “não dito”. Este discurso é considerado por ele uma “escritura recalcada” e “a escritura de direito subversiva”. Assim sendo, o Grotesco que possui uma relação direta com a deformidade expressa por meio da escritura do corpo, por exemplo, pode ser considerado uma escritura de subversão, primeiramente à estética clássica, mas principalmente, por ser um elemento que denuncia a opressividade do poder. Neste sentido, ressalta-se o aspecto social do grotesco visto que ele esteticiza o que Foucault (1979) denomina de “corpo social”, que se refere a uma estrutura composta de vários elementos como se fossem peças de quebra-cabeça de uma imagem da sociedade onde é possível focalizar os diversos elementos ligados ao abjeto, ao insólito e ao infame. Deste modo, cada um desses conceitos representa um modo de manifestação de uma fatia da sociedade dentro da estética do Grotesco, responsável pela mensagem que existe em sua expressão artística.

Pode-se dizer, inclusive, que o poder possui uma relação de causalidade com a estética do Grotesco. O mesmo poder que oprime, aquele que age sobre o cotidiano, é o mesmo que provoca o surgimento dos elementos que compõe a configuração grotesca. Assim, revela-se nas expressões disformes o seu efeito destrutivo ao mesmo tempo em que denuncia tornando mais clara a função social da estética grotesca. A deformidade da vida ganha espaço na arte. Deste modo, de acordo com Foucault (2003), o insignificante cessa de pertencer ao silêncio, ao rumor que passa ou à confissão fugidia. Todas essas coisas que compõem o comum, o detalhe sem importância, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, ou melhor, escritas. Em outras palavras, o pensamento do filósofo francês declara o importante papel da literatura nesse aspecto, no fato de dar espaço a um panorama esquecido da sociedade em que a deformidade da vida se evidencia. Nesse espaço se configura o Grotesco.

Por outro lado, Foucault (2003) declara que embora a literatura – e isso vale para todas as formas de expressão artística – não se ocupe inteiramente dessa ética discursiva, dessa função política, tem nela seu lugar e suas condições de existência. Assim sendo, atribui-se ao grotesco, dentro de sua função catalisadora de expressividades disformes, uma forte característica de uma estética da resistência.

Nesse sentido, a discussão sobre o estudo entre cultura e barbárie, filosofia e literatura, nos possibilita uma reflexão agregadora sobre o conceito de estado de

Exceção, sob o ponto de vista de Agamben. Deste modo, entrelaçando as três concepções, buscaremos demonstrar a possibilidade de que as duas primeiras coabitam e ampliam o leque de compreensão da teoria de Agamben. Para ele, o estado de Exceção está intimamente ligado à vida, antes de ser ligado ao direito. Na verdade, trata-se da ausência dos direitos fundamentais do homem, sobretudo do seu direito à vida, da suspensão da ordem jurídica. Os conceitos de zona de indistinção e *vida nua* são alguns dos principais que elucidam esse pensamento.

Para explicar o primeiro, Agamben (2010) utiliza a metáfora do lobisomem e do bando, para dizer que em um espaço vazio de direitos, de leis e de normas, o ser humano se torna matável, por ser visto em seu estado de natureza, ou seja, há uma vida nesse não-lugar que é “indigna de ser vivida”; portanto, se não há amparo jurídico esta se torna vulnerável a qualquer ameaça. A *vida nua*, nesse contexto, vem a ser o despojamento do caráter humano dessa vida. Deste modo, esse homem, o *Homo Sacer*, como Agamben o denomina, se encontra no limiar entre os homens e feras, na indistinção entre o humano e o ferino:

A transformação em lobisomem corresponde perfeitamente ao Estado de Exceção, por toda a duração do qual (necessariamente limitada) a cidade se dissolve e os homens entram em uma zona de indistinção com as feras (AGAMBEN, 2010, p.107).

O bando no qual perambulam esses seres disformes representa a figura do abandono à própria sorte, materializam a violência do poder soberano em sua essência paradoxal visto que ao mesmo tempo em que impõe a violência pelo direito, conserva-a sob o mesmo pressuposto. Segundo Agamben (2010), o que foi posto em bando é remetido à própria separação e, juntamente, entregue à mercê de quem o abandona, ao mesmo tempo excluído e incluso, dispensado e, simultaneamente, capturado (AGAMBEN, 2010, p. 109).

A trilogia agambeniana sobre o estado de Exceção cumpre perfeitamente o papel de elucidar e provocar as reflexões necessárias para o entendimento das catástrofes e os eventos que as circundam. No entanto, a potencialização da problemática da condição e da existência humana tem sido alvo de inquietações. Deste modo, a figura do *Homo Sacer*, transfigurado na *vida nua* em seu estado de natureza, pode ser encontrado para além da Exceção por excelência proposta pelo filósofo. Essa fresta aberta por Agamben

nos remete a afirmação de Walter Benjamin (1994), na sua oitava tese sobre o conceito de História:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de Exceção” em que vivemos é, na verdade, a regra geral. Precisamos construir um conceito de História que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é criar um verdadeiro estado de emergência (BENJAMIN, 1994, p. 226).

A reflexão benjaminiana sobre a Exceção como regra nos propõe, mediante a figura do oprimido, um estado de emergência. Ou seja, a zona de indistinção nesse contexto é o espaço do esquecimento, um lugar onde a catástrofe é naturalizada e a morte se torna um ordenamento aceitável da condição meio homem meio fera do indivíduo. Alguns exemplos como a fome, a seca, o campo de refugiados, a falta de água, dentre outras situações, provoca uma crise do direito fundamental, da condição básica para a sobrevivência. Muitos desses acontecimentos que se prolongam durante anos são os lugares onde a *vida nua* atinge seu ápice.

A literatura, portanto, nos ajuda a esclarecer esse pensamento. O escritor paraense Dalcídio Jurandir, por exemplo, escreveu uma obra que tem como pano de fundo o cenário pluvioso e decadente da Ilha do Marajó, em que os personagens revelam alto grau de degradação humana. O lugar considerado inacessível ao progresso e ao desenvolvimento padece da concepção de cultura ocidentalizante e materialista da urbanização, fato que discutimos no início desse trabalho. O ambiente de desesperança se personifica na figura grotesca de Eutanázio, que problematiza a existência humana de maneira latente por, dentre outros fatores, não encontrar um espaço de valor onde possa viver sua cultura e sua identidade. Tal personagem nos oferece um parâmetro para pensarmos a *vida nua*, matável e sacrificável do *Homo Sacer*, pois ao enxergá-la enquanto um aspecto grotesco da violência proveniente do poder soberano, desvelaremos a presença da Exceção e é por meio das narrativas literárias, portanto, que se abre uma das possibilidades de termos essa clareza.

4 VIDA NUA E RESISTÊNCIA EM NARRATIVAS SOBRE A VIOLÊNCIA: AS MARCAS DA EXCEÇÃO NO CORPO GROTESCO

4.1 A NUDEZ DA EXCEÇÃO: O DELITO INVISÍVEL SOBRE A IMANÊNCIA DA VIDA

A relação entre *vida nua* e resistência constitui uma esfera fundamental para compreendermos o que o estado de Exceção prolifera em seus espaços de violência. A produção da *vida nua* e despojada de qualquer sentido que lhe agregue seu merecimento à dignidade torna-se um imperativo em contextos de Exceção. No entremeio desse processo encontramos o símbolo dessa relação que é corpo grotesco, pois ao trazer em si as marcas do delito impostas pela ideia equivocada de cultura, nos revela ao mesmo tempo a *vida nua* em seu mais alto patamar. Assim sendo, o corpo do vivente, não obstante infamizado pela violência, imana pelas frestas da resistência, uma vida.

O conceito de *vida nua* pensado por Agamben provém de uma perspectiva de que toda política sempre foi pautada em uma estrutura biopolítica onde o poder soberano é o responsável por decidir o valor ou o desvalor do ser humano. O filósofo observa que essa dinâmica, ao se tornar uma prerrogativa comum e silenciosa em governos democráticos, revela-se prescrita e pautada como uma medida jurídica. Logo, tal medida que é a do estado de Exceção, implica a suspensão da própria lei, propagando, deste modo, os espaços de Exceção, e neles observa-se a *vida nua*.

Gilles Deleuze (1925-1995) nos oferece uma reflexão sobre a vida que auxilia no entendimento sobre a *vida nua* agambeniana. Afinal, o filósofo francês é uma das grandes influências de Agamben na sua construção da *pensée* sobre a “vida”. Deste modo, os estudos dos teóricos se complementam no sentido de que o primeiro coloca a vida em uma esfera ontológica e o segundo, no campo jurídico. “Vida” na percepção de Deleuze é:

Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que este ou aquele sujeito vivo atravessa e que esses objetos vividos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos (DELEUZE, 2002, p. 14).

De acordo com o pensamento deleuziano a vida é imanente porque ela é interior ao ser. Portanto, se torna impessoal e inquestionável. A sobrevivência, deste modo, transcende essa imanência visto que questiona o valor da vida. Assim, os apontamentos de Deleuze no seu conceito sobre “uma vida” nos esclarecem um aspecto fundamental para entendermos que a *vida nua* agambeniana não é vida animal. A *vida nua* é uma condição humana de extrema vulnerabilidade que agoniza fora do ordenamento jurídico, vida desqualificada fora do direito, mas que, mesmo ao ter extirpados os seus direitos fundamentais, continua a ser “uma vida”, a vida em estado de sobrevivência e esse é um importante aspecto que perpassa os textos literários presentes em nossa abordagem.

A narrativa de testemunho de Primo Levi e o teatro de Samuel Beckett, que serão analisadas a seguir, por exemplo, são narrativas sobre a exceção e embora sejam gêneros literários distintos, se entrelaçam e se tornam solidárias pelo fato de trazerem para o centro de seus questionamentos narrativos, a dramática e complicada questão da existência humana, particularmente, em espaços de Exceção. As existências que emanam desses textos convergem para um só lugar que é o da resistência e, por esse motivo nobre, o de resistir, clamam um grito uníssono, embora silencioso, a favor da vida. Um grito que, muitas vezes, é a linguagem mais pungente e possível da dor de um corpo torturado, de uma alma em brasa. Brasa porque as chamas se apagaram, mas a vida enquanto imanente aguarda o sopro que a faz ressurgir em lapsos de consciência.

Trata-se, portanto, não somente do viver, mas do sobreviver. Entre a vida e a morte habita o espaço da Exceção onde a regra é a sobrevivência e o corpo, a prova do delito. Josefina Ludmer (2002) classifica o delito enquanto detentor de uma constelação de elementos históricos, políticos, culturais, econômicos, jurídicos, sociais e literários. Segundo a autora, o delito é um instrumento conceitual visível e representável. Deste modo, podemos pensá-lo como uma marca indelével de um sujeito que constrói uma memória. No entanto, no espaço da Exceção apenas o delito é evidente, mas o responsável por ele não. Pelas vias do visível, o corpo desse sujeito se torna um dos traços de sua consciência. Ludmer (2002) observa a função indispensável da figura do delito nas narrativas ficcionais que nos ajudam a vislumbrar essa questão em um âmbito que se discerne do jurídico:

Nas ficções literárias, “o delito” poderia ser lido como uma constelação que articula delinquente e vítima, e isso quer dizer que articula sujeitos: vozes, palavras, culturas, crenças e corpos determinados. E que também articula a lei, a justiça, a verdade, e o Estado com esses sujeitos (LUDMER, 2002, p. 12).

A releitura do conceito de delito pensada por Ludmer contempla as narrativas consideradas à margem do cânone, que trazem em seu escopo personagens infames, como os criminosos. Entretanto, este novo olhar que a autora nos traz, orienta-nos a perceber que a articulação de todos os sujeitos que ela elenca para constituir o delito pode ser ao mesmo tempo a motivação da medida da Exceção como os elementos colocados em risco no espaço da Exceção. Portanto, o delito por si só, pressupõe a existência da violência.

Ao problematizar o conceito, a autora nos ajuda a vislumbrar questões inerentes aos aspectos culturais de determinada época e nos amplia a possibilidade de compreensão limitada ao âmbito jurídico, ou seja, nas narrativas literárias. Percebe-se, portanto, que as manifestações artísticas se oferecem enriquecedoras para um campo que, em princípio, parece se encerrar nele mesmo. Nesse sentido, a observação de Ludmer é agregadora para o conceito de Exceção na amplitude de interpretações que este também recebe na esfera literária:

A constelação do “delito” na literatura não só nos serve para marcar as linhas e tempos, mas nos leva a ler nas ficções a correlação tensa e contraditória dos sujeitos, das crenças, da cultura e do Estado. E numa quantidade de tempos, porque as crenças culturais não são sincrônicas com a divisão estatal, mas arrastam estágios ou temporalidades anteriores e às vezes arcaicas (LUDMER, 2002, p. 12).

A falta de sincronismo das crenças culturais com a divisão estatal gera um referente dominante que condiz com o conceito errôneo de cultura ligada ao desenvolvimento que discutimos no segundo capítulo. Na literatura, podemos visualizar os submersos desse processo, o que para Benjamin seriam os oprimidos. Essa correlação tensa entre cultura e Estado, por sua vez, configura o estado de Exceção.

Aliás, na análise comparada dessas narrativas, observam-se no corpo as marcas da Exceção e o delito, por sua vez, tem também um elemento essencial. Podemos, inclusive, enxergar a própria Exceção como uma espécie de delito do Estado, visto que ela é uma grande produtora de sujeitos fragmentados. Assim sendo, o delito se mostra

como um aspecto interessante na representação do corpo grotesco que perpassa como um aspecto forte e em comum nas narrativas. Se o pressuposto básico da Exceção é a suspensão dos direitos fundamentais e a conseqüente criação da *vida nua*, em um lugar em que não há mais cidadania e proteção jurídica, essas existências são a prova da violência advinda de um poder soberano. A questão do delito que recai na importância da evidência em relação a um determinado evento, torna-se interessante para pensar os elementos que, de alguma forma, constituem o espaço da Exceção e dão sentido à sua existência, ou seja, são as provas da ação.

A propósito, é possível traçarmos um paralelo com o conceito de “cena do crime”, de Karl Erik Schollhammer (2013). Segundo o autor, a cena do crime e os vestígios que nela restam se transformam em discurso. Baseando-se nesse pensamento, o espaço da Exceção pode ser visto como um palco contemporâneo de uma cena de crime. O lugar do crime, para Schollhammer (2013), abarca a morte na cultura pela transgressão da lei em uma estética do trauma, ou seja, em uma linguagem que busca representar a dor ou “o real em sua precariedade”. Segundo o autor:

[...] a estética do trauma certamente se identifica com uma arte e uma literatura que radicalizam o efeito chocante e que, ao ativar o poder estético negativo procuram romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 35).

Nesse sentido, considerando as narrativas propostas para esse debate, podemos observar um entrelaçamento no que concerne a um lugar ou espaço de onde emanam tais efeitos chocantes: o campo de concentração nazista, de Levi; o porão no subsolo de Beckett e Cachoeira, na ilha do Marajó, de Dalcídio Jurandir. Nesses espaços de sobrevivência existem cenas de crime contra a vida em que a violência é representada nessas manifestações artísticas como uma tentativa de interpretação e intensificação dos seus efeitos nocivos para que, dessa forma, seja possível visualizar no caso de uma narrativa que não contextualiza uma situação de emergência, como as do escritor Dalcídio Jurandir, a existência de um estado de Exceção em que a violação de direitos fundamentais se naturaliza mediante a ausência do campo jurídico.

A prática forense, elencada por Schollhammer para observar a cena do crime, tem como enfoque um espaço físico que nos auxilia no entendimento de questões subjetivas ligadas ao testemunho, ao trauma e à memória. O olhar forense, segundo o

autor, inaugura uma nova sensibilidade cultural com consequências políticas, estéticas e poéticas para a significação dos objetos, principalmente os restos humanos, as ossadas e os vestígios, que se tornam capazes de ‘falar’ e expressar o que realmente aconteceu e com quem (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 36). Torna-se, portanto, um elemento importante para entendermos a ligação entre a valorização do espaço físico e a importante significação dos objetos na esfera da produção artística bem como as diversas estratégias utilizadas pelos escritores para narrar a violência em seus mais diversos patamares.

Deste modo, em se tratando das obras que propomos analisar, é possível estabelecer um enlace entre o estado de Exceção enquanto criador de um espaço de Exceção na sociedade que, por sua vez, configura a cena de um crime de Estado. Uma das peculiaridades da prática forense, o que nos é extremamente útil para pensarmos a construção das narrativas literárias que discutem a violência, é que ela nos revela o aspecto simples, banal e miserável do ato. Conseqüentemente, o estado de Exceção enquanto uma medida violentamente silenciosa banaliza o drama da existência. Portanto, como enfatizado por Schollhammer, a arte e a literatura cumprem o papel de potencializar a dor, propondo um choque do real.

As produções artísticas do século XX, em que o tema da violência emerge a partir de variados contextos históricos, como a Primeira e Segunda Guerras Mundiais, a fome, a guerra civil africana e o medo urbano, soam como um grito de alerta para uma realidade assoladora e traumática. Portanto, as narrativas da catástrofe - a violência não deixa de ser uma delas -, evidenciam o drama da existência humana de uma maneira mais intimista para que esse processo da violação da dignidade humana não seja visto como algo inerente e natural às sociedades contemporâneas.

Posto que a violação da dignidade humana seja um delito, ou seja, uma transgressão da lei, o estado de Exceção se torna um delito, embora imperceptível no âmbito dos regimes democráticos. E é justamente a violência camuflada o grande problema das sociedades atuais. Nas obras entrelaçadas em um diálogo, o corpo é, portanto, um vestígio essencial para a cena do crime e impera como um elemento condutor da linguagem da violência. Nesse sentido, as narrativas literárias constituem uma espécie de estética biopolítica, em que as imagens do corpo se transformam em uma mensagem figurada da dor.

Sobreviver é lidar constantemente com diversas formas de despojamento que transcendem a noção básica e material da qual pressupõe inicialmente o conceito de Exceção, no que concerne à suspensão dos direitos fundamentais. No entanto, é preciso lembrar que esse fato também envolve a subjetividade do indivíduo e se torna de extrema importância entender que a *vida nua* resvala para a esfera da existência. O drama vivido por Primo Levi na sua condição de sobrevivente-testemunha, se revela essencial para investigarmos as questões, digamos, existencialistas da Exceção.

A literatura de testemunho, enquanto uma forma artística ligada a uma estética do trauma, nos oferece, nesse sentido, um modelo de personagem que esconde na figura do narrador em primeira pessoa dos eventos catastróficos, a personificação da memória maculada de um sobrevivente às atrocidades do espaço de Exceção. Usa-se o termo personagem, nesse sentido, não para por em suspeita os acontecimentos narrados, mas para evidenciar a dificuldade em lidar com as feridas que flamejam no corpo da testemunha, ou seja, daquele que vivenciou a experiência de encarceramento e, carrega em si, mesmo liberto, o fardo da sobrevivência. Deste modo, a linguagem do testemunho é carregada de não-ditos e de estratégias narrativas para lidar com a dor do revivido no processo memorialístico.

Dentre essa estética do trauma, podemos identificar o corpo grotesco. A infamização do corpo nos revela o seu despojamento e a *vida nua*. O trauma perpassa nas marcas da tortura da fome, do frio, da insalubridade e do medo. Sobreviver se torna um ato de resistência, mesmo que reduzido às necessidades biológicas.

A *vida nua* presente nos espaços de Exceção que, nesse caso, trata-se dos campos de concentração nazistas, nos mostra que na narrativa de testemunho, tendo como referência a obra de Primo Levi, é possível visualizar diversas formas de despojamento e o primeiro deles é a liberdade que exerce um papel controverso e parece permanecer como assombro permanente na mente do sobrevivente, pois ele padece do indefinido mal-estar da sobrevivência, que na maioria dos casos, como confessado pelo próprio escritor, só foi possível pela abdicação da dignidade e de sentimentos morais e humanos. Portanto, a libertação dos portões de Auschwitz, ao invés do alívio que seria óbvio, trouxe aos sobreviventes a angústia e o sentimento de culpa. O imperativo de ordem nos campos sobre a “vida que não merece ser vivida” sonda os escritos de testemunho e se instala em lampejos de autopunição.

A persistência em contar uma experiência traumática de alto nível que advém da necessidade de um dever ético, nos oferece um parâmetro de uma *vida nua* que não se restringe ao espaço de Exceção de onde ressurgem as memórias. O sobrevivente leva para a “sociedade dos homens livres” as reminiscências da *vida nua*. Embora livre, a testemunha procura esconder em seus escritos, em performances narrativas por meio da linguagem, a dor da sobrevivência.

Esse aspecto é importante para perscrutarmos que a definição de *vida nua* agambeniana, que se atém em defini-la em um “despimento” de direitos fundamentais e, portanto, torna-se uma vida matável, não alcançou os sentimentos mais conflitantes e importantes que nos mostram o ponto de vista humano, pois se a vergonha é o sentimento que mais nos aproxima da construção de uma subjetividade pela tomada de percepção do outro, de acordo com Jacques Derrida (1930-2004), é também o que nos impõe ao parâmetro da nossa condição animal. A vergonha, portanto, seria nesses termos um sentimento demasiadamente humano.

Ainda que tenha elencado a questão da vergonha para explicar o sentimento de culpa, Agamben (2003) parece ainda se encontrar nas amarras de Auschwitz para entender como esta perpassa pelos sobreviventes, citando vários testemunhos como de Robert Antelme, Bettelheim e Des Pres. Nota-se que o objetivo do filósofo é mostrar que a vergonha pode se revelar importante para o desenvolvimento desse tipo de sentimento, ao integrar o argumento de que a sobrevivência é a continuação da *vida nua*.

A partir dos escritos de Levi, nota-se que a vergonha, transforma-se em um sentimento que se intensifica nas memórias. Portanto, é algo que o sobrevivente carrega consigo ao destacar sua condição de despojamento no campo e sua trajetória de espoliação da dignidade e da moralidade. Tal confissão do sobrevivente nos revela as implicações da *vida nua* dentro e fora do campo de concentração, onde *a priori*, na sociedade de direitos e de liberdade, ele não se desse o direito à vida sem se autoflagelar por aqueles que não tiveram a mesma sorte. Portanto, o mérito da salvação dos campos de concentração da Segunda Guerra, é o infindável assombro da sobrevivência. O prisioneiro será o eterno sobrevivente a outro desafio: o de resistir às próprias lembranças.

A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) foi um evento histórico gerador de catástrofes e o Holocausto, nome pelo qual ficou mais conhecido, foi uma delas. Nesse

contexto, a História se encarregou de registrar e revelar os acontecimentos. Passado o período crítico de luto pela barbárie nazista, o massacre de judeus nos campos de concentração, a partir da década de 1960, começou a ingressar enquanto objeto de diversas linguagens artísticas como o cinema, a pintura, a música e a literatura. No entanto, dentre essa produção, uma foi pioneira, embora pouco conhecida do grande público e constitui um modelo peculiar de escrita em que os autores são os próprios sobreviventes aos campos de extermínio.

Esse novo gênero literário passou a ser chamado de “literatura de testemunho”. Ou seja, não era suficiente que a catástrofe fosse representada em diferentes formas e por terceiros, mas que ela fosse relatada, descrita e propagada por quem esteve lá e se aproximou da Górgona, como diria um dos principais autores do gênero, o judeu italiano Primo Levi (1919-1987). No entanto, a consolidação do gênero não foi imediata. Alguns fatores, inclusive, práticos, no que concerne à questão jurídica foram antecedentes ao reconhecimento do texto testemunhal enquanto digno de escritura literária.

Segundo Alexandre Prstojevic (2012) foi o processo e julgamento, em 1961, de Adolf Eichmann, um funcionário fiel do regime nazista que colaborou no assassinato em massa dos judeus enviando-os para os campos, um episódio importante que abriu as portas para o surgimento dos relatos de sobreviventes que, em princípio, seriam considerados apenas “depoimentos” comprobatórios da violência e vetores da denúncia em busca da justiça. O papel de Eichmann no Holocausto foi tema de muitos estudos, inclusive da filósofa judia Hannah Arendt (1906-1975) que participou pessoalmente do processo em Jerusalém. Ela escreveu um ensaio intitulado “*Eichmann* em Jerusalém: relato sobre a banalidade do mal”, inicialmente publicado em 1963.

Polêmicas à parte, o estudo de Hannah Arendt, para Alexandre Prstojevic, contribuiu, de alguma forma, na introdução da *Shoah* na vida intelectual ocidental e, de modo geral, a uma mudança de visão e atitude do grande público diante do sofrimento do povo judeu, que tinha sido até o início dos anos 1960, apenas um capítulo sangrento a mais durante a Segunda Guerra Mundial. Desta forma, a partir de então, inicia-se o que ele chama de 'A Era do Testemunho' marcada por um grande número de relatos que passaram a provocar o interesse pela experiência intimista do Holocausto, ou seja, o olhar e a voz daqueles que viram e estiveram lá.

