

UNIVERSIDADE METODISTA DE SÃO PAULO
DIRETORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

**O ser da guerra e a guerra do ser: *O Prisioneiro*, de Erico
Verissimo, como um *dispositivo-lúdico-profanatório***

Rita de Cassia Scocca Luckner

São Bernardo do Campo

Março de 2022

UNIVERSIDADE METODISTA DE SÃO PAULO
DIRETORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

**O ser da guerra e a guerra do ser: *O Prisioneiro*, de Erico
Verissimo, como um *dispositivo-lúdico-profanatório***

Rita de Cassia Scocca Luckner

Tese doutoral apresentada à banca examinadora,
em cumprimento parcial às exigências do
Programa de Pós-Graduação em Ciências da
Religião da Universidade Metodista de São Paulo,
para obtenção do grau de doutora, sob a orientação
do professor Dr. Vítor Chaves de Souza

São Bernardo do Campo

Março de 2022

FICHA CATALOGRÁFICA

L964s Luckner, Rita de Cassia Scocca
O ser da guerra e a guerra do ser: O Prisioneiro, de Érico Veríssimo, como um dispositivo-lúdico-profanatório / Rita de Cassia Scocca Luckner -- São Bernardo do Campo, 2022.
204 p.

Tese (Doutorado em Ciências da Religião) --Diretoria de Pós-Graduação e Pesquisa, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2022.

Bibliografia

Orientação de: Vitor Chaves de Souza.

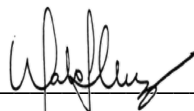
1. Teologia e literatura 2. Veríssimo, Érico, 1905-1975 - Crítica e interpretação 3. Linguagem - Literatura 4. Linguagem e interpretação I. Título

CDD 261.58

A tese de doutorado sob o título “O ser da guerra e a guerra do ser: *O Prisioneiro*, de Erico Verissimo, como um *dispositivo-lúdico-profanatório*”, elaborada por Rita de Cassia Scocca Luckner, foi defendida e aprovada com louvor (*summa cum laude*), em 28 de março de 2022, perante banca examinadora composta por Dr. Vitor Chaves de Souza (presidente-UMESP), Dr. Marcelo Furlin (titular-UMESP), Dra. Blanches de Paula (titular-UMESP), Dr. Claudio de Oliveira Ribeiro (titular-UFJF), Dr. Marcio Cappelli Aló Lopes (titular-PUC-Campinas).



Professor Dr. Vitor Chaves de Souza
Orientador/a e Presidente da Banca Examinadora



Professor Dr. Marcelo Carneiro
Coordenador do Programa de Pós-Graduação

Programa: **Pós-Graduação em Ciências da Religião**

Área de Concentração: **Linguagens da Religião**

Linha de Pesquisa: **Teologias das Religiões e Cultura**

Agradecimentos

“Não é difícil alimentar pensamentos admiráveis quando as estrelas estão presentes”

(Marguerite Yourcenar)

Quando iniciei esta empreitada, não imaginava os duros obstáculos que todos nós enfrentaríamos. Esforcei-me ao máximo... É difícil passar por uma pandemia sem ganhar certas marcas. Mas, sou abençoada por ter pessoas queridas, de muita fé, e que me inspiraram e me ajudaram a seguir em frente. Portanto, começo agradecendo a Deus a presença dessas pessoas em minha vida. Aqui registro toda a minha admiração e gratidão:

Ao professor Claudio Ribeiro – meu orientador no mestrado – que me ajudou na construção do projeto para esta tese e cujos ensinamentos foram a base para todo o meu percurso na pesquisa.

Ao professor Vitor Chaves de Souza, pela solicitude, acolhimento, confiança e por ter me acompanhado e me auxiliado nessa caminhada até o final.

Ao professor Marcelo Furlin – que me direcionou para a área de Ciências da Religião – por suas preciosas considerações em minha qualificação e por todo apoio durante toda a minha jornada na Pós-graduação, desde o Lato Sensu até o Stricto Sensu.

Ao professor Marcio Cappelli Aló Lopes, pela contribuição nesta pesquisa, desde o estágio até as críticas, tão valiosas, em minha qualificação e em outras ocasiões, que foram de grande ajuda para este trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter me concedido a bolsa de estudos, sem a qual não seria possível realizar esta pesquisa. Ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, professores e colegas.

Aos professores participantes da banca examinadora, pelo tempo dedicado à leitura e considerações sobre o meu trabalho.

Ao meu querido esposo, Renato, e a nossa querida filha, Renata, por todo apoio, ajuda, paciência e pela compreensão nos momentos em que precisei me isolar para me dedicar à pesquisa.

À minha mãe, Sarita, por ter orado comigo nos momentos em que me sentia sem confiança. Aos amigos e familiares que torceram por mim.

*As palavras podem ser sombras, mas que força possuem essas sombras!
Que magia!
De acordo. Mas devemos defender-nos de toda palavra, toda linguagem
que nos desfigure o mundo, que nos separe das criaturas humanas, que
nos afaste das raízes da vida.*

(VERISSIMO, 1978, p. 224).

LUCKNER, Rita de Cassia Scocca. **O ser da guerra e a guerra do ser: *O Prisioneiro*, de Erico Verissimo, como um *dispositivo-lúdico-profanatório***. Tese de doutorado em Ciências da Religião. Diretoria de Pós-Graduação e Pesquisa, Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo.

RESUMO

O escopo deste trabalho é ressaltar a função transformadora da literatura por intermédio da análise teológico-literária de *O Prisioneiro* (1967), de Erico Verissimo, que através da linguagem simbólica, do jogo que faz com as palavras, dos *silenciamentos*, dos ditos e *não-ditos* e da mensagem apontada pelo verbo literário possibilita destacar elementos relacionados ao comportamento do ser humano que se encontra capturado em diversos níveis pelo poder, representado pelos personagens e contexto retratados na obra. A partir dos conceitos de *dialogismo*, de Mikhail Bakhtin e de *dispositivo e profanação*, de Giorgio Agamben, busca-se discorrer sobre a queda da linguagem, que se apresenta monológica (ou sacralizada), para então ascender e se revelar dialógica (ou profana). A hipótese trabalhada foi que os conceitos acerca da linguagem e temas relacionados, elaborados por esses teóricos, discutidos e interligados nesta pesquisa, contrapostos à análise do romance nos permitem evidenciar a qualidade de *dispositivo-lúdico-profanatório* da literatura, particularmente em *O Prisioneiro*, e ressaltar a proficiência dela – de cunho antropológico e em constante diálogo com a teologia – tanto em representar como de ampliar sentidos dentro do conjunto de valores individuais e coletivos dos seres humanos, que nos leva a constatar a potencialidade da linguagem humana e a revelação da virtude da prudência e traz novas significações e interpretações das realidades, tornando-se meio de renovação, crescimento e retomada da posição crítica e ativa do ser.

Palavras-chave: dispositivo; profanação; literatura; prudência; Erico Verissimo.

LUCKNER, Rita de Cassia Scocca. **O ser da guerra e a guerra do ser: *O Prisioneiro*, de Erico Verissimo, como um *dispositivo-lúdico-profanatório***. Tese de doutorado em Ciências da Religião. Diretoria de Pós-Graduação e Pesquisa, Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo.

ABSTRACT

The scope of this work is to present the transforming function of literature through theological-literary analysis of the *O Prisioneiro*, written by Erico Verissimo, (1967), by means of symbolic language, of the playing with the words, of said and no-said and of the message pointed by the literary verb make possible to highlight the elements relating to the human behavior who is captured in several levels to the power, represented by the characters and context portrayed in the novel. Onwards conceptions of dialogism, by Mikhail Bakhtin, *dispositive* and *profanation*, by Giorgio Agamben, the focus is to address about the fall of the language, which is monologic (sacralized) by excess, to then ascend and reveal itself dialogic (profane). Our assumption is that the conceptions about language developed by these theorists, studied and interconnected in this research, contrasted with the analysis of the novel, allow us to highlight the quality of *dispositive-ludic-profanatory* of the literature, particularly in *O Prisioneiro*, and emphasize its proficiency, of an anthropological nature and in constant dialogue with theology, both in representing and expanding meanings within the set of individual and collective of human beings, that leads us to apprehend the potentiality of human language and the revelation of the virtue of prudence and brings new meanings and interpretations of realities, becoming a way to renewal, growth and retaking the critical and active attitude of being.

keywords: Dispositive, profanation, literature, prudence, Erico Verissimo.

LUCKNER, Rita de Cassia Scocca. **O ser da guerra e a guerra do ser: *O Prisioneiro*, de Erico Verissimo, como um dispositivo-lúdico-profanatório.** Tese de doutorado em Ciências da Religião. Diretoria de Pós-Graduação e Pesquisa, Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo.

RESUMEN

La intención de esta investigación es resaltar la función transformadora de la literatura por intermedio del análisis teológico-literaria del libro *O Prisioneiro* (1967), de Erico Verissimo, que a través del lenguaje simbólico, del juego de palabras, de los *silenciamentos*, de los dichos e *no-dichos* y del mensaje señalada por el verbo literario posibilita destacar elementos relacionados al comportamiento del ser humano que es capturado en varios niveles por el poder, representado por los caracteres y contexto retratados en la obra. Desde los conceptos de *dialogismo*, de Mikhail Bakhtin e de *dispositivo* y *profanación*, de Giorgio Agamben, se busca disertar de la caída del lenguaje, que se presenta monológico (o sacralizado), y entonces ascender e revelarse dialógico (o profano). La hipótesis trabajada fue que los conceptos sobre el lenguaje y temas relacionados, elaborados por estos teóricos, discutidos e interconectados en esta investigación, frente as análisis de la novela nos permiten destacar la cualidad de la literatura como *dispositivo-lúdico-profanatorio*, particularmente en *O Prisioneiro*, y destacar su maestría, de carácter antropológico y en constante diálogo con la teología, tanto en la representación como en la ampliación de significados dentro del conjunto de valores individuales y colectivos del ser humano, lo que nos permite a constatar la potencialidad del lenguaje humano y la revelación de la virtud de la prudencia y que nos lleva a una revelación que nos permite rescatar la virtud de la *Prudentia* (Prudencia) y trae nuevos significados y interpretaciones de las realidades, convirtiéndose en un medio de renovación, crecimiento y recuperación de la posición crítica e activa del ser.

Palabras clave: Dispositivo, profanación, literatura, prudencia, Erico Verissimo

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1 O Mal refletido: Aspectos teóricos e literário-teológicos em reflexão com a escrita crítica veressimiana	21
1.1 O espelho do escritor: enfoques sobre a literatura de Erico Verissimo	22
1.1.1 Na linha do tempo: Contexto de 1930 até <i>O Prisioneiro</i> (1967)	32
1.1.2 <i>Poiesis e práxis</i> literária.....	40
1.2 Diálogos teológico-literários	44
1.3 A literatura como dispositivo gerador de emoções	56
1.4 <i>O Prisioneiro</i>: Trama e desdobramentos	59
1.4.1 A última missão.....	68
1.5 Aprisionamentos: O dispositivo do poder em <i>O Prisioneiro</i>	70
1.5.1 A profanação dos dispositivos.....	74
1.6 A linguagem literária sob a ótica de Mikhail Bakhtin relacionado à <i>O Prisioneiro</i>	81
Considerações acerca do capítulo 1	86
Capítulo 2 Culpa e castigo: mitos e metáforas em <i>O Prisioneiro</i> relacionados ao comportamento humano.....	89
2.1 Da maçã à metralhadora: A noção do Mal e sua trajetória simbólica na literatura	90
2.2 Mito, religião, diálogo e direito sob a ótica de Bakhtin e Agamben	97
2.3 Culpa e castigo em <i>O Prisioneiro</i>	102
2.3.1 Inter-relações entre <i>O Prisioneiro</i> e o Judeu Errante.....	106
2.4 O grotesco e o brutal na obra de Erico Verissimo	109
Considerações acerca do capítulo 2	120
Capítulo 3 A Remissão: A linguagem simbólico-literária de Erico Verissimo.....	123
3.1 O testemunho e a testemunha	126
3.2 A potência e a <i>potência do não</i>	130
3.3 <i>O Prisioneiro</i>: uma parábola	133
3.4 Fronteiras: cognição, arte e estética	140

3.5 A morte simbolizada em <i>O Prisioneiro</i>	143
Considerações acerca do capítulo 3	150
Capítulo 4 Redenção: O ser de potencialidade diante os dispositivos do poder	155
4.1 Fundamentos das virtudes humanas	157
4.1.1 As virtudes clássicas.....	159
4.1.2 As virtudes e a contemporaneidade.....	160
4.2 Prudência, a régia das virtudes	166
4.3 A jornada do tenente-herói	168
4.4 <i>O Prisioneiro</i> como dispositivo-lúdico <i>profanatório</i>	174
Considerações acerca do capítulo 4	188
Considerações finais	191
BIBLIOGRAFIA	198

INTRODUÇÃO

As obras de Erico Verissimo sempre estiveram vinculadas, de uma forma ou de outra, à história, seja do Rio Grande do Sul, do Brasil ou até para além das fronteiras nacionais. No entanto, mais do que se inspirar em fatos históricos, o autor com seus escritos refletiu, provocou e provoca reflexões nos leitores quanto às questões relacionadas à injustiças, violências, preconceitos e jogos de poder que a vida humana está atrelada. Verissimo acreditava que o escritor, diante de um sistema cujas estruturas políticas decidem a direção da vida, deve reagir com uma escrita engajada ante ao mundo conduzido. Entende-se, por suas próprias palavras, que a missão de um romancista era “fazer luz sobre as injustiças sociais, mostrar a crueldade ou desonestidade dos governantes, denunciar as atrocidades e jamais desertar o seu posto”.¹

Por esses pressupostos, o objetivo desta pesquisa é a análise, por um viés teológico-literário, da obra *O Prisioneiro*, escrita por Erico Verissimo e publicada originalmente em 1967, a qual por intermédio da linguagem simbólica e do jogo que faz com as palavras, captura os *silenciamentos*, os ditos e *não-ditos* que possibilitam destacar elementos relacionados ao ser humano que se encontra preso, em diferentes conjunções, pelo poder. A partir dos conceitos de *dialogismo*, de Mikhail Bakhtin², de *dispositivo* e de *profanação*, de Giorgio Agamben³, busca-se discorrer sobre a queda da linguagem, que se apresenta monológica (ou sacralizada), para então ascender e se revelar dialógica (ou profana). Nossa

¹ Erico Verissimo: um solo de clarineta. In: *Manchete*. Rio de Janeiro, 04.08.1973. Entrevista a Rosa Freire D’Aguiar.

² Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (1895-1975), significativo teórico russo, que se dedicou ao estudo das relações entre literatura e as outras áreas do conhecimento, levantando questões acerca das relações humanas, o valor social da língua que são pertinentes até hoje, por “seu amplo embasamento filosófico e seu foco profundamente ético” que não suscitam conflito, “antes engrandecem sua concepção literária”, e por investir em ideias de coletividade sem contradizer seu compromisso com a consciência individual, e por seus conceitos sobre dialogismo, heteroglossia, cronotopo, carnavalização, que emergem do engajamento com a forma do romance, “mas que encontram força e justificação renovadas para além do domínio puramente literário”, compreendendo a conexão “entre texto e mundo com base na presença do(s) sujeito(s)”, sem se prender a teorias unidimensionais (RENFREW, 2017, p. 14-15).

³ Giorgio Agamben (1942-), filósofo italiano, até 2009 lecionou em diversas universidades europeias e norte-americanas. Sua obra tem influência de Walter Benjamin, Michael Foucault e Hannah Arendt, entre outros, centra-se nas relações entre filosofia, literatura, poesia e, fundamentalmente, política. Suas primeiras obras apresentam uma forte análise da realidade humana a partir da investigação a respeito da destruição da experiência e da arte. Seu primeiro livro *O homem sem conteúdo* (1970), trata diretamente de questões que envolvem estética e a filosofia da arte, tais como o esvaziamento do autor e do espectador diante da produção artística. Com o projeto *Homo sacer* o autor se volta às questões políticas, utilizando-se do paradigma do *homo sacer* para compreender a biopolítica contemporânea (RIBEIRO; LUCKNER; KELM, 2017, pp. 33-38).

hipótese é de que os conceitos acerca da linguagem – e temas relacionados – elaborados por esses teóricos, discutidos e interligados nesta pesquisa, contrapostos à análise do romance nos permitem evidenciar a qualidade de *dispositivo lúdico-profanatório* da literatura, particularmente em *O Prisioneiro*, e ressaltar a proficiência dela – de cunho antropológico e em constante diálogo com a teologia – tanto em representar como de ampliar sentidos dentro do conjunto de valores individuais e coletivos dos seres humanos, que nos leva a constatar a potencialidade da linguagem humana e a revelação da virtude da *Prudentia* (prudência).

O Prisioneiro evidencia a inquietação do autor em relação às violências de várias naturezas, inclusive as institucionalizadas, ao narrar situações e personagens dentro de uma guerra avassaladora, tanto no plano físico, envolvendo um grupo, em um hipotético país oriental; como também pessoal, no íntimo de cada um dos personagens, que prisioneiros de um sistema que manipula e desnorteia, tornam-se incapazes de reconhecerem o cerne da vida humana, a liberdade dos próprios corpos e, conseqüentemente, limita a capacidade de compreensão do discurso do outro e do próprio discurso, o que torna o mecanismo de poder monológico.

A literatura é constituída por obras que são pessoais e únicas, pois representa uma confiança, um pensamento, uma intuição, tornando-se uma “expressão” do criador, porém ela é também coletiva, na medida em que desperta no leitor emoções, envolvimento tanto de proximidade como de distanciamento das expressões lidas – desencadeados, em parte, pela linguagem simbólica – que assomam sentimentos que congregam os seres humanos “de um lugar e de um momento, para chegar a uma comunicação” (CANDIDO, 2008, p. 147). A visão simbólica do mundo é algo natural e necessário para a formação do caráter do ser humano. As expressões simbólicas podem resgatar aspectos da vida humana que muitas vezes foram reprimidos pela forma objetiva com que o mundo passou a ser interpretado. A manifestação dos desejos humanos de decifrar o místico, o transcendental, entre outros elementos dos quais os signos, por sua objetividade, não dão conta de explicar, são restituídos pela linguagem simbólica. Sendo assim, a literatura pode moldar comportamentos e conduzir ações humanas e torna-se um *dispositivo lúdico-profanatório*.

Há nas sociedades autoridades, governantes e pessoas com alto poder econômico que organizam e determinam as leis e/ou medidas administrativas e articulam as práticas

cotidianas das massas por intermédio de um conjunto de falsas ações ou discursos ligados ao progresso democrático, que na verdade é uma rede de recursos diversos que projeta a permanência do próprio poder. Ademais, tal rede é violenta, mesmo que com nuances de intensidade, e se manifesta nas omissões, nas ambiguidades de regramentos e das decisões jurídicas, nos ditos e não-ditos de um ordenamento que oculta ou revela de forma conveniente e que mantém o *status quo* da fragmentação da vida, em que poder é o objetivo central e não a organização da sociedade.

Os seres iludidos e excluídos do poder de decisão e ação perderam sua individualidade e se encontram presos àquilo que o filósofo italiano Giorgio Agamben reconhece como dispositivo, termo que “nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem fundamento no Ser. Por isso, os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (AGAMBEN, 2009, p. 38). O sujeito produzido confia na função do dispositivo como orientação, porém, ele é moldado e não guiado e inspirado, o que resulta na perda da individualidade, assim, na “raiz de todo dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo” (AGAMBEN, 2009, p. 44).

Restituir aquilo que foi tirado do ser humano, que passivamente participa da engrenagem da máquina do poder pela subjetivação, seria possível pela *profanação*, expressão utilizada em oposição ao processo de sacralização, ou seja, uma proposta de restituição às pessoas o uso comum de algo que foi isolado ou sacralizado. Para tanto, Agamben recorre ao lúdico como meio de profanação, pois quando o sujeito joga o jogo por suas regras e não pelas regras impostas e despóticas, ocorre uma ruptura do espaço capturado pelo poder e abre-se um novo espaço, o espaço da formação, da atuação do ser.

Nesse contexto, a literatura encontra-se em potência com a profanação dos dispositivos, por quebrar as regras e abrir o jogo para qualquer um que se habilite adentrar no mundo imaginário e criativo das artes, em que a linguagem não é apenas utilitária ou

fechada, mas sim aberta e livre, fonte do conhecimento que se faz renovado constantemente.⁴

Agamben assegura, em *Ideia da Prosa* (2012b), que na vida existem coisas ainda não vividas, assim como nas palavras há coisas ainda não expressas, elementos que nos reporta ao pensamento de Bakhtin de incompletude da linguagem, que ele relaciona à literatura, pois nunca está fechada, ao contrário, está sempre aberta para releituras que suscitam reflexões ao ser humano sobre si mesmo, sobre o próximo e o mundo de forma dialógica, o que pode lhe trazer novos significados para a vida. Na visão bakhtiniana, o ser humano se constitui na e pela linguagem, na própria fala e na fala do próximo, para ele “Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não pode nem deve terminar” (Bakhtin, 2008, p. 293).

Bakhtin e Agamben recorreram à literatura para desenvolverem e consolidarem diversos de seus conceitos, que serão apresentados no decorrer desta pesquisa. Suas ideias em relação à literatura se aproximam, ela é uma possibilidade de relacionar conhecimentos por outro enfoque, fora da interpretação fechada, especificamente do campo científico. Destarte, as narrativas amplificam as significações que as palavras descritivas apresentam; elas descrevem com linguagem simbólica os pensamentos e ações humanas genuinamente, ultrapassando a capacidade da linguagem literal e histórica.

Para Bakhtin (2002), o discurso literário é dialógico, assim, nele não há a “minha-palavra-original”, mas sim a “palavra-nossa”, que, num processo contínuo de apropriação, torna-se “palavra-nossa-minha” e diante desse movimento dialógico propicia espaço para recriação e reformulação da subjetividade do ser, de novas maneiras de ver e de refletir a realidade, de apropriar-se de conhecimentos não somente pela razão, mas também pela emoção e pela intuição.

O Prisioneiro foi elaborado, estrategicamente, sem evidenciar os nomes dos personagens, que são identificados apenas pelas funções que eles desempenham: a professora, o tenente, o coronel, etc. O recurso de perda de nome, segundo Chaves (2001), seria o referente simbólico da eliminação da individualidade, ou da identidade, uma vez que

⁴ Para Umberto Eco, o movimento poético de uma obra “é um momento intuitivo que joga não somente com a inteligência, mas também com a emoção e a sensibilidade... é emoção intencional que traz em si bem mais do que ela mesma”, e isso ocorre porque ela é resultado de uma profunda relação com a realidade, “identificação final do mistério das coisas com o espírito do artista”, possivelmente compreendida como “momento de conhecimento pré-lógico do real, instrumento de revelação metafísica” (ECO, 2016, p.107).

em diversos momentos da narrativa os personagens questionam suas ações e demonstram uma condição de “Desconhecido”, não somente ao leitor que não tem as informações de espaço e tempo – o autor não especifica tais categorias – como também os personagens se tornam desconhecidos, perdidos de si mesmos, que são descritos exteriormente e interiormente de forma a indicar certas reflexões e autocríticas, estranhamentos e indecisões. A realidade torna-se desconhecida a eles, pois a impossibilidade do autorreconhecimento os impossibilita de agirem contra a engrenagem que os aprisionou em um sistema da qual não conseguem se libertar e acabam por colocar em risco a ética humana.

Em *O Prisioneiro* os fatos narrados nas entranhas de uma guerra brutal são verossímeis e não alegóricos, e o personagem tenente, designado para assumir o interrogatório do prisioneiro, “representa o Horror Moderno, simultaneamente a violência e a impotência” dos seres humanos “transformados em número, que perderam a ‘linguagem’ e já não têm um passado” ou perderam a referência dele; eles não lutam mais pela “ideia da liberdade porque, fruto da civilização onde o humano se degradou”, na verdade nunca a possuíram (CHAVES, 2001, p. 130). Porém, o ser que vive esse “Horror Moderno” tem, em suas raízes, o desejo de liberdade, que Verissimo resgata e defende, trazendo de volta por intermédio da literatura – que representa mais que um manifesto sociopolítico – o que foi retirado do ser humano, ou de seu lugar natural.

A partir dessas asserções, esta pesquisa apresenta uma análise da obra literária *O Prisioneiro*, com a finalidade de observar e apontar simbologias, analogias, entre outros elementos que possam ser correlacionados com a ambivalência da natureza humana, a partir das representações sobre o mal, pecado, culpa, remissão, redenção, entre outras que envolvem questões axiológicas. Tais asserções enfocam o nosso trabalho na virtude da prudência, por intermédio da literatura de Erico Verissimo, como dimensão teológica para as relações humanas em que liberdade e alteridade se consolidam.

Há de se verificar que Erico Verissimo utilizou elementos do real e da ficção em *O Prisioneiro* para debater temas atemporais, cujas estruturas narrativas e seus componentes nos permitem interpretá-la como uma crítica social e também como perspectiva reflexiva sobre o ser humano e suas relações. Percebe-se que o indivíduo, que é representado por meio dos personagens, está constantemente entre tensões: bem e o mal, o sagrado e o

profano, culpa e redenção, entre outras que impactam tanto a moral como a ética. Observa-se por meio da ficção do autor gaúcho **o ser da guerra**, ao apresentar personagens participando de uma guerra em um país asiático; e **a guerra do ser**, ao mostrar personagens que refletem sobre seus limites, sofrimentos, falhas, arrependimentos, dúvidas e anseios por mudanças. O resultado dessa análise teológico-literária pode incitar uma reflexão acerca da conduta ética humana, sua relação de profanação com os dispositivos do poder, em que o ser humano percebe-se como livre para pensar e escolher as ações, ou seja, sua *jogabilidade* e não como peça do jogo que é manipulada.

A essência da pesquisa sobre uma obra literária é a interpretação e engloba conhecimentos de áreas diversas – como psicologia, sociologia, filosofia, crítica literária etc. Considerando a interface entre Literatura e Teologia, propomos uma análise teológico-literária de *O Prisioneiro*, tendo como base a linguagem simbólica e o fator antropológico⁵ desses domínios, pois consideramos que a aproximação desses diferentes olhares é oportuna para impulsionar o indivíduo ao pensamento crítico, além de prefigurar um tempo repleto de perspectivas. Ademais, nesta pesquisa, sendo qualitativa⁶, optou-se por alguns métodos de investigação, como os estudos culturais e residuais que auxiliaram nas escolhas dos teóricos para o embasamento e desenvolvimento das nossas reflexões, visto que há uma relação de proximidade de *O Prisioneiro* aos temas contidos em obras de diversas épocas, como a mitologia grega e a judaico-cristã. Com o método de trabalho dos Estudos culturais, segundo Bordini (2006) em “*Estudos culturais e estudos literários*”, são observados os elementos de linguagem, em que se considera tanto a trama, os personagens, as metáforas, atentando-se para sua funcionalidade estética, psicológica e cultural, como também o intercâmbio das experiências e conhecimentos do autor e da sociedade de sua época e seu local. Parte-se da ideia de que as sociedades possuem seus valores, pontos de vistas oriundos de suas experiências por meio de sistemas, rituais e formas artísticas. A Teoria

⁵ Discorreremos sobre o método antropológico e outros seguimentos que aproximam a literatura e a teologia no tópico **1.2 Diálogos teológico-literários**.

⁶ As características da pesquisa qualitativa são: objetivação do fenômeno; hierarquização das ações de *descrever, compreender, explicar*, precisão das relações entre o global e o local em determinado fenômeno; observância das diferenças entre o mundo social e o mundo natural; respeito ao caráter interativo entre os objetivos buscados pelos investigadores, suas orientações teóricas e seus dados empíricos; busca de resultados os mais fidedignos possíveis; oposição ao pressuposto que defende modelo único de pesquisa para todas as ciências (SILVEIRA; CÓRDOVA, in: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (orgs.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. pp. 31-43).

Residual⁷ na literatura, como também na cultura, pauta-se na ideia de que tudo está inspirado e sustentado em algo já visto e revisto, assim, compreende-se que a noção de mimese está sempre presente. Pela residualidade se investiga de que forma a literatura descreve e imagina a sociedade e outras literaturas, “analisando os elementos de um texto presentes em outros textos”. Tais elementos aparecem em um texto não para replicar ou refazer os textos anteriores a ele, “mas porque esses elementos estão na mentalidade coletiva e foram passados de uma época para outra” (PINILLA, p. 117).