O próprio Primo Levi confessou nunca ter pensado em se tornar escritor, que durante a prisão chegou a fazer anotações, mas que por achar perigoso mantê-las – provavelmente pelo seu caráter delator – resolveu destruí-las e, desde então, não ‘dispunha que de sua memória’, confessa. Ou seja, o que move a testemunha a testemunhar não é o anseio de se tornar um grande escritor – como Levi fez questão de ressaltar em algumas entrevistas²² – mas de registrar e denunciar a barbárie.

Considerados, *a priori*, como fontes testemunhais dos horrores da vivência concentracionária, esses textos ganharam uma dimensão literária no que diz respeito à estrutura do romance, respeitando os limites entre a ficção e a não ficção. Portanto, os relatos advindos dos sobreviventes da *Shoah*, transmutando-se de um testemunho por Direito em dever de memória e justiça, atende, em sua maioria, os parâmetros estéticos da técnica narrativa. Há um narrador, mas nesse caso, em primeira pessoa, ou seja, o próprio autor. É o caso, por exemplo, das obras Levi, um dos que resistiram às atrocidades e resolveram partilhar sua experiência.

Ancorado em uma estética da resistência – pois estamos falando de sobreviventes a um regime de guerra que procurou aniquilar com suas vidas – esses autores encontraram na escrita o dever da memória, da justiça e, por fim, “a necessidade de se sentirem indispensáveis em relação ao mundo e a eles mesmos”, conforme ressalta Jean-Paul Sartre em sua obra *Qu’est-ce que la littérature* (1948). Deste modo, este ato da escrita que representa uma forma de resistência, nos leva ao encontro da assertiva do crítico literário Alfredo Bosi (2002) quando diz que “a resistência é um conceito originalmente ético, e não estético”. É justamente esse um dos fatores motivadores da escrita testemunhal: a dimensão moral e o compromisso de relatar a verdade por parte da testemunha que, ao ter estado presente no evento catastrófico, permite a credulidade do narrado.

Nesse contexto, a experiência do vivido se torna um elemento indispensável para que as narrativas pós-Guerra se tornem, como diria Walter Benjamin em seu ensaio “Experiência e Pobreza” (1986), “documentos de cultura, documentos de barbárie”. O

²² Em 1982, Primo Levi concedeu uma entrevista aos jornalistas e historiadores italianos Anna Bravo e Federico Cereja. Em uma de suas respostas sobre a questão de ser um escritor literário, Levi revela, em referência ao seu livro “É isto um homem?”, que “aquele – observa-se o uso da terceira pessoa para falar de si mesmo – que escreveu tal livro não era um escritor, no sentido habitual do termo, ou seja, que ele não almejava com a obra um sucesso literário, nem tinha a ambição, nem a ilusão de escrever uma obra-prima”.

testemunho tem um papel fundamental: o compromisso ético do autor, da testemunha, com as comunidades que representam, ou seja, há nesse ato mais do que o dever, mas a necessidade da justiça.

Nesse sentido, Alexandre Prstojevic (2012) corrobora ressaltando esse compromisso na relação entre Literatura e História:

Profondément marquée par l'expérimentation formelle et l'intériorisation psychologique, cette littérature du tournant, pose, à travers un jeu avec le modèle testimonial des années quarante ancré dans la factualité historique et attaché à une vision morale et rédemptrice du survivant en tant que témoin parlant au nom de la communauté des disparus, la question de la valeur éthique du récit et de la place du survivant dans un monde à la mémoire courte (PRSTOJEVIC, 2012, p. 12)²³.

Na citação acima, nota-se que o autor atenta para o fato de que os testemunhos estão inevitavelmente ligados a um acontecimento histórico e que estes possuem um valor ético incontestável como promessa de perenizar uma experiência traumática e atroz “em um mundo com memória curta”, ressalta. Isso ratifica o pensamento de Walter Benjamin que diz que “não há um documento de cultura que não seja um documento de barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Nota-se, mediante esse contexto, que os testemunhos representam um indício de engajamento na História tendo a figura do sobrevivente como um ator extremamente importante para essa possibilidade. A propósito, Benjamin em seu ensaio “Sobre o conceito de História” (1940), propõe uma reflexão acerca do passado não como verdade factual, mas como reminiscências de vários sujeitos históricos. Portanto, dentre esses sujeitos encontramos o sobrevivente. No entanto, o fator que possibilita a criação do texto, que é o ato de lembrar, alude à prática da recriação por estar ligada à memória e, nesses termos, se estabelece uma relação com a ficcionalidade, configurando, deste modo, uma literatura de testemunho, o que, em princípio, colocaria em cheque sua veracidade. Entretanto, apesar desses entraves que envolvem o exercício

²³ Tradução livre: “Profundamente marcada pela experimentação formal e a interiorização psicológica, essa literatura de si, repousa em diálogo com o modelo de testemunho dos anos 1940, ancorada no fato histórico e ligada a uma visão moral e redentora do sobrevivente como a testemunha que pronuncia, enquanto representante de uma comunidade de desaparecidos, a questão do valor ético do relato e o lugar do sobrevivente em um mundo com memória curta”.

memorialístico, o caráter ficcional desse tipo de texto nada tem a ver com o questionamento da verdade. Um dos estudiosos sobre testemunho, Márcio Seligmann-Silva (2003), nos ajuda a esclarecer essa questão:

O sobrevivente, aquele que passou por um ‘evento’ e viu a morte de perto, desperta uma mobilidade de recepção nos seus leitores que mobiliza e empatia na mesma medida em que desarma a incredulidade. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.46).

É preciso ter consciência que o sobrevivente quer construir um discurso crível, pois como já foi dito diversas vezes, ele possui no seu íntimo um dever ético e moral para o povo o qual ele representa. Como anunciou o próprio Primo Levi em prefácio à edição de “É isto um homem?” (1958):

A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou em nós, antes da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de libertação interior. [...] acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação (LEVI, 1998, p. 8-9).

Observa-se nas palavras de um dos mais importantes autores da literatura de testemunho a ânsia pelo narrar e se fazer crer. A experiência da opressão se torna um assunto de urgência pessoal e coletiva a partir de um alto grau de introspecção narrativa. O autêntico testemunho possui essa essência. Os que sobreviveram ao Holocausto encontraram na escrita uma forma de se livrar da loucura.

A discussão introdutória sobre os caminhos que o testemunho dos sobreviventes da *Shoah* trilhou em direção ao antro dos estudos literários foi necessária para que busquemos elucidar a questão crucial que é investigar de onde e por que o sobrevivente, a testemunha, padece de um sentimento de culpa por ter sobrevivido às atrocidades. Motivos esses que parecem escapar do terreno da ética e da questão jurídica, embora tenham sido elas elementares para o surgimento do testemunho e, conseqüentemente, da constituição de narrativas da catástrofe. E talvez sejam esses fatores que, de alguma forma, aturdem os estudiosos e até mesmo os próprios narradores a compreender o sentimento de culpa da sobrevivência, buscando identificá-lo sob o prisma da confissão

de um delito ou de uma responsabilidade que acarretaria em uma dívida para com o outro.

No entanto, percebe-se que a vergonha e o mal-estar com a própria liberdade e a sobrevivência são os elementos geradores da angústia de uma possível dívida que se tenha com o próprio sentimento de humanidade que, na experiência concentracionária, teve que ser esquecido. O despojo da dignidade e a ameaça constante à vida provocaram nos prisioneiros uma espécie de libertação estranha e custosa, a do código moral, aquele que rege a sociedade dos homens livres, como diria o filósofo Nietzsche no estudo sobre a genealogia da moral (1887). Levi confessa a impossibilidade de mantê-lo:

A não ser por grandes golpes de sorte, era praticamente impossível sobreviver sem renunciar a nada de seu próprio mundo moral; isto foi concedido a uns poucos seres superiores, da fibra dos mártires e dos santos (LEVI, 1988, p. 93-94).

Pode-se perceber que no processo memorialístico do narrador do testemunho a presença de uma tríade de personagens-narradores, que consiste no “prisioneiro-sobrevivente-testemunha” nos possibilita observar uma relação que pode melhor esclarecer os papéis desempenhados por eles e visualizar a origem do sentimento de culpa a partir da estrutura narrativa que envolve tempo e espaço. É possível notar, por exemplo, que a voz de Levi em “É isto um homem?” é, ainda, a de um prisioneiro do campo. Aquele que é subjugado ao extremo, grotesco, infame e transgressor da moral por uma questão de sobrevivência. Comparada às outras obras, essa nos revela a estética do Grotesco em seu mais alto patamar.

Como se a exposição do corpo grotesco do prisioneiro, embora em “A trégua” já cintile fortemente enquanto vergonha, fosse uma justificativa para reforçar a impossibilidade de cumprir o dever moral, tal qual elencado por Levi na citação anterior. Ou seja, o grotesco nos mostra a tentativa para explicar o que seria desnecessário mediante uma situação extrema, no entanto, paira, sim, como uma das raízes e primeiros indícios do sentimento de culpa do sobrevivente, como já são possíveis verificar quando este começa a expor a angústia da liberdade após o fim da guerra. Sigmund Freud, em sua obra “O mal-estar na cultura” (1930) escreve algo interessante sobre o sentimento de culpa, que ele denomina de mal-estar, que tem relação com esse ponto:

Talvez, depois de hesitar um pouco, se acrescente que também aquele que não tenha feito mal algum, mas que reconhece em si meramente a intenção de fazê-lo, pode se considerar culpado; e então se perguntará porque o propósito tem aí o mesmo valor de realização (FREUD, 2010, p. 145).

Portanto, o corpo, embora grotesco, se torna o símbolo e a prova de resistência e sobrevivência. Nele vão habitar todos os sentimentos que geram o mal-estar, pois quem testemunha já se encontra em outro espaço que não é mais o campo, já retornou para o “estado de sociedade” que, para Freud, é o espaço da cultura, o lugar onde as regras de convivência deverão ser estabelecidas. Digamos que o prisioneiro é o representante do estado de natureza e, na passagem para a cultura, o sobrevivente se encontra no entremeio da testemunha, sendo, dessa forma, a prova da violência. Tal violência, portanto, foi provocada pelo próprio homem detentor da cultura. Primo Levi reconhecera esse ponto ao falar da dor dos justos:

[...] entre nós, os justos, nem mais nem menos numerosos do que em qualquer grupo humano, experimentaram remorso, vergonha, dor – em resumo -, pelo crime que outros, e não eles, tinham cometido, e no qual se sentiram envolvidos, porque sentiam que tudo quanto acontecera em torno deles, em sua presença, e neles, era irrevogável. Jamais poderia ser cancelado; demonstrava que o homem, o gênero humano, nós, em suma, éramos potencialmente capazes de construir uma quantidade infinita de dor; e que a dor é a única força que se cria do nada, sem custo e sem cansaço (LEVI, 2004, p. 74).

A literatura de testemunho, ao ser reconhecida dentro dos parâmetros do texto e da estética literária, ou seja, nas suas estratégias de narrativa, nos monólogos interiores, na recriação da realidade, no uso de metáforas que muitas vezes camuflam a verdadeira dor sentida quando a memória não consegue lidar com a ferida traumática, o narrador, nesse caso, o sobrevivente, possibilita um universo de interpretações que auxilia o leitor e também a nós, pesquisadores do gênero, a melhor compreender os pontos obscuros que rondam o processo memorialístico.

É importante ressaltar que, genericamente e, *a priori*, a literatura de testemunho é reconhecida imediatamente como uma demanda ética ao não esquecimento, até mesmo pelo seu caráter embrionário que tem a ver com o dever e com uma urgência

política, ou como disse o filósofo italiano Giorgio Agamben (2008) em “O que resta de Auschwitz”: “O sobrevivente tem a vocação da memória. Não pode deixar de lembrar”. É interessante perceber que a declaração imperiosa do filósofo soa como uma das cobranças que o sobrevivente se impõe ao se dar conta de sua responsabilidade de homem livre.

O filósofo Friedrich Nietzsche, no seu pensamento sobre a genealogia da moral, quando atribui à construção da consciência do homem a sua incapacidade de esquecer por ter uma memória, afirma que: “Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício, quando o homem sentiu a necessidade de criar em si uma memória” (NIETZSCHE, 2009, p.46).

Na literatura de testemunho, tanto a necessidade de narrar quanto no próprio texto enquanto documento de cultura e de barbárie, as palavras de Nietzsche parecem encorpar mais sentido. Primo Levi, em sua última obra “Os afogados e os sobreviventes”, publicada em 1986, mais ou menos um ano antes de seu suicídio – atitude comum entre os sobreviventes de campos de concentração – retoma o sentimento da hora da libertação, iniciado em “A trégua”. No entanto, passados trinta anos da abertura dos campos, essa questão parece pesar mais sobre o sobrevivente. É como se quanto mais tempo relembando o vivido houvesse passado, os acontecimentos fossem submetidos a releituras cada vez mais severas, como podemos notar nas palavras de Levi:

Naquele momento, quando voltávamos a nos sentir homens, ou seja, responsáveis, retornavam as angústias dos homens: a angústia da família dispersa ou perdida; da dor universal ao redor; do próprio cansaço, que parecia definitivo, não mais remediável; da vida a ser recomeçada em meio às ruínas, muitas vezes só. (LEVI, 2004, p.61).

Percebe-se que o problema da liberdade é algo persistente na memória do sobrevivente. É como se fosse constrangedor compreendê-la e aceitá-la vestindo novas roupas em um mundo onde sempre os campos estariam presentes quando trazidos pela memória. É notório que o ato de narrar em uma tentativa cronológica e psicológica se mescla na reinterpretação exercida pela memória na atitude de selecionar e, muitas vezes, recriar os acontecimentos.

A linguagem da literatura de testemunho é repleta de descrições sobre o espaço inóspito e opressor do campo, além da figura arruinada dos prisioneiros. Cenas fortes e que provocam abjeção são uma constante nesse gênero. Sob o ângulo da análise literária, a literatura de testemunho se mostra, nesse aspecto, um espaço fértil para o estudo de uma categoria estética que se consolidou enquanto tal a partir das manifestações artísticas no século XIX, fortemente influenciadas pela corrente existencialista.

Segundo Wolfgang Kayser (1953) – um dos principais teóricos do conceito no século XX – “o grotesco gosta de todas as *sevandijas*”, ou seja, de tudo o que é disforme e remete ao baixo corporal e espiritual, de tudo aquilo que pode ser expresso por meio do abjeto, do insólito e do infame, expressões estas que reforçam a essência estética da categoria. Ainda de acordo com este autor, o Grotesco é uma estética que evidencia o drama da vida e da existência, trazendo à tona o que a estética clássica maquiava com o que se considera a beleza das formas.

Assim sendo, ao refletirmos a relação entre disformidade e deformidade – destacando este último como uma estratégia para o não-dito –, entretanto, o mais significativo, ressalta-se que o obscuro presente, atua como um elemento de resistência, ou seja, algo que não pode ser claramente exposto é incutido por detrás de uma disformidade. O humano, o que em princípio é familiar, levado ao disforme e ao animalesco, torna-se estranho, sinistro, obscuro e, nesse caso, é a condição do homem, a sua humanidade que é posta em reflexão. O mundo de liberdade do sobrevivente torna-se estranho. As memórias da testemunha trazem para o presente um relato de alguém que se encontrou em uma condição de *vida nua*.

É pertinente observar quando Agamben (2008) problematiza a questão do sujeito do testemunho, ao dizer que o “homem testemunha pelo não-homem”²⁴, embora ainda com o olhar jurídico de quem presencia um crime e conta a experiência pela vítima, no âmbito narratológico podemos vislumbrar essa observação no sentido de que quando a testemunha, na condição de homem livre, conta sua experiência, inevitavelmente sente-se como o não-homem e ao tentar se aproximar dele não consegue fazê-lo plenamente

²⁴ O não-homem, denominado por Agamben, está representado na narrativa de testemunho pelo o que Primo Levi vai chamar de ‘muçulmano’, ou seja, os prisioneiros que não resistiram, que foram ao fundo, aqueles que viram a Górgona e não puderam dar seu testemunho, a não ser por quem os viu padecer.

porque sobreviveu, portanto, sente-se culpado e envergonhado diante da sociedade que espera seu relato.

As investigações sobre o mal-estar e o sentimento de culpa do sobrevivente ainda é um ponto difícil a ser esclarecido. Dos estudiosos sobre a questão, Agamben foi um dos primeiros a perscrutar os pontos obscuros do testemunho sobre o prisma da “vergonha”. O grande entrave talvez esteja no âmbito dos papéis exercidos no testemunho que o próprio escritor talvez confunda. Embora sejam a mesma pessoa, é possível que o conflito esteja na linha tênue que divide a testemunha e o sobrevivente. A primeira sente-se como um cumpridor de dever, pois contou, denunciou, honrando, assim, uma comunidade inteira, sobretudo aqueles que não voltaram para contar; enquanto o segundo, ao tomar consciência de sua condição, se dá conta que é como tal que ele vai ser visto pela sociedade e, nesse sentido, a rememoração e as lembranças constantes são os fatores que fazem o sobrevivente conviver com a dor lancinante e irremediável da ofensa. Ou seja, nota-se que não é a testemunha, mas é o sobrevivente o ser que padece do sentimento de culpa, tão mal compreendido por eles mesmos e pelos estudiosos.

Agamben, em “O que resta de Auschwitz”, no capítulo sobre a testemunha, observou essa diferença, mas não a aprofundou. Ao relatar que conhecera pessoalmente Primo Levi, em uma das reuniões da editora Einaudi, supõe o provável conflito do ex-prisioneiro: “Ele podia sentir-se culpado por ter sobrevivido, não por ter testemunhado” (AGAMBEN, 2008, p.27), nisso, baseando-se nas palavras do próprio Levi quando desabafa “Estou em paz comigo porque testemunhei”²⁵.

Entretanto, podemos observar na frase do autor um não-dito, ou seja, ele está em paz por testemunhar, mas não o está por ser sobrevivente. É como se os escritos fossem um acalanto, um expurgar dos afetos, embora não resolvam a questão insanável que a culpa parece impor. Portanto, o confessar uma culpa e de modo explícito, que embora relutante, mas Levi o fez no seu último livro, não deve ser visto do ponto de vista jurídico da dívida e uma disposição ao julgamento.

O sobrevivente, para conseguir tal feito no campo de concentração teve que abrir mão de sentimentos nobres, de sua dignidade, da solidariedade e de sua humanidade. As atitudes infames dos prisioneiros se tornaram um estatuto de sobrevivência. E é desse fato que o sobrevivente sente vergonha. Enquanto um ser que tem a vocação da

²⁵ Idem, 2008, p.27.

memória, os atos vis que ele realizou estarão sempre presentes na rememoração, atitudes estas que, no mundo dos homens livres, a moral condena. E pode ser que esses atos sejam, na concepção do narrador, os responsáveis pela sua sobrevivência. Por isso, o sobrevivente não se considera um herói ou um mártir, pois não morreu no lugar de alguém, no entanto, poderia não ser ele o autor do testemunho.

No campo de concentração, a condição de *vida nua* provocava nos prisioneiros impulsos primitivos voltados exclusivamente na busca pela sobrevivência. O ser humano era reduzido a uma necessidade biológica. Dentre as preocupações concentracionistas, a luta pelo alimento e a manutenção da integridade física foram as principais estratégias usadas pelos prisioneiros. A experiência catastrófica de Auschwitz configurou um estado de Exceção por excelência, ou seja, a suspensão dos direitos fundamentais do homem que o levou a condição de *vida nua*, caracteriza o retorno ao estado de natureza onde o ‘homem lobo do homem’ reencontrou seus instintos em um espaço no qual a ausência de ordem jurídica torna sacrificável os habitantes desse não-lugar.

Observa-se que é justamente o refletir sobre a própria condição existencial o componente necessário para a composição do Grotesco na narrativa de testemunho, posto que é muito menos doloroso admitir um caráter disforme que se configura externamente para camuflar uma deformidade que está na dor de lembrar o sofrido. Nesse sentido, é notório que o primeiro livro de memórias do autor de “É isto um homem?”, a partir do título, já nos revela um questionamento sobre a condição humana subjugada à condição de *vida nua*, um elemento forte na caracterização do Grotesco. Nos primeiros capítulos dos relatos, em que Primo Levi conta a sua ida e a sua chegada ao campo, é possível perceber uma alusão frequente à aparência do lugar. Em um dos momentos, o autor descreve o momento do banho matinal, em que os vários prisioneiros se encontram em um barracão. Os banhos, segundo ele, eram ‘banhos de humilhação, banhos grotesco-demoníacos’:

Ao terminar [o banho], cada qual fica em seu canto, sem ousar levantar o olhar para os demais. Não há espelhos, mas a nossa imagem está aí na nossa frente, refletida em cem rostos pálidos, em cem bonecos sórdidos e miseráveis. Estamos transformados em fantasmas como os que vimos ontem à noite” (LEVI, 1988, p.24).

O vocábulo “grotesco” aparece na narrativa algumas vezes, por exemplo, na tentativa de descrever a aura que acompanha a adaptação ao campo: “Por outra parte, o processo todo de inserir-se nesta ordem nova para nós, acontece de forma grotesca e fantástica” (LEVI, 1988, p.26). Esta citação, embora o autor não explique a intenção ao empregar a palavra, prenuncia o caráter interior do Grotesco por meio de uma expressão disforme, como podemos observar no trecho a seguir, em que o autor relembra o sentimento coletivo após os primeiros dias da chegada e a conscientização da sua condição humana:

Aqui estou, então: no fundo do poço. Quando a necessidade aperta, aprende-se em breve a apagar da nossa mente o passado e o futuro. Quinze dias depois da chegada, já tenho fome regulamentar, essa fome crônica que os homens livres desconhecem; que faz sonhar, à noite; que fica dentro de cada fragmento de nossos corpos. [...] já apareceram, no peito de meus pés, as torpes chagas que nunca irão sarar. Empurro vagões, trabalho com a pá, desfaleço na chuva, tremo no vento; mesmo meu corpo já não é meu; meu ventre está inchado, meus membros ressequidos, meu rosto túmido de manhã e chupado à noite; alguns de nós têm a pele amarelada, outros cinzenta; quando não nos vemos durante três ou quatro dias, custamos a reconhecer-nos. Era triste demais contar-nos, encontrar-nos cada vez em menor número, cada vez mais disformes, esqueléticos (LEVI, 1988, p. 35).

O trecho acima demonstra a tomada de consciência do aprisionamento e da perda da liberdade. Acostuma-se, a partir de então, a viver ou a sobreviver no campo. Nota-se que a dificuldade em lembrar a dor do sofrimento psíquico, a humilhação e a liberdade tolhida é tão grande, a ponto do testemunho, muitas vezes, ser mais descritivo, ou seja, o narrador opta por uma linguagem mais escancarada, mais literal.

No caso de Primo Levi, esse fator é preponderante, sobretudo, nos primeiros escritos. Esse fato não subjuga a semântica do texto, pois se relacionarmos esse aspecto à premissa do grotesco poderemos observar que, quando o escritor se refere à fome, aos membros ressequidos, à pele amarelada, ao ventre inchado e, sobretudo, às torpes chagas que nunca irão sarar, nos oferece por meio da linguagem, a escritura de um corpo Grotesco que nos revela, na verdade, não apenas uma mera informação, mas nos quer demonstrar como ele se sente no mundo, diante dos outros e perante à opressão do poder.

É expressamente notório nos dois primeiros livros memorialísticos de Primo Levi, “É isto um homem?” (1958) e “A trégua” (1963) o caráter bastante descritivo que

o autor dá à narrativa, seja do campo, seja dos outros colegas prisioneiros e dele mesmo. No entanto, o olhar de Primo Levi, apesar das descrições recorrentes vai além do ôntico, por isso é viável perceber nessa aparência uma forte essência. Foi essa uma das estratégias de escrita utilizadas por ele para narrar a dor. O não-dito pode ser interpretado pela escritura do corpo grotesco. Neste sentido, observa-se na narrativa de testemunho que a vergonha, o mal-estar e o sentimento de culpa do sobrevivente, com frequência, explícita ou implicitamente, estão relacionados ao corpo torturado que reflete a angústia e o medo.

Em relação à vergonha, há uma cena emblemática em “É isto um homem?”, que é o momento em que Levi é convocado para o laboratório, pois por ser químico, lá prestava alguns serviços que, de alguma forma, ajudaram a prolongar sua sobrevivência mediante esse privilégio que, vale ressaltar, tempos depois da libertação, também foi um detalhe influenciador na confissão aberta do sentimento de culpa. Ao chegar com mais dois prisioneiros no lugar, foram recebidos pelas moças alemãs que supostamente o coordenavam. O choque e a consciência do estado deplorável foram imediatamente percebidos:

Diante das moças do laboratório, nós três mergulhamos na vergonha e no constrangimento. Bem sabemos qual é a nossa aparência; vemos-nos uns aos outros; às vezes nos acontece espelhar-nos em um vidro polido. Somos ridículos e repugnantes. Carecas na segunda-feira e, no sábado, com o crânio coberto de curto e cinzento bolor. Nosso rosto é inchado e amarelo, sempre marcado pelo corte do barbeiro apressado e frequentemente por hematomas e feridas; [...] nossas roupas são incrivelmente sujas, manchadas de barro, sangue e graxa. (LEVI, 1988, pág. 144).

Nota-se que ‘As moças do laboratório’ simbolizavam, do ponto de vista de Levi, um local proibido para um prisioneiro em condições subhumanas. Elas representavam o poder soberano, aquele mesmo que o levou a tais condições descritas na citação acima. Embora opressor, esse poder também representava as leis e a moral do homem livre, inclusive para fazer uso da violência. Eles as ouviam conversar normalmente sobre a família, os estudos, o cotidiano, a vida amorosa. Essas informações aumentavam a consciência da liberdade que lhes era vetada naquele instante e a vergonha pululava naquela aparência infame e, enquanto eram vistos com desconfiança e repugnância,

crecia a sensação de que eram eles que estavam à margem, errados e disponíveis ao ‘apontar de dedos’.

Tais sentimentos e descrições nos revelam, portanto, que o corpo é prova da humilhação, da ofensa, da infâmia e que esse fator vai perpetrar na memória do sobrevivente em diversos efeitos de vergonha. Como confessa Levi, ao contar o episódio quando recebeu uma das primeiras manifestações de solidariedade após a saída do campo, sem sapatos, doente e cansado, “cheio como estava de autopiedade, parecia-me justo, bom, que o mundo sentisse, afinal, pena de mim” (LEVI, 2010, p.43).

Diante do mal-estar ainda confessado por ele, ao se sentir novamente um homem livre, a piedade talvez substitua o julgamento e desconfianças as quais o sobrevivente pressupõe se expor. Nesse sentido, observando o aspecto que diz respeito à configuração do corpo grotesco na narrativa de Primo Levi, percebemos que ela se faz presente de maneira constante nos dois primeiros livros. Já em “Os afogados e os sobreviventes” (1986), o último, percebe-se que essa estratégia de linguagem que ao mesmo tempo esboça e camufla a vergonha e a culpa perde o fôlego. O sentimento de culpa, a vergonha e o mal-estar surgem imperiosos e escancarados na narrativa dessa obra, e se atentarmos para o fato de que o autor cometeu suicídio pouco tempo após publicá-la, podemos considerar esses escritos derradeiros como uma espécie de “autoextremação”.

No início de “A trégua” em que ele relata o fim da guerra e a tentativa de volta para casa, um fator até então não exposto por ele explicitamente, aparece como um despertar de consciência da hora da liberdade, a confusa felicidade em se perceber livre “dos arames farpados do Lager”, mas não da dita ofensa. Esta os perseguiria insanavelmente em sua memória:

[...] ninguém pôde mais do que nós [referência aos prisioneiros do campo] acolher a insanável natureza da ofensa, que se espalha como um contágio. É absurdo pensar que a justiça humana possa extingui-la. Ela é uma inexaurível fonte do mal: quebra o corpo e a alma dos esmagados, os destrói e os torna abjetos; recai como infâmia sobre os opressores, perpetua-se como ódio nos sobreviventes, e pulula de mil maneiras, contra a própria vontade de todos, como sede de vingança, como desmoralamento moral, como negação, como fadiga, como renúncia (LEVI, 2010, p. 11).

É necessário destacar na citação acima alguns aspectos importantes do testemunho de Levi que no primeiro livro não aparecia com tanta força: as palavras

ódio, vingança e justiça. Ressalta-se que já se trata da narração do momento da liberdade, em que a ofensa toma o lugar do que deveria ser a felicidade plena. Podemos perceber neste trecho que Levi já se permite um tom revoltado mais explícito, o que não é frequente até “Os afogados e os sobreviventes”. Notam-se os primeiros indícios da vergonha da liberdade, da nudez exposta ou como Levi mesmo denomina “tais coisas mal diferenciadas”. Agamben, ao interpretar a vergonha pelo viés do filósofo francês Emmanuel Levinas²⁶, observa algo interessante que nos ajuda a identificá-la nesse “desabafo” de Levi. A vergonha, segundo Levinas, é um processo de dessubjetivação, pois se trata da perda de si, da consciência enquanto sujeito. Agamben (2009) nos esclarece:

É como se a nossa consciência desabasse e nos escapasse por todos os lados e, ao mesmo tempo, fosse convocada, por um decreto irrecusável, a assistir, sem remédio, ao próprio dismantelamento, ao fato de já não ser meu tudo o que me é absolutamente próprio (AGAMBEN, 2009, p. 110).

Mediante as palavras de Agamben, vemos na declaração de Levi que a ofensa causadora do “próprio dismantelamento” se converte em vergonha pela renúncia da dignidade si, ao confessar o estado atual de abjeção, esmagamento do corpo e da alma e, conseqüentemente, “o ódio e vontade de vingança”, sentimentos pouco elencados por Levi em sua literatura testemunhal. Os lastros de agressividade que observamos na citação, podem ser vistos, portanto, como um dos fatores do indefinido mal-estar e a semente de onde germina a má consciência. E se for contundente o que Nietzsche afirma sobre isso, o mal-estar na cultura, para ele, é o sentimento de culpa.

Um importante e esclarecedor exemplo de narrativa da Exceção, muito enfatizado pela presença constante dos não-ditos é a obra de Samuel Beckett (1906-1989). O diálogo de surdos e o silêncio que se estabelecem na sua obra “Fim de Partida” (1957), por exemplo, traduzem na suposta ausência da linguagem a experiência e a pobreza da qual o filósofo Walter Benjamin relaciona à barbárie. O teatro beckettiano, na constituição de seu cenário e na intrincada relação dos seus personagens, ilustra de

²⁶ Para realizar a leitura de Emmanuel Levinas sob o levante em questão, Giorgio Agamben se baseou na sua obra *De l'évasion*, escrita em 1935, a qual consta na bibliografia de “O que resta de Auschwitz”, em uma edição de 1982.

modo alegórico a morte da narrativa pela dificuldade de comunicação, que seria uma das mais importantes formas de transmitir experiências enriquecedoras para a humanidade.

O narrador de Beckett é um sobrevivente da catástrofe que tenta expressar em um vocabulário parco, a dor da desesperança. As incoerências e as dificuldades em aprofundar a reflexão sobre a própria condição humana configuram a memória maculada de personagens que preferem calar. No entanto, eles demonstram na escritura dos seus corpos mutilados um rebaixamento corporal que é melhor compreendido sob o prisma da estética do Grotesco, pois o corpo disforme, marca dessa estética, torna-se nesse universo de mutismo, um rastro de narrativa que ainda se mostra capaz de nos contar, esfaceladamente, o crítico problema da existência e da resistência humana em contextos de Exceção.

4.2 SAMUEL BECKETT: NO UNIVERSO PRETO CLARO, O ESPAÇO PARA O NÃO-DITO

Um dos mais significativos autores do chamado Teatro do Absurdo, surgido na França na década de 1950, Beckett insere na atmosfera pós-Segunda Guerra uma representatividade peculiar das consequências traumáticas do sangrento conflito, que desde os vagabundos Vladimir e Estragon, de “Esperando Godot” (1953), aparece como uma marca importante e eloquente desse tempo. Trata-se não apenas da ausência da linguagem, mas do esvaziamento do seu sentido.

A criação literária beckettiana demonstra uma ironia que começa na estética da própria forma teatral que, em se tratando do que é inerente à sua escritura enquanto texto artístico, padece da falta daquilo que lhe é essencial, ou seja, a construção dos diálogos que constituiriam o seu eixo narrativo. Logo, não há mais espaço para o contar, não há o que partilhar. O palco de Beckett surge para abrigar o vazio, o *non sense* da existência humana, o sujeito fragmentado que desconstrói o ideal do iluminismo. Os restos de linguagem e os rastros dos corpos mutilados pela violência da Exceção elaboram uma cena sombria em uma natureza morta pela falta de cores, pela pseudoincomunicabilidade e pela imobilidade.

A estética do Teatro do Absurdo, ao transgredir as formas tradicionais da linguagem teatral, ilustra a própria arquitetura da arte sendo destruída pela barbárie. Assim, podemos relacionar o palco de Beckett ao 'amontoado de ruínas' ao qual denomina Benjamin, ainda se referindo à Europa pós-Primeira Guerra. Por meio da incoerência narrativa e de uma forma de diálogo entre personagens que beiram o enlouquecimento, ao renunciar o discurso da existência, o teatrólogo investe nas imagens concretas como símbolo da decrepitude e, deste modo, podemos apontar nesse espaço a linguagem do corpo grotesco, o que enriquece as interpretações do texto beckettiano que, em princípio, parece ter pouco nos oferecer. O teatro de mãos vazias que abriga um cenário em preto e branco são os elementos que constituem a escrita cinza de Beckett. Como afirmou a filósofa Márcia Tiburi (2004): “Beckett escreve em cinza”. Sobre a cor, a autora descreve:

Ela pertence ao simbolismo do corpo morto, está associada à fumaça, lembra e recria a atmosfera da morte. Zona crepuscular, intervalar, dolorida, o cinza, uma cor sem cor, parece ter perdido a dignidade da cor e alcançado o intervalo imenso do vazio intenso. Para falar do corpo morto é preciso ficar no cinza (TIBURI, 2004, p. 162).

Beckett é um pintor do absurdo da existência humana. E ele o faz escolhendo uma cor que está no entre-lugar da vida e da morte. Portanto, os personagens de Beckett são sobreviventes. Mesmo cegos, surdos, paralíticos, mutilados, grotescos, buscam não entender o incompreensível, as lacunas das relações humanas não são preenchidas pela consciência individual que reluta alcançar a ferida traumática. Para eles, o trauma já está instalado, não precisa ser explicado, pois o próprio corpo jaz nas suas marcas. Aliás, a não linearidade e as incoerências narrativas de “Fim de Partida” podem simbolizar, de modo curioso, como seria a memória do trauma, a sua linguagem ou não-linguagem, se pudéssemos desenhá-la e, certamente, seu traçado seria cinza.

O cinza está presente desde os primórdios que antecederam a estética do Grotesco, quando os traços disformes e incompreensíveis que mesclavam a figura humana aos animais foram encontrados nas paredes das grutas no palácio *Domus Aurea*, em Roma e receberam o nome de 'grotescos'. Os personagens de Bekckett, escondidos em um abrigo que se assemelha a um porão subterrâneo, ou a uma caverna, estão sem luz, sem comida e sem água. O estado de Exceção da guerra os arrastou para uma

condição primitiva em que se encontram desprovidos dos direitos fundamentais que lhe garantiriam a vida ou que, ao menos, lhe amparariam no custeio resistente da sobrevivência.

A suspensão do ordenamento jurídico e a instauração do caos provocam o distanciamento de uma previsão para o fim e a expectativa de recomeço, o que Beckett faz questão de ressaltar no momento em que na construção narratológica insere um tempo que passa em um círculo vicioso. Os próprios títulos de suas obras aludem a essa problemática: “Esperando Godot” e “Fim de Partida” são exemplos por excelência. Na primeira, o tempo verbal no gerúndio provoca a consciência de um presente esvaziado que espera ser preenchido por um acontecimento futuro que nunca chega, voltando sempre ao mesmo ponto: o vazio. Na segunda, percebemos uma nuance de um imperativo que remete claramente à imobilidade ou à incapacidade de qualquer movimento, seja para o passado ou para o futuro, resvalando sempre para o presente, mas como um terreno infértil.

Portanto, nessa representação teatral de um espaço de Exceção, notam-se personagens incapazes de cultivar perspectivas e desprovidos de condições materiais, históricas e humanas para almejar qualquer espécie de mudança. Deste modo, vivem em uma zona de indistinção, na zona cinzenta do limite que os condiciona ao estado de natureza, no limite entre o homem e as feras.

A partir da definição de 'bando', Agamben (1995) nos direciona à analogia do lobisomem. Ou seja, o ser humano 'abandonado pela e fora da lei' torna-se matável por estar à margem do âmbito jurídico. Nesse sentido, a caracterização que constitui a *vida nua* ganha ênfase. Segundo o filósofo, a transformação em lobisomem corresponde perfeitamente ao estado de Exceção. A dissolução da cidade e a suspensão da cidadania tornam-se preponderantes para a configuração da *vida nua*. O lugar da Exceção ou 'zona ilocalizável de indiferença', como denomina Agamben, passa a ser visto como o espaço biopolítico em que a vida é reduzida a seu status biológico pela ânsia da sobrevivência.

A *vida nua* na cena beckettiana se constitui pela dificuldade da expressão da linguagem, no esforço agonizante pela comunicação que emana como tentativa de se sentir humanos, mesmo em um universo preto claro de incoerências e de falta de sentido. O silêncio que paira entre os personagens demanda momentos de reflexão que não existem. Não há pensamento. A possibilidade de construção de uma memória é precária.

Segundo Tiburi (2004), “o narrador de Beckett não tem memória. Sua ausência desemboca na desconstituição da subjetividade”. Tal esfacelamento do sujeito cartesiano é ilustrado pelas ausências notadas no corpo de cada um dos personagens: Hamm está cego e paralítico, Clov tem dificuldade de movimentar uma das pernas e o casal de idosos, Nagg e Nell perderam seus membros inferiores. A representação do corpo pela perda de seus sentidos e partes que lhe faltam, torna-se uma metáfora da perda, do que resta para contar. Os narradores da catástrofe são as próprias vítimas que estão padecendo nesse espaço de intermitências.

O segredo para desvendar o texto beckettiano está não somente no silêncio, mas no que não quer e se evita ser dito em explicações mais eloquentes. O não-dito é uma não-língua e esse traço, muito presente na literatura de testemunho, revela a dificuldade da construção de uma narrativa linear. Se, como afirma Agamben (2008), “o testemunho vale pelo o que nele falta”, em Beckett, os questionamentos suscitados, nesse sentido, tornam-se abundantes, pois aos personagens faltam pedaços do corpo, noção de temporalidade, esperança, alimento e dignidade. Faltam-lhe palavras que expliquem o inalcançável à compreensão humana.

Os impasses dialogísticos entres os personagens na narrativa beckettiana demonstram a impossibilidade imposta pela catástrofe de construção de uma memória coletiva. O *non sense* revela uma tentativa de escape, a loucura como forma de esquecimento da condição sub-humana na busca pela sobrevivência. Michael Pollak (1989), em reflexão sobre a relação entre memória, esquecimento e silêncio ressalta o 'calar' provocado pelas experiências de extrema violência, como a guerra.

No entanto, o silenciamento ao qual o autor se refere diz respeito aos relatos subterrâneos, aqueles que não foram ditos explicitamente, os que estão à margem do discurso oficial e, por isso, não integram a memória coletiva da nação. O prejuízo é o não conhecimento de testemunhos que são importantes para o não olvidamento da barbárie e de vários espaços da Exceção e da cultura.

Segundo Pollak (1989), existem nas lembranças de uns e de outros, zonas de sombra, silêncios, 'não-ditos'. É interessante notar que todos esses aspectos podem ser observados nas peças de Beckett. “Fim de partida” torna-se, portanto, uma metáfora para reflexão de algumas problemáticas relativas às consequências humanas da Exceção. As incongruências nas conversas e o vazio camuflado algumas vezes por um discurso irônico, ilustram a dificuldade de explicar as marcas da violência de modo mais

eloquente. Pollak (1989) observa algo sobre o discurso que corrobora para entendermos melhor a criação beckettiana:

Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou ao menos, de se expor a mal-entendidos (POLLAK, 1989, p. 3).

No entanto, o não-dito, não configura uma tentativa de esquecimento, mas se torna uma estratégia interessante para desvendarmos diversos modos de linguagem e expressão da dor que, embora, em princípio, pareça ser negada, já existe por si mesma. No diálogo abaixo, entre Hamm e Clov, vemos a figura de um tirano decadente, mas que não perde o instinto da soberania e, do outro, um pseudoparvo que, submetido aos desmandos da única figura autoritária presente no espaço, reforçam a relação de causalidade do poder e as consequências destrutivas deste para a humanidade que reflete seus efeitos:

Hamm: E o horizonte? Nada no horizonte?
 Clov (*abaixando a luneta, volta-se para Hamm, exasperado*): Que você esperava que houvesse no horizonte?
 (*Pausa*).
 Hamm: As ondas, como estão as ondas?
 Clov: As ondas? (*Direciona a luneta*) De chumbo.
 Hamm: E o sol?
 Clov (*ainda olhando*): Zero.
 Hamm: Deveria estar se pondo. Procure bem.
 Clov (*depois de procurar*): Dane-se o sol.
 Hamm: Já está escuro?
 Clov (*olhando*): Não
 Hamm: Está o quê, então?
 Clov (*olhando*): Cinza (*Abaixando a luneta e voltando-se para Hamm, mais alto*). Cinza! (*Pausa. Mais alto ainda*) CIINZA!
 (*Pausa. Desce da escada, aproxima-se de Hamm por trás, sussurra em seu ouvido*).
 Hamm (*sobressaltado*): Cinza? Você disse cinza?
 Clov: Preto Claro. O universo todo. (BECKETT, 2002, p. 78-80)

O diálogo acima faz uma das primeiras alusões ao importante significado da cor cinza na escrita beckettiana. Não há horizonte, ou seja, perspectivas, as ondas são de chumbo, o que representa o peso da guerra, o mundo estanque, incapaz de se mover e a ausência de qualquer interferência de luz que aponte o caminho do recomeço. O

universo todo é cinza, deserto e vazio. A consciência é cinza, o sujeito beckettiano é um espectro em processo de apagamento.

Quando Clov sugere que o universo está preto-claro, ao invés de cinza, notamos a questão metafórica citada por Pollak para descrever a angústia e o receio da punição pelo desvelamento da realidade. As alusões e metáforas povoam as declarações dos personagens que sempre estão interligadas com os acontecimentos históricos e estabelecem um posicionamento crítico e político em relação aos fatos, o que se pode constatar pela escolha na representação de um tirano cego, o que ressalta a potência destruidora do poder que não consegue visualizar a dimensão das consequências do uso arbitrário de sua força.

A zona cinzenta a qual serve de abrigo aos personagens é uma caracterização importante para se entender as questões obscuras do espaço da Exceção, sobretudo na forma como as figuras representativas do poder, como no caso de Hamm, por exemplo, atuam na obra. Observa-se que o palco de Beckett constitui uma espécie de zona cinzenta que se configura inicialmente pela própria montagem do cenário da peça.

Primo Levi (2004) utiliza o termo 'zona cinzenta' para se referir ao chamado 'Esquadrão Especial', uma equipe composta de deportados que auxiliavam os nazistas na gestão das câmaras de gás. Esse é um dos capítulos mais tenebrosos da história dos campos de concentração, em que as vítimas eram obrigadas a se transformarem em algozes de seus próprios companheiros de confinamento. Tal episódio torna-se, portanto, a fresta aberta no contexto do extermínio que dá vazão ao nascimento do sentimento de culpa e da vergonha pela sobrevivência, posto que muitos prisioneiros conseguiram se salvar por meio dessa tortuosa colaboração com o sistema que deveriam combater.

Segundo Agamben (2008), a zona cinzenta não conhece tempo e está em todos os lugares e dela provém a angústia e a vergonha dos sobreviventes. A reflexão do filósofo se baseia na análise feita por Levi em “Os afogados e os sobreviventes” no que concerne ao escancaramento do que, para este, do ponto de vista de um sobrevivente, considera a zona cinzenta como o espaço do inexplicável,—e onde não é possível haver um julgamento pelo fato de não existir escolhas para prolongar a sobrevivência, por mais infames que elas parecessem.

Para Levi (2004), ter concebido e organizado os Esquadrões foi o delito mais demoníaco do nacional-socialismo: “faixa cinzenta, zona de ambiguidade que se irradia

dos regimes fundados no terror e na obediência”. A indignação deste autor se fundamenta em uma questão que se tornou muito cara aos sobreviventes que foram expectadores da formação e atuação dos esquadrões. Os judeus que dele fizeram parte revelaram que no início havia duas opções, ou enlouqueciam ou se acostumavam. Eles deveriam, portanto, abdicar das suas faculdades de reflexão sobre a própria falta de dignidade do seu ofício e se concentraram em suprir as necessidades biológicas para não sucumbir a opressão. Segundo Levi (2004):

É uma zona cinzenta, com contornos mal definidos, que ao mesmo tempo separa e une os campos dos senhores e escravos. Possui uma estrutura interna incrivelmente complicada e abriga em si o suficiente para confundir nossa necessidade de julgar (LEVI, 2004, p. 36).

Na zona cinzenta o poder demonstra seu mecanismo de causalidade e seus traços de monstruosidade. Havia, como observou Levi, a necessidade de transferir para outrem, e precisamente para as vítimas, o peso do crime. Eles são de certa forma, obrigados a aderir à banalidade do mal, à desumanização de si. A reflexão sobre o significado da zona cinzenta que coloca sob a névoa da maldade o funcionamento do Esquadrão Especial é um dos exemplos mais conturbados das relações de poder no campo de concentração. Os senhores e os escravos se encontram em um patamar de igualdade na execução de suas tarefas criminosas, “sob um vínculo imundo de cumplicidade imposta” (LEVI, 2004, p. 47).

O filósofo francês Michel Foucault (1975), um dos maiores estudiosos do conceito de poder, nos oferece uma contribuição importante que complementa o sentido de ambiguidade arraigado no seu mecanismo e do qual Primo Levi atribui à zona cinzenta. Em um de seus cursos no *Collège de France* – compilados em um livro intitulado “Os anormais”, lançado em 2001 – Foucault nos ajuda a entender a tênue relação entre verdade e justiça no cruzamento da instituição judiciária e do saber médico científico. Nesse entrecruzamento, segundo o filósofo, são formulados enunciados que possuem estatuto de discursos verdadeiros que ele denomina de ‘textos grotescos’. Inevitavelmente, chama a atenção o vocábulo utilizado por Foucault, visto que um dos fundamentos para a análise do corpus literário selecionado para essa discussão está relacionado à estética do Grotesco.

Na sua reflexão, Foucault não deixa claro que atribui a palavra ao seu referencial teórico, pois a utiliza no sentido de ubuesco, se referindo a um dos teatrólogos do surrealismo francês, Alfred Jarry (1873-1907), na criação de seu personagem *Père Ubu*, da peça *Ubu Roi* (1896), uma figura imponente, mas disforme em seu modo de agir, de pensar e na sua própria imagem. Ou seja, é possível que no uso feito por Foucault ao se valer de tal referência, revelam-se que as engrenagens de poder utilizadas por *Père Ubu* em seu discurso e em suas atitudes para assumir o trono são absurdas, ridículas, grotescas, visto que ele assassinou o rei e todos os nobres para assumir o trono.

À propósito, Alfred Jarry foi um dos maiores influenciadores do Teatro do Absurdo, ao qual Samuel Beckett, como já ressaltado, fez relevantes contribuições. O personagem *Père Ubu*, que na tradução para o português se chamaria, 'Senhor Urubu' ou 'Pai Urubu' já pressupõe em si mesmo o caráter monstruoso da mistura das formas animal e humana desenhadas na figura de um tirano. A naturalização do que deveria causar certo estranhamento, atua como aspecto camuflante dos efeitos de poder que são destrutivos, mas que por estar em uma posição superior não é questionado. A caracterização grotesca da tirania pode ser observada na figura do personagem Hamm e na sua relação com Clov:

Hamm: Que exagero! (*Pausa*). Não fique aí parado, você me dá arrepios.

(*Clov volta ao seu lugar ao lado da cadeira*).

Clov: Por que esta comédia, todos os dias?

Hamm: Rotina. Nunca se sabe. (*Pausa*). Esta noite eu vi dentro do meu peito. Tinha uma ferida imensa.

Clov: Bah! O que você viu foi seu coração.

Hamm: Não, estava vivo. (*Pausa. Angustiado*). Clov!

Clov: Fale.

Hamm: O que está acontecendo?

Clov: Alguma coisa segue seu curso.

(*Pausa*).

Hamm: Clov!

Clov (*Irritado*): Que é?

Hamm: Não estamos começando a...a...significar alguma coisa?

Clov: Significar? Nós, significar! (*Riso breve*). Ah, essa é boa!

Hamm: Fico cismando. (*Pausa*). Será que um ser racional voltando à terra não acabaria tirando conclusões, só de nos observar? (*Assume a voz de uma inteligência superior*). Ah bom, agora entendo, agora sei o que eles estão fazendo! (*Clov, sobressalta-se, larga a luneta e começa a coçar a virilha com as duas mãos. Voz normal*). Mesmo sem ir tão longe... (*emocionado*) ... nós mesmos... às vezes...(com veemência) pensar que isso tudo poderá talvez não ter sido em vão!

Clov (*Angustiado, se coçando*): Acho que é uma pulga!

Hamm: Uma pulga! Ainda há pulgas?

Clov (*Se coçando*): A não ser que seja um piolho.

Hamm (*Muito perturbado*): Mas a humanidade poderia se reconstituir a partir dela! Pegue-a, pelo amor de Deus!