Optou-se por intitular os capítulos de acordo com a trajetória do personagem tenente – que possui participação significativa na trama – o que nos permite uma abordagem crítica, teórica e interpretativa da obra verissimiana. Pensando nesses caminhos, após uma pesquisa bibliográfica, iniciamos o primeiro capítulo, cujo título é **O Mal refletido: Aspectos teóricos e literário-teológicos em reflexão com a escrita crítica veressimiana**, pelos estudos sobre a linguagem literária e a intencionalidade do autor, para então seguir para a análise da obra em si – suas micro e macro estruturas – que permeia todos os capítulos desta tese. Observa-se que as obras de Verissimo são constituídas de histórias e História, visto que representam a trajetória do povo do Rio Grande do Sul, seu desenvolvimento político e sociocultural, fatos observados por ele. Dessa forma, abordamos contextos do início da produção do autor, até chegar ao contexto da obra que compõe o *corpus* desta pesquisa e que se conecta com a história de outras nações e culturas. Além disso, a partir das ideias de alguns estudiosos – Maria Clara Bingemer, Antonio Manzatto, Antonio Magalhães, Alex Villas Boas e Rubem Alves – discorreremos sobre a conexão entre Literatura e Teologia. Tanto a linguagem literária, como a religiosa, são feitas de símbolos que têm influenciado o pensamento e comportamento humanos. Os estudos que envolvem a Literatura e a Teologia em programas de pós-graduação têm se ampliado, considerando não apenas a aproximação de suas estruturas – a saber, as narrativas – como também seu caráter antropológico e linguagem simbólica. Para compreender os símbolos, assim como as metáforas e analogias dentro – e fora – do texto

7 A Teoria da Residualidade proposta como método investigativo, sistematizado por Roberto Pontes, está certificado junto à Universidade Federal do Ceará e ao Diretório de Pesquisa do CNPq sob o título Estudos de Residualidade Literária e Cultural – GERLIC. É possível um estudo mais aprofundado desse método através da dissertação de mestrado de Roberto Pontes (1989) – Pós-Graduação em Letras da UFC, intitulada *Poesia in submissa afrobrasilusa*, e publicada em livro com o mesmo título (Rio de Janeiro/Fortaleza; Oficina do Autor/Edições UFC, 1999). Também em sua tese de doutorado *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro* (1998) – PUC do Rio de Janeiro, publicado pelas Edições UFC em 2012.

literário, buscamos os estudos de Bakhtin sobre dialogismo, polifonia e inacabamento do texto. *O Prisioneiro* é um livro político, uma indagação e indignação quanto à ética dos “meios” e dos “fins” (CHAVES, 2001, p. 133), que apesar da ausência de responsáveis confessos pelo assassinato do prisioneiro, expõe a “Engrenagem” que subjuga os indivíduos.

Diante essas enunciações, relacionamos a obra com o conceito de *dispositivo*, de Giorgio Agamben, assim como de *profanação*, inspirado pela noção de *Iluminação Profana* – expressão cunhada por Walter Benjamin – como enfrentamento aos processos de *dessubjetivação* resultantes das ações dos dispositivos. Para Benjamin, a linguagem comunica-se por si mesma plenamente, além de descrever o ser humano, as coisas e os acontecimentos, também integra a essência espiritual do humano e da natureza, portanto, não pode ser entendida apenas como veículo de conteúdos sobre algo em que há somente signos evidentemente correlacionados. O autor advoga que “a linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas, simultaneamente, símbolo do não-comunicável”. Dessa maneira, a linguagem literária, entre símbolos e metáforas, traz novas dimensões aos temas abordados e pode fazer surgir novos conceitos ou reflexões às ciências de um modo geral, por sua capacidade de transitar por diversos campos do conhecimento, por sua “iluminação profana” (BENJAMIN, 2013, p. 60).

Percebe-se o aspecto lúdico da linguagem simbólica como elemento implícito na literatura, interligado às experiências pessoais e coletivas, capaz de revelar o dito e o *não-dito*, pois propõe um jogo para o leitor que se envolve nela, além de suscitar reflexões. Nessa moldura, no segundo capítulo, **Pecado e Culpa**: mitos e metáforas em *O Prisioneiro* relacionados ao comportamento humano, discorremos sobre a ideia de pecado e de culpa e a relação destes com a obra *O Prisioneiro*, como representação literária de aspectos presentes no comportamento humano que estão numa contínua modificação, porém permanecem vinculados ao passado. Assim, buscamos alguns mitos primordiais, como o mito de Adão e Eva, Prometeu e do Judeu Errante para observar como estes se relacionam e se adaptam ao contexto moderno. Ademais, apontamos a linguagem grotesca e *brutalista* utilizada por Verissimo como crítica a qualquer forma de violência, seja sexual, racial, ou física e/ou psicológica por meio de guerras e formas de dominação. Concluímos o segundo capítulo mostrando o personagem prisioneiro como representação do *Homo Sacer*, figura

que Agamben recupera do direito romano para aquele que está banido de toda esfera de proteção, tanto a dos homens como a dos deuses. O filósofo utiliza essa figura para refletir sobre a relação entre a vida nua e a política na modernidade, ou seja, a *biopolítica*, em que a vida é gerenciada pelo poder e aqueles que não se submetem a esse ordenamento são excluídos da proteção jurídica.

O terceiro capítulo, intitulado **A Remissão**: A linguagem simbólico-literária de Erico Verissimo, debruça-se sobre a representação da remissão no texto verissimiano, que pode ser implicitamente apontada pela simbologia, particularmente pelo tema da morte. Ademais, há uma discussão acerca da ética e da moral relacionadas ao pensamento de Bakhtin e de Agamben tendo a linguagem como critério e em conexão com *O Prisioneiro*. A obra simboliza o repúdio às hierarquias e ao controle do que se deve ou não revelar, da manipulação por meio de discursos que afetam os modos de vida. O personagem prisioneiro é o *muçulmano* – aquele que não pode testemunhar – porém, as lembranças dos que sobreviveram são um resgate do indizível. A literatura se encarrega de representar essas lembranças como um arquivo. Ele também é o ser *qual-quer*, não é universal nem individual, mas singular, ou seja, ser de potência que pode a própria impotência.

O quarto capítulo, **Redenção**: O ser de potencialidade diante os dispositivos, concentra-se na literatura como *dispositivo-lúdico-profanatório* e como instrumento de revelação da virtude da *Prudentia* (prudência). Discorremos sobre o conceito de virtude e da prudência, da esperança como dimensão teológica e sua relação com a literatura e desta como meio de reflexão para a contemporaneidade. Portanto, *O Prisioneiro* pode ser instrumento profanador, que por sua simbologia – apreendida por meio de uma releitura da obra – quebra a normalidade, representa um desvio para o passado para ressignificar o presente e projetar o futuro, dando ênfase no *aqui e agora*, em uma candência permitida pelas artes, neste caso, pela literatura, e em especial, de Erico Verissimo. Esse movimento da literatura permite revelar a multissignificação da palavra, a fruição da multiplicidade da representação metafórica e da mensagem do verbo literário, que ao se entregar a ele – movimento – o ser é conduzido para a realidade transcendente, abertura para a efetivação da emergência da integridade, da justiça e da humanização.

Capítulo 1

O MAL REFLETIDO: Aspectos teóricos e literário-teológicos em reflexão com a escrita crítica veressimiana

Pode-se pensar a literatura como reflexo e reflexão. Ela é um grande espelho da humanidade que revela tanto sua grandeza de conquistas como também seus desejos, limites e falhas. Às vezes, o ser humano prefere virar o rosto e não encarar a feiura exposta, mas quando se permite olhar para esse espelho, mesmo que de relance, tem a percepção de situações e comportamentos que foram absorvidos em uma anormal normalidade, afinal, o ser humano é por natureza paradoxal, carrega em si o bem e o mal, e essa ambiguidade é resultado do livre-arbítrio⁸, das escolhas boas ou más, sendo estas um fator determinado, muitas vezes, por convenções. Esses aspectos são observados e transformados em obras por escritores, assim como Erico Verissimo, que são sensíveis às transformações – ou mesmo à manutenção – do mundo e das ações humanas e dão voz a pensamentos e indagações que abordam temas sociais que faziam parte do seu contexto, mas que também se relacionam com contextos passados e se estendem ao presente, visto que temas discutidos por ele, como a desigualdade social e problemas relacionados à violência, ao autoritarismo, preconceitos, entre outros, ainda fazem parte da realidade atual.

Ademais, são obras que mantêm constante diálogo com preceitos teológicos e filosóficos, que nos faz refletir sobre o papel da literatura aliada ao pensamento crítico, muitas vezes reprimido, que talvez em outros contextos e épocas não pudessem se manifestar a não ser pelo registro escrito e de maneira implícita. Por diversas vezes, pessoas entraram em conflito por divergências de pensamentos, seja dentro do âmbito político, religioso, social, ou cultural, e a literatura é o arquivo das expressões desses contextos.

⁸ Tomás de Aquino em seus estudos declara que é pela vontade que pecamos e vivemos retamente. Ademais, “Así, pues, la voluntad se relaciona con el bien y con el mal, pero con el bien deseándolo, mientras que con el mal, huyendo de él.” (TOMÁS DE AQUINO, I-IIae, q. 8, a. 1). A vontade e o livre-arbítrio são uma única potência, a potência de escolha (*vis electiva*). O livre-arbítrio é o expoente da razão e da vontade, sendo que esta, por seu poder de escolha enquanto atingida pela razão, pode e deve tender para meios que ensejam o alcance do bem como um fim.

Em *O Prisioneiro*, Verissimo usou a guerra como cenário, que de forma objetiva pode ser relacionado com a Guerra do Vietnã. Essa obra foi classificada como literatura de folhetim e pouco valorizada na época, porém, o autor não apresenta apenas o ser da guerra. Subjetivamente, apresenta a guerra do ser, aquela travada pelos conflitos internos e por sentimentos desencadeados, particularmente, pela culpa.

Buscamos aprofundar temas acerca do mal representado na obra pela guerra e ações hegemônicas – de convergência entre linguagem, literatura e religião – e relacionados às ideias de Giorgio Agamben sobre *dispositivo* e *profanação*; e de Mikhail Bakhtin sobre *dialogismo*. As teorias desses autores auxiliam no exame da literatura como um *dispositivo-lúdico-profanatório*⁹. Iniciamos com um estudo acerca das principais obras de Erico Verissimo, pois elas representam o compromisso deste escritor de fazer de seu ato estético (sua literatura) uma invocação ética, voltada à solidariedade e alteridade por meio da crítica e denúncia intransigentes das amarras e prisões criadas por indivíduos que, centrados no poder, não possuem escrúpulos. A relação dessas teorias e temas apresentados torna-se pertinente, pois mostra o caminho, ou seja, o método adotado para a análise da obra literária *O Prisioneiro* em relação à tríade norteadora desta pesquisa.

1.1 O espelho do escritor: enfoques sobre a literatura de Erico Verissimo

As palavras soltas se perdem ao vento, mas as palavras escritas ganham o tempo. Erico Verissimo soube, com maestria, marcar nas páginas do Tempo as palavras capturadas no Vento. Suas obras estão permeadas não apenas de estética, mas também de ética, carregadas de humanidade e de denúncia são um alerta contra a passividade em que o indivíduo de sua época – e dos dias de hoje – se encontrava – e se encontra – participante inconsciente da *engrenagem* da máquina social manipulada pelo poder.

Erico Verissimo é um dos grandes nomes da literatura brasileira, que retratou a história, a maneira de ser e de viver do povo do sul do Brasil, e escreveu sobre os grandes dilemas do ser humano, ampliando seus temas para demandas que ultrapassaram as fronteiras nacionais. Existem diversos trabalhos bibliográficos e biográficos acessíveis

⁹ O termo *dispositivo-lúdico-profanatório* foi cunhado por mim, a partir das teorias dos autores Giorgio Agamben e Mikhail Bakhtin na tentativa de aludir às qualidades que a literatura reúne em seu conjunto e que serão explanados nesta pesquisa.

sobre esse escritor gaúcho¹⁰, assim, o nosso objetivo não é aprofundar em sua biografia, ou em resenhas críticas de suas obras, porém, a leitura de *O Prisioneiro* foi o gatilho para as interações com teorias – de diversas áreas do conhecimento – que nutrem esta pesquisa, e, diante disso, torna-se relevante o conhecimento, mesmo que concisamente, sobre o autor e sua escrita.

Erico Verissimo (1905-1975) nasceu em Cruz Alta, cidade do Rio Grande do Sul. Seu pai era proprietário da *Pharmácia Brasileira*, onde, quando pequeno, o escritor presenciou fatos que ficaram marcados em sua memória, remédios, pessoas doentes, feridas ou em recuperação de cirurgias, cenas que acabam sendo refletidas em alguns de seus escritos, mesmo que inconsciente, mas que são percebidas e reveladas em seus livros autobiográficos. Em 1920, Erico foi estudar em Porto Alegre, em um colégio de orientação protestante, onde demonstrou ser bom aluno, inclinado às letras. No entanto, não pôde terminar seus estudos elementares, pois, em dezembro de 1922, ao retornar à sua cidade por ocasião de férias escolares, encontrou a farmácia da família em vias de falência, a casa hipotecada e seus pais em processo de separação (VERISSIMO, 2005a). Ele, sua mãe e seus irmãos se mudaram para a casa dos avôs maternos, e, para manter os filhos, dona Abegahy passou a trabalhar com costuras, atividade da qual manteve por vários anos. A imagem da mãe trabalhando e lutando para o sustento, mostrando-se sempre forte no comando da casa e da família, trouxe certa influência na criação de algumas personagens femininas que demonstram caráter de determinação e coragem, mesmo diante do sofrimento. Exemplo disso são Fernanda, de *Caminhos Cruzados* (1935) e *Um lugar ao sol* (1936), Ana Terra, e Flora Cambará, do romance *O tempo e o vento* (1949), a professora de *O Prisioneiro* (1967), entre outras.

Impossibilitado de estudar, seu primeiro trabalho foi como balconista em um armazém, período em que dividia o tempo entre os afazeres no balcão, estoque e a escrita de seus primeiros textos literários. Seu segundo cargo foi no Banco do Comércio e posteriormente abriu um negócio próprio em sociedade com uma colega, a Farmácia Central, mas manteve o hábito da leitura e da escrita de textos autorais, e, em 1929, o

¹⁰ Para exemplificar, referenciamos: CHAVES, Flávio Loureiro. A terra de Erico. In: _____. *Matéria e invenção*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1994. pp. 49-60. E também: PESAVENTO, Sandra. A temporalidade da perda. In: PESAVENTO, Sandra (org.). *Leituras cruzadas*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2000. pp. 31-48.

diretor de um periódico em Cruz Alta publicou o conto *Chico: um conto de Natal*. Depois o conto *Ladrão de gado* foi publicado na recém-fundada *Revista do Globo*. Essas publicações de contos ajudaram o novo escritor a alcançar alguma notoriedade no meio literário da região porto-alegrense. Aos 25 anos, decidiu ir para Porto Alegre seguir carreira de escritor, o que era uma investida incerta, pois a profissão ainda não era reconhecida no Brasil. Após um período de árdua busca por trabalho, Verissimo é admitido no cargo de secretário da redação da *Revista do Globo*. Paralelamente, ele traduziu livros do inglês para o português, o primeiro o qual traduziu foi *The Ringer*, de Edgar Wallace, uma novela policial.

Em 1932, quando passou a atuar na seção editorial, arriscou a publicar seu primeiro livro: *Fantoches*. A partir de então, iniciou-se a carreira de um dos mais renomados escritores da literatura nacional, que deixou um vasto acervo, o qual algumas das obras que o compõe são apresentadas nesta pesquisa, devido sua relevância e relação com o tema deste estudo e dos quais alguns elementos são recorrentes, pois denotam o humano como ser que perdeu sua individualidade e se encontra capturado pelas leis, pelo governo e poderosos, ou representam as classes que são excluídas, ou incluídas apenas para manter o *status quo*.