Clov: Vou buscar o pó.

Sai. (BECKETT, 2002, p. 78-82).

Na cena citada, a ironia ao fato de que a humanidade pode se reconstituir por meio dos piolhos, revela de alguma forma, a condição humana reduzida ao caos, ao que é facilmente matável. A propósito da alusão aos piolhos, ressaltamos uma passagem das reflexões sobre o “*Homo Sacer*, em que Agamben (2012) confessa um parecer sobre o massacre dos campos de concentração nazistas:

A verdade difícil de ser aceita pelas próprias vítimas, mas que mesmo assim devemos ter a coragem de não cobrir com véus sacrificiais, é que os hebreus não foram exterminados no curso de um louco e gigantesco Holocausto, mas literalmente, como Hitler havia anunciado, “como piolhos”, ou seja, como *vida nua* (AGAMBEN, 2012, p. 113).

Deste modo, no palco de Beckett observamos a representação da *vida nua* por meio dos corpos despojados de si mesmos, marcados e supliciados pela violência soberana e a cadaverização que pulveriza o cenário é a tinta que desenha e conduz a sua escrita cinza e o seu universo preto-claro.

5 A VIDA NUA E A REGRA: A CATÁSTROFE AMAZÔNICA DE DALCÍDIO JURANDIR

5.1 CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA: NOS CAMPOS QUEIMADOS A VIDA NUA É CINZENTA

A discussão do capítulo anterior sobre as obras de Primo Levi e Samuel Beckett traz uma abordagem de narrativas de exceção, ou seja, contextualizam em sua construção narratológica um cenário de guerra, de caos extremo. A importância de esmiuçar nessas narrativas os elementos que constituem a *vida nua* aparece com o objetivo de pontuar que esses mesmos elementos podem ser visualizados em narrativas contemporâneas que constroem cenários relacionados a alguma manifestação de violência ao ser humano.

O romance “Chove nos Campos de Cachoeira” (1941), de Dalcídio Jurandir, nos oferece uma possibilidade de reflexão interessante desde seu título e é por ele que introduziremos esse tópico fazendo uma alusão a um dos poemas do poeta francês Paul Verlaine (1844-1896), intitulado *Il pleure dans mon coeur* (1874), referendando mais especificamente os seus dois versos iniciais: *Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville*²⁷. As frases que aludem a um estado melancólico que se confunde e se mistura entre o choro e a chuva, nos remete a estender horizontes de reflexão ao “Chove” do título do romance do escritor marajoara. Os verbos *pleurer* e *pleuvoir*, que significam, consecutivamente, “chorar” e “chover”, são impessoais e semanticamente distantes. No entanto, em se tratando do contexto de criação literária em que esses vocábulos se apresentam, podemos interpretá-los que tanto a chuva de Dalcídio quanto a de Verlaine tem a ver com o pranto de si e da humanidade.

O título do romance, entretanto, se torna no mínimo curioso, considerando que sua primeira cena ilustra o personagem Alfredo caminhando cansado pelos campos queimados e cinzentos. A vila de Cachoeira do Arari é situada no arquipélago do Marajó, no Estado do Pará, e passa pelos períodos da seca às grandes chuvas. É fundamental esclarecer que tal apontamento não sugere que a natureza condicione as

²⁷ “Chora no meu coração, como chove na cidade” (verso traduzido livremente).

ações e os acontecimentos ou muito menos constitui a psicologia dos personagens na obra dalcidiana. No entanto, ela não aparece apenas como pano de fundo ou um cenário, mas nos serve de metáfora para vislumbrar a atmosfera do espaço que abarca o choro pela tristeza, pela solidão e pela injustiça, ao ressecar das esperanças.

“Chove nos Campos de Cachoeira”, o romance, nos oferece, portanto, desde seu título, uma força metafórica que nos remete à problematização da existência, da vida. Nesse sentido, além dessa apresentação inicial, retomamos ainda a alusão feita no primeiro capítulo sobre os campos da Amazônia cintilarem elementos que dialoguem com a ideia de campo, baseada na experiência dos campos de concentração nazistas, mas relacionada, sobretudo, à imagem de de um espaço de opressão e de violência, tornando-se, dessa forma, um não-lugar.

Segundo Agamben (2008), um campo pode ser um pedaço de território que é colocado fora do ordenamento jurídico normal. Portanto, a partir dessa afirmação do filósofo que, de certa forma, amplia possibilidades de pensarmos sobre este espaço, os campos de Cachoeira se aproximam de tal ideia, dado o sofrimento de toda aquela gente que pode representar, justamente, a parcela alheia a esse ordenamento.

Dalcídio Jurandir, em entrevista ao escritor paraense Haroldo Maranhão, em 1976, confessa que “Chove nos Campos de Cachoeira” é a matriz de toda a obra, do Ciclo do Extremo Norte:

Do grelo do caroço podre brotou Chove nos Campos de Cachoeira, matriz de toda a obra. Com o tucumã na palma da mão, fui capturando almas, cenas, figuras, linguagens, coisas, bichos, costumes, a vivência marajoara que ressoa, miudinho como num búzio, em dez volumes.²⁸

Ao considerarmos a obra completa do escritor no aspecto narratológico, essa se torna uma informação importante para pensarmos nos espaços supostamente antagônicos criados por Dalcídio, mas que convergem para um elo em comum: o progresso não ser garantia de felicidade, esse é um dos pontos que perpassam o conjunto da obra do autor e faz parte do seu projeto ético e estético enquanto escritor. Nesse sentido, há uma ideia que pode ser cogitada, equivocadamente, num primeiro contato com as suas três primeiras obras que se passam na ilha do Marajó, mas que se desconstrói quando nos deparamos com o romance Belém do Grão-Pará, que se passa

²⁸ Dalcídio Jurandir, em entrevista a Haroldo Maranhão, em 1976 e publicada com o título “Um escritor no purgatório” [s/i].

na cidade de Belém, a capital, em seu auge da decadência pós-Ciclo da Borracha. Trata-se do pensamento ocidentalizante sobre a ideia de civilização estar ligada estritamente aos espaços desenvolvidos em urbanização e em acesso aos bens materiais, o que, em princípio, traria garantias de felicidade, prosperidade e segurança. A decadência de ambos os espaços das narrativas dalcidianas nos impele a refletir que a *polis*, a cidade, em seu patamar de urbanização e técnica deveria ser base de uma sociedade organizada, justa, de padrão de civilização, dos direitos garantidos, mas na verdade, não é.

Portanto, o parâmetro dalcidiano nos demonstra que qualquer espaço onde há violência e esquecimento pode ser ou gerar espaços de exclusão. Reforça-se ainda, nesse aspecto, que o entendimento sobre a *vida nua*, transcende o que poderia permanecer em nível material, pois o despojo inerente a sua conjectura ultrapassa o que é visível, atingindo as camadas mais “feridas” da ofensa ao ser humano. A propósito, Alfredo era um “menino ferido”, como o chamava sua mãe, dona Amélia. Ao regressar ao chalé, após um passeio pelos campos queimados, o narrador descreve o desconforto do menino com o cenário que se deparava, pois esse retorno significava enfrentar suas desesperanças e seus porquês:

Era voltar às feridas, que, apesar de saradas, lhe deixaram marcas nas pernas, no pescoço e dentro do peito. Não mais menino de perna limpa como o Tales, Jamilo e outros meninos felizes. Agora com a marca das feridas seu corpo era feio, corpo também moído pela febre. Que vergonha, quando a mãe ia lavar-lhe as feridas e por mais que as mãos fossem leves e pacientes sentia que aquelas feridas nunca lhe deixariam de doer naquele desejo muito seu de partir daqueles campos, de parecer menino diferente do que era. [...] Alfredo pensa que as feridas no corpo podem voltar e pensa também no carço que se perdeu nos campos queimados. Menino ferido. Tanto moleque sujo, em Cachoeira, que tinha a perna limpa e bonita e morava na sujeira, nas barracas de chão (JURANDIR, 2011, p. 16-17).

A ilha do Marajó, presente nos três primeiros romances, simboliza, logo, o próprio espaço de exclusão e da *vida nua* por excelência, que vai se estilhaçar e se espalhar em cacos de vidro por todo o Ciclo do Extremo Norte, nos espaços da narrativa e nas memórias de Alfredo, que sempre se remetem à Cachoeira. O processo de desencanto do personagem, da dolorosa desconstrução de seus ideais, observado na travessia de sua penosa experiência em “Belém do Grão-Pará”, romance que será abordado no próximo tópico, nos demonstra claramente esse parâmetro, que se

consolida em “Passagem dos Inocentes” (1968), que a partir do próprio nome, faz menção ao termo “passagem”, nos oferecendo ampla interpretação, como veremos na análise posterior do romance.

A desilusão de Alfredo, portanto, tem muito mais a nos dizer do que o mero desfazimento do imaginário de um menino em relação aos seus sonhos mortos. Alguns dos pontos que podemos encontrar nas entrelinhas é o caráter paradoxal do progresso, a destruição da experiência, dos bens culturais, questões essas metaforizadas no retorno “às feridas que nunca deixariam de doer” ou às suas cicatrizes. Tal fato no romance, sobre as feridas, nos alude a uma passagem do testemunho de Primo Levi sobre seus primeiros dias no campo de concentração ao relatar sua imersão trágica naquele lugar quando revela que “já apareceram, no peito de meus pés, as torpes chagas que nunca irão sarar” (LEVI, 1988, p. 35).

O tresandar dos espaços na narrativa dalcidiana nos oferece uma visão crítica em relação à crença de que a cidade, espaço visto como antro ideal do progresso e da modernização seria o lugar ideal para viver. O esfacelamento da cidade e das relações sociais demonstra o agente causador dos problemas que afligem a sociedade: a ausência do Estado. A diferença dos espaços na obra de Dalcídio é nítida, mas o drama humano e social continua o mesmo. Deste modo, pensamos que o cenário que o escritor vislumbra aponta para o alerta de que as pessoas que sofrem na Amazônia marajoara, não são participantes de um progresso benéfico, mas daquele que explora e que esquece que são humanos. Elas não sofrem por uma ausência de modernização e pela ausência de bens materiais que esta poderia proporcionar, embora o pensamento hegemônico, movido pela lógica do Capital, nos leve a concluir isso. A questão-problema é a ausência de direitos fundamentais. O maior e principal deles, muito enfatizado por Dalcídio desde esse romance e que perpassa todo o Ciclo do Extremo Norte é a fome, a “eterna fome” (JURANDIR, 2010, p. 164), conforme vaticinou o narrador em um determinado momento, ao se referir à casa de Seu Cristóvão, o denominado “pandemônio” da vila.

Considerar, deste modo, que “Chove nos Campos de Cachoeira” é a matriz, a obra condutora das reflexões e provocações que vão permear o Ciclo do Extremo Norte, é perceber, em sua densidade, que ela, certamente, muito tem a nos oferecer. Significa inferir que os elementos explorados, a narrativa construída e os personagens criados trazem na sua constituição um drama que é de qualquer gente em situação de esquecimento similar, em qualquer espaço de ausências de humanidade. O caos

nebuloso está entre a ilha de Marajó e Belém e neles a problemática da existência se homogeneiza na máxima pela qual compreendemos que onde há vida nua há exceção. Nesse sentido é que se possibilita o paradoxo dos campos de Cachoeira do Arari.

O início da narrativa de “Chove nos Campos de Cachoeira” nos fornece o seguinte cenário, a misteriosa moléstia de Eutanázio, a fadiga e as feridas de Alfredo, o menino Henrique que mata a fome baleando passarinhos e assando-os no espeto. Essas são algumas das cenas do primeiro capítulo do romance. Em um cenário de campos queimados, as cinzas enevoam os conflitos de cada um desses personagens. As características que traçam um panorama geral do teor da obra se preenchem de elementos que se misturam a uma atmosfera caótica e sublime a personagens que nos dão a impressão de serem sobreviventes de uma guerra. No entanto, de fato não há guerra, mas a sobrevivência torna-se imperativa nos campos de Cachoeira que padecem do descaso e do esquecimento.

Ao expor a problemática social em sua obra, Dalcídio nos oferta um quadro crítico da condição humana que, no decorrer da narrativa, se mostra subjugada pela atmosfera da equivocada crença na própria inferioridade cultural. O isolamento geográfico da ilha se torna um mero detalhe que, nas descrições das angustiantes crises da existência, se reveste na imponente imagem do abandono. Os personagens dalcidianos são entregues e se entregam a ele, como também ao acaso, à desproteção, à beira da desordem e, porque não dizer, a um triste e nebuloso destino. Perambulam pelos campos queimados à espera de algo ou de alguém, como os personagens de Beckett, em “Esperando Godot” e agonizam pela atmosfera cinzenta como os personagens disformes de “Fim de Partida”, obras que apresentam um teor testemunhal referente à guerra, que as aproxima do testemunho *strictu sensu*.

As cinzas dos campos queimados, o universo preto-claro “beckettiano” de Cachoeira, colocam a esperança no entremeio, sufocada pelos imbróglios sociais que torturam a existência humana. Vivências tão desprovidas, dispersas e desamarradas de qualquer sentido de segurança, elas experimentam o amargo caminhar sobre escombros invisíveis que na decadência da perspectiva recolhem os retalhos do despojo e escancaram a vida em desnudamento.

O drama humano da Amazônia dalcidiana traduz o desencanto da impossibilidade de dizer e de ser em um lugar que se tornou palco de mazelas que parecem incuráveis, não só expresso pela representatividade da figura de Eutanázio,

mas pela teia poética que transforma a fome, a miséria e a dor na expressão da beleza na luta pela vida. Alfredo é o protagonista do Ciclo do Extremo Norte, mas é Eutanázio, com a força deletéria de seu nome, quem nos aparece como o personagem mais importante de “Chove nos Campos de Cachoeira”, pois é nele que podemos visualizar o arquétipo da *vida nua*, o corpo torturado, a vergonha, a ofensa, a miséria.

Eutanázio é um homem de meia-idade que mora em um chalé com o pai, o Major Alberto, que o despreza, com o meio-irmão Alfredo que o evita pelo desconforto de encará-lo, e D. Amélia, a esposa do Major, que sente por ele um misto de compaixão e irritação. O homem sofre de uma doença venérea silenciosa e misteriosa para os outros. A ocultação desse mal resvala nele como uma forma de ocupar a sua própria condição existencial penosa, pela qual o personagem transparece em seu corpo grotesco, disforme, e na maneira como observa os fatos e a humanidade a seu redor. Eutanázio vai ao encontro da morte em doses homeopáticas, a sua desgraça potencializada pela sua não vontade e não perspectiva de sobreviver àquele contexto de gulosas misérias alheias, o arrasta para o caos, para a falta de sentido, enfim, para o fundo do poço.

Eutanázio sente-se, de certa forma, encarcerado naquela ilha àquela situação coletiva, como testemunha sufocada pelos muitos infortúnios. Tem uma obsessão por Irene, dona de uma risada cortante de deboche e escárnio, que ecoa do agonizante cenário “pandemônico” da casa de Seu Cristóvão. Assim sempre citada pelo narrador, como “casa de Seu Cristóvão”, o lugar é um antro de brigas, de confusões, de fome, de miséria, de abandono e de humilhação. Um lar de agregados. Bastante gente para partilhar suficientes desgraças. Um “pandemônio”, como denominava Dr. Campos, o juiz substituto de Cachoeira que, ao observar o quanto Eutanázio era aprisionado por aquela casa, desabafou:

Aquilo é um coito de escândalos. Uma casa incrível. Não sei como você se meteu ali, meu caro. Não chego a acreditar. Que é que rende? Como se habituou naquilo? Um pandemônio! Um pandemônio aquela casa. Um pandemônio (JURANDIR, 2010, p. 41).

A fala de Dr. Campos ilustra o quanto Eutanázio já havia naturalizado seu sofrimento e o vinculado aquela casa, à obsessão por Irene. Marchava até lá todos os dias, às vezes nos chuvosos, tomado pela obrigação rotineira de seu penar:

O vento dos campos vinha dos outros campos, de outras luzes tranquilas e ignoradas, dos vaqueiros esquecidos, dos lagos mortos, dos horizontes que queria ter no seu destino. Os campos levavam-no para o riso de Irene, para aqueles olhos densos de feiticeira estupidez e nojo. Cada marcha daquela era uma dupla marcha, a dos pés fatigados, dos rins doendo, dos tecidos castigados. Era uma caminhada de meia hora, e dura, todos os dias, para o seu corpo. A outra marcha era a obsessão, a das sensações confusas, dos conflitos que só lhe deixavam a cabeça cinza e sombria. [...] as mesmas marchas solitárias. O caminho dos campos é estreito e sinuoso. O vento frio (JURANDIR, 2010, p. 39-40).

Eutanázio tem uma aparência disforme que podemos denominar de grotesca. A sua condição existencial, por si mesma, nos revela isso. Tanto que existem no romance, poucas referências ao seu estado físico, como a que citaremos a seguir, que o descrevem em uma de suas marchas em direção à casa de Seu Cristóvão:

Caminha devagar com sua bengala noduda, a gravata voando ao vento. Anda um pouco curvo, a cara bochechuda e cheia de pregas. Uma boca pequena e uns olhos espremidos. Seu andar é compassado, mas cheio de curvas (JURANDIR, 2010, p. 32).

Os poucos traços físicos do personagem complementam e confirmam a possibilidade da análise do Grotesco, a qual se revela importante para refletirmos sobre a *vida nua*, uma vez que ele realça na aparência disforme uma essência de deformidades que tem a ver com a problemática da existência.

Ao lermos “Chove nos Campos de Cachoeira”, fica muito clara a relação entre Eutanázio e a eutanásia. Como se sabe, Eutanázio sofre de uma doença “desconhecida”, que persiste em mistério por todo o romance, um mal oculto, pois a doença era apenas um caminho para ele se entregar, se curvar cada vez mais diante da morte, e usava as marchas diárias à casa de Seu Cristóvão e sua obsessão por Irene para justificar sua humilhação perante a imensidão dos problemas ao seu redor e a apatia em encará-los. “Era uma doença desconhecida. Um homem sem poder andar, tremendo, gemendo, sem explicar bem o que tinha” (JURANDIR, 2010, p. 60). Por meio do olhar deste personagem, temos de maneira aguçada uma visão da crítica condição humana e social da vila e de seus moradores, situação que o fazia não acreditar que pudesse sobreviver.

A *vida nua*, como já foi dito várias vezes, é uma vida matável, ou melhor, uma vida que não faz a mínima falta ao corpo social. Deste modo, torna-se a vida que não

merece viver, a “vida indigna de ser vivida” (BINDING, 2012 apud AGAMBEN, 2004, p.133). Nas contínuas idas à casa de Seu Cristóvão e na sua submissão ao escárnio e ao riso cortante de Irene, Eutanázio imputava a si mesmo uma morte a conta-gotas, a sua própria eutanásia. Era visto por todos como um vivo-morto, um verme, um condenado, um vulto e um excremento de nove meses, como foi considerado pela própria mãe ao se referir a sua gravidez. Muitos em Cachoeira evitavam encará-lo, sobretudo o irmão Alfredo. O que Eutanázio transmitia em sua feição que causava tanto pavor? Por que ele parecia se achar tão indigno e ao mesmo tempo tão incapaz de viver ou de sobreviver? Podemos buscar respostas no pensamento agambeniano e suas reflexões sobre as imbricações da *vida nua* ser considerada uma vida sem valor:

O conceito de “vida sem valor” (ou “indigna de ser vivida”) aplica-se antes de tudo aos indivíduos que devem ser considerados “incuravelmente perdidos” em seguida a um ferimento ou a uma doença e que, em plena consciência de sua condição, desejam absolutamente a “libertação” e tenham manifestado de algum modo esse desejo (AGAMBEN, 2012, p. 134).

É interessante notar que a figura de Eutanázio, se assemelha, em alguns aspectos, à trágica figura do muçulmano²⁹, “personagem” dos campos de concentração nazistas, assim denominados por Primo Levi:

[...] os muçulmanos, os submersos, são eles a força do campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. [...] eles povoam minha memória como uma presença sem rosto, e se eu pudesse concentrar numa imagem todo o mal do nosso tempo escolheria essa imagem que lhe é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento, os não-homens que marcham e se esforçam em silêncio” (LEVI, 1988, p.91).

Essa é uma das inúmeras características feitas por Levi na sua própria busca em compreender essa intrigante figura dos campos de concentração que, segundo ele,

²⁹ Segundo Giorgio Agamben, o termo foi usado, sobretudo, em Auschwitz e parece derivar da postura típica dos deportados, ou seja, o de ficarem encolhidos no chão, com as pernas dobradas de maneira oriental, com o rosto rígido como uma máscara.

personifica toda a imagem do mal do nosso tempo. Para Agamben (2008), por exemplo, o muçulmano parece ter perdido qualquer vontade e qualquer consciência.

Um dos traços mais fortes que caracterizam os deportados que já se encontram em estado catatônico no campo de concentração é a sua resignação e a espera pela morte. As marchas de Eutanázio para o antro do pandemônio e sua sujeição ao riso humilhante de Irene tornam-se atitudes resignadas, visto que ele sabia que aquilo lhe matava aos poucos. O personagem dalcidiano se revela, também, na sua decrepitude, toda a imagem do mal dos tempos e dos espaços de Exceção.

Eutanázio, assim como o muçulmano, personifica a imagem do mal do nosso tempo, o mal no sentido daquilo que transforma o homem em um não-homem, o mal que tira vontade de viver e impõe o sobreviver. Eutanázio, portanto, “viu a Górgona”, ou seja, sucumbiu. Quem nos conta a sua saga é um narrador onipresente. A Górgona, “essa horrível cabeça feminina coroada de serpentes cuja visão produzia a morte” (AGAMBEN, 2008, p. 60). A Górgona de Eutanázio era Irene e a sua risada:

Quando ela ria, a boca, um pouco grande, não se abria, mas arreganhava, era o termo de Eutanázio, e apesar de ser aquela criatura era uma máscara odiosa. Um riso que cortava-o todo, caía nos nervos como vidro moído. [...] seus olhos ocultavam sombras ruins, perversidades latentes (JURANDIR, 2010, p.27).

A questão da sobrevivência é uma chave interessante para compreendermos os parâmetros da *vida nua* e da Exceção na contemporaneidade em outros contextos,—e as razões pelas quais a figura do muçulmano parece nos assombrar fora dos portões de Auschwitz transmutada por outras razões e possibilidades. Peter Pál Pelbart (1956), um estudioso da biopolítica contemporânea, ao basear suas reflexões a partir do pensamento de Agamben sobre a relação entre o poder e a vida, nos oferece o seguinte parecer para analisarmos outras possibilidades e releituras acerca da figura do muçulmano:

A sobrevida é a vida humana reduzida a seu mínimo biológico, à sua nudez última, à vida humana sem forma, ao mero fato da vida, à vida nua. Mas engana-se quem vê vida nua apenas na figura extrema do muçulmano, sem perceber o mais assustador: que de certa forma somos todos muçulmanos. [...] a condição de sobrevivente, de muçulmano, é um efeito generalizado do biopoder contemporâneo, ele não se restringe aos regimes totalitários, e inclui plenamente a democracia ocidental, a sociedade de consumo, o hedonismo de

massa, a medicalização da existência, em suma, a abordagem biológica da vida numa escala ampliada³⁰.

Eutanázio, portanto, no âmbito da representação literária, simboliza esse “somos todos muçulmanos”³¹ que pode ser visualizado nas diversas condições de assujeitamento do indivíduo. Nesse sentido, Pelbart traz para os nossos dias uma releitura e uma reinterpretação do conceito de muçulmano³², criado pelo escritor Primo Levi, nas suas escritas testemunhais. O pensamento de Pelbart volta-se para o conceito de sobrevivência enquanto sobrevida, ou seja, as ações do biopoder contemporâneo não envolvem apenas o não deixar viver ou morrer, mas impelem ao sobreviver. Deste modo, a figura do muçulmano serve ao filósofo como um arquétipo, como se fosse um indivíduo em processo de submersão, que se encontra num estágio inicial de “zumbilização”.

Podemos pensar que, para Pelbart, o muçulmano enquanto uma manifestação da sobrevivência na sociedade contemporânea nos aparece metaforicamente na mecanização das relações pessoais, na sobrevivência subserviente dos modos de vida impostos, na apatia provocada pela estratificação de classes, pela miséria, pela fome, pela violência urbana, pelo flagelo social. Ou seja, os sobreviventes são aqueles que resistem aos diversos níveis de opressão, sobretudo, aos extremos, como ao abandono nas ruas, às dependências das esmolas diárias, à sujeira, à abjeção e à infamização do corpo, que rebaixa a dignidade humana e transforma a condição do homem em condição de *vida nua*, a vida matável.

O muçulmano dos nossos dias, da sociedade contemporânea, é alguém que se evita olhar, tal qual o do campo de concentração. Ele é como o esquizo que, na concepção de Pelbart, é aquele que “está presente e ausente; está na tua frente e ao mesmo tempo te escapa; está dentro e fora, da conversa, da família, da cidade, da

³⁰ Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>. Acesso em: 13 dez. 2016.

³¹ A expressão “somos todos...” provavelmente foi inspirada na *hashtag* #somostodosmacacos, campanha encabeçada pelo jogador de futebol Neymar, em 2014, como resposta às provocações racistas sofridas por jogadores brasileiros na Europa.

³² Embora Pelbart tenha se apropriado do conceito de muçulmano a partir de Primo Levi, ressalta-se uma diferença. Para Pelbart, o muçulmano da contemporaneidade pode ser também um sobrevivente que, mesmo em um estado de “zumbilização”, resguarda uma sobrevida. Levi, no entanto, trata a noção de sobrevivente enquanto aquele que sobreviveu para testemunhar, para narrar. O muçulmano, segundo ele, é alguém que sucumbe, submerge e morre, mas, ainda assim, é a principal testemunha porque “viu a Górgona”.

economia, da cultura, da linguagem” (PELBART, 2008, p.34). O incômodo do olhar ao se deparar com o muçulmano, com o homem-múmia em seu alto grau de despojamento, vem do fato de que essa figura tem se tornado cada vez mais cotidiana. E é no cotidiano e na banalidade das violações que se naturalizam essas ofensas que perpassam o corpo social dos excluídos que, assim como o esquizo, estão na tua frente e ao mesmo tempo te escapam.

A alusão à Eutanázio e a constatação de Pelbart, nos ilustram como a relação entre poder e vida e a condição de *vida nua*, com a qual nos deparamos em variados contextos da democracia ocidental, nos servem de exemplos para identificar alguns aspectos do muçulmano, dos homens-múmia, que cintilam nos sobreviventes presentes em nossa sociedade. Percebe-se, portanto, que a reflexão de Pelbart, pautada no funcionamento da biopolítica contemporânea, amplia a possibilidade de repensar outras facetas do muçulmano e, conseqüentemente, novos olhares sobre outras circunstâncias do estado de Exceção.

Em se tratando de sobrevivência, há no romance a personagem Felícia que exerce papel fundamental que ilustra a *vida nua*, pois nela visualizamos a questão extrema da miséria pela fome, pela abjeção e pelo grotesco. Felícia é quem transmite a doença misteriosa a Eutanázio, é por meio dela que ele, tomado pela humilhação de Irene, decide dar em si o “tiro de misericórdia”, ao entrar na cabana Felícia para adquirir conscientemente o mal que justificaria para sempre sua não vontade de viver. Felícia é órfã, tem entre 12 ou 13 anos, e presta favores sexuais aos barqueiros da região em troca de alimento. A menina mora em uma cabana que abriga o cenário mais cruel possível para um ser humano:

Uma rapariguinha que cheirava a poeira, a poeira molhada. Cheirava a terra depois da chuva. A fome. Fedia a fome. Estava gripada, assuando o nariz, no fundo do quartinho, onde tinha, na parede, uma estampa de Nova Iorque. Um pote d’água destampado, um caneco jogado no chão, um pedaço de esteira e um cachorro espiando pela porta. A lamparina era que nem a língua dum cachorro pedindo um osso. Quem teria dado a Felícia aquela estampa de Nova Iorque? Dentro do quartinho escuro e sujo os arranha-céus cresciam. A língua da lamparina dava aos arranha-céus uma cor apocalíptica (JURANDIR, 2010, p. 24-25).

Igualmente a Eutanázio, o corpo é um elemento que potencializa o grotesco e a decadência de Felícia. É no martírio corporal que se desvela uma faceta importante da *vida nua* e a prova da existência e da visibilidade da violação. É no corpo torturado e degradado que a vida se encontra mais exposta à morte. Deste modo, algumas narrativas literárias, como a de Dalcídio Jurandir, que preza pela construção de imagens e sinestésias, por exemplo, fortalece tal visibilidade.

Nesse sentido, Julia Kristeva (1980 apud SELIGMMAN-SILVA, 2005, p. 40) nos esclarece que a pele, os seus orifícios, dejetos e fluidos são os principais elementos da arte abjeta, uma vez que o corpo é um campo simbólico. Assim sendo, podemos considerar que Felícia é um corpo grotesco que se aproxima da abjeção. Cheirar a poeira molhada, a terra depois da chuva e a fome são imagens fortes que, se exploradas em seu sentido literal, nos dão a dimensão do rebaixamento de Felícia à condição de *vida nua*. Observando-se os elementos: poeira, terra encharcada e fome, os dois primeiros podem estar relacionados à putrefação, à mistura da água com a poeira e com a terra, “a terra úmida, a terra dos caminhos pisados por todos os caminhantes” (JURANDIR, 2010, p. 74), se transformando em lama, onde se escondem bactérias causadoras de mau cheiro. Imaginamos, portanto, uma Felícia pisoteada e humilhada. No que se refere ao fedor de fome, podemos perceber uma Felícia que sucumbe às necessidades orgânicas, que entrega o corpo a qualquer um, por migalhas, para saciar sua fome.

No quesito fome coletiva, na casa de Seu Cristóvão, D. Dejanira é uma importante personagem no antro da casa-pandemônio. Matriarca da família, ela sofre o amargor da falta de recursos em um lugar caindo aos pedaços e onde faltam dinheiro e esperança no futuro. Após uma de suas filhas ser abandonada pelo noivo, seu Carvalho, pois “futuro” naquele lugar ainda era ter um bom casamento, a mãe esbravejava pelo acontecido que, de alguma forma, desvela à Eutanázio sua insatisfação representada por todos os moradores do lugar:

A cara ensopara de lágrimas. Eutanázio sente uma funda impressão de grotesco e estranhamente agressivo. Os olhos espremidos da velha tremem, a boca se afunda. [...] vamos pra sala, seu Eutanázio. Isto é um inferno. Agora veja se uma senhora como eu pode viver mais, pode esperar alguma coisa neste mundo. Não sei por que Deus não me tira. Seu Cristóvão não traz nada pra casa. Se mete naquela rede. Um moleirão. Morro de fome. Venha pra cá pra sala. Venha. O senhor vê

como um canalha como esse tal de seu Carvalho faz da minha cara. Escarrou na minha cara. Fez o que bem entendeu. E eu aguentando esta velhice faminta... faminta. Faminta, seu Eutanázio, faminta! [...] onde vamos com essa miséria, seu Eutanázio... posso? Todo dia essa agonia, agonia, o senhor não sabe, meu amigo. O senhor nem imagina. [...] O senhor vê a quantidade de pessoal que come, bebe e veste aqui (JURANDIR, 2010, p. 47-48).

A fala de D. Dejanira, que no romance é bastante extensa, parece um monólogo que expõe várias mazelas. O desespero, o sentimento de abandono e humilhação se intensifica, e os problemas econômicos e a escassez de alimentos que a família enfrenta se escancaram com o acontecido. A fome é sempre a protagonista, se revela a maior preocupação. É um aspecto sempre presente na narrativa dalcidiana. E para falar da fome, o narrador quase sempre dá voz ao personagem, para que o discurso se torne ainda mais legítimo. Na última fala do trecho acima, a mulher enfatiza no seu drama, na sua agonia, quais as questões fundamentais para ela, mas que não consegue garantir, como o “comer”, o “beber” e o “vestir”.

No entanto, a vida de Dejanira nem sempre foi assim, mas os tempos mudaram trazendo o abandono, o esquecimento e a decadência, invadiram e devastaram os campos de Cachoeira e o que seria um despojo apenas das questões básicas que garantem uma vida digna, passou a ser signo de sobrevivência. Dessa forma, na teia do sobreviver o despojo corrói como ácido, fazendo brotar outros sentimentos perante a urgência da necessidade:

Enfim, como o senhor está vendo. Vergonha em cima de vergonha. O senhor não sabe o desespero nesta casa. Ora, posso resistir mais do que tenho resistido? Sou o não uma senhora muito infeliz, mas me diga, seu Eutanázio! Passando do pior. Como essa carne de todo dia. Eu, eu passava muito bem... hoje, vivo roendo ossos. Quando que quilo e meio de carne dá pra tanta gente? Um paneiro de farinha mal dá pra três dias. [...] é isso o que o senhor está vendo, meu amigo. O senhor é testemunha de toda a minha, de toda a nossa miséria. Onde comprar mais dois quilos de carne pra matarzinho a fome do familhão? (JURANDIR, 2010, p. 47- 49).

Ainda ressaltando seu suplício de faminta, D. Dejanira revela sua vergonha, seu desespero, sua infelicidade, sua ofensa. Quando confessa que “vive roendo ossos”

subentende sua extrema miséria, sua aproximação com uma condição degradante, o que Agamben denomina o limiar entre os homens e as feras. Na esfera do Grotesco um rebaixamento da condição humana que coloca em cheque a humanidade de quem vivencia experiências como a da fome.

O olhar de Dalcídio sobre a vida e os problemas que a cercam nos aguça a refletir perante uma situação de abandono, fato que tem uma forte relação com o estado de Exceção, segundo a concepção de Agamben, quando, para ele, o “abandono” configura o bando, os abandonados pela lei. A questão do despojo das necessidades fundamentais, fato que perpassa a narrativa de “Chove nos Campos de Cachoeira”, assim como em outras obras do escritor, nos remete a visualização de um espaço vazio de direitos que conduz a transformação desse lugar em um antro de produção de *vidas nuas*. Tal abandono, característica tão notável na obra dalcidiana, abre uma “zona de indistinção entre os homens e as feras”, como denominou Agamben. A escrita vermelha de Dalcídio pinta a morte em um novo patamar de Exceção.

O estudo da Exceção na análise da narrativa dalcidiana se revela extremamente importante para nos provar que a *vida nua* existe além dos contextos de guerra por excelência. Outra questão fundamental diz respeito ao esclarecimento da intrincada relação entre Estado e Cultura. O advento do progresso e dos projetos de modernidade que pairam como promessa de mudança ideal para se alcançar o bem-estar social, tornou-se homogeneizante no imaginário das culturas. Observar que a vila de Cachoeira, por exemplo, descrita em sua decadência social, moral e humana, torna-se referência para questionar o que seria de fato o progresso, culmina para outro problema: que o abandono pela lei pode ser oriundo de um descaso que tem suas raízes na incapacidade em se respeitar as peculiaridades dos espaços e, sobretudo, a vida humana. A infamização da cultura resulta na produção silenciosa da barbárie.

A propósito das questões ligadas ao abandono pela lei, sabemos que o esvaziamento jurídico é a condição irrefutável dos espaços de exceção e o vetor elementar da condição de *vida nua*. No romance em questão, temos um personagem peculiar, e que não foi criado por acaso. Trata-se de Dr. Campos, o juiz substituto de Cachoeira. Ressalta-se que “juiz substituto” aparece praticamente como um codinome do personagem, talvez para reforçar a efemeridade da posição e a instabilidade do direito.

O juiz substituto da vila de Cachoeira do Arari é descrito como um exímio beberrão, fanfarrão e glutão. Não parece se comportar ou se vestir adequadamente para ocupar um cargo que impusesse respeito tanto com o próprio ofício ou para com as pessoas ao redor que eram necessitadas de seu olhar de amparo e justiça. Dizia-se religioso, devoto, mas vivia profanamente naquela vila, pois para ele “[...] em Cachoeira não se tem o que fazer! Em Cachoeira morre-se! (JURANDIR, 2010, p. 111). Dr. Campos é o personagem que mais personifica a ironia no romance. Escreve artigos para uma revista chamada “A verdade” que, segundo ele, era uma forma de estar bem com sua consciência católica. Por outro lado, é um adepto da luxúria, dos excessos e menosprezava os habitantes do lugar. Nesse sentido, Dalcídio Jurandir nos oferece na figura de Dr. Campos um símbolo do abuso do poder, do desdém pela lei e pelo povo, um representante do esvaziamento da ética, uma alegoria da ausência de justiça e um emblema da descrença e da desesperança. “O Juiz Substituto, enfim, era um irresponsável. Vivia na cerveja. Vai de toga para a audiência, baforando cerveja” (JURANDIR, 2010, p. 112).

A imagem mais repugnante que o narrador do romance nos oferece de Dr. Campos, vem por meio de Eutanázio, nas elucubrações do personagem, ora no diálogo direto entre os dois, ora nos monólogos interiores em que os pensamentos de Eutanázio sobre o juiz substituto são os piores possíveis. Um dia foi pedir dinheiro emprestado para o juiz, a fim de compensar um roubo que havia feito de Felícia para comprar charutos para Raquel, irmã de Irene. Eutanázio observa de perto a representação grotesca da justiça:

Dr. Campos estava nu em pelo, a risada, a vermelhidão do rosto e o princípio de embriaguez nos olhos azuis.
 - Mas doutor...
 - Que fresco, que fresco, Eutanázio! Ah! Os tempos edênicos! Eva e Adão em Cachoeira. Se Bitá visse, heim? Que tal meu apolíneo corpo?
 - Doutor, o senhor devia ir assim às audiências...
 - Sim, com toda a nudez forte da justiça. Os juízes deviam ir nus porque são intocáveis e...
 - Mas as janelas estão abertas, doutor...
 - Nada... me dá aquela toalha para me enxugar. Com toda a minha nudez fico em mísero estado de suor! (JURANDIR, 2010, p. 143).

O que nos chama imediatamente a atenção, ao considerarmos que o conceito principal de nossa discussão é a *vida nua*, é a presença da nudez do personagem na

cena, representante da justiça. Como sabemos, a *vida nua* é a condição humana extrema como consequência da ausência de direitos, da suspensão do ordenamento jurídico. Percebe-se na cena uma alegoria da nudez da justiça, da soberania arbitrária, do entorpecimento pelas causas alheias expresso na embriaguez do personagem e do desrespeito às leis observado na irônica provocação de Eutanázio quando sugere “o senhor devia ir assim às audiências”. O diálogo acima nos remete a uma das cenas de “Fim de partida”, de Beckett, referente a uma conversa entre os personagens Hamm e Clov³³. Dr. Campos se assemelha a Hamm em alguns aspectos, na sua tirania decadente, na sua empáfia. A “nudez da justiça” a qual ele professa, com deboche e o fato de que na cena ele esteja nu, literalmente, fortalecem o sentido de despojamento da lei e demarca a presença do caos.

O caos de Cachoeira, portanto, nos é descortinado no seu íntimo perturbador a partir desses personagens analisados. No entanto, temos algumas situações pinceladas ao longo do romance, como a questão do analfabetismo que, segundo um professor de Eutanázio, surgido em suas lembranças da infância, desabafa “O analfabetismo, saibam, é um flagelo social! É pior que a cólera, o tifo, a escarlatina” (JURANDIR, 2010, p. 35). Esse ponto é uma das maiores preocupações de Dalcídio Jurandir e uma de suas maiores críticas sociais, a questão do acesso à educação. Não é à toa que é esse o impulso, a linha que tece a construção de toda a sua obra, pois a necessidade de estudar em melhores condições é o motivo pelo qual o menino Alfredo quer sair da Ilha.

Há ainda uma referência a uma situação de emergência ligada à Primeira Guerra Mundial. Trata-se da febre espanhola que assolou a ilha e causou mortes em massa:

Era a espanhola, os enterros atravessando o campo, era a morte em Cachoeira. Procissões cruzavam a vila. As preces, tristes, subiam para o céu morno e cheio de estrelas tranquilas. Alfredo queria fugir daqueles sinos, daqueles defuntos seguindo pelos campos estorricados e queimados, daquelas preces (JURANDIR, 2010, p. 92).

Os campos sentiam de perto o odor mórbido da Guerra. As condições insalubres da vila e falta de estrutura para controlar a doença transformou Cachoeira do Arari em

³³ O diálogo encontra-se na p. 108 desta Tese.

uma grande cova. Nesse sentido, a situação desvelava a condição sub-humana e sacrificial dos pobres desvalidos do lugar:

Os defuntos pobres iam mesmo nas redes velhas, nas esteiras. As covas já nem eram de sete palmos. Enterravam dois, três, numa só cova. Os heróis – coveiros da gripe – foram Gaçaba, Dionísio, Souza, Maguá. Dionísio, bêbado, enterrava. Abria covas pingando suor e cachaça. Alfredo via as velas acesas na procissão. As vozes soturnas como se fossem de defuntos voltando dos campos³⁴.

A *vida nua* e a Exceção emanam o assombro constante da morte. A vila de Cachoeira, nesse momento, refletia um espaço vazio de direitos. A morte em coletividade, aliada à enorme pobreza, não davam condições às pessoas de permanecerem gente, elas se tornavam inomináveis.

5.2 O GROTESCO E “O TEMPO DO ABANDONO” EM BELÉM DO GRÃO-PARÁ: A *VIDA NUA* ANDA DESCALÇA

A expressão “tempo do abandono” é uma denominação do filósofo Jean-Luc Nancy, citado por Agamben em seu estudo sobre a Exceção, sendo usada para definir a história do ocidente em relação à sua experiência com o uso da lei. Podemos pensar, por exemplo, nos processos civilizatórios ocidentalizantes, no extermínio de culturas e na prática da violência em nome do progresso, da urbanização, do embelezamento do mundo. Em um contexto como esse, frutifica-se negativamente o surgimento dos grupos, os chamados “bandos”, os banidos pela lei, os abandonados, aqueles que vivem uma situação de exclusão.

O personagem Alfredo, protagonista do Ciclo do Extremo Norte, nos passa o sentimento de ser o eterno infante desiludido e em contato frequente com a experiência do abandono. Desde suas interações com o caroço de tucumã, sua espécie de brinquedinho mágico, em “Chove nos Campos de Cachoeira”, o menino desliza entre o sonho e a realidade. A fantasia, para ele, se resumia apenas em lapsos e tentativas de escape, pois ao seu derredor, o cenário assombroso de desigualdades, decadência, impossibilidades, miséria e injustiças já aguçava a consciência do garoto para uma visão

³⁴ Ibidem, p. 92.

crítica da sociedade. Uma infância atormentada pelo vulto mal-humorado do meio-irmão Eutanázio, que vivia em constante conflito com sua decrepitude prematura pela doença propositalmente adquirida, fazia crescer em Alfredo a certeza de não querer findar igual a ele.

O exemplo grotesco de Eutanázio já amadurecia o pensamento e atitudes do menino que tinha medos e repulsas pelo irmão. Eutanázio foi o primeiro contato direto de Alfredo com a experiência da morte. O temido meio-irmão iniciava a penosa caminhada do garoto no universo misterioso das perdas, com a frágil Clara e, no romance “Três Casas e um Rio”, com a irmã Marinha, vítima do paludismo.

É bem verdade que, em Cachoeira do Arari, Alfredo, frente aos meninos da vila, gozava de alguns poucos privilégios. Tinha família, casa, sapatos, era filho do Intendente Major Alberto, mas carregava consigo remorsos por ser branco e ter vergonha da mãe preta. Comparado às crianças daquele lugar inóspito e hostil, Alfredo parecia ser o único a possuir alguma origem ou condição, o que já não eram tantas, apenas supostamente melhores frente às demais crianças do lugar. Os outros, como Felícia, Clara, Andreza e o garoto Henrique, que se alimentava dos passarinhos que matava, viviam em uma zona de vulnerabilidade, não se sabia da onde vinham ou se tinham família e um teto para morar. Aparecem na narrativa como a perambular sem origem ou destino, quase sempre em situação deplorável e descritos como magrinhos, amarelos, descalços, esfarrapados e esfomeados.

Narrados os três romances do Ciclo, no quarto livro, “Belém do Grão-Pará”, o que se sabe é que Felícia, Clara e Mariinha morreram, de forma cruel e banal, e Andreza desaparece misteriosamente na narrativa, o que se supõe, algumas vezes, que também tenha morrido. Devido suas melhores bases de sustento, Alfredo, no ímpeto de um fugitivo, com o apoio da mãe, D. Amélia, sai da vila Cachoeira almejando uma vida melhor, surgindo em Belém como um sobrevivente, mas na sua saga no novo mundo citadino, movido por um sentimento de culpa por não levar consigo Andreza, por exemplo, sempre rememora aqueles que sucumbiram.

O romance “Belém do Grão-Pará” (1960), obra que demarca a travessia de Alfredo para a descoberta do mundo promissor, o qual acredita que irá lhe proporcionar possibilidades que não teria em Cachoeira, é uma narrativa sobre a desconstrução de um ideal, sobre uma experimentação grotesca com o mundo. A derrocada do Ciclo da Borracha na Amazônia, na década de 1920, deflagrou uma crise econômica e

sociocultural que se fez sentir na cidade e provocou a falência das famílias que viveram os tempos áureos à custa de muito sofrimento humano nos seringais da floresta. A família dos Alcântara, uma das atingidas pelo colapso, tenta esconder o prejuízo e a miséria pela resistência por *status*. É nesse seio de intrigas e esfacelamento que Alfredo se insere, e se depara com um cenário desfavorável às suas idealizações.

Nessa casa, ele encontra Libânia e Antônio, as crianças que endossavam o grupo dos agregados que prestavam serviços para os anfitriões em troca de moradia, embora precária e quase desumana. No entanto, a família, ainda insistindo na busca por um lugar em meio à alta sociedade da capital, para satisfazer os desejos frívolos da sua filha, os Alcântara decidem se mudar para um casarão em uma avenida nobre. Para o desfecho de um cenário em esfacelamento, a casa “nova” consumida pelos cupins, desfaz-se em escombros, enquanto os moradores assistem a cena do espetáculo grotesco como metáfora de sua própria vida.

Alfredo foi para Belém com o intuito de estudar, mas frente ao assombro pelas expectativas ameaçadas, tinha dificuldades em se desvencilhar de Cachoeira e, ao mesmo, tempo fazer parte da cidade. Solidão, remorso e desilusão eram alguns sentimentos que perpassavam suas inquietações sobre o presente, o passado e o futuro. Em uma de suas primeiras incursões por Belém, Libânia o convida para conhecer o Bosque Rodrigues Alves. O local já fazia parte do imaginário do menino como um lugar encantado. Os seus pensamentos, a cada pequena surpresa ou decepção que a cidade lhe causa, se imbuem de um sentimento de alteridade com os outros. Sempre pensa o que faria Andreza e, com frequência, lamenta a ausência da irmã que não terá mais a chance de partilhar de tais experiências:

Apanharam um bonde.

Alfredo levava Andreza consigo, todas as meninas que nunca viram uma cidade, todas no seu bolso, na mão, agarradas ao seu pescoço, todas iam encontrar, lá no Bosque, o que mais desejavam. Ou simplesmente ver o Bosque. E achava mais cruel a morte de sua irmã, Mariinha, por não ter podido ver o que ele ia ver agora. Se o fado duma menina é morrer menina, por que não lhe dão o que tem de ver e saber no seu tempo? Mariinha precisava ver e saber tanta coisa. Tinha um olhar tão curioso. Alfredo fechou os olhos para fugir àquele sentimento da perda da Mariinha, que sempre o acompanhava (JURANDIR, 2004, p. 211).

Esse momento é um dentre vários em que Alfredo rememora a perda da irmã e reflete sobre a condição de abandono dos outros meninos da ilha, o que, muitas vezes, o faz transparecer um sentimento que se confunde com a culpa. Tal fato nos remete a um paralelo com os testemunhos de Primo Levi que, sobre a experiência no campo de concentração que, após a libertação, padece de um sentimento de culpa pela sobrevivência e, ao agregar isso ao fato de ser Químico, percebe que esta atividade lhe foi útil para ajudar a postergar sua vida em Auschwitz. Ou seja, nos ambientes de Exceção, de violação e de despojo da vida, quem consegue sobreviver, até mesmo para ser ou dar testemunho de sua vivência traumática, teve de usufruir de mínimos privilégios. Ao conseguir sair de Cachoeira, Alfredo não se sentia, portanto, como um sobrevivente, frente à experiência da dor e da miséria que convivia?

Ainda sobre a cena citada anteriormente, da visita ao Bosque, Alfredo se dá conta de sua comiseração e do despojo de Libânia em relação à própria infância e seus sonhos de menina. Após ter se perdido dela dentro do lugar, aguardava-a, nervoso, para apanhar o bonde da volta. De repente, ela surge e ele observa-a, assim, tão “se desencantando”, tal como descreve o narrador:

Sentia nela algo de novo, sem entender, um segredo na fisionomia, uma tristeza de quem tivesse perdido no Bosque o que lhe restava da menina e enterrado os últimos brinquedos que nunca teve e sempre imaginou (JURANDIR, 2004, p. 213).

É interessante ressaltar que, o brinquedo, enquanto um elemento fortemente vinculado à infância em narrativas com crianças, na obra de Dalcídio, não aparece como um elemento muito frequente. Dada à obviedade com que o escritor aborda a condição miserável das crianças em sua obra, a ausência dos brinquedos como um sinal de uma lacuna infantil, não carece de muitas explicações, visto que é uma ausência que fala por si mesma e tem sua eloquência na reflexão sobre a fragilidade com o mundo da fantasia pelo objeto, pois, ter ou não um brinquedo deixa de ser um fator fundamental frente a outras necessidades básicas mais urgentes. O caroço de tucumã, a semente do fruto a qual Alfredo tanto apreciava, era seu fazedor de ilusões e sonhos, uma espécie de brinquedo mágico criado por ele, mas que, desde a sua partida para Belém, perdeu o carocinho, como se adivinhasse que a vida que lhe aguardava não daria espaço para ele,

pois a cidade, a partir do momento em que o recebeu, já começava a desconstruir as suas vontades de imaginação.