Fantoches, publicado em 1932, é uma coletânea de contos breves, quinze no total – alguns inéditos e outros já publicados anteriormente, no *Diário de Notícias* e em outros cadernos literários de jornais e revistas. Os contos possuem estrutura dramática, desviam-se de situar as ações geográfica e cronologicamente e, apesar dos temas vagos e a busca forçada pela universalização, nesse livro percebe-se a tentativa do autor de refletir sobre a literatura na própria literatura, “no próprio ato em que é escrita”, ou seja, discute sobre o texto dentro do próprio texto, dessa forma, propõe uma reflexão acerca da “função da literatura e o ofício do escritor” (CHAVES, 2001, p. 22). Essa característica reaparece em outras obras, como em *Caminhos Cruzados* e em *Um lugar ao sol*.

O primeiro romance do escritor cruz-altense, *Clarissa*, foi publicado em 1933, cuja protagonista é uma adolescente sonhadora e romântica. Nessa obra, Verissimo trabalhou aspectos da cidade na década de 30 e do cotidiano, que apesar de narrado em 3ª pessoa, o universo onírico da garota de 14 anos ocupa o plano central e a sequência episódica é totalmente desenvolvida sob a ótica encantatória e imaginativa de Clarissa, jovem que vive em uma pensão rodeada de pessoas simples que enfrentam as dificuldades do cotidiano

urbano. Reconhecido seu talento por editores e leitores, sucessivamente suas obras foram publicadas e apreciadas, primeiramente na região sul, depois por todo o Brasil e em outros países.

Caminhos Cruzados (1935) foi escrito com inspiração na técnica que adquiriu com a tradução que fez de *Contraponto*, de Aldous Huxley. Na composição da obra, Erico expõe vários personagens com suas dificuldades e lutas cotidianas, cujas histórias se inter-relacionam e cujo final não é revelado, mas sugerido, levando o leitor a um posicionamento. Em *Caminhos Cruzados* cada personagem apresenta um núcleo particular na trama, o livro apresenta as divisões e desigualdades da sociedade como um todo, isto é, mostra uma acentuada oposição na “origem da intriga – há os que estão por cima, exercendo o controle da engrenagem; há os que estão por baixo e são triturados”. Tal oposição é percebida facilmente pela divisão entre a burguesia – representante do capitalismo –, a classe média e a classe baixa (CHAVES, 2001, p.30-31). Os contrastes sociais se tornaram um ponto forte na literatura de Verissimo, apresentados em praticamente todas as suas obras – incluindo em *O Prisioneiro* – e expõem diferentes formas de manifestações de autoritarismo. Provocar reflexões é outra característica marcante nas obras desse escritor gaúcho. Por essa obra ele recebeu o prêmio da Fundação Graça Aranha, do Rio de Janeiro, porém, ao expor na obra contrastes da sociedade em relação aos aspectos econômicos, políticos e morais, ele desagradou os conservadores da literatura, os políticos e o clero e, assim, tornou-se foco de atenção da Delegacia Especial de Segurança Política e Social do Rio Grande do Sul. Foi chamado para depor sob a acusação de comunismo e sua participação, através de sua assinatura em um manifesto antifascista colaborou para a acusação.

Mantendo o olhar na aristocracia rural, em *Música ao longe*, também lançado em 1935, Erico descreve uma situação próxima à realidade do momento histórico: o quadro social estava, aos poucos, sendo alterado; a economia rio-grandense se apresentava em pleno crescimento e uma nova burguesia se formava nas cidades, composta pelos descendentes dos imigrantes – italianos e alemães – que se destacavam na indústria e comércio em contraposição ao regime rural que, anteriormente, detinham o poder econômico e *status* social. Apesar do tema e do cenário regional, há uma diferenciação da

obra com os romances regionalistas¹¹, pois ao aprimorar sua técnica do contraponto – iniciada em *Caminhos Cruzados* – a descrição do ambiente serve apenas como abertura para consolidação da verossimilhança, “visa adotar a narrativa dum certo grau de universalização ampliando a sua comunicabilidade”. O espaço descrito torna-se “um espaço significado pelo olhar da personagem que integra o ‘típico’, o ‘particular’, o ‘episódico’ ou o ‘regional’ na sua dimensão de humanidade” (CHAVES, 2001, p. 42). Seu regionalismo estava associado à escrita de inclinação social, e nessa conjuntura, ampliou “a abrangência de reflexão de seus romances que transitavam entre o provinciano e o universal” (CAMPOS, 2016, p. 15).

Em 1936 foi lançado *Um Lugar ao Sol*. Nessa obra, alguns personagens já conhecidos como Clarissa, Vasco, Amaro, Fernando, Noel e outros novos, se encontram mostrando as dificuldades de sobreviver na cidade de Porto Alegre nos anos 30. São descritas as mudanças sociais, principalmente em relação aos costumes, pois o tradicional coronelismo perdia forças. Dando continuidade aos passos iniciados em *Caminhos Cruzados*, o personagem Noel concretiza seu projeto literário, cujo título se iguala à obra maior: *Um Lugar ao Sol*. Dessa forma, Erico traz novamente a questão da literatura dentro da literatura. É Fernanda, sua esposa, que transforma a ideia inicial do esposo em escrever um livro para “ler quando quisesse esquecer a vida”, para um livro mais realista, pois “quando se procura um livro não é para fugir à vida, mas sim para viver ainda mais” (VERISSIMO, 2005, pp. 341-342).

Olhai os lírios do campo, escrito em 1938, tornou-se um sucesso de vendas e alavancou a popularidade do escritor. Em curto período após o lançamento, o romance atingiu a marca de 17 mil cópias vendidas no Brasil e isso impulsionou a tradução para outros idiomas. Matilde de Elía de Etchegoyen – tradutora argentina – responsável pela tradução para o espanhol (1940), ressalta o estilo poético, concluindo que essa seria a razão

¹¹ Com a presidência tomada por um gaúcho, Getúlio Vargas, a atenção voltou-se para o Rio Grande do Sul, inclusive para a sua literatura, que era marcada pelo regionalismo, “que tentava recriar os falares, tradições, costumes dessa região para que pudessem ser refletidos no espaço do romance e para que também fossem difundidos pelo país. A figura do gaúcho valente, destemido, de falar impregnado por uma herança castelhana, a cavalgar pela solidão dos pampas, tornou-se emblemática” (CAMPOS, 2016, p. 15).

do sucesso do escritor entre os leitores. *Mirad los lirios del campo* foi justamente o primeiro livro de Verissimo adaptado para o cinema (1947)¹².

Olhai os lírios do campo trata de uma história de amor apresentada em dois planos: passado e presente, e traz crítica à medicina ilegal, em particular à prática do aborto. “O ambiente do romance é a cidade”, a modernidade refletida nos grandes edifícios, tráfego intenso dos automóveis, cinemas, teatros, pontos de frequência da parcela rica da sociedade se contrapõem com a miséria e doenças da parcela pobre (TORRESINI, 2003, p. 131). Nas décadas de trinta e quarenta há grande deslocamento da população rural para a cidade devido ao processo de industrialização. Centros industriais buscam mão-de-obra barata e oferecem as mais variadas mercadorias, assim, os camponeses trocam seus antigos trabalhos por salários e se deparam com a cultura escolarizada – tão necessária para garantir a circulação e a sobrevivência dos indivíduos nos centros urbanos – das quais não se encontrava ao alcance deles de imediato. Em *Olhai os lírios do campo*, Erico reflete – por meio de suas vivências pessoais em Cruz Alta e Porto Alegre – essas transformações oriundas dos tempos modernos, e “cria uma representação da modernização da sociedade brasileira e da constituição da grande cidade industrial” (TORRESINI, 2003, p. 136).

Em 1940, lançou *Saga*, obra de menor orgulho do autor, porém, trouxe interesse histórico – A Guerra Civil Espanhola¹³ foi o cenário da primeira parte do romance, como denúncia das “atrocidades que toda guerra contém, de ambos os lados das trincheiras”. Destarte, demonstrou a aura angustiante anterior à abertura da Segunda Guerra Mundial, com a invasão dos nazistas ao porto de Danzig, na Polônia (1939). Não apenas sobre o cenário de guerras no exterior, mas também contém profundas apreciações sobre as

¹² ETCHEGOYEN, Matilde de Elía de. Impresiones sobre la novela *Mirad los lirios del campo*. Acervo Literário Erico Verissimo – Instituto Moreira Salles (ALEV – 09i0295-sd).

¹³ Sobre a participação dos brasileiros na Guerra Civil Espanhola, vale comentar: os falangistas receberam apoio de Hitler e Mussolini, e o governo republicano foi apoiado por Stálin, “em favor do qual organizaram-se Brigadas Internacionais”, as quais receberam participação de militares mais de cem países, sessenta mil combatentes foram para a Espanha, entre eles, cerca de mil eram latino-americanos. O Brasil enviou pouco mais de quarenta homens, a maioria era de imigrantes judeus, italianos ou espanhóis recém-chegados ao país; além de dezesseis brasileiros natos – entre eles, sete gaúchos – que ao contrário do personagem Vasco Bruno, em *Saga* – “sua ida nada teve de decisão pessoal e romântica: eram militantes comunistas e foram enviados para a Europa pelo partido, como parte da solidariedade internacional ao governo republicano”. Três brasileiros morreram em combate, os demais voltaram para o Brasil, um deles, Homero de Castro Jobim, ao retornar a Porto Alegre entregou seu diário a Erico, que foi o ponto de partida da obra *Saga*. Sobre o ocorrido, ver o artigo detalhado de Paulo Roberto de Almeida, “Brasileiros na Guerra Civil Espanhola: combatentes na luta contra o fascismo”, publicado na **Revista de Sociologia e política**, nº12, junho de 1999, Universidade Federal do Paraná pp. 35-66 (AGUIAR, 2006, pp.13-14).

transformações que ocorriam em Porto Alegre e do painel social brasileiro nos início dos anos de 1940 (AGUIAR, 2006, p. 11).

No mesmo ano, recebeu o convite do Departamento de Estado americano para uma visita aos Estados Unidos, onde realizou conferências por todo o país. Essa viagem foi narrada por ele em *Gato preto em campo de neve* (1941), o primeiro de uma série de livros de viagens, como *A volta do gato preto* (1946), *México* (1957) e *Israel em abril* (1969).

Em 1942, lançou *O resto é silêncio*, que para Chaves (2001) deixa marcado seu código ético, e expõe a derrocada de uma elite dirigente que presa aos padrões de comportamento da antiga tradição e que não consegue aceitar as mudanças socioeconômicas. *O resto é silêncio* foi contestado pelo padre Leonardo Fritzen¹⁴, na revista *Echo*, em um artigo em que criticou rigidamente tanto a obra, como também Erico Verissimo por ter criado personagens, segundo o padre, fora dos padrões morais aceitáveis. Ele vetou a leitura da obra para os alunos dos educandários católicos da época, e a considerou “um veneno para a cultura gaúcha” (MONTEIRO, 2011, p. 122). Devido o ocorrido, Verissimo moveu uma queixa-crime contra o padre, porém este foi absolvido do crime de injúria pelo poder judiciário. Esse fato e a discordância com a situação política do país na época facilitaram a decisão de Erico em aceitar o convite recebido do Departamento de Estado americano para lecionar Literatura Brasileira na Universidade da Califórnia, assim, mudou-se para Berkeley, nos Estados Unidos, com a família. As palestras e cursos que ministrou nesse período resultaram na publicação do livro *Brazilian Literature: an Outline* (1945), e em português com o título *Breve história da literatura brasileira* (1995).

Mas, foi em 1947 que ele começou a escrever uma de suas maiores obras, *O tempo e o vento*, que ultrapassou as 2.200 páginas e tomou forma de trilogia, escrita integralmente no período de quinze anos: *O Continente* (1949), *O retrato* (1951) e *O Arquipélago* - em três tomos (I e II em 1961 e o tomo III em 1962). Essa obra traça a história da formação do Rio Grande do Sul, desde suas origens no século XVII até o ano de 1946, sua peculiaridade está na “intercalação dos níveis temporais, reconstituindo o passado histórico numa

¹⁴ Leonardo Fritzen (1885 -1965) foi ordenado sacerdote em 1920. Iniciou sua vida religiosa e acadêmica com o ingresso no Seminário dos Jesuítas em Sebastião do Caí em 1899. Cursou Filosofia na Holanda e, em 1911, lecionou no Ginásio Conceição, de São Leopoldo, até 1912. De 1913 a 1917, lecionou no colégio Anchieta de Porto Alegre de 1923 a 1930, onde dirigiu a revista *Echo*. A partir de 1931, dirigiu Seminários de diversas Dioceses e, em 1944, foi transferido para a direção do Seminário de Cerro Largo (LEITE, *apud* MONTEIRO, 2012).

referência explícita à condição problemática do presente vivido pelas personagens” (CHAVES, 2001, p.86), e nessa estrutura retoma o passado para que se compreenda o presente por meio do drama dos personagens, a crônica histórica serve de pano de fundo do tema, em um plano mítico do texto: a contraposição entre vida e morte, e/ou a busca pelo sentido da transitoriedade humana.

O Continente inicia narrando o cerco dos federalistas ao sobrado do republicano Licurgo Cambará, em 1895 e depois volta no tempo para contar sobre as origens da família Terra, com a história de Ana Terra, que tem um filho com Pedro Missioneiro, jovem índio que foi morto pelo pai e irmãos de Ana ao saberem da gravidez. Ana perde a família em uma invasão às suas terras e parte para Santa Fé. Nessa vila, seu filho Pedro Terra cresce, casa-se e tem uma filha, Bibiana, que se apaixona por um forasteiro, o capitão Rodrigo Cambará, dando início à saga das famílias Terra e Cambará. Na segunda parte da trilogia, *O Retrato*, apresenta o personagem Rodrigo Cambará – neto de Bibiana e do capitão Rodrigo – médico formado em Porto Alegre, com gostos sofisticados em contraste com seu irmão Torfbio, de vida simples e dedicada ao trabalho na estância da família. Um grande retrato de Rodrigo foi pintado por um amigo e ao desenrolar da história ele se compara ao jovem e sonhador da pintura com o homem que estava se tornando: velho e conflituoso. Em *O Arquipélago*, última parte da trilogia, Rodrigo Cambará está envolvido com a política e personalidades como Getúlio Vargas e Luís Carlos Prestes aparecem na história. A nova geração da família mostra uma mudança dos costumes e tradições. Novos conflitos surgem na família Cambará, como de Floriano, personagem escritor, apaixonado pela cunhada Silvia e com assuntos pendentes com seu pai, Rodrigo Cambará, que se encontrava enfermo, mas se entende com o filho antes de falecer. Floriano começa a escrever um romance que se inicia exatamente como a trilogia, em *O Continente*, narrando o cerco do sobrado dos Cambarás pelos federalistas.