Em contextos de Exceção, no âmbito da criação artística, a presença da infância, é um dos elementos que nos revela um lado peculiar da *vida nua* a partir do olhar de quem vive a ruptura com o mundo e a destruição da experiência, ou submergindo à crueza de sua realidade ou escapando desta pela imaginação. Essa faceta, a do diálogo com a imaginação, não é estranha aos ambientes hostis, onde, algumas vezes, se recorre a metáforas e a criações insólitas como estratégia de mascarar a realidade.

Podemos observar, por exemplo, os cadernos de Kindzu, do romance “Terra Sonâmbula” (1992), do escritor Moçambicano Mia Couto. Descobertos pelo personagem Muidinga, quando este fugia das atrocidades da guerra civil, os cadernos se tornaram um alento que o fazia perambular em um universo alheio aquele da violência extrema que acontecia ao seu redor. Os manuscritos relatam a trajetória de seu autor e sua relação com as consequências dos conflitos enquanto vivente e vítima. Em meio a uma atmosfera de dramas humanos em evidência inseridos em um universo que muitas vezes beira uma narrativa fantasiosa, cada uma dessas narrativas descreve o cenário da catástrofe por meio do entrelaçamento de vozes oriundas de memórias coletivas e individuais. Kindzu registra, portanto, nesses escritos, um conflito íntimo entre a fantasia e a realidade, ao mesmo tempo em que oferece a Muidinga, seu leitor, a sua experiência íntima com a catástrofe e com a desconstrução do mundo.

Alfredo, ao desembarcar em Belém, sofreu dois impactos imediatos. Primeiramente, descobriu que crianças podem ser usadas para trabalho e são tratadas como qualquer coisa. Isso se deu quando visualizou uma menina que esperava, na embarcação, ser buscada por uma senhora “de posses”. Alfredo a observava com desconfiança e distanciamento, e se deparou com algo estranho e abjeto, a imagem de uma menina de nove anos, “descalça, a cabeça rapada, o dedo na boca, metida num camisão de alfacinha” (JURANDIR, 2004, p.84).

Esta cena, que explana uma situação de violação e exclusão, poderia ser um exemplo de tráfico de crianças ou de trabalho escravo infantil. No entanto, há nesse contexto um esvaziamento jurídico provocado pelo ato corriqueiro banal e permissivo, que transforma o espaço do vivente em uma zona de indiferença entre vida e direito. Dalcídio nos oferece nessa cena um panorama de como as classes sociais mais altas, na figura de uma força soberana, usam uma prática muito comum e naturalizada na

sociedade urbana amazônica, a de abrigar crianças, normalmente meninas, na cidade, com a desculpa de tirá-las do isolacionismo e da vulnerabilidade à miséria. O autor denuncia, nesse episódio, a reificação do ser humano, reduzido à força de trabalho, a um produto. Na verdade, tal costume impafioso da gente da classe alta era uma forma velada de escravidão. Uma forma de como o poder oprime e viola criando uma zona de indiferença, uma condição de Exceção, ou seja, a violação de um direito, pois, de alguma forma, podemos observar nesta situação um cerceamento da liberdade.

A sociedade citadina que se denomina “civilizada”, no entanto, exerce, dessa maneira e dentre outras, seu poder sobre os menos favorecidos. A menina desvalida da cena representa muitas que vivem a mesma situação de uma espécie de mais-valia e, na narrativa, remete Alfredo imediatamente à Andreza. Estaria ela em igual dismantelo? A descrição da garota esfarrapada, uma das primeiras fortes cenas do romance, nos transmite uma imagem assoladora do abandono e do despojo. Sem cabelos, sem calçados, desnutrida, parecia uma sobrevivente a um campo de guerra e que, naquele momento, estava sendo entregue a um novo algoz. Uma imagem grotesca que nos alude à violação da dignidade presente nesse contexto,—e ao rebaixamento ao qual o ser humano é submetido. É a naturalidade da violência, que desliza pelas frestas da lei e anula os direitos fundamentais, o que torna invisível e ainda mais sério pela não gravidade do ato. A naturalização da violência é um dos principais traços da Exceção no cotidiano e que caracteriza a *vida nua*, sobretudo, no seio dos Estados de Direito.

A segunda cena impactante logo no desembarque de Alfredo é quando o menino vivencia e reflete como é a morte na cidade, ao se deparar com um cadáver a esmo no necrotério. Nesse momento, aterrorizante e curioso, o garoto faz elucubrações sobre o que seria a perda da tradição:

Através das grades, na última pedra do morgue, aos fundos, ao pé da janela sobre o Rio, um cadáver nu, o tronco esfolado em que se espalhava uma camada de gordura. Alfredo não via os braços nem precisamente o rosto, nítida apenas a gordura crua do defunto. Com as janelas abertas, sem ninguém, a sala, sob o silêncio daquele cadáver, se fechava aos rumores da doca e à luz da manhã transbordante. [...] E logo sentiu obscuramente que a morte na cidade se despojava daquele pudor, decência e mistério que a todos transmitia em Cachoeira. Lá “fazia mal” deixar um morto assim, o morto era inviolável, tocava-se nele para lavá-lo, vestir, cruzar-lhe as mãos, pô-lo no caixão ou rede, entregue unicamente à sua morte. Dentro do corpo mão nenhuma tocaria depois que lhe tocasse a outra, a inevitável. Não ficaria nunca ali naquela pedra, nome ou origem, igual a peixe no gelo. Isso doeu no

menino, cheio agora de súbitas perguntas, e isto e aquilo... [...] se lembrou do curupira do dente verde, que tira o fígado das pessoas. Aqui não tinha curupira, tinha os homens. O corpo – um charque humano – nem ao menos fedia, não dava náusea, respeito ou compaixão, mas riso, aquela curiosidade que seca a gente, dá um embaraço... morto, morto espoliado de sua própria morte (JURANDIR, 2004, p.86).

A imagem grotesca e abjeta construída na cena, de um corpo nu com o tronco esfolado e coberto de uma camada de gordura, nos revela o rebaixamento corporal em detrimento do que deveria significar o culto à morte, enquanto algo sagrado, elevado. O indigente, despido da vida e da identidade enquanto ser humano estava espoliado e violentado, matável, morto e impune. Aquele corpo ou “charque humano” representa uma condição de *Homo Sacer* visto que configura:

O caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência à qual se encontra exposto. Esta violência – a morte insancionável que qualquer um pode cometer em relação a ele – não é classificável nem como sacrifício nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio. [...] a sacralidade da vida, que se desejaria hoje fazer valer contra o poder soberano como um direito humano em todos os sentidos fundamental (*sic*), exprime, ao contrário, em sua origem, justamente a sujeição da vida a um poder de morte, a sua irreparável exposição na relação de abandono (AGAMBEN, 2012, p. 84-85).

Nesse sentido, a reflexão do personagem Alfredo sobre a tradição do respeito e do mistério em torno da morte, com a constatação da indiferença à sacralidade do corpo do morto na cidade e a banalização do ser humano, fez o menino se dar conta de que, naquele momento, se deparava com outro tipo de miséria, a dos valores culturais. O grotesco, experimentado por ele na cena, significa uma decomposição da vida enquanto fundamental, sagrada. A comparação sob o olhar infantil de Alfredo, que se esfacelava, carrega a voz humana a qual Agamben atribui à infância e que confronta e questiona diante do terrível. Alfredo, ao observar aquele corpo sem voz, inominável e sem origem, descobriu que o curupira do dente verde, figura emblemática do imaginário amazônico das lendas, existia, —sim, na cidade, personificado pela crueldade dos homens. E constatou que, para fazer parte daquele universo, não deveria ser menos cruel, pois teria que se despir de seus valores, de sua experiência.

A condição de Exceção e de *vida nua* demonstra-se, nesse exemplo, transcender a um despojamento que em princípio, pode-se atribuir apenas à ausência de bens materiais fundamentais. A violência despe e agride o que também constitui os bens culturais do ser humano e a configuração do grotesco, se valendo da figura do corpo abjeto, traz à superfície o ápice da *vida nua* que se escancara:

Em meio de seu desalento assombro, o menino teimou agora em parecer o menos matuto possível, para achar tudo aquilo natural. Compreender a cidade, aceitá-la, era a sua necessidade. Ser amado por ela, saboreá-la com vagar e cuidado, como saboreava um piquiá, daqueles piquiás descascados, cozidos pela mãe, receando sempre os espinhos (JURANDIR, 2004, p. 86).

A pobreza da experiência se inicia justamente quando os acontecimentos cruéis da sociedade acabam com o mistério e se naturalizam. O perigo da violência se esconde na banalidade do cotidiano. O desalento assombro de Alfredo atua como uma espécie de choque com o real de uma vivência que emudece a fantasia e a imaginação, e dificulta as experiências comunicáveis. Walter Benjamin se referia a isso ao falar sobre a catástrofe das guerras, da experiência traumática das trincheiras. Agamben, inspirado no pensamento de Benjamin, faz uma releitura moderna desse apontamento e que podemos notar claramente no exemplo da obra de Dalcídio Jurandir. O diálogo possível entre as reflexões do escritor marajoara e o filósofo italiano elucidam que o devastamento da experiência e da cultura não é restrito aos campos de batalha. Esclarece Agamben que:

Porém, nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para este fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável. [...] o homem moderno volta para casa à noite, extenuado por uma mixórdia de eventos - divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz -, entretanto nenhum deles se tornou experiência (AGAMBEN, 2005, p. 21-22).

As duas cenas aterradoras vividas por Alfredo, a da garotinha vendida como mercadoria e a do necrotério, foram seu “cartão de visita” da cidade e demonstraram para o menino o início do desmoronamento da sua construção de ideais que haviam

resistido ao cenário desmotivador da vila Cachoeira e à quase-morte, expressa na figura de Eutanázio. O garoto, ao perambular por uma Belém pós-Ciclo da Borracha, degusta o amargor da decadência socioeconômica e cultural, de uma cidade literalmente saqueada, da falência de princípios humanos, da futilidade pela importância de status social, dos privilégios das relações de poder. Portanto, “desde Cachoeira até à casa dos Alcântara, se sentia carregado de ruínas, querendo livrar-se delas” (JURANDIR, 2004, p. 361).

A tensa realidade que assolava Belém e a Amazônia como um todo, provocada pelo devassamento dos seringais e a derrocada do projeto de exploração da borracha criavam um cenário de fome, de crise na educação, de flagelo das camadas sociais desfavorecidas e de inchaço populacional por causa do fim da exploração humana nas florestas, que constituíram uma condição de emergência que configurava uma crise nas necessidades mais básicas.

No romance em questão, a crise da família Alcântara e a ruína que assombrava seu percurso, representa de alguma forma, o poder em decadência, mas que ainda oprime e submete. E o olhar de Alfredo sob uma cidade em estado deplorável nos revela as misérias da cidade grande.

No sentido de denunciar as mazelas sociais e as hipocrisias dentro do romance, sem apelar para o panfletarismo, Dalcídio Jurandir elabora uma estratégia interessante a partir da interação de dois personagens eixos centrais da obra: Alfredo e D. Inácia, dona da casa, também chamada de madrinha-mãe do menino. Com o passar dos dias, a dispersão de Alfredo aumenta nos objetivos para o qual se mudara para Belém e, como os outros agregados da casa, passa a contribuir nas tarefas diárias. Uma delas era pedir emprestado o jornal para uma vizinha, atividade atribuída antes à Libânia. Em um deles, um artigo do professor Menendez, a crise econômica deflagrada gerava uma onda de saques e D. Inácia ordenava que Alfredo lesse o que ela denominava ironicamente de “romance de notícias”:

[...] reproduzindo e relatando os tristes sucessos nas localidades do interior do Estado, onde numerosos bandos de homens desertando das fainas do campo puseram à boca do bacamarte a solução violenta da crise, dessa crise cruel, endêmica e aziaga que há nove anos pôs em prova todas as nossas energias... [...] miséria e fome, em teu regaço materno, no celeiro inesgotável de tuas riquezas, caboclo! Não, não é fome, é a imprevidência. É o olvido da própria terra, benéfica e generosa. Não tem direito a bradar fome! O povo feliz que abriu os olhos por vez primeira sobre esta terra opulenta e sob este olhar magnífico. Não insulteis a graça divina ou, como queirais, a terra

generosa que vos dar quanto pedirdes. Deponde as armas oh homens de orgulho e imprevidência. Substituí o bacamarte pela enxada [...] oh, meus irmãos de campo, vós sois vítima da ignorância (JURANDIR, 2004, p. 281).

O tal “romance de notícias” que D. Inácia ironiza tenta persuadir os revoltosos de que eles não têm motivos para a resistência e que eles não sofrem do descaso do governo, mas da própria ignorância. Ainda no artigo do tal Menedez, alguns revoltosos presos eram descritos como esqueléticos, esfaimados e maltrapilhos. Percebemos no trecho um clamor pela situação emergencial de violência de descontrole diante da crise. Em outra parte da notícia, descrita a seguir, percebe-se uma alusão à nudez que de forma metafórica representa uma forma de violência:

O sírio Felipe José, de São Domingos da Boa Vista, surrado e roubado em 13 contos de réis. Remédios, redes, ferragens, fazendas, tudo sumiu das prateleiras (**grifo meu**, leitura de Alfredo). D. Inácia enxotava as moscas: “boa safra da cabocama, isso!” E repetia: “remédios, redes, fazendas...”. Ria, andando pela casa, a olhar aqueles remédios chegando ao pé das esteiras, onde os doentes, osso e pele, já mal levantavam a cabeça. E pelo mato, as redes do seu Felipe José, atadas nas palhocinhas tão pobrinhas, Deus de misericórdia! As peças de fazenda se desenrolavam sobre tanta gente nua em pêlo desde a nascença, tão nuinha que aquele pano todo não chegava a um palmo a cada um.

- “Vestir os nus”, isto é da Bíblia. Continua a ler, meu Barrabás. (JURANDIR, 2004, p. 280).

Observa-se no trecho a expressão dita por D. Inácia sobre “vestir os nus” logo após a descrição deplorável das condições humanas das palhocinhas tão pobrinhas. A ideia de *vida nua*, de Agamben, paira sobre esse contexto, de violações, da ausência de leis, do olho por olho, da decadência de uma aristocracia rural e a revolta da gente escravizada com a falta de recursos, de direitos e com a crise.

A alusão feita à Barrabás soa como um prenúncio de D. Inácia para Alfredo, pois naquele contexto de ruínas, dificilmente Alfredo não iria se corromper, desviar do seu caminho, como realmente aconteceu quando, ao perceber que a família estava em desmantelo, começou a “matar aula” para trabalhar e adquirir algum dinheiro.

Outro episódio que demonstra claramente a conspiração de Alfredo na cidade é quando ele é encarregado de buscar uma encomenda de doces. Ao se dar conta que

estava sendo ordenado a variadas tarefas, o menino inevitavelmente se questiona, como que se fazendo lembrar de seu principal objetivo ao sair de Cachoeira. Ao se sentir tentado a atacar a bandeja de doces, se irrita com sua condição de carregador:

Aborrecia-se: ora, estar ali servindo de moleque de carroto, e carroto de quê? De doces! Isso era pra Libânia carregar, não ele, que preferia maletas, lenha, que fosse, sacos de açaí, cargas de homem. Afinal viera ou não estudar? (JURANDIR, 2004, p. 355).

A destruição dos sonhos de Alfredo o fazia se perceber crescido, tinha uma infância roubada e experiências muito pouco honradas e comunicáveis, “Alfredo sentia que as tentações aceleravam-lhe o crescimento. Em tão poucos dias, havia sabido de coisas, estava um aprendiz do mundo. O garoto, enfim, decide comer vários doces, já imaginando quais desculpas iria dar para encobrir seu mal feito. Nesse momento deleitoso e ao mesmo tempo reprovável para ele, sempre lhe vinha à mente um afago para a culpa e para a vergonha que consumia suas ausências:

E agora, perdido, comia um doce em nome de Andreza, este que Mariinha teria desejado, aquele que daria na boca de sua mãe, e teve pena, coitada da maninha: muitas vezes, pedia um rebuçado, uma cocada, donde tirar? A Andreza não ia namorar o pão doce do seu Delfim, invejando as formigas e moscas que comiam? Lucíola, uma noite, ah, se lembrava, lhe dizia: “eu, se a rua fosse minha, não mandava ladrilhar, enchia de doces, as casas de doces, doçura ou porção, mas de nunca enjoar, não?” Alfredo se arrepiava. Já não comia só pela Andreza, a mãe, Mariinha e Lucíola, os pobrezinhos de Cachoeira, mas por Antônio, Libânia... mal pensava isso, logo aos calafrios, quase aterrorizado, sentia a punição (JURANDIR, 2004, p. 358).

O remorso de Alfredo, nessa situação, o faz cogitar que seu ato pode, de certa forma, honrar os ausentes, aqueles que padecem ou padeceram. Esse é um dos episódios mais vergonhosos para o menino, pois se despia de sua dignidade, dos seus princípios, sobretudo, quando escondeu o que havia feito, enquanto muitos, como Libânia, culpavam a doceira de ladra. A dignidade corroída em nome de algum feito importante é um dos aspectos das situações extremas de Exceção e *vida nua*. Enquanto infante, se privar de degustar aqueles doces era uma espécie de tortura, enquanto que, deliciá-los, era uma necessidade básica para se sentir ainda criança, embora corrompida e cheia de punições para consigo mesmo.

A tarefa de encarregado da casa dos Alcântara, com um tempo, coloca Alfredo em equivalência com os outros agregados, afinal, a miséria parecia contagiosa e a necessidade em nome da sobrevivência parecia inevitável. O menino, pontuado pelo narrador como “sabedor de coisas” e “aprendiz do mundo”, passou a entender o universo das aparências, o jogo de privilégios de classe social e a existência de uma sociedade que buscava uma posição de influência, enquanto a outra, era a excluída e subjugada. Isso foi claramente percebido por ele no dia da mudança para o casarão na rua de bairro famoso, de gente importante, embora o prédio estivesse condenado à ruína. Os Alcântara, na miséria, queriam esbanjar ainda algum *status* e simbolizam, de alguma forma, o poder que corrói as próprias bases, se alimenta de suas consequências e subjulga os mais necessitados.

Nesse contexto decadente, a personagem Libânia inquietava os porquês do garoto. Um deles era o fato de que, para ele, lhe pareceu esquisito constatar: a menina não tinha sapatos e dormia em uma esteira no chão. Desde o primeiro romance do Ciclo, alguns personagens de Dalcídio Jurandir aparecem sem sapatos, como sempre enfatiza o narrador. Andreza, Clara, Felícia, Eutanásio e a menina-mercadoria esfarrapada e descalça que aparece no início de Belém do Grão-Pará. Esse tipo de representação não haveria de passar despercebido, e é, aos olhos indignados e amadurecidos de Alfredo, que tal aspecto ganha um significado mais latente: é na cidade que o menino toma a consciência de que andar sem sapatos tem a ver com abandono, desamparo. Os sapatos são signos da decência. Em uma das cenas, em que festejam o aniversário de Isaura, costureira da família Alcântara e prima de Alfredo, o menino se depara com várias tomadas de realidade:

Pela primeira vez um chope... é verdade que já havia provado cerveja. Mas chope? Era a cidade e isso lhe pareceu um acréscimo à sua mudança, um passo a mais para despedir-se do menino. [...] nesse passo chegava Libânia, sustentando na palma da mão um bolo inglês ainda na forma, trazido do forno da padaria. Alfredo viu-lhe a fitinha no cabelo, os pés, e foi um espanto, como se nunca tivesse reparado: mas, e o sapato? Libânia não tinha nenhum sapato? Isso para Alfredo toldou um pouco o aniversário. E o mais triste era que Libânia fingia não se dar conta, fingia resignar-se a andar descalça num degrau mais baixo ainda que aquele em que se bebia, cantava no 72 ao som do violão e cavaquinho (JURANDIR, 2004, p.226).

Para entendermos o consternamento de Alfredo diante do choque ao ver Libânia sem sapatos, ressaltamos que o “72” era a casa de Isaura, na periferia. Considerar que os pés nus da menina significavam estar mais rota e mais abaixo do que aquele lugar, para Alfredo, era o fim da festa. E a naturalidade com a qual ela não se dava conta de uma espécie de violação que sofria, tornava-a mais miserável aos olhos dele. É possível endossarmos a compreensão sobre a importância dos sapatos nos contextos de violência, a partir da literatura testemunhal de Primo Levi, que nos oferece um parâmetro quase conceitual sobre a questão:

[...] justamente porque o Campo é uma grande engrenagem para nos transformar em animais, não devemos nos transformar em animais; até num lugar como este pode-se sobreviver, para relatar a verdade, para dar nosso depoimento; e, para viver, é essencial esforçar-nos para salvar ao menos a estrutura, a forma da civilização. Sim, somos escravos, despojados de qualquer direito, expostos a qualquer injúria, destinados a uma morte quase certa, mas ainda nos resta uma opção. Devemos nos esforçar para defendê-la a todo custo, justamente porque é a última: a opção de recusar nosso consentimento. Portanto, devemos nos lavar, sim, ainda que sem sabão, com essa água suja e usando o casaco como toalha. Devemos engraxar os sapatos, não porque assim reza o regulamento, e sim por dignidade e alinho (LEVI, Primo, 1988, p. 39).

Os sapatos engraxados, como ressalta Levi, são um sinal de dignidade e alinho. É uma das formas de salvar a estrutura da civilização. A ausência deles era uma forma de despojo, e a insistência em usá-los era um ato de resistência em se manter humanos. Nesse sentido, lembramo-nos de uma obra que dialoga fortemente com a temática da *vida nua*, a começar pelo título, “Quarto de despejo” (1960), de Carolina Maria de Jesus. O diário sobre a dura vida na favela inicia-se com um desabafo que condiz com o que se discute nesse momento, sobre a prevalência da necessidade extrema, a preocupação em suprir as necessidades biológicas e ao mesmo tempo manter a integridade. Observa-se, portanto, em outra narrativa, os sapatos com um importante significado:

15 de julho de 1955. Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização de nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de

sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar. Eu não tinha um tostão para comprar pão (DE JESUS, 1960, p. 5).

No caso de Alfredo, é notável que as suas percepções críticas sobre a estrutura social da sociedade citadina a qual ele está inserido só aumentam desde sua chegada. De alguma forma, observar as injustiças e se desencantar com elas foram maneiras de perceber que fazia parte desse mundo escravizado. Libânia foi fundamental para que Alfredo tomasse consciência do que era ou não aceitável na sociedade e a casa dos Alcântara tornou-se, para ele, uma metáfora da decadência, da sede de poder, das injustiças, da exploração. Os pés descalços de Libânia inquietavam os pensamentos de Alfredo e, o que poderia ficar só com ele, nas suas angústias, ou que parecia indizível, tornou-se linguagem e questionamento. A cena em que foi convidado por Emília para ir ao cinema Olímpia encheu o menino de culpa e remorso porque Libânia não teve e nem teria o mesmo privilégio. Na volta, ele desabafa em busca de respostas:

Vendo que Libânia ainda estava acordada, Alfredo foi até o quartinho dela. Acolheu-o um olhar luzindo no escuro e um “gostou do Olímpia?” Que era uma carinhosa indagação. Queria Libânia saber se tudo correu bem porque tudo que houvesse de bom para ele o seria também para ela ali na sarrapilheira que forravam o chão, a dura tábua.

Libânia... murmurou ele. Estava de pé, olhando-a. Ela, de peito para cima deixava ver apenas as faces, acesas na escuridão. Alfredo soltou um desabafo:

- Mas, Libânia, por que tu não tens sapato? Por que tu não podes ir ao Olímpia? Por que não dormes na rede?

[...]

- Vai, vai fechar esses olhinhos que amanhã a gente se fala. Deitou-se, estirou-se, espreguiçou-se, enfiando a cabeça num pano de saco, enquanto na sala de jantar o seu Virgílio expectorava (JURANDIR, 2004, pg. 244).

É importante notar as condições precárias nas quais vive Libânia: dorme em cima de um pano de fabricar sacos, trabalha nos afazeres domésticos, não estuda, e tampouco tem algum dinheiro ou privilégio; não está presa, mas é aprisionada naquela condição sub-humana. O fato do Olímpia foi uma das poucas regalias de Alfredo antes de adentrar no universo dos agregados e, de alguma forma, igualar-se a eles. Antônio, o menino vindo do Tocantins, é descrito pelo narrador e visto pelos demais como amarelo de fome, só os ossinhos. Alfredo começa a se inserir naquele contexto e constata aos poucos que a promessa de felicidade do progresso é uma ilusão. Para ele, o progresso,

tanto na sua ausência quanto na sua presença era excludente. O colégio, símbolo de um futuro que tanto desejou ia se desmanchando aos poucos em ruína imaginária:

Mas o colégio, Belém lhe ia tirando aos bocadinhos. Enjoar-se inteiramente daquele estudo no Grupo era desconhecer os esforços da mãe, uma pura ingratidão, era ofendê-la. Mas fazia parte da sua educação carregar o saco de açaí, levar as pules no bicho, apanhar as achas de lenha, ajudar Libânia trazer o saco de farinha, as rapaduras lançadas pelo maquinista na passagem do trem, raptar um menino? Era obrigação servir a casa alheia por não ter senão trinta mil réis de mesada? Ia aos poucos compreendendo, mais exatamente, o que é isso de “faltar dinheiro”. Por ser aqui uma cidade, dinheiro fazia mais falta nos Alcântara que no chalé. Isso lhe dava um desânimo, uma desilusão (JURANDIR, 2004, p. 210).

Alfredo foi naturalizando sua rotina aos trabalhos pesados da casa e se afastando da escola. Agora, ele seria mais uma criança sem direito à educação e vida digna, dando sua força de trabalho infantil em troca de moradia e sobrevivência. Esse contexto era muito frequente na sociedade urbana amazônica, camuflado em “favor” e benfeitoria da elite para com os ilhados.

A condição de agregados é muito próxima dos conceitos sobre *vida nua*, a Exceção e a ideia de bando, pensados por Agamben. O bando tem a ver com o abandono, com os abandonados pela lei. De acordo com o filósofo, na condição de bando, abandonados, excluídos e banidos, os homens entram em uma zona de indiferença entre o homem e as feras. Podemos pensar o universo dos agregados da casa dos Alcântara a partir desse parâmetro:

A relação de abandono é, de fato, tão ambígua, que nada é mais difícil do que desligar-se dela. [...] O que foi posto em bando é remetido à própria separação e, juntamente, entregue à mercê de quem o abandona, ao mesmo tempo excluído e incluso, dispensado e, simultaneamente, capturado. [...] é essa relação de bando que devemos aprender a reconhecer nas relações políticas e nos espaços públicos que ainda vivemos (AGAMBEN, 2004, p. 125).

Nesse contexto, a relação de dependência que o bando ou os abandonados estabelecem com quem os exclui fica clara no exemplo dos agregados da casa dos Alcântara. As crianças tinham uma casa para se abrigar, mas, ao mesmo tempo, eram colocadas a serviço dela porque eram vistas como inferiores e, por isso, ficavam em condições precárias. Agamben chama a atenção que a relação de abandono é típica dos

espaços onde ainda vivemos, portanto, não é restrita a uma situação extrema de guerra. Onde há abandono, há violação, Exceção e *vida nua*. A continuidade com que tal situação permeia e é aceita como normal, tanto no âmbito das relações políticas como nos espaços públicos, deixa implícito que o perigo se esconde na banalidade do cotidiano.

Tais condições são desfavoráveis à manutenção da dignidade tanto física quanto moral. Em outro patamar de *vida nua*, Levi ressalta que o campo de concentração lhes tirou a humanidade e a dignidade, pois, para garantir a sobrevivência, muitas vezes, os prisioneiros eram desleais com os colegas lhes roubando comida, por exemplo; afirma, também, que era uma “engrenagem para nos transformar em animais” e falava, sobretudo, sobre o aspecto grotesco inerente às estratégias de sobrevivência.

Ao descrever um dos companheiros de campo com os quais conviveu, Henri, um judeu extremamente astuto e que demonstrava ter pouquíssima consciência de culpa, Primo Levi relembra uma de suas teorias:

De acordo com a teoria de Henri, para fugir à destruição existem três métodos que o homem pode aplicar continuando digno do nome de homem: o “jeito”, a compaixão, o roubo. Ele aplica os três. Ninguém tem melhores estratégias para aliciar (“cultivar”, é a sua expressão) os prisioneiros ingleses” (LEVI, 1988, p.100).

Levi conviveu com muitos prisioneiros desse tipo e por isso pensava que a extrema astúcia roubava a humanidade, embora fosse uma necessidade extrema, principalmente, quanto ao roubo de alimentos, pois a fome era uma das mais difíceis combatentes dos prisioneiros. O autor, portanto, reflete: “Como não poderíamos ter fome? O Campo é a fome; nós mesmos somos a fome, uma fome viva” (LEVI, 1988, p. 74).

O paralelo com esse episódio sobre Henri, da narrativa de Primo Levi, nos permite um diálogo com uma das cenas de Belém do Grão-Pará quando Alfredo, Antônio e Libânia se encontram no mercado Ver-O-Peso. Alfredo já havia observado que a difícil vida na cidade modifica a humanidade das pessoas percebe também o quanto seus dois companheiros já foram, de certa forma, “corrompidos”. Antônio era o menino vindo do Tocantins, amarelo de fome, com ossinhos de vidro e tão magro que parecia transparente, tinha um vocabulário vulgar e chulo. Antônio tinha a feição do abandono, assim como Libânia.

A cena contextualiza a chegada dos barqueiros e o alvoroço provocado pela festa de Nazaré. Persuadido pela menina, Antônio rouba um peito de peixe salgado de uma das canoas e confessa para Alfredo, que acha um tanto divertido. Perambulando pela feira, escorregadio, roubou ainda farinha, um pedaço de beiju-cica quando, finalmente, furta uma posta de peixe frito de uma das barracas, fazendo a própria Libânia querer buscá-lo para que não fosse pego pelos saldados, tão grande a atenção que chamava. A confusão armou-se quando, na correria, o menino amarelo de fome derrubou um paneiro de ovos. O dono cobrava aborrecido seu prejuízo, mas Libânia e Antônio, entre mentiras, astúcias e os argumentos de que Alfredo era menino estudado e os Alcântara uma boa referência de status, conseguiram sobreviver àquela enrascada.

É possível identificar nessa cena, duas, das três teorias de sobrevivência de Henri, de quem fala Primo Levi, o qual citamos anteriormente, o roubo e o “jeito”, a malícia. Sobre a compaixão, uma das formas de persuadir, Antônio também a utiliza. Ao ser chamado bruscamente à atenção pelos guardas por debochar do caminhar de uma dama que passava, a mesma mulher sem saber de nada, indaga o menino, que mente:

- Que estava fazendo, meu filho, para o praça estar assim lhe falando tão rude?
- Estava abotoando um botão de minha calça. A senhora sabe, a gente esquece. A senhora tem aí uns dez tostões? A senhora sabe, a transladação, hoje... sozinho que sou no mundo... (JURANDIR, 2004, p. 466).

Essa cena é um dos últimos episódios próximos ao final do romance, quando a casa dos Alcântara, tomada pelos cupins, vem abaixo. Percebe-se um Alfredo mais conivente, menos indagador do certo ou do errado. O menino vê a atitude de Antônio como uma travessura, uma necessidade mascarada de um momento de diversão. O que ele não percebe é que, na verdade, já encarava, com naturalidade, aqueles fatos. Prova disto é que, dessa vez, ao entrar no necrotério e ver outro cadáver, a reação do menino já foi muito diferente do primeiro impacto, dessa vez, Alfredo fez caricatura do morto, desdenhou da sua morte.

Nos espaços de violência e abandono, como já foi dito, perde-se a humanidade aos poucos. Para Levi, por exemplo, “A não ser por grandes golpes de sorte, era praticamente impossível sobreviver sem renunciar a nada de seu próprio mundo moral;

isso foi concedido a uns poucos seres superiores, da fibra dos mártires e dos santos” (LEVI, ~~Primo~~, 1988, p. 94).

Sobre isso, em outro contexto, lembramo-nos de um texto de Dalcídio Jurandir chamado “Tristeza brasileira” (1949). O olhar jornalístico do escritor observa um menino que ele faz questão de identificar como um “negrinho de 9 anos” vendedor de amendoins, nas ruas, às onze da noite. Citamos alguns excertos:

Havia nele um dever imenso, embora trágico, de ser humano. [...] O Estado não se satisfaz com a bastante miséria do menino. Quer que ele deixe o amendoim, a mãe, a sua própria voz de pregão e passe a assaltar e roubar na mesma esquina, em que se mantinha honrado, tão pungentemente honrado. Não vejo o negrinho na rua. Terá o Rapa roubado o seu comércio? Para onde foi? Que fez o Estado com o menino? (FOLHA VERSPERTINA, 1949).

O escritor demonstra, em outras linhas, em um curto conto sobre o cotidiano real das ruas, a necessidade de alguém que precisa se afirmar enquanto humano, alguém que tem direitos, mas por outro lado, a miséria do menino denuncia a ausência desse direito. Essa espécie de micro espaço de Exceção aludido por Dalcídio em seu apontamento, deixa explícita a violência do poder soberano e, ao mesmo tempo, sua capacidade de abandono. Desse modo, supõe ainda o que discutimos anteriormente, que o menino, em condições extremas, “passe a assaltar e roubar na mesma esquina, em que se mantinha honrado, tão pungentemente honrado”. A *vida nua* rumina a dignidade humana.

Retomando o romance e sua emblemática cena final, que descreve o desabamento da casa dos Alcântara, as três crianças, os agregados, foram os responsáveis por tirar os móveis de dentro do lugar, na tentativa de salvar algum rastro daquela vivência, algum resquício. D. Inácia, mesmo no desastre iminente, não perde a pose e ainda dá ordem à Libânia, chamando-a de escrava e ordenando que ela arrumasse as “bagagens reais” (JURANDIR, 2004, p. 521). Os três infames infantes seriam, de alguma forma, testemunhas daquele desmantelo. O narrador destaca os últimos momentos da família, em um *gran finale* nada glamouroso e, sempre ressaltando a importante presença dos agregados, até o último momento: “Alfredo, Libânia e Antônio, acuados na Alcova, iam escutando: viessem buscar o piano... a dentadura... esse lixo todo. Postos na rua, com tudo nu no meio da rua. Desgraça completa? Então?” (JURANDIR, 2004, p. 523). Percebe-se que a expressão usada pelo narrador para

descrever a cena, “com tudo nu” perpassa por um estado de espírito, o sentimento de despojo e de vergonha. Diante do lixo todo, temos o Grotesco e a *vida nua*.

5.3 ENTRE O HUMANO E O FERINO: OS COVÕES SÃO UM BECO ESCURO E GROTESCO

O romance “Passagem dos Inocentes” (1963), o quinto no conjunto Ciclo do Extremo Norte, traz na paisagem urbana amazônica, representada pela capital Belém, no Pará, um contexto que podemos considerar como sendo de calamidade pública, pois, na obra, há uma situação extrema ligada ao episódio das mortes em massa das crianças na Santa Casa de Misericórdia, maternidade pública estadual. A narrativa consolida-se mediante o olhar cada vez mais desencantado do personagem Alfredo, uma das propostas de Dalcídio Jurandir relacionada ao seu projeto estético, que é o de escancarar as mazelas sociais e desconstruir a ideia de que o progresso e a civilização estão ligados à promessa de felicidade.

Após a fracassada experiência de Alfredo na casa dos Alcântara, como pudemos observar na análise do romance “Belém do Grão-Pará”, o início de “Passagem dos Inocentes” descreve a sua volta desolada para a Ilha do Marajó. A ação se passa em Muaná, uma das cidades do arquipélago. Lá, o menino conhece o avô, seu Bibiano, pai de D. Amélia, um velho senhor que tira parte de seu sustento tecendo cestos e paneiros. A ida para Muaná, depois do desastroso desabamento da casa em Belém, levava-o ao reencontro da vida amazônica, à lembrança da irmã Mariinha, vítima da malária, da menina Andreza, a qual não se sabia o paradeiro e ao conhecimento das origens da mãe, as dificuldades, a moradia precária, a resignação de que aquela situação tinha a ver com sua cor, pois D. Amélia era preta. A mulher mostrava para o filho onde eles passaram os primeiros dias após o seu nascimento. Era a barraquinha do avô:

A casa de portais escuros, sem reboco, um pouco pensa, como se o telhado pendesse para um lado e o corpo da casa para o outro. A sala de puro aterro, umas cruas tábuas soltas no quarto que fedia a unguentos e a cera de santo; ao pé do jirau, um trístico fogão com um peixe sabrecado na trempe fria. Fora, o pilão emborcado, a panela de planta pendurado no esteio, os verdoengos feixes de varas, e da mulher a cara tão amarela mas, meu Deus, por que tão amarelona? Alfredo queria ouvir ali o seu primeiro choro. Aquela mulher, rosto de manga descascada, tinha escutado, tinha? [...] O cheirume aumentava.

A mulher, conversando com a mãe, exalava sobre as coisas o amarelo de seu rosto cor de palha [...] (JURANDIR, 1984, p. 16).

A palhoça de seu Bibiano aparece como uma, dentre muitas, como a de Felícia, por exemplo, em tais condições precárias de estrutura e de higiene. A mulher amarelona que impressionou Alfredo transparecia a imagem da fome, conforme outras evidências do uso da cor amarela referente a isso. O menino Antônio, do Tocantins, do romance “Belém do Grão-Pará”, era descrito como amarelo de fome. A cena narrada acima nos remete a um texto de Dalcídio Jurandir, publicado no jornal Folha do Norte, chamado “Remédios amargos, mas necessários” (1950). O autor tece um panorama da vida amazônica e a agonia de uma mulher perante a morte:

Palhoça clássica, girau imundo, o quarto escuro e a indigência completa. A velha estava desenganada. Era uma dor. Conheço bem essa dor que fustiga os ventres, o peito, as cabeças do povo. Dor. O dr. Catete examinou a mulher que parecia um bicho, abandonada que era um trapo. Disse-me, ao sair: - É fome [...] no outro extremo da vila, tinha um cadáver no girau. Tinha morrido de fome. E de boubas. Não havia dinheiro para fazer caixão. Numa palhoça ao fundo da vila, criancinhas com fome, a mulher esquelética e, cobrindo o quadro, o paludismo (FOLHA DO NORTE, 1950).

Não fosse uma matéria jornalística, o texto muito se assemelha à narrativa literária dalcidiana em seu grau de realismo e denúncia. De acordo com o que foi muitas vezes referendado, o drama social ligado à fome é uma das questões sempre presentes na obra do escritor. A mulher da matéria é a *vida nua*, feito bicho, abandonada e literalmente morta de fome.

No romance “Passagem dos Inocentes”, temos inicialmente as cenas do reencontro de Alfredo com a vida marajoara, algumas lembranças e o encontro com parentes. Apesar de tudo, ele quer voltar para Belém em busca de uma nova chance. É quando se deparam, ele e a mãe, com dona Cecé, sobrinha de Major Alberto, que oferece abrigo para o menino em sua casa na capital. Alfredo, então, se encaminha de volta para Belém, onde se passa a segunda parte da narrativa. Ele vai acompanhado de um conhecido, o Leônidas, no entanto, o retorno era “agora, em uma curiosidade triste” (JURANDIR, 1984, p. 67).

É possível observar, nesse romance, a *vida nua* e a Exceção quando abrem as frestas para a resistência, como veremos posteriormente. Tratamos aqui da relação entre literatura e resistência inspirada pelo pensamento do crítico literário Alfredo Bosi a partir de seu ensaio “Narrativa e resistência”, que abriu caminho para muitas interpretações sobre o pensar que “resistência é um conceito originalmente ético e não estético” (BOSI, 2002, p.11). Uma observação interessante e que vale pontuar aqui, visto que falamos de Exceção é a de Elcio Cornelsen:

Em geral, há uma gama de sentidos atribuídos ao conceito de “resistência”, seja como resistência política, social, cultural e literária. Em sua maioria, esses sentidos são empregados para se refletir sobre posturas e práticas de resistência a regimes de exceção (CORNELSEN, 2014, p. 96).

Interessante notar que todos os elementos e possibilidades de se pensar a resistência citados por Cornelsen, fazem parte da construção do discurso literário de Dalcídio Jurandir e perpassam seu projeto estético que não deixa de ser movido por uma ética. Ao longo do que já foi apresentado e analisado sobre a produção do autor, nota-se a sua preocupação com as questões políticas, sociais, culturais e literárias. Podemos considerar, portanto, que o conjunto da obra de Dalcídio dialoga com a resistência, e mesmo que não contextualize regimes de Exceção, constrói espaços de violação e situações de *vida nua* e, conseqüentemente, de Exceção.

No romance “Passagem dos Inocentes”, temos um contexto que se caracteriza como uma situação de emergência: a cidade de Belém está escancarada ao descaso do governo, à miséria, a um surto avassalador de disenteria bacilar responsável pela morte irrefreável de crianças, acúmulo de lixo pelas ruas, infestação de moscas por todos os cantos, parte da população vivendo literalmente na lama, insatisfação do trabalhador com péssimas condições de trabalho e atrasos de salários. Tal contexto de calamidade só poderia culminar para um resultado: a revolta popular e os protestos. Nesse sentido, a obra aglomera vários elementos da construção da narrativa literária e sua relação com a resistência que, de acordo com Bosi:

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o

sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 2002, p. 134).

Esse sujeito do qual fala Bosi, podemos enxergar na figura de Alfredo, pois é pelo olhar do garoto e nas suas interações com o mundo ao seu redor, a partir de questionamentos e parâmetros entre Belém e a vila de Cachoeira, que percebemos o estremecer dos laços e o despertar para o sentimento de injustiça. Essa relação pode ser observada de forma gradual nos romances de Dalcídio Jurandir e que parece desabrochar em “Passagem dos Inocentes”, com a tomada de consciência do menino ao se deparar com as manifestações de rua. Algumas cenas da obra serão analisadas.

O título da obra, devido a duas situações que aparecem no romance, nos oferece um duplo sentido. O primeiro se refere ao nome da rua em que mora D. Cecé, na periferia, lugar onde Alfredo se instala. O segundo faz alusão à morte das crianças, dos recém-nascidos que, em alguns momentos da narrativa, eram chamados de “inocentes”. As duas possibilidades convergem para a mesma condição de violação, de esvaziamento de direitos, de abandono, de *vida nua* e Exceção.

A Passagem dos Inocentes, a rua, era um local encharcado pela lama. D. Cecé tinha vergonha de dizer que morava em uma rua precária de condições de habitação e higiene, sendo o reflexo de um total descaso. Por isso, ninguém no Marajó sabia da verdade. Mas a chegada de Alfredo, desde seu trajeto à casa da prima, acompanhado do irmão dela, o Leônidas, foi um desvelamento da triste realidade que o aguardava.

Ao cruzarem a entrada, a vala se escancarou, uma goela que podia levar os dois pelos porões da terra, até lá em baixo, nas casas sepultadas. Casas? Ali na boca se via um palhame grosso, arrepiado, encharcado. [...] encafuado em si mesmo, sob o chuvisco, Alfredo mal andava, se abanando. Entrava-se pela Curuçá [rua], passava-se por ali, saía-se onde? À (sic) noite, muito baixa, espremia no escuro o palhoçal, comia aquela população ali entocada como um sapo. Uma e outra míngua de claridade por baixo das portas, das frestas, fugiu pelos buracos da parede. E se dali voltasse, corresse a se agasalhar na Rui Barbosa nem que fosse pra dormir no cimento da sala, ao pé da porta, a cabeça em cima do cano d'água? E aqui o poste, cadê luz? Dali em diante, sem nenhum clarume, que-que era que não se enxergava? Onde? Porta de inferno, te abre, te apresenta, casa do são nunca (JURANDIR, 1984, p. 80-81).

Observa-se que a caminhada dos personagens pela rua é a mais penosa possível. A lama, protagonista da Passagem, é o elemento que caracteriza uma condição sub-humana de grotesco e abjeto. É interessante notar a descrição da localização das moradias como “casas sepultadas”, o que faz referência à morte, à decomposição de corpos, mas, nesse caso, de seres vivos, que são, porém, matáveis, esquecidos, jogados literalmente à margem dos direitos fundamentais. Nota-se que Alfredo, em meio à agonia, elucubra, em pensamento, se refugiar na antiga casa dos Alcântara – do romance “Belém do Grão-Pará” –: “dormir no cimento da sala, ao pé da porta, a cabeça em cima do cano d’água?” (DALCÍDIO, 1984, p. 81), ou seja, em condições tão pouco favoráveis ou que lhe devolveriam a dignidade. O lugar, desde o primeiro contato considerado pelo menino como um inferno, era uma escuridão só, e como ele mesmo percebe, existe a ausência de iluminação pública na Passagem.

Algumas características da Passagem dos Inocentes mencionadas na citação anterior nos demonstram o porquê daquele lugar ser conhecido como “Covões”, como Alfredo reconheceu: “O pé pesava, o sapato uma bolsa de lama, e lama lhe escorria dentro do peito. De repente, a palavra para aquilo tudo: Covões. Covões. O juízo lhe diz: Covões. COVÕES COVÕES” (JURANDIR, 1984, p. 82). Percebe-se, no personagem, um misto de desgosto com uma profunda vergonha, que se converte em lama dentro do peito e nos sapatos, um ícone da dignidade, como já foi discutido anteriormente.

A repetição da palavra Covões em sua mente, que se gradua de acordo com seu desespero, expresso na diferença da linguagem da escrita minúscula e maiúscula, se deve ao fato pelo qual o menino rememora já haver escutado a madrinha-mãe, D. Inácia Alcântara – do romance “Belém do Grão-Pará” –, em uma de suas nervosas conversas com a filha, falar sobre a Passagem: “Não sei se a Deus ou se ao Diabo deves agradecer, desgraçada, estar morando aqui na Gentil [Avenida] e não lá nos Covões dentro da bosta”³⁵. A declaração da mulher, ao comparar a lama à bosta, vaticina o despojo da população daquele lugar e a submissão à condição no entremeio do humano e do ferino, remetendo ao grotesco e aos primórdios da origem do conceito, que nas misturas do humano e do animal, eram imagens disformes, indecifráveis que, espelhadas nos

³⁵ Ibidem, p. 82.

moradores da Passagem dos Inocentes, tornavam-se uma sociedade inexistente enquanto vida cidadã, mas presente enquanto *vida nua*.

Se o intuito de Alfredo em Belém era estudar, o cenário que se abria para o garoto parecia traçar o mesmo caminho da derrocada da casa dos Alcântara, mas, dessa vez, ele foi direto para a periferia, ou seja, as dificuldades se mostravam piores, inviáveis, desanimadoras:

Leônidas quis pegá-lo pela mão, guia-lo, ele se arredou, rejeitou o amparo, metendo então bem fundo o pé, sapato e meia, no lamaçal. Arrancou a perna como se a trouxesse podre, esmagada, cheia de bicho. [...] gaguejou nomes, batia o sapato... Leônidas o segura. Fugiu deste, a lama na perna, os bichos lhe subindo, mandava a D. Celeste, a casa dela, o estudo, a cidade para as profundas. Míaus dos gatos sucediam-se como uma vaia em meio aos carapanãs, estes agora menos (JURANDIR, 1984, p. 81).

As dificuldades de imersão na vida cidadina para quem não tem recursos arrastam as pessoas para o caos urbano, para a vida desordenada, para os não-lugares do ordenamento jurídico. Nesse sentido, criam-se espaços esvaziados de direito porque são irreconhecíveis legalmente, tornando-se, assim, antros de sobrevivência. O sentir-se nu e despojado não impulsiona ao vislumbre de futuro e, no caso de Alfredo, tem a ver com o processo educacional que sempre é ameaçado pelo constante assombro da Exceção. Podemos comparar a Passagem dos Inocentes ao que a escritora Carolina Maria de Jesus denominou para as favelas de “quarto de despejo de uma cidade”, no seu livro “Quarto de despejo” (1960), que relata o diário de uma favelada. O que se despeja em uma favela, ou em algum lugar que se assemelhe a ela na sua condição de desordem, são os considerados dejetos da sociedade, os que enfeiam e enlameiam a visão da cidade, gerando espaços de violação, de violência, de fome, de falta de água, de falta de higiene e de esperança.

Durante seus primeiros dias após o retorno e em uma de suas voltas da escola, Alfredo nota, com curiosidade, um homem macambúzio a quem ele se refere como “espantalho”. É um personagem citado poucas vezes no romance, mas que nos oferece uma possibilidade de análise interessante. O homem-espantalho era o homem-múmia, o vivo-morto da Passagem. A partir dos pensamentos de Alfredo, podemos apontar que o tal espantalho seria um representante de Eutanázio na Passagem:

Chegava Alfredo no mesmo espanto e indagação: quem deve ser aquele, sempre ali na janela da casa velha do canto, o espantalho? [...] assim de passagem, era uma suada inchação a figura, e logo, podendo ver bem, algo mais que suor e inchaço e que interditava a casa velha, proibindo alguém de entrar. Só ele ali? Não, que rumor de gente pelos fundos se escutava. Não nascia da carne do rosto a modo morta nem do nariz, beijo ou da testa sobre as pálpebras fundas, o desconforme, o ar padecente. Vinha de dentro da figura exposta ao sol da manhã. Daquele silêncio e imobilidade dele na janela uma solidão escorria. Às vezes, sem camisa, às vezes dobrado no peitoral, espreitava a rua, atrás do que não tem nem nunca viu no mundo, e ali desterrado, ali maldito e sempre, até que o pardieiro fosse chão adentro na goela de fumo, enxofre e fogo (JURANDIR, 1984, p. 122-123).