Antes de concluir a trilogia *O tempo e o vento*, em 1953, Verissimo foi indicado para o cargo de Diretor do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, nesse período, mudou-se para Washington e, em função do novo cargo, viajou por quase toda a América Latina, ministrando palestras (CHAVES, 2015, p. 180). E em 1954, publicou *Noite*, a qual lhe rendeu o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra. Essa narrativa se concentra nas experiências de um único

personagem, indicado apenas por Desconhecido, cuja trama ocorre em um período de tempo reduzido, cerca de dez horas. O Desconhecido é a representação do sentimento de esvaziamento do “eu”, que perdeu a individualidade diante a vida imposta no ambiente urbano, em que por não encontrar nele algum valor essencial, perde a noção do valor da própria existência. Como em outras narrativas de Verissimo, *Noite* recai sobre a busca por liberdade, pela individualidade exaurida pela truculência de uma sociedade estruturada por conceitos pré-estabelecidos que circunscrevem ou anulam as aspirações dos personagens. Há uma aproximação entre essa obra e *O Prisioneiro*, em ambas há curta duração cronológica, os nomes dos personagens são substituídos por suas funções, a cidade se apresenta como um espaço labiríntico e enigmático que representa a “dificuldade do indivíduo para tomar posse da realidade oferecida”, essas categorias traduzem “a condição de Desconhecido”, que impossibilita a capacidade de ação (CHAVES, 2001, pp. 128-129).

Publicou em 1965 *O senhor embaixador*, que compreende o contexto da América-latina, na fictícia República do Sacramento, em paralelo às situações ocorridas em Washington. O livro tem teor político, abarca o tema da “perda da liberdade dentro de um mundo sufocado pelos regimes autoritários” (CHAVES, 2001, p. 183). Organizado em quatro capítulos – *Credenciais*, *Festa*, *Carrossel* e *Montanha*, ele traz à tona um cenário de convenções diplomáticas, corrupção, manobras governamentais, ditadura e revoluções políticas. O protagonista é Gabriel Heliodoro, embaixador da República do Sacramento nos Estados Unidos, cuja função inicial era adquirir do Estado norte-americano um empréstimo para a construção da *Transsacramentenha*, rodovia transinsular de Sacramento. Figura marcante, Heliodoro é um conquistador, gosta de desfrutar dos privilégios da embaixada, mas sem muito compromisso com o horizonte diplomático. Com o enfraquecimento de seu poder e o seu retorno à Sacramento, onde se deflagrou uma revolução, o ex-embaixador acusado de ser cúmplice da ditadura – que foi derrotada pelos revolucionários – é condenado à morte. Outro personagem merecedor de destaque é Pablo Ortega, secretário da embaixada, que tem uma inexplicável admiração por Heliodoro, mesmo com opiniões tão contrárias a ele. Ortega representa o intelectual na obra, e traz outra discussão dentro do enredo, nas palavras do próprio autor, “o romance se prestaria também para mexer com um problema que sempre me preocupou: a participação do intelectual na política militante e, mais especificamente, numa revolução de caráter violento” (VERISSIMO, 2005b, p.58-59).

Mais tarde, em 1967, lançou *O prisioneiro*, nosso objeto de estudo, que será detalhado posteriormente. No ano de 1971, foi lançado o seu último romance *Incidente em Antares*, em que o escritor cruz-altense mostra como a sátira pode ser um forte instrumento de crítica social e política. Uma greve geral na fictícia cidade de Antares fez com que sete defuntos se levantassem de seus esquifes e marchassem em direção à praça central para fazerem suas reivindicações. Em meio ao horror e espanto, os cidadãos se reuniram para ouvirem os falecidos. Verissimo elaborou um debate cômico entre vivos e mortos, em que a podridão não estava apenas na decomposição dos sete corpos, mas principalmente nas revelações que eles proferiram. Tal aspecto observado na obra sugere a reversão que o autor dá ao sentido da morte, dessa forma, são os mortos quem têm a moral para falar e julgar, ao invés dos vivos. A rebelião dos mortos representa a inevitável transitoriedade a qual o ser humano está submetido e a declaração dos mortos sobre seus próprios pecados e de seus cúmplices, as injustiças e crimes, entre outras faltas cometidas remetem a um julgamento. Ao unir defuntos de classes sociais diferentes indica uma representação da condição da morte: a de igualdade. Simbolicamente, com a queda das máscaras – ou seja, a revelação do verdadeiro caráter dos poderosos e ricos da cidade – já não importam mais as aparências e as convenções, pois todos estão igualmente condicionados ao mesmo fim.

Erico Verissimo publicou também dois livros de memórias, *Solo de Clarineta* (volumes 1 e 2), em que narra suas “experiências existenciais”, ou seja, sobre sua identidade, formação cultural, acadêmica e social, como também sobre seu processo de criação literária. Em que “[o] inconsciente, a realidade e a leitura se interpelam e agem, no enigma da criação, como vetores essenciais” (BARBOSA FILHO, 2005a, p. 23). O primeiro volume foi publicado em 1973, mas em 28 de novembro de 1975, Verissimo morreu subitamente de infarto, deixando o segundo volume de memórias inacabado, o qual, a pedido da família, foi organizado pelo escritor Flávio Loureiro Chaves a partir dos originais deixados por Erico e foi publicado em 1976.

Erico Verissimo foi um exímio contador de histórias e criador de universos literários, ademais, trouxe o mundo oferecido para dentro de suas criações e, tanto ficcionista como memorialista, incorporou a elas seus questionamentos “que giravam em

torno do ser, do eu e do outro, categorias que ele relativizava, como ao redor do saber e da justiça, absolutos que ele contemplava” (LUCAS, 2006, p.86).

1.1.1 Na linha do tempo: contextos de 1930 até *O Prisioneiro* (1967)

Os temas que transitam a obra verissimiana são os de memórias, pois o autor descreve o contexto de sua época, entretanto, para além dos fatos do cotidiano, são os aspectos universais que denotam sua ideologia. Segundo Antonio Cândido: “(...) as manifestações artísticas são inerentes à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, pois, são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual” (CÂNDIDO, 2008, p. 79).

O Prisioneiro, escrito em 1967, – momento crítico em que os norte-americanos se envolveram na Guerra do Vietnã – indica uma atitude de protesto do autor. Independente de ser uma crítica às questões políticas do exterior, a obra é também juízo sobre as formas de violência e arbitrariedades que indivíduos de diversas nações, inclusive a brasileira, estão propensos. “É a mais contundente denúncia de Erico Verissimo contra a tortura e a privação de liberdade” (CHAVES, 2001, p. 184). Para maior clareza sobre o projeto literário desse escritor, é pertinente retomarmos alguns contextos vivenciados por ele. Erico Verissimo está entre os grandes romancistas da literatura brasileira do Modernismo, movimento literário que, no Brasil, contou com duas fases, a primeira (1922 a 1928) considerada mais radical e irreverente, voltada à “libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos à tona da consciência literária” (CÂNDIDO, 2008, pp. 126-127) e as particularidades nacionais passaram a ser valorizadas, pondo um fim ao posicionamento de inferioridade em relação à cultura europeia. Essa primeira fase, cujo marco inicial foi a Semana de Arte Moderna (em fevereiro de 1922), caracterizou-se por um estilo de escrita que pretendia romper velhas fórmulas, chocar o público e divulgar novas obras e ideias (MOISÉS, 2001). Em síntese, o que marcou o espírito da arte moderna nessa primeira fase foi o desejo de libertação das correntes do passado, a utilização de uma linguagem mais coloquial, a valorização do fato comum, do cotidiano, a busca de uma forma de expressão artística nova e sintonizada com a mentalidade do século. Os modernistas de 1922 abriram caminho para que os novos escritores pudessem criar com liberdade, sem as amarras das formas acadêmicas pré-estabelecidas, dando atenção à

realidade brasileira. A segunda fase, que floresceu em 1930, foi mais madura e contou com grandes poetas e romancistas, como Erico Verissimo. Igualmente a alguns períodos literários, no Modernismo fatos históricos da época refletiram e influenciaram as produções artísticas, especialmente as literárias. Apesar do país não viver a intensidade da crise europeia, seus efeitos aqui repercutiram assim como os problemas próprios de uma nação em desenvolvimento, marcada por acontecimentos doutrinários, políticos e científicos que contribuíram para mudar a face da sociedade.

No campo da política, o país vivencia transformações significativas. Inicia-se uma revolução no Rio Grande do Sul, a Revolução de 30, liderado por Getúlio Vargas, resultando na deposição de Washington Luís – último presidente da Primeira República – e o governo é assumido por uma junta militar provisória. Em 1932, o estado de São Paulo inicia uma luta armada denominada Revolução Constitucionalista; em 1933 são realizadas as eleições para a Constituinte e Getúlio Vargas é eleito presidente da República (1934). Em 1935, foi fundada ANL (Aliança Nacional Libertadora) que se posicionou em oposição de Vargas. No decorrer, acontecem greves operárias em todo o país, a prisão de vários elementos do Partido Comunista (1936) e a implantação do Estado Novo (1937) juntamente com a nova Constituição que determinava a concentração do poder nas mãos do presidente, cujas arbitrariedades incluíam desde criar decretos-leis, entre eles a censura da imprensa, até prolongar o mandato presidencial. “Entre 1930 e 1945, a era Vargas se desenvolveria num misto de avanços e retrocessos, de vanguarda e conservadorismo” (COSTA, 2016, pp. 93-94), assim, o governo colaborou tanto com a industrialização do país, como criou a Justiça do Trabalho (1939) e, em 1943, foi criada a Consolidação das Leis do Trabalho, a CLT e a regularização dos sindicatos – o objetivo era institucionalizar as relações entre a classe operária, a classe patronal e o Estado, para que os trabalhadores não fossem aliciados por influências anarquistas ou comunistas.

Não há como não mencionar a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em 1942, ao lado das forças aliadas, resultado de um complexo processo diplomático, devido a um jogo duplo de Vargas envolvendo interesses políticos e econômicos.¹⁵ Após 15

¹⁵ Ao longo da década de 1930, Vargas buscou explorar a polarização internacional para fazer avançar a agenda de interesses, os quais envolviam especificamente a construção de uma grande usina siderúrgica e a modernização do armamento das Forças Armadas. A Alemanha tornou-se a maior parceira comercial brasileira, superando Inglaterra e Estados Unidos, e utilizou o intercâmbio econômico para aproximações

anos no poder, Vargas começa a sofrer pressão da sociedade para o fim da ditadura e a volta do regime democrático. Foram decretadas eleições gerais e novos partidos políticos surgiram. O General Dutra, candidato do governo, foi vencedor nas eleições, em 1945, o que não trouxe grandes mudanças ao país, ao contrário, seu conservadorismo ofuscou a democracia com mais ações arbitrárias, como a cassação do partido Comunista e o senador e deputados eleitos democraticamente pelo PCB foram cassados, entre eles, o deputado federal – e também escritor – Jorge Amado. Em 1950, Getúlio Vargas volta à presidência, dessa vez eleito pelo voto direto. “O país assiste ao desenvolvimento relativamente rápido da industrialização e da urbanização”. O Estado incentiva esse desenvolvimento “por meio de benefícios e empréstimos concedidos pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE), criado também em 1952” (COSTA, 2016, p.96). Com o crescimento da indústria, conseqüentemente sobe o número de trabalhadores, que diante à conjuntura inflacionária, organizam greves gerais – convocadas pelos sindicatos – em diversos estados com a adesão de mais de 300 mil trabalhadores. Vargas nomeia João Goulart como ministro do Trabalho, dando-lhe a intrincada tarefa de negociar o aumento do salário mínimo em 100%, o que desagrada o setor empresarial e o Exército. Com a pressão, João Goulart se demite do cargo, mas Getúlio mantém sua proposta salarial e passa a ser alvo dos setores contrários às medidas tomadas. Múltiplas pressões e conspirações culminam no suicídio de Vargas em agosto de 1954. Com novas eleições, em 1955, Juscelino Kubitschek se torna presidente e seu governo “reflete a tentativa de transformar o Brasil definitivamente em um país urbano, industrial” (COSTA, 2016, p. 101), para tanto, incentivou a indústria automobilística, investiu em estradas e em 21 de abril de 1960 inaugura Brasília, cidade construída para ser a capital do Brasil. Nesse mesmo ano, Jânio Quadros ganha as eleições, com João Goulart novamente como vice-presidente.

políticas. A eclosão da guerra, em 1939, limitou as manobras alemãs, especialmente em razão do bloqueio marítimo ao comércio Alemanha-Brasil imposto pela Inglaterra, prometendo cumprir com os acordos após a guerra. Diante disso, os Estados Unidos, preparando-se para a guerra e vendo o Brasil como estratégia militar, entra no jogo oferecendo apoio tanto na construção da siderúrgica como para o rearmamento das forças militares brasileiras. Nesse acordo, o Brasil deveria romper relações com as potências do Eixo, o que o tornou alvo de retaliações alemãs. Vargas declara guerra ao Eixo em agosto de 1942 e na continuidade prepara-se a Força Expedicionária Brasileira (FEB) que lutaria na Itália ao lado das forças aliadas (FREIRE JÚNIOR; SILVA, 2014, pp. 185-188).

Em 1961, Jânio Quadros condecora Che Guevara com a Grã-Cruz da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, o que desagradou militares e a burguesia brasileira. Seis meses após esse evento, devido a uma conspiração, Jânio renuncia e a presidência passa a João Goulart que, naquele momento, estava em viagem. A ocasião dá margem a uma ameaça de golpe militar, mas que não segue adiante devido à resistência civil e militar por parte do Rio Grande do Sul (Goulart era gaúcho, portanto contava com esse apoio). Em 1963, põe em andamento as chamadas Reformas de Base – reformas agrárias, fiscal, educacional, eleitoral, entre outras que provocaram os ânimos dos militares. O General Olympio Mourão Filho é acionado, tropas mineiras sob seu comando deslocaram-se para o Rio de Janeiro e Goulart parte de Brasília para Porto Alegre, pela possibilidade de organizar alguma reação, mas não houve resistência e ele parte para o exílio no Uruguai. Em abril de 1964, foi instituído o regime militar no Brasil, que se estendeu até 1984. Houve reação contra o golpe por parte da população por meio de greves, manifestações, passeatas e até um movimento de resistência armada. Como resposta, o regime militar emitiu o mais repressivo dos atos institucionais, o AI-5 (13 de dezembro de 1968), este:

Delegava ao presidente da República plenos poderes para cassar mandatos e suspender direitos políticos, decretar intervenção federal em estados e municípios, decretar recesso do Congresso por tempo indeterminado, assumindo assim as prerrogativas do Legislativo, entre outras arbitrariedades. A suspensão do habeas corpus para crimes políticos permitia a intervenção, censura e empastelamento de qualquer meio de imprensa que julgasse oposicionista ao regime militar. Intelectuais e artistas foram punidos por ter suas obras e liberdade de expressão tomadas como subversivas, e vários tiveram que se exilar (COSTA, 2016, p.112-113).

Todas as contradições no cenário político repercutiram, explícita ou implicitamente, nas produções culturais. O Departamento Oficial de Publicidade (DOP), criado em 1931, O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), de 1934, entre outros órgãos, controlavam as produções artísticas de forma a servir como meio de divulgação da doutrina do governo de Getúlio Vargas. A partir de 1930, com a comercialização dos aparelhos de rádio no país, aumentou o número de pessoas com acesso a esse meio de divulgação cultural e cresceram também as emissoras. Os proprietários eram obrigados a registrar seus aparelhos para maior controle do Estado em relação à transmissão, programação e captação radiofônicas. As programações contavam com variações entre educação, entretenimento – com programas ao vivo de música, humorístico e variedades – além dos programas oficiais, e

posteriormente, na década de 40, as radionovelas. O rádio influenciou o comportamento e pensamentos das pessoas, porém, todo o conteúdo, antes de ser transmitido, deveria ser encaminhado ao DIP. Erico Verissimo, a convite da Rádio Farroupilha, comandava um programa de auditório destinado às crianças, o “Clube dos Três Porquinhos”, em que no papel do personagem Amigo Velho contava histórias no improviso, inspirando-se em suas histórias infantis que faziam parte da Coleção Nanquinote, da Editora do Globo. O programa durou pouco tempo, pois, na narração do próprio escritor:

Quando em 1937 Getúlio Vargas instituiu o Estado Novo e o famigerado DIP começou a exercer rigorosa censura sobre a imprensa e as estações de rádio, fui notificado de que dali por diante o Amigo Velho teria de submeter previamente suas histórias ao Departamento de Censura antes de contá-las aos seus pequenos ouvintes. (Como as ditaduras temem as palavras!) Decidi terminar a hora infantil, o que fiz com um discurso de despedida e ao mesmo tempo de protesto contra a situação. Isso me valeu uma nova interpelação da parte da Polícia. “Quero que me fale com toda a franqueza” – disse-me naquele dia um funcionário do DOPS com quem eu tinha relações pessoais. – “És ou não comunista?” Nem sequer me dei o trabalho de lhe responder (VERISSIMO, 2005a, pp. 243-244).

Na esfera religiosa católica, na década de 60, também houve mudanças, principalmente com o advento do Concílio Vaticano II, XXI Concílio Ecumênico da Igreja Católica, cujo início se deu sob o papado de João XXIII, em 11 de outubro de 1962, e o término sob o papado de Paulo VI, em 8 de dezembro de 1965. O Concílio Vaticano II apontou questões pertinentes às relações entre Igreja e sociedade que resultou na composição de vários documentos cujo objetivo era uma atualização: *Sacrosanctum Concilium* – sobre a liturgia; *Lumen Gentium* – sobre a igreja; *Dei Verbum* – sobre a Revelação e *Gaudium et spes* – sobre o mundo contemporâneo. Esse Concílio trouxe a perspectiva de finalizar com a inclinação apologética da Reforma Católico-Romana desencadeada pelo Concílio de Trento – século XVI – acabar com a resistência da teologia à modernidade e adotar uma postura dialógica com o mundo, sem condenações, e de maneira receptiva e solidária. As relações entre Igreja e sociedade embasam os documentos do Concílio Vaticano II, pois abordam “uma teologia do mistério de Deus, do ser humano e da Igreja em profunda relação dialética com a história (...). Nesse sentido, a história é propriamente o campo de atuação dos seres humanos, aberto à presença do mistério de Deus que se revela no tempo, no espaço e na cultura”. O Concílio Vaticano II, com seus dezesseis documentos aprovados: sendo mesclados entre “declarações”, “decretos” e

“constituições”, eliminou a concepção de uma teologia *una*, o centralismo religioso, o que permitiu abertura ao pluralismo teológico.

A constituição pastoral *Gaudium et spes* contribuiu para as mudanças nas relações entre Igreja e mundo contemporâneo, oferecendo um modelo de diálogo “vivo e vital, e uma colaboração oferecida com otimismo e confiança, em todos os campos, na caminhada em direção a uma vida sempre mais humana”. Um diálogo que “não só deixa o mundo falar”, mas que “se dispõe a ouvi-lo com amor” (ALMEIDA, 2015, p. 62).

No discurso de abertura, o Papa João XXIII denominou o evento como sendo o “novo pentecostes” e afirmou que os Concílios são a “celebração solene da união de Cristo com sua Igreja”. Esse Concílio foi o maior acontecimento eclesial católico do século XX. Acometido por uma enfermidade, o papa interino falece e em 21 de junho de 1963, para assumir o papado foi eleito Cardeal Giovanni Battista Montini, que tomou o nome de Paulo VI. Seu primeiro documento oficial, em agosto de 1964, com o tema: *a Igreja e o grande espaço ao diálogo* indicava uma atitude dialogal que deveria partir de dentro da Igreja Católica e fora dela, de modo plural e abrangente. Não obstante, dialogar com a modernidade significava também responder às questões ligadas à pobreza e às desigualdades sociais em que se encontravam certas nações naquele momento. O êxodo rural, principalmente devido à seca do nordeste que impulsionou o movimento migratório em direção aos centros da região Sudeste – particularmente para São Paulo –, o crescente número de favelas, o fracasso do projeto reformista de João Goulart e o regime autoritário que se instalou em 1964 contribuíram para a formulação do conceito de *Povo*, que foi configurado pela esquerda e pela Igreja considerada progressista. Essa imagem de povo – como dos migrantes que buscavam uma vida melhor na cidade, mas cujo destino era a pobreza, a vida nas favelas, de mendicância, de serem os oprimidos diante de um modelo econômico que não lhes oferecia oportunidades – que vetores da Igreja no Brasil e na América Latina se identificaram (DA SILVA, 2006).

Grupos de esquerda, com ideias marxistas, se formaram em todo continente – alguns até partiram para a luta armada – para eles somente uma ação radical possibilitaria a *libertação*. Diante esse contexto do povo brasileiro e latino-americano, inspirados em parte nos grupos esquerdistas, a Igreja passa a ter um olhar mais crítico aos problemas sociais, assim, católicos e protestantes começaram a refletir a prática pastoral diante dos males das

classes exploradas. O Concílio Vaticano II veio a corroborar com os anseios dos cristãos por uma atuação da Igreja mais comprometida e envolvida com a transformação das estruturas sociais de injustiça, a partir disso, organizaram conferências e congressos, que deram início a um novo pensar e agir que caminhava para uma nova teologia: *A Teologia da Libertação*. Os ideais dessa teologia começaram a ganhar força já em meados dos anos 60, com o crescimento das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), que tanto favoreceu para a participação do leigo simples – mesmo analfabeto – a fazer uma leitura da Bíblia que respondessem às questões ligadas à realidade individual e comunitária; como também colaborou para a “conscientização e organização do povo para lutar pela melhoria da vida” (LIBÂNIO, 2002, p.135). Dentre os teólogos da libertação destacam-se: Leonardo Boff, Juan Luiz Segundo, Gustavo Gutiérrez e Rubem Alves. Sendo que estes dois últimos deram boa consideração à interface teologia e literatura.

A Teologia da Libertação dispunha-se a romper com a teologia tradicional em que o pobre deveria ser projeto para caridade e não agente transformador para sua própria libertação, insuflou uma crítica teológica libertadora ao sistema dominante e à idolatria ao capital, ademais, trouxe uma perspectiva universalista de transformação da humanidade, de solidariedade e compaixão para com os oprimidos. Mudanças posteriores no quadro sócio-político e socioeconômico, advindas especialmente pelo efeito da globalização, exigiram novas teologias, inspiradas na Teologia da Libertação, mas cujo centro não era somente o pobre, mas também a mulher, o negro, o índio e outras minorias. Exemplo disso é a Teologia Feminista, centrada em uma nova hermenêutica que caminha a partir de uma linguagem e uma prática religiosa para um relacionamento simétrico entre gêneros. Entre suas propostas estão as novas leituras dos textos bíblicos – que não refletissem uma cultura de tradição patriarcal e androcêntrica, mas que resgatassem o valor e a contribuição das mulheres presentes nos textos bíblicos – e questões de gênero, da diversidade dos sujeitos e da condição das mulheres: pobres, negras, de países periféricos, idosas, imigrantes, migrantes, homossexuais, etc.

No campo das artes, diversos artistas tiveram essa mesma iniciativa de crítica ao sistema autoritário que incorporava as esferas política, social, religiosa e econômica da sociedade da época, produziram obras que tematizavam as minorias. Graciliano Ramos, por

exemplo, na obra *Vidas Secas* retratou bem a realidade do sertanejo e pobre que, abandonado pelo Estado, precisa deixar a terra devido à seca e tentar a sorte na cidade.

Assim também são as obras de Erico Verissimo, ele narrou as diferenças classiais, representou o homem/a mulher que luta no cenário urbano, em que há sempre uma busca por *um lugar ao sol*, seja de expressão – por meio dos personagens ligados às Letras, como Martim Francisco Terra, em *Incidente em Antares*, sociólogo e professor que tenta em vão escrever sua *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*, rejeitada por fazer uma crítica ao modo de vida da elite e o choque provocado pelas indústrias em um município agropastoril –, seja político – por personagens que caracterizam o indivíduo sem esperança diante a desordem da Engrenagem, como o personagem Pablo Ortega, em *O Senhor Embaixador*, que rejeita radicalismos políticos e põe em evidência a problemática do cerceamento da liberdade e individualidade. Erico elaborou personagens femininas com força moral e emocional familiar, além de serem provedoras; estas tornam suas obras distintas das outras de sua época. Na trilogia *O tempo e o Vento* percebe-se uma crítica à cultura machista que faz parte da formação cultural e social do Rio Grande do Sul. Não somente as personagens representam as mulheres que administram o lar e as que entram no mercado de trabalho, como também as de diferentes raças, como a negras e mulatas: a dona da pensão de Amaro, em *Música ao Longe* e a mulher que cria Noel, em *Caminhos Cruzados*. Ademais, o autor “alude às relações homossexuais (Vera e Chinita em *Caminhos Cruzados* e Vera e Norma em *Saga*)” (BARBOSA, p. 314). A obra de Verissimo contempla a mulher de ontem e de hoje, suas lutas, suas conquistas, sua capacidade de aprender e de transmitir conhecimento e quebra com as convenções e padrões de comportamentos pré-estabelecidos, contestando qualquer forma de dominação.

Nessa moldura, percebe-se que a literatura tem capacidade de incentivar o espírito de cidadania e respeito ao próximo, que remetem à *relacionalidade* humana. Ivone Gebara, teóloga feminista, defende que “A *relacionalidade* não indica apenas um caráter positivo nas relações humanas e nas relações com os seres humanos, mas se move dentro da complexidade dos processos vitais tentando superar a dependência em relação à vontade e ao poder das hierarquias” (GEBARA, 2007, p. 50-51). Essa ideia se desenvolve a partir da ótica de que estamos construindo sempre uma nova história, esta coletiva e plural.

1.1.2 *Poiesis e práxis literária*

Por reação à popularidade de Erico Verissimo, a crítica literária foi ferrenha com os seus trabalhos. Álvaro Lins foi seu crítico mais atuante, aferiu à literatura do escritor gaúcho a qualificação de decadente a cada romance, pois, para ele, era conduzida pelo gosto e preferência do público. Em relação ao estilo, Lins apontava-o como duvidoso, irregular, com um “maneirismo”, repetitivo em figuras estereotipadas, situações clichês em que se utilizava “uma filosofia vaga, sem conteúdo, sem consistência, toda sentimental e piegas” (LINS, *apud* BORDINI, 1995, p. 15). Pelo prestígio intelectual de Lins nos anos 40, sua crítica colaborou para a classificação injusta e apressada das obras de Verissimo como literatura inferior e somente após várias décadas, com a coletânea organizada por Flávio Loureiro, *O contador de histórias* (1972), o valor estético das obras de Erico Verissimo e o talento dele como romancista foram reconhecidos.

A comunicabilidade sempre foi um fator relevante para o escritor, um elemento de preocupação na confecção de suas obras. Em tempos em que novas técnicas eram contempladas, uma linguagem hermética e abstrata passou a ser utilizada, distanciando-se da vida comum. Para ele, era importante não fazer de suas obras algo intrincado, mas sim, que houvesse comunicação entre autor e leitor, algo para ser entendido, refletido e apreciado. A partir dessa observância, o autor deu preferência à escrita aberta e simples, segundo Alfredo Bosi: “A mediedade (não confundir com “mediocridade”) de sua ficção nos deu figuras humanas representativas...” (BOSI, 1994), o que lhe conferiu certa popularidade, tornando-se, como ele mesmo se considerava, um “contador de histórias”.

Não sou inovador, não trouxe nenhuma contribuição, original para a arte do romance. Tenho dito, escrito repetidamente que me considero, antes de mais nada, um contador de histórias. [...] A chamada “boa crítica” considera a história ou estória, como queiram, uma forma inferior de arte. [...] Nota-se também hoje em dia uma grande preocupação com a busca de novos meios de expressão verbal. Fazem-se com as palavras e suas combinações sintáticas as mais abstrusas e estranhas experiências. Estou certo também de que nesse setor minha contribuição tem sido pobre ou nula. Não ignoro, porém, que, para tentar descrever o indescritível, exprimir o inexprimível, transmitir ao leitor certos estados de espírito particulares – angústias, alucinações, sonhos, delírios e mesmo certos pensamentos e sentimentos sutis do cotidiano – o escritor é compelido a esquecer a sintaxe gramatical oficial e recorrer à sintaxe psicológica. [...] Mas aí

temos um terreno perigoso que só os realmente grandes podem trilhar, pois nunca estamos livres do perigo de ver as palavras usadas não como um meio de comunicação entre o autor e o leitor, mas sim como peças dum jogo esotérico, hermético e, portanto, como um fim em si mesmas. Creio que o enigma da vida já é tão complicado, que o escritor não deve criar em torno dele outro enigma, nem mesmo de natureza verbal (VERISSIMO, 2005 p. 259).

O escritor cruz-altense teve suas primeiras obras classificadas dentro do Modernismo (segunda fase do movimento) como regionalistas, contudo, pautadas no Modernismo do Rio Grande do Sul com suas peculiaridades, sendo que – diferentemente do Modernismo de São Paulo, Rio de Janeiro e estados do nordeste do Brasil – o Modernismo gaúcho não foi uma oposição ao Simbolismo, mas sim uma transformação, uma fusão entre o Simbolismo e o Regionalismo de forma a se complementarem. Assim, o Regionalismo oferecia a realidade como matéria-prima às novas obras, enquanto o Simbolismo permitia desenhar tal realidade de forma livre.