Percebemos na figura do personagem uma apatia, uma imobilidade perante aquela situação caótica. Um homem na janela, inerte, silenciado a observar o universo preto-claro beckettiano e a perambular homens disformes e deformados pelo lamaçal, enquanto se curva resignado “atrás do que não tem nem nunca viu no mundo”. O espantalho, que causava espanto e curiosidade em Alfredo, nos lembra em alguns aspectos, assim como Eutanázio, a figura do muçulmano³⁶, alguém anônimo, exposto à morte, ao padecimento. O espantalho é o a expressão disforme do *Homo Sacer* perante a condenação certa àquela realidade.

O espantalho aparece em mais um momento importante da narrativa: no jogo de futebol. Teceremos considerações acerca da existência de uma partida de futebol em uma obra dalcidiana que, até esse romance do Ciclo do Extremo Norte, ainda não havia ganhado um espaço significativo na narrativa. Próximo à Passagem dos Inocentes havia um campinho de futebol, se é que se podia chamá-lo assim, na sua decadente estrutura, com uma mangueira no meio e as casas ao redor, onde havia “as duas traves, sem uma cal, coitadas. Também em volta chegavam as senhoras moscas...” (JURANDIR, 1984, p. 225).

A atmosfera que pairava no jogo era fúnebre. A morbidez era pelas mortes das crianças na Santa Casa de Misericórdia e pela infestação de moscas na Passagem. Como declarou um dos personagens, “joga-se bola no meio da morte e do mosqueiro. Estamos no apocalipse” (JURANDIR, 1984, p. 224).

³⁶ Vide discussão sobre o muçulmano da contemporaneidade no subcapítulo 5.1 AOS CAMPOS DE CACHOEIRA: NOS CAMPOS QUEIMADOS A VIDA NUA É CINZENTA, na página 103 desta Tese.

Percebe-se que o futebol para os 22 meninos que brincavam na Passagem era uma distração, um consolo em meio ao caos e, porque não dizer, uma forma de resistência em se mostrar vivos, despertos e driblando a morte em meio à opressão. O autor nos oferece nessa cena, que toma um pequeno capítulo da narrativa, um quadro cultural comum nas periferias das grandes cidades onde o futebol aparece enquanto manifestação da cultura brasileira. Em meio a tanta tristeza e desolação, algumas pessoas da Passagem se perguntavam, criticando, se aquela partida seria viável naquele momento em que tudo desmoronava. No entanto, o futebol surge mesmo na lama, ultrapassando as estruturas desconformes, como uma tentativa de protesto, de não resignação. Seu Aniceto é contra a partida nesse local, mas Alfredo argumenta:

O velho alegava que o largo teve mastro de santo, foi terreiro de boi-bumbá, velório do Sandoval, de bichos. [...] agora era só bola, bola, bola, a invenção da bola no meio das casas, só restava era a competência dos que consideravam apropriado o terreno para um divertimento daquele, tão bruto, que o inglês trouxe, além do mais a mangueira no meio.

- Mas é um adiantamento mesmo, mestre Aniceto, é o progresso, rebatia o baixotote, de pijama sem alamares (JURANDIR, 1984, p. 226).

Mestre Aniceto continua o falatório, inconformado. Para ele, a resolução dos problemas sociais era mais urgente:

Vão cuidar do lixo, queimar os doutores no forno da Cremação, soprar essa moscarada, que a cidade está que nem curtume. É ou não é um castigo? Ademais não tem licença na Fiscalização. Passa o fiscal, lá vai multa, desfinca as traves, o mastro pro fogo.³⁷

Alfredo, ao se deparar com as palavras “licença” e “fiscalização”, contesta mestre Aniceto e demonstra ter conhecimento da lei e questiona com um ar de deboche: “– Mas legalmente a Passagem dos Inocentes existe? Existe? Existe? Categoria de rua, adeus que tem. Existe?” (JURANDIR, 1984, p. 226).

A partir do diálogo entre os personagens Alfredo e mestre Aniceto, citados anteriormente, podemos extrair alguns pontos interessantes. O menino alega que o futebol é um símbolo de progresso naquela realidade flagelada. O significado de

³⁷ Ibidem, p. 228.

progresso, nesse contexto, aparece com um sentido construtivo de algo valoroso. E naquele espaço que antes era lugar de mastro de santo, continuaria a ser, de certo modo, um território sagrado para aqueles meninos que viam na partida de futebol uma forma de resistir às mazelas sociais.

Nesse ínterim, a informação sobre a legalidade da Passagem dos Inocentes e a insistência irônica de Alfredo ao perguntar, várias vezes, se ela “existe?”, convém com o que discutimos até o momento, pois, em sua contestação, o menino, de alguma forma, questiona a existência da lei e reconhece a inexistência daquela rua e de seus moradores perante a justiça. Ou seja, Alfredo desperta para a consciência do esvaziamento jurídico, ao supor que a rua é um não-lugar, um antro de abandono e esquecimento. Portanto, a partida de futebol, que poderia apenas ser considerada uma simples brincadeira, culminou por expor várias problemáticas, além de desvendar várias outras.

As várias outras questões desvendadas dizem respeito ao protagonismo que a bola adquire na cena do acontecimento da partida. A ânsia de se correr atrás dela - que invadia as casas, derrubava os varais, despertava a raiva das donas de casa -, descobria o que os moradores escondiam nos barracos, ou seja, expunha a intimidade da Passagem. A bola, sob o olhar de Alfredo, parecia ser um objeto inanimado assim como o seu caroço de tucumã:

Esta, pensou Alfredo, era o seu carocinho de tucumã subindo e descendo, retirando dos jogadores e da assistência, como uma fita mágica, os desejos e os sonhos impossíveis da Passagem. [...] a bola volteava sua fita imensa, invisível, que Alfredo recolhia em seu desassossego; aquelas criaturas seguindo a bola, que sonhavam, que desejavam, que pediam? (JURANDIR, 1984, p. 228).

O jogo de futebol da Passagem, no contexto de crise em que se encontrava a cidade por causa das mortes dos bebês, parecia profanar o momento que pedia luto. A bola, no entanto, significava uma persistência daqueles garotos em busca de algum sentido para sobreviver: “Atrás dela a obstinação, a astúcia, a esperança, a sede de algo que a bola escondia das duas equipes e da população” (JURANDIR, 1984, p. 230). Portanto, em um espaço de Exceção e de *vida nua*, o futebol torna-se uma das manifestações da resistência.

Conforme mencionado desde o início, a segunda parte da narrativa do romance em questão, se passa em Belém, no momento em que um surto de disenteria bacilar

assola a cidade e incontáveis bebês morrem na maternidade³⁸. Alfredo ainda tentava compreender aquele cenário:

Mas pensou ser o trivial em Belém no que tocava à mortandade de crianças. Não era assim em Cachoeira? A lei não entrou no chalé e não tirou de lá a Mariinha? [...] ao mesmo tempo, outra nota oficial declarou que ocorreu em Belém um surto de disenteria bacilar com alta letalidade, atacando, de preferência, infantes e crianças, subnutridas e desidratadas nos bairros pobres, onde as condições e hábitos de higiene são precários e a educação sanitária é desconhecida... (JURANDIR, 1984, p. 176).

Observa-se que a surpresa de Alfredo e o seu questionamento demonstram o quanto a morte, mesmo em demasia, já fazia parte do cotidiano do garoto e já havia se naturalizado. O despertar de Alfredo para a movimentação popular em prol de uma causa o faz perceber que as mortes em Cachoeira não deveriam ser invisíveis, e percebia as mudanças que a mortandade dos “inocentes” da Santa Casa causava vasculhando os ânimos. A nota oficial, além de expor a gravidade da situação, denuncia, por tabela, a condição miserável e de esvaziamento dos direitos mais fundamentais, nos bairros da cidade, e deixa claro que são os pobres os mais atingidos. Essa foi uma situação extrema que fez ressurgir outros problemas sociais e gerou os protestos de rua que aparecem na narrativa. Há um personagem, o chamado “cara-longe”, que atua na narrativa como uma espécie de “boca do inferno”³⁹, pois, por meio de suas informações sobre a situação na cidade, ele atua como provocador, escarnecedor e profanador:

O lixo se acumula na cidade. As carroças da Limpeza pública pararam. As moscas baixam. Os anjos sobem. E eu que me apelido de Herodes! Em vez de lixo, as carroças vão pegar curumim para o [cemitério] Santa Isabel. E entre as crianças condenadas está o filho de Deus? [...] os soldados de Herodes são milhões, se multiplicam em milhões. O decreto será cumprido. Não há mais Cremação, as carroças da Limpeza se desconjuntaram. Nenhum inocente escapará. Outra

³⁸ Em 2008, na Santa Casa de Misericórdia, em Belém, 113 bebês recém-nascidos morreram em apenas dois meses. Suspeita-se que uma infecção hospitalar, aliada à falta de estrutura da maternidade, tenha causado as mortes.

³⁹ Referência ao apelido dado ao poeta baiano Gregório de Matos Guerra (1633-1696), devido aos seus poemas satíricos direcionados à sociedade política e religiosa da Era Colonial brasileira.

dose, Aragão. Desconfio que vem por aí um apocalipse (JURANDIR, 1984, p. 178).

A declaração do personagem se mostra profícua em metáforas. Deus poderia representar o Poder e os soldados, a polícia - que iria reprimir os manifestantes e os inocentes - todos aqueles excluídos. O Herodes - referência bíblica clara ao perseguidor de Jesus Cristo que mandou matar várias crianças para descobrir o recém-nascido enviado de Deus -, seria a representação do “Capital”, como declarou, revoltado, um dos personagens, seu Lício: “- O Herodes dessa matança, o Herodes desse decreto, mães, pais, irmãos, o Herodes? É o Capital! O Capital!” (JURANDIR, 1984, p. 207), em uma crítica clara ao Poder e de como a mecanização do modo de vida e os ditames da economia estremeciam as questões sociais.

A situação se passa, mais especificamente, em um dos capítulos intitulado “O passeio, a mosca e os anjos”. Nessa parte do romance, em que acontece a manifestação popular, Dalcídio Jurandir opta por uma estrutura narratológica peculiar que se destaca na obra, pois há uma cena em que se ensaia uma estrutura teatral, por elencar vários personagens que não têm nome, mas possui uma denominação representante de determinado grupo que faz parte dos movimentos de reivindicação, uma multidão anônima.

É interessante notar que ao construir a parte da narrativa referente à cena do protesto dessa forma, o autor nos impulsiona a visualizar o movimento, a identificar e discernir as preocupações e os anseios de cada grupo quando constrói imagens de modo bastante didático. Fazem parte do movimento: costureiras da fábrica Aliança; “uma voz”; a mulher grávida; “a primeira voz”; “a voz de outra mulher”; a Sociedade Beneficente dos Funileiros; a Federação das Classes em Construção Civil; a União dos Caldeireiros de Ferro; os coveiros de Santa Izabel; “a voz do cabeludo”, empunhando a bandeira. Nota-se a importância em ressaltar na expressão de uma insatisfação, a denominação por “voz”, no intuito de reforçar o fato de algo e alguém que precisa ser ouvido, a voz que conseguiu ultrapassar as barreiras da opressão.

Na cena do protesto, além das vozes que trazem suas denúncias em gritos, destacadas em letra maiúscula para enfatizar o tom revoltoso, há ainda as faixas que identificam os grupos manifestantes, distinguidos no texto da narrativa também pelas letras maiúsculas. Observa-se, abaixo, um trecho do romance sobre o momento da manifestação:

A doença, que os doutores não davam nome, comia as criancinhas. Recuou noutro espanto, com o punho, roçando-lhe o nariz, de uma mulher, grávida, a voz rouca:

OS DOUTORES SÓ ESTÃO EM CONFERÊNCIA
SABER DA MOLÉSTIA SABEM? É FAZER DELES
E DOS DIPLOMAS DELES UMA FOGUEIRA SÓ

Uma voz

Fogueira, sim, mas no meio da rua. O forno da Cremação apagou.

A mulher grávida

Estou de sete meses. Vou ver meu filho saindo da minha barriga para a cova?

A primeira voz

Se o lixo acumula na cidade, assim também os títulos de doutor. Varrer primeiro o lixo das ciências e do governo. As podridões da cidade começam dentro do Palácio e nas casas limpas envernizadas.

A mulher grávida

Como deixar meu filho aqui dentro mais meses até que passe a peste? Ah conservar meu filho mais tempo ou sempre dentro da barriga pra proteger ele do mundo e da morte!

A voz de outra mulher, o tamanco na mão, havia rompido a alça
Montões de lixo na cidade. Menos nas ruas dos ricos, nos tapetes, dos salões. Lá nos lindos berços não tem anjo. Tem de se varrer o lixo que por fora é limpo. A mosca que mata as nossas crianças sai deles, choca dentro deles, dos limpos por dentro podres (JURANDIR, 1984, p. 202-203).

A questão da voz também nos sugere um apontamento importante se considerarmos que o momento é de tensão e que toda revolta popular está sujeita à opressão por meio da violência. Não nominar os donos das vozes é uma forma de anonimato, esconder a identidade na luta contra a repressão é uma estratégia de resistência. Assim sendo, observemos os gritos e as queixas dos manifestantes, as suas denúncias: o descaso dos médicos, o forno incinerador de lixo da Cremação desativado levando à cidade ao acúmulo de dejetos e a infestação das moscas. A “primeira voz” deixa claro que a culpa é do governo, “da podridão da cidade que começa no Palácio e nas casas dos detentores do poder”, ou seja, a podridão está na mecânica grotesca do poder, como diria Foucault. No meio da multidão, várias vozes, diferentes críticas ao governo:

Os coveiros querem ganhar mais e enterrar menos! Os eletricitas com as chaves dos transformadores podem apagar a luz da cidade? Só a diretoria de Londres pode resolver o caso dos salários da Pará Elétrica? [...] deu a peste nas crianças! O bairro do Marco está

escurecendo de moscas. É um escurecer em cima das panelas, mesas, berços, das bocas do sono. Ninguém em casa pode abrir a boca (JURANDIR, 1984, p. 205).

Observa-se que as moscas obscureciam a cidade, como acinzentavam o futuro. E a alusão às moscas como algo que impede de “abrir a boca”, faz referência ao calar-se, ao emudecer-se, provavelmente por medo. Uma das cenas da Passagem nos demonstra que o protesto foi invadido pela cavalaria da polícia militar e alguns manifestantes estavam sendo perseguidos em suas próprias casas:

Alfredo correu na d. Romana que muito calma historiava: um piquete de cavalaria assalta a Passagem, só faltou entrar cavalo adentro pela barraquinha “onde está seu filho” carregando livros e entre estes a Gramática, a Antologia, a Álgebra que a normalista atrás dos cavalarianos gritava que devolvessem. Do filho, o caldeireiro, d. Romana não sabia (JURANDIR, 1984, p. 216).

A cena deixa claro o momento de repressão policial e perseguição política de um dos manifestantes que fazia parte da União dos Caldeireiros de Ferro, participante do protesto. É um momento característico do abuso de poder e estado de Exceção. Invasão de domicílios, perseguição e até mesmo o confisco de livros, atitude muito comum de governos autoritários, por exemplo, na Ditadura Militar brasileira. No entanto, o contexto da obra de Dalcídio Jurandir não se situa propriamente em um regime de Exceção, mas podemos observar claramente elementos que caracterizam um estado de Exceção. Complementamos essa observação com o pensamento de Agamben:

A criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos. [...] o estado de exceção tende cada vez mais a se apresentar como paradigma de governo dominante na política contemporânea (AGAMBEN, 2003, p. 13).

O que Dalcídio Jurandir utiliza de forma estratégica na sua narrativa é à alusão indefinida a um Governo, a um Estado. O que temos, portanto, é a representação do Poder e a crítica do escritor às condições humanas e sociais incoerentes com o Estado de Direito. Essas questões aparecem em seu projeto estético literário como violação e *vida nua* enrustidas em um estado permanente de emergência, “não declarado em um

sentido técnico”, mas explícito na maneira como sua escrita constrói as deformidades da existência.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção literária de Dalcídio Jurandir demonstra a força de um projeto estético e ético construído por um escritor comprometido em problematizar e compreender as questões sociais, culturais e políticas que perpassam a vida em sociedade a partir de sua visão sobre a Amazônia. Deste modo, ao descortinar os dramas humanos oriundos dos espaços de existência susceptíveis à violência e ao esquecimento, o autor nos conduz a refletir sobre as consequências da ausência de direitos e de dignidade. Portanto, a proposta em se observar e pensar a *vida nua* e o estado de Exceção agambeniano, em diálogo com seus romances, comprova-se produtivo quando as ideias convergem para uma mesma conclusão: “Onde há *vida nua* há Exceção”.

O projeto literário de Dalcídio Jurandir, o Ciclo do Extremo Norte, expõe a intimidade da região amazônica que sofre o desmantelo da exploração e os reflexos da falência do Ciclo da Borracha, no final do século XIX. O que seria progresso para o lugar resultou em um antro de produção de *vidas nuas*, de despojo, de abandono, tornando-se, dessa forma, um espaço vazio de direitos onde a vida está exposta constantemente à morte pela fome, pelas doenças, pela violência, pela solidão e pelo esquecimento. Portanto, a Amazônia que se observa na obra dalcidiana congrega uma espécie de campo de concentração da contemporaneidade, onde sobreviver torna-se o principal objetivo.

Na narrativa dalcidiana, o drama social e existencial resvala para a questão cultural. A reflexão sobre a relação entre cultura e estado de Exceção torna-se essencial para um vasto entendimento acerca das violações na Amazônia. Desse modo, a *vida nua* adquire uma ampla compreensão, pois a construção da linguagem literária na obra de Dalcídio Jurandir provoca o adentrar na intimidade do pensamento da sociedade amazônica que é despojada de sua própria cultura.

Nesse sentido, o escritor insere em seu projeto estético diferentes espaços que perpassam entre a ilha do Marajó e a capital Belém. Esse contraste de espaços narrativos dentro da perspectiva dos estudos sobre a Exceção demonstra um pensamento recluso do autor, mas que agora nos parece óbvio: a ideia de que o progresso não é garantia de felicidade. É sob o olhar já desiludido e sonâmbulo de Eutanázio e na experiência traumática de Alfredo, no perambular das descobertas sempre espinhosas

para o garoto, que percebemos tal intenção do escritor. Portanto, os romances “Chove nos Campos de Cachoeira”, “Belém do Grão-Pará” e “Passagem dos Inocentes” se mostram contundentes ao demonstrar esse contraste de ambientes e a trajetória de desconstrução de ideais de Alfredo, além de manifestarem os elementos que configuram a *vida nua* e a Exceção.

A obra literária de Dalcídio Jurandir assim como produção enquanto jornalista, nos permitem adentrar na construção do pensamento do escritor enquanto um intelectual que buscou discutir os problemas da sociedade do século XX. Deste modo, vislumbra-se o diálogo profícuo dessa pesquisa entre a literatura, a filosofia e o direito, que nos remete à reflexão sobre a vida humana dentro das estruturas políticas ocidentais.

No âmbito dos Estudos Literários, no que tange as reflexões em torno da literatura de testemunho, essa pesquisa traz à tona uma possibilidade de novas interpretações acerca do muçulmano em um entrelaçamento entre a discussão em torno do personagem Eutanázio e o pensamento de Peter Pál Pelbart. Nesse sentido, o personagem de tão difícil compreensão dos campos de concentração nazistas, recebe outros olhares a partir dessa discussão, tornando-se, dessa forma, uma referência importante para se compreender a violência cotidiana que transforma a vida humana em seres sonâmbulos e apáticos, como o “homem-espantalho” do romance “Passagem dos Inocentes”.

Esse parâmetro contribui ainda para as investigações sobre a resistência na literatura, representadas tanto em Eutanázio quanto em Alfredo, pois a escrita resistente de Dalcídio Jurandir, sempre com foco narrativo na terceira pessoa, emerge da arquitetura de uma estrutura narrativa repleta de estratégias que tornam os personagens delatores de mazelas, seja no corpo grotesco, no desespero expresso nos monólogos interiores - uma de suas mais fortes técnicas narratológicas, em um pedido de socorro como o de D. Dejanira, em uma manifestação popular ou em um jogo de futebol.

Alfredo, na pele do protagonista do Ciclo do Extremo Norte, não deixa de ser colocado como uma testemunha do dismantelo sociocultural de uma região, que ao rememorar os amigos ou parentes que sucumbiram às desgraças, não deixa de ter uma postura de sobrevivente, pois o relembrar do menino se mostra sempre doloroso, mas ao mesmo tempo honroso para com aqueles que não continuaram na sua caminhada. Lembramos, nesse aspecto, de Primo Levi, que mesmo escrevendo em primeira pessoa, em muitos momentos, em espécies de micronarrativas, dá voz aos que padeceram; como

uma forma de registrar a presença deles no evento catastrófico, narrando com cuidado o perfil de cada um daqueles com quem conviveu e observou no campo.

No resultado dos estudos dessa pesquisa observa-se, portanto, relevante contribuição para o enriquecimento da obra de Dalcídio Jurandir no panorama da crítica literária ao ampliarmos a interpretação de seus romances para o diálogo com outras áreas do conhecimento, resultando, dessa forma, em reflexões importantes para os conceitos como a *vida nua*, Exceção, barbárie, catástrofe e despojo. Sobretudo a *vida nua*, que em princípio, poderia ser pensada como sendo uma condição humana restrita ao despojo material, na linguagem literária e na empatia provocada pela escrita dalcidiana, mostra-se compreendida em suas formas de sofrimento e valores humanos que tem a ver também com o despojo dos bens culturais.

No que concerne ao espaço Amazônico e na sua representação literária nos romances dalcidianos, o escritor nos fornece um arquétipo do estado de Exceção na contemporaneidade, que pode ser visualizado em situações de violência semelhantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Infância e História: destruição da experiência e origem da História**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASSMANN, Selvino; BAZZANELLA, Sandro. **A máquina/dispositivo política: a biopolítica, o estado de exceção, a vida nua**. In: LONGHI, Armindo (Org.). *Filosofia, Política e transformação*. São Paulo: LiberArs, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BECKETT, Samuel. **Fim de Partida**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos/ seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H. M. Ribeiro de Souza**. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre o conceito de História. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Experiência e Pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CORNELSEN, Elcio. O “escritor operativo”, o engajamento e a resistência. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto; SARMENTO-PANTOJA, Tânia, UMBACH, Rosani (Org.). **Estudos de Literatura de Resistência**. São Paulo: Pontes, 2014

COUTO, MIA. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DEULEUZE, Gilles. A imanência: uma vida. In: **Revista Educação & Realidade**, Porto Alegre, n. 27, v.2, p. 10-18, jul./dez. 2002.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

DE JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. Edição popular, 1963.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Cultrix, 2001.

FURTADO, Marli Tereza. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. 2002. 273f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2002.

_____. Dalcídio Jurandir e o romance de 30 ou um escritor de 30 publicado em 40. In: **Revista Teresa**, nº 16, São Paulo, p. 191-204.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. Belém: EDUFPA, 2004.

_____. **Chove nos Campos de Cachoeira**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

_____. **Passagem dos Inocentes**. Belém: Farangola, 1984.

LEVI, Primo. **É isto um homem ?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. **Le devoir de mémoire**. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja. Paris: Éditions Mille et une Nuits, 2000.

_____. **Os afogados e os sobreviventes**. São Paulo: Paz e terra, 2004.

_____. **A trégua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LUDMER, Josefina. **O corpo do delito. Um manual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MACIEL, Alceu; MACIEL, Jonas. Auschwitz: além de reafirmá-lo se reproduz. In: BAZZANELLA, Sandro (Org). **Crônicas do desenvolvimento III**. São Paulo: Editora LiberArs, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PELBART, Peter Pal. **Vida nua, Vida Besta**

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

PRSTOJEVIC, Alexandre. **Le témoin et la bibliothèque**: comment la Shoah est devenue un sujet romanesque. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la littérature?**. Paris: Éditions Gallimard, 1948.

SANTOS, José Luis dos Santos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Catástrofe: manual do usuário. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto; SARMENTO-PANTOJA, Tânia, UMBACH, Rosani (Org). **Estudos de Literatura de Resistência**. São Paulo: Pontes, 2014

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SELIGMANN- SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura**: O testemunho na era das catástrofes. Márcio Seligmann-Silva (Org.). São Paulo: Ed. Unicamp, 2003.

TIBURI, Marcia. Cinzas. In: **O corpo**. São Paulo: Scritos, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros**: para a além do choque das civilizações. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

_____. **Os inimigos da Democracia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.