Os primeiros livros de Verissimo, *Fantoches* (1932) e *Clarissa* (1933), demonstram a influência do simbolismo rio-grandense, mas suas obras posteriores, cada vez mais, formam adquirindo a maturidade realista (CHAVES, 2001). Entretanto, nunca teve preocupação em seguir a risca algum movimento ou escola literária, como leitor assíduo e apreciador das artes de diversos autores, tinha suas preferências que se tornaram – de maneira intencional ou não – inspirações e influências para suas obras. Também nunca teve inclinações políticas e preferia gozar de sua liberdade de escrita a restringir suas ideias devido a posições partidárias. Era a favor da liberdade e dos direitos dos indivíduos e contra todas as formas de opressão e talvez por tais proposições, por seu caráter autêntico, ele tenha sido alvo de tantas críticas e até mesmo de perseguição política.

Dentro da concepção de arte e linguagem, para Erico Verissimo, encontra-se a questão de que, antologicamente, a vida sobrepõe-se à criação. Por conseguinte, para além das preocupações encontradas no exercício de escrever uma obra, seja com a natureza linguística, com a dimensão alcançada pela obra no tempo e espaço, com suas estruturas características de gênero e estética, ou com a recepção, Verissimo mantinha a “convicção de que o repertório e as estratégias envolvidos no ato literário são pedaços de vida que antes de serem obra já estiveram em outras mãos, estão impregnados da experiência humana e não devem ser traídos pelo escritor” (BORDINI, 1995, p.33).

Assim, gradativamente o realismo acentuou-se e definiu o eixo do processo narrativo nas obras de Verissimo, conforme se aprimoraram sua capacidade de observação e análise do mundo e do ser humano real, que se ofereciam como temas ao escritor. Ele abandonou os modelos franceses vigentes na época, nos anos 30, para apoiar-se nos anglo-saxônicos, tendo por inspiração autores como Aldous Huxley (cujo romance intitulado *Contraponto*, como mencionado anteriormente, foi traduzido para o português por ele, em 1933), Sinclair Lewis e John dos Passos, dos quais apreendeu a técnica da sátira social e o emprego da simultaneidade das ações narradas.

No pensamento de Verissimo, o ser humano encontra na arte, ao mesmo tempo, fuga e conexão com o mundo. Assim, reforça a ideia de que o artista precisa ter liberdade de criação, sendo que ao distanciar-se da sociedade consegue vê-la melhor, porém sem deixar de se comprometer com a verdade das coisas e dos fatos. Por tais premissas, entende-se que a linguagem literária é uma comunicação social, em que a estética e a vida se igualam em relevância, dessa forma, a criatividade da ficção se desenvolve, mas não acontece sem estar atrelada à realidade. O fundamental para o autor era saber conciliar a passagem do real para o irreal a qual a atividade artística permite, porém com a responsabilidade, “requisito para afastar a alienação que caracteriza o mundo industrial burguês do qual ele participa”, e isso se torna possível por meio da “estética realista” a qual ele adota para suas criações (BORDINI, 1995, p. 28).

O escritor gaúcho buscou como referências elementos em que pudesse associar arte, liberdade e compromisso social.

Está claro que vou continuar lutando. Quando o sol for embora, acenderei os meus lampiões, os meus tocos de vela e até as lamparinas que encontrar no fundo de esquecidas gavetas. Mas tenho de olhar a minha vida com o realismo que usei em *Incidente em Antares* e reconhecer que anoitece... (VERISSIMO *apud*, GRANDI, 2003, p. 41).

A semântica sempre foi um ponto de estímulo ao estudo e pesquisa para Verissimo, principalmente no que diz respeito à atividade do escritor como sendo aquela que tem a capacidade de manipular palavras, pois estas podem trabalhar a favor ou contra a humanidade. Preocupava-se com a linguagem como simbolismo, pois via o símbolo como algo inerente ao ser humano, que representa tudo no mundo e que possibilita a linguagem e

as práticas humanas vinculadas a ela. Conforme Bordini, tanto as fontes consultadas por Erico Verissimo como as anotações deixadas por ele nos permite constatar que a forma como o autor concebe a “natureza e função do sistema linguístico” tem relação com o pensamento de Mikhail Bakhtin sobre a origem e relações dos signos linguísticos com confrontos sociais, e a associação entre linguagem e prática social. Na visão do autor gaúcho, o signo não é neutro, pois abarca os interesses daqueles que o utilizam (BORDINI, 1995, pp. 31-32).

Devido aos acontecimentos históricos que exigiam dos artistas e intelectuais uma posição mais ideológica, uma arte comprometida, uma resposta artística ao momento de agitação política que estavam vivendo, o projeto literário do escritor gaúcho tornou-se cada vez mais engajado, cujo propósito era expor a hipocrisia do poder e denunciar a violência contra o ser humano, ocultada por demagogias e manipulações de qualquer tipo. Segundo Chaves (2001), sua intenção era elaborar uma literatura que revelasse a máquina social e seus mecanismos, para tanto optou por uma abordagem mais sociológica em contraste com a psicológica, mas sem excluí-la.

Suas técnicas para tal abordagem foram desde a linguagem poética, como no autorretrato do personagem Vasco, na obra *Saga*: “Mas o próprio tempo acaba por nos convencer de que a vida é absolutamente outra coisa... Não se pode resumir numa fórmula. É encanto e confusão. Delícia e miséria, doçura e violência, ordem e caos. Foge a todas as definições, porque a vida é simplesmente a vida” (Verissimo, 1940, p.101). Até a linguagem satírica, como em *Incidente em Antares* no diálogo entre os personagens governador Leonel Brizola e o coronel Tibério Vacariano, personagem representante do coronelismo gaúcho e a favor da ditadura militar:

- Hoje ao meio-dia vai ser declarada uma greve geral em Antares: indústria, comércio, transportes, força elétrica, serviços...tudo! (...)
- Precisamos agir sem demora.
- De que jeito? A nossa Constituição reconhece o direito dos trabalhadores à greve... Não há nada que eu possa fazer dentro da legalidade.
- Então faça fora da legalidade... Mande a legalidade pro diabo! – Vociferou Tibério – Envie tropas da Brigada Militar para Antares e obrigue esses mequetrefes a voltarem ao trabalho.
- Coronel, o senhor esquece que estamos numa democracia.
- Democracia qual nada, governador! O que temos no Brasil é uma merdocracia (VERISSIMO, 2005c p. 179-180).

Assim, em seus livros manifestou-se o homem interessado pelos problemas sociais e além de assuntos relacionados à política, abordou a vida cotidiana, a condição humana, a luta das classes humildes, a importância da família, e questões ligadas à moral, ou seja, os seres humanos na ação plena de viver.

O realismo social, como marca dos romances, demonstra os grandes conflitos sociais, desordem clássicas que privam a liberdade do ser e que, conseqüentemente trazem um esvaziamento do “eu” e a perda da noção de sua identidade, resultado do confronto com a máquina que captura e impõe à vida humana. “Engajando-se na consideração desta realidade o escritor assume o romance como um instrumento de revelação e denúncia” (CHAVES, 2001, p. 115). Isso é visto nas obras de Verissimo, particularmente em *O Prisioneiro*, ao apresentar um personagem, o tenente, que diante da impossibilidade de ação sobre a máquina do poder, perde a perspectiva da vida. Personagem que simboliza “a solidão do homem diante das ruínas que ele mesmo espalhou”. Essa obra é o foco principal na continuidade desta pesquisa, em que o realismo do autor busca definir e radicalizar “o juízo ético” que embasa sua narrativa e as ações dos personagens (CHAVES, 2001, p. 134). Por ser ele mesmo a violência e a impotência, “o carrasco e a vítima” – pois como peça da “Engrenagem” que é manipulada não possui “linguagem” e nem liberdade – o tenente indica e “define a dimensão sociológica do tema da crise de identidade” de um sujeito em um mundo em que os valores autênticos foram esquecidos. *O Prisioneiro é práxis literária*, no âmbito político infere o momento histórico da época da produção da obra, “mas que se dirige, sobretudo, para a **recuperação do humano**”¹⁶ (CHAVES, 2001, p. 131).

1.2 Diálogos teológico-literários

Ao propormos uma análise teológico-literária da obra *O Prisioneiro*, atentamo-nos ao diálogo entre a literatura e a teologia e a contribuição mútua nos desvelamentos sobre a vida e na reflexão sobre como inferimos na história como ser social. A literatura possui a característica de recriar a realidade – ou, por ser ficção, cria um mundo irreal, mas inspirado no real e “torna-se potência de construção do futuro” (MANZATTO, 1994, p.17), pois traz possibilidades – e promove, a partir de dimensões simbólicas, reflexões sobre o

¹⁶ Grifo nosso.

ser humano e sua vivência em sociedade que abrangem seus valores, desejos e seus limites. Por tratar de indagações existenciais, a obra verissimiana em estudo possui caráter antropológico, um dos fundamentos que apontam a aproximação entre literatura e teologia. Como traço característico da literatura, ela está aberta para novas (re)leituras e torna-se sempre atual, ademais, mostra-se profética e escatológica, pois é uma ligação da realidade para algo maior, abarcando a vida não por um viés sistemático, mas por questionamentos que suscitam novas perspectivas.

A aproximação entre teologia e literatura tem sido tema para diversas pesquisas, sobretudo em cursos de pós-graduação em Ciências da Religião e Teologia, cujos trabalhos produzidos – artigos, teses, dissertações, livros – trazem grande contribuição ao âmbito acadêmico, na medida em que enriquecem as leituras das narrativas – sagradas e profanas – ao retratarem o ser humano em seu universo cultural e social e refletirem sobre eles. A partir dessas premissas, entre os vários interlocutores desse tema, apresentamos alguns – de forma concisa e de acordo com os objetivos de nosso trabalho – como base para essa discussão, visto que várias pesquisas já cumpriram com propriedade tal tarefa¹⁷.

A teologia – aqui limitamo-nos à teologia cristã – se preocupa tanto com as reflexões sobre a Palavra de Deus como também com o ser que recebe a Palavra. A manifestação do divino ocorre na imanência, pois se Ele revela-se ao ser humano, é por meio do que é humano que isso ocorre. O imanente está no transcendente, “o corpo é o território onde o espírito é experimentado e o sagrado experienciado”. (BINGEMER, 2015, p. 26). O ser humano é ouvinte da Palavra e também um ser de linguagem, por conseguinte, criador, receptor da palavra do próximo e emissor de suas próprias palavras. Pode tanto descrever e informar a realidade, como também (re)criá-la e transformá-la.

Nos primórdios da Revelação ao povo de Israel, os homens e mulheres que captaram e falaram sobre essa revelação identificaram Deus como Palavra. Palavra que rompe o silêncio e fala. Mas se sabe e se declara que fala porque existe um ouvinte, homem ou mulher, que ouviu, ouve e fala daquilo que ouviu (BINGEMER, 2015, p. 28).

¹⁷ Para maior discussão sobre o tema, cito o livro **Por uma teologia ficcional: A reescritura bíblica de José Saramago** (2020), de Marcio Cappelli Alo Lopes, resultado de sua tese doutoral, a qual recebeu o Prêmio Capes tese 2018, na área de Ciências da Religião e Teologia.

Pelos estudos de Maria Clara Bingemer, as correlações entre a literatura e a teologia são: a) a *inspiração*, ligada ao ar no pulmão do ser humano da qual a vida é dependente e a qual a Bíblia se refere “como o próprio Espírito de Deus, sem se saber de onde vem nem para onde vai (Jo 3,1ss)”, por essa inspiração profetas pronunciaram as palavras divinas e os hagiógrafos escreveram sobre o sagrado. Essa mesma inspiração atinge os poetas para que escrevam o que veem e o que sentem em verso e prosa. b) a *palavra*, que na literatura abraça não apenas a escrita ou impressa, mas desde as cantadas e declamadas pelas antigas civilizações e que se tornaram modelos literários para as novas gerações. Não obstante, a teologia tem sua origem e base na palavra. “Palavra que se crê pronunciada por Deus e ouvida pelo ser humano na história”, palavras que posteriormente foram recolhidas e registradas pela escrita (BINGEMER, 2015, pp. 16-17). Somando-se a isso, c) a *antropologia*, que para a teologia é central, “não apenas porque é feita por seres humanos e para seres humanos, mas também porque a humanidade pode iluminar-se e esclarecer o caminho e a compreensão da revelação de Deus”. A literatura, mesmo como arte que inventa e narra histórias e personagens, tem por matéria-prima as vivências e experiências multifacetadas dos seres humanos, ou seja, um caráter antropológico, portanto, tem relação direta com a teologia – podendo abarcar tanto noções da teologia cristã, como também de outras teologias¹⁸. Ambas retratam e refletem o ser humano em seu universo cultural e social, “na arte de escrever imitando a vida para transformá-la”, promovem, a partir de dimensões simbólicas, um caminho para a compreensão sobre o mistério da existência humana (BINGEMER, 2015, pp. 21-22).

Em sua pesquisa sobre a interface entre teologia e literatura, Bingemer apreende em autores nacionais – como Adélia Prado, Clarice Lispector, Guimarães Rosa – e até mesmo em literatas “de outras latitudes”, a fé e a manifestação do divino, que são percebidas por aquele/aquela que, como ela, abre-se para a Palavra e palavras, como caminhos para um sentido maior da realidade humana. A teóloga constata, por exemplo, a partir de *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, a necessidade humana de discutir sobre a questão do mal, mesmo que o mal lhe seja algo sem sentido, “mistério e enigma”, pois, “perguntar-se sobre o mal é perguntar-se sobre o sentido da vida e do mundo”. (BINGEMER, 2015, p.

¹⁸ Como exemplo, citamos a obra *Tenda dos Milagres* (1970), de Jorge Amado, que aborda questões sobre o Candomblé e a perpetuação da cultura popular.

117). Da mesma forma que a teologia pode recorrer às ciências – como as ciências humanas: Filosofia, Sociologia, Antropologia etc. – para compreender o ser humano e aquilo que ele significa, ela pode também recorrer às artes – como a literatura – para complementar a sua compreensão sobre o mistério e o sentido do ser humano e da vida.

Para Manzatto, “a literatura pode ajudar a completar a visão que se tem do homem, na medida em que ela apresenta também uma compreensão do que significa ser humano no mundo a partir de outro horizonte, diferente do das ciências”, e isso sem que haja oposição, mas “complementaridade” das ciências para a literatura e vice e versa. (MANZATTO, 1994, p. 9). Dessa forma, o diálogo entre teologia e literatura enriquece as leituras das narrativas que retratam as ações e as buscas humanas, influem e auxiliam nas relações entre os seres humanos, na perpetuação de suas tradições, no conhecimento acerca do mundo e da existência humana e nas relações com a natureza. Apesar do caráter antropológico que as aproxima, de acordo com Manzatto, a teologia como ciência e a literatura como arte são independentes uma da outra. Além disso, pensando no caráter antropológico que outras artes e as ciências em geral podem apresentar, questiona-se de que forma a literatura e a teologia contribuem reciprocamente. Ele explica que a literatura, que encontra sua expressão através da palavra, traz contribuições para a pesquisa teológica por seu caráter qualitativo ao refletir sobre o ser humano – especificidade que tanto a distingue das outras artes como das ciências. Outro ponto relevante é o da linguagem. Manzatto advoga que a linguagem teológica é científica, racional e técnica, porém, “deve também chamar à conversão, pois não existe apenas para dar informações” e nesse aspecto a linguagem literária – carregada de simbolismo – pode ajudar, pois a teologia também pode se servir de uma linguagem poética e simbólica, sem abrir mão da racionalidade. “O símbolo permanece evocador do real e de seu sentido” (MANZATTO, 1994, pp. 84-85). A partir de seu próprio *locus* a teologia elabora seus pressupostos, em que se utiliza a linguagem conceitual necessária e elaborada para o caráter missionário. Ela é constituidora do antropológico, em contrapartida, a literatura se torna o *locus theologicus* ao retratar as experiências humanas – pois é constituída pelo antropológico.

Conforme Manzatto, como a literatura utiliza a linguagem simbólica e ambígua há um problema de adequação do real. Não obstante, ele admite que “a ficção guarda seu interesse, pois vimos que a literatura também é lugar para o real desvendar-se, não pela

verossimilhança, mas pela referência”; seria uma “duplicação do real” em que o ser humano tem o poder de criar, imaginar, de interagir de forma dialética com “o mundo real e o mundo imaginário” (MANZATTO, 1994, p. 74-75).

O teólogo faz uso de textos literários, em particular das obras de Jorge Amado, na leitura de certa realidade, para depois reler essa mesma realidade pelos métodos próprios da teologia em um processo não de dependência, mas de “aproximação”. A proposta de Manzatto passou a ser chamada de “método antropológico” e ele apresenta, em concordância com o catolicismo advindo do Concílio Vaticano II, o diálogo a partir da antropologia contida em textos amadianos, pois para a teologia do século XX o antropológico passa a ter maior importância (VILLAS BOAS, 2020, p. 38). A antropologia literária que a obra de Amado denota “afirma o homem como ser situado”, “concreto”, com características próprias que o diferenciam de outros homens que vivem outras realidades, o “homem amadiano que vive em situação é, sobretudo, o homem pobre, oprimido e discriminado” (MANZATTO, 1994, pp. 180-181) que busca lutar por sua liberdade, não de forma isolada, mas como “povo”, como ser coletivo que partilha com seus iguais a mesma situação de vida (MANZATTO, 1994, pp. 180-181). Destarte, a literatura amadiana apresenta um homem cultural, assim apresenta e defende a cultura popular, que é mestiça e dinâmica.

Como expressão artística, a literatura compreende a realidade “através de sinais e símbolos nos quais o homem pode reconhecer-se porque eles mostram o sentido do humano” (MANZATTO, 1994, p. 36). Ao afirmar que o texto literário, por sua natureza e maneira próprias de apreender a realidade com certa distanciação hermenêutica – verdade e beleza se integram – permite que a mesma seja analisada, compreendida e, até mesmo, transformada. Isso indica também um caminho de aproximação de textos de outros autores – além dos de Jorge Amado – com leituras teológicas, uma vez que, segundo Manzatto, o que “determina a pertinência ou importância teológica de uma obra não é a presença de palavras como Deus ou Igreja em sua narração, nem a presença do papa ou de padres como personagens, mas sim a amplitude e a profundidade com a qual a problemática humana é abordada nessa obra” (MANZATTO, 1994, p. 69).

É pertinente a hermenêutica de uma obra literária por um viés teológico, pois, mesmo que o escritor não se considere religioso e seu texto não tenha pretensões

teológicas, é *homo religiosus*¹⁹, por conseguinte, carrega resquícios de espiritualidade²⁰ que se afloram, de uma forma ou de outra, em suas vivências. Diante disso, o olhar teológico que se debruça sobre a obra de Verissimo nesta pesquisa demonstra que há uma linguagem diversa da religiosa, entretanto, em que se revela o divino ao emergir aspectos importantes da vida humana e de suas relações.

Essas percepções vão ao encontro das palavras de Rubem Alves, pois ele pensava uma teologia livre de velhos preceitos e dogmas e voltada para a concretude da vida em sua multiplicidade de situações:

A teologia fala sobre o sentido da vida.

Afirmção que pode ser invertida: sempre que os homens estiverem falando sobre o sentido da vida, ainda que para isso não usem aquelas contas de vidro que trazem as cores tradicionais do sagrado, estarão construindo teologias: mundos de amor, em que faz sentido viver e morrer.

E quem não será então que, de vez em quando, provavelmente no silêncio das insônias ou naqueles momentos em que a vida de um ente querido se dependura sobre o abismo, que não será, que não terá sido meio teólogo, invocador de coisas divinas, mágico?... (ALVES, 2009, pp. 144-145)

¹⁹Para Mircea Eliade, o ser humano, como *homo religiosus*, se caracteriza pela categoria existencial, é ontologicamente constituído pela dimensão sagrada. E dessa forma constituído, ele se encontra provido, mesmo que de forma mínima, de certa sacralidade: “Nos graus mais arcaicos de cultura, viver enquanto ser humano é, em si, um ato religioso, pois a alimentação, a vida sexual e o trabalho têm um valor sacramental. A experiência do sagrado é inerente ao modo de ser do homem no mundo. Sem a experiência do real e do que não é, o ser humano não saberia constituir-se” (ELIADE, 2013, p. 113-114).

²⁰Estudos arqueológicos e antropológicos, entre os de outros, confirmam a presença da religião desde os tempos primórdios, está associada à explosão cultural da passagem do período paleolítico médio ao superior. “A religião assinala a atitude particular de uma consciência transformada pela experiência do *numinoso*, desenvolveu-se não só o espírito religioso, mas também o próprio *Homo Religiosus*, dotado de todos os valores que regem a vida”. Ao longo da história a humanidade foi criando uma linguagem simbólica para expressar a realidade acessada pela espiritualidade. Essa linguagem é encontrada nas artes, na música, na liturgia, na oração e nas narrativas, sagradas ou profanas. Há uma diferenciação entre religião e espiritualidade. Religião pode ser entendida, entre outras definições, “como um sistema de crenças e práticas observado por uma comunidade, apoiado por rituais que reconhecem, idolatram, comunicam-se com, ou aproximam-se do Sagrado, do Divino, de Deus (em culturas ocidentais), ou da Verdade Absoluta da Realidade, ou do nirvana (em culturas orientais)” ou de divindades de outras culturas (KOENING apud SILVA; BANDEIRA DA SILVA, 2012. p. 11). É embasada em um conjunto de escrituras ou ensinamentos que descrevem e orientam sobre a origem do mundo, dos seres e das responsabilidades dos indivíduos – para com a natureza e de uns com os outros –, sobre a vida e a morte, e até a vida após a morte. Espiritualidade pode ser definida como um sistema de crenças que engloba elementos subjetivos, de todas as emoções e convicções de natureza não material, remetendo a questões como o significado e sentido da vida, não se limitando a um tipo específico de crença ou prática religiosa. É uma construção dual: fé e sentido. A fé está ligada à religião e o sentido é um componente universal, que integram pessoas que seguem uma determinada religião, como também que não têm referência ou pertença religiosa (SILVA; BANDEIRA DA SILVA, 2014, p. 209).

A religião, para Rubem Alves (2010), está no âmbito da poesia, por conseguinte, apresenta-se polifônica e dialógica, sem se restringir ao plano da ciência e da razão, as metáforas poéticas são “sinais visíveis de uma graça invisível” (p. 68), e por esse princípio propôs que a palavra teologia fosse “substituída pela palavra teopoésia: nada de saber, o máximo de beleza” (p. 48). A *teopoética*²¹ é a convergência entre modos de falar sobre o caráter ambíguo da religião e da poesia, experiências que se unem – religiosa e literária/poética – e convocam o ser humano a experimentar as contradições que o constituem, os modos de ser no mundo. Na teopoética a linguagem teológica e a literária se unem não para explicar o sagrado – pelas formas sistemáticas e rígidas – mas para contemplar o mistério divino e a vida.

A linguagem – que estrutura a vida e o mundo humano – desdobra-se em diferentes composições de acordo com a função a ela empregada. Percebe-se, por exemplo, que a linguagem científica e a linguagem religiosa possuem elementos que as diferenciam e caracterizam, trata-se de uma relação de valores. A linguagem científica descreve o mundo, enquanto a linguagem religiosa exprime como vive o ser humano em relação ao mundo. Na crônica *A Complicada arte de Ver*²², Alves conta que quando ele via os ipês floridos sentia-se “como Moisés diante da sarça ardente: ali está uma epifania do sagrado”, diferentemente dele, sua vizinha queria livrar-se de um ipê “porque ele sujava o chão, dava muito trabalho para a sua vassoura. Seus olhos não viam a beleza. Só viam o lixo”. Literatura e a teologia se relacionam por serem capazes de evocar a ausência e manifestar presenças que estão além do que é concreto. O pão e o vinho nada mais são do que produtos feitos pelo homem para saciar a fome e a sede, porém, quando as palavras “Este é o meu corpo, este é o meu sangue [...] Comei e bebei em memória de mim” são verbalizadas, “objetos visíveis

²¹ *Teopoética*, na ótica de Kuschel é um campo de estudos voltado para o discurso crítico-literário sobre Deus, a análise literária realizada através de uma reflexão teológica, uma possibilidade de diálogo interdisciplinar entre Teologia e Literatura. Ele apresenta, em sua obra *Os escritores e as Escrituras: retratos teológico-literários*, o método da analogia estrutural, que permite observar as correspondências e as diferenças. Esse método considera a interpretação e experiência literárias, em correspondência à interpretação da realidade. Sintetizando os métodos principais até então: “método confrontativo” e o “método correlativo” (1999, p. 218). O primeiro deles no caminho de Sören Kierkegaard e de Karl Barth; o segundo, no de Paul Tillich e do Concílio Vaticano II. Inspirado em linguagem hegeliana, Kuschel fala da “conquista de uma teopoética” por meio de uma análise que passa por três momentos: o da “negação”, o da “afirmação” e o da “superação”, alcançado, assim, “uma qualidade nova para o diálogo” entre teologia e literatura (1999, pp. 222-223).

²² ALVES, Rubem. A Complicada Arte de Ver, in: **Revista Prosa e Verso**.
<https://www.revistaprosaversoarte.com/complicada-arte-de-ver-rubem-alves/>
último acesso em 14/01/2022

adquirem uma dimensão nova, e passam a ser sinais de realidades invisíveis” (ALVES, 1984, p. 37).

[...] para a religião, não importam os fatos e as presenças que os sentidos podem agarrar. Importam os objetos que a fantasia e a imaginação podem construir. Fatos não são valores: presenças que não valem o amor. O amor se dirige para coisas que ainda irão nascer, estão ausentes. Vive do desejo e da espera. E é justamente aí que surgem a imaginação e a fantasia [...] ela tem o poder, o amor e a dignidade do imaginário (ALVES, 1984, p. 44).

Pão e vinho tornam-se outra substância, que é evocada pela palavra que anuncia ausência, a “eucaristia é uma refeição diante do Ausente”, é quando as palavras abrem “um grande vazio dentro de nossos corpos [...]” (ALVES, 2010, p. 75). A linguagem das comunidades religiosas é marcada por símbolos, traços histórico-sociais e ideológicos, assim, carregam suas tradições, seus sistemas particulares de organização de suas leituras, narrativas, rituais, códigos, ícones etc. O discurso religioso se afirma nessa rede de interdiscursos religiosos verbais ou não verbais. Nessas relações, pleiteiam a verdade pela linguagem em uma relação de aliança, de polêmica ou de oposições ideológicas, sociais ou culturais, e nessa dinâmica da multiplicidade das linguagens das comunidades, engendram novos textos. Possui ação modeladora da cultura e de novos caminhos de compreensão de mundo, que acontece tanto pelo estudo ou crítica das práticas e pensamentos religiosos expressos por um determinado grupo religioso ou grupos, mas principalmente na forma como as relações simbólicas se articulam por intermédio da linguagem, e na linguagem em suas várias formas de expressão e que mutuamente constroem e reconstroem a história e a cultura da sociedade, e isso é mais um elemento de aproximação com a literatura.

Alves considera que “estamos sob o domínio da lógica dos símbolos” (ALVES, 2009, p. 57), sendo que o conhecimento humano não é passado biologicamente como acontece na natureza – como, por o exemplo, acontece com uma vespa que ao nascer, instintivamente já sabe como deve agir mesmo sem receber de sua mãe ensinamento prévio – por consequente, o ser humano criou a esfera da cultura e trilha “caminhos que as culturas estabelecem”. Essas “receitas culturais” são transmitidas às gerações por intermédio das palavras, “contamos às gerações mais novas sobre o nosso jeito típico de existir. Os nossos mundos existem graças ao poder da fala” (ALVES, 2009, p. 59).

Pelas premissas alvesianas, a teologia deve falar não apenas sobre os profetas e sobre Jesus, mas da maneira como eles falavam. Não são as palavras dos livros científicos, aquelas objetivas provenientes da razão e da lógica, e portadoras de verdades tidas como únicas, estas foram escritas por cientistas e teóricos e somente eles as entendem. “Trata-se não de um jogo em que se exige a repressão do desejo e do amor, mas do jogo da teologia em que vale o choro e riso, o sofrimento e esperança, alma e corpo” (LUCKNER, 2020, p. 140).

Para Alves, a linguagem objetiva não é o próprio objeto ou acontecimento em si mesmo, como o jogo da verdade exige: “que o falado seja um reflexo/imagem da coisa sobre que se fala”, pois seria uma descrição, a tradução das coisas do mundo e o reflexo apenas daquele que tem a última palavra, que representaria imposição. Diante disso, quando as palavras da linguagem tradicional e objetiva se exaurem, o ser humano recorre à linguagem subjetiva e simbólica – próprias das artes, como a literatura – à imaginação, que está livre da verdade dos jogos do poder. Na poesia, as palavras são confissões, que nos chegam como convites, mas nunca como exigências. Os poemas se tornam as “estruturas verbais boas” e nelas todos encontram refúgio (ALVES, 2009, p. 93).

Antonio Magalhães (2009) assevera que a propagação da Bíblia aconteceu por meio da oralidade, da escrita e das expressões artísticas populares. Dessa forma, as narrativas bíblicas deixam de ser normativas e únicas do campo teológico e se tornam interlocutoras do diálogo de diversos saberes, do qual a literatura faz parte. Para tanto, ele emprega o método da correspondência, na qual o diálogo entre literatura e teologia se encontra em relação de igualdade, mas cada qual com suas especificidades. A leitura dos textos religiosos não foi ou é disseminada, tanto porque antigamente eram lidos somente por líderes religiosos que tinham acesso a esses textos; como, atualmente, nossa sociedade é impulsionada mais pelo efeito resultante das imagens – principalmente por efeito da tecnologia digital. Não obstante, mesmo diante esse quadro, há certa tendência em relativizar a ideia do Cristianismo como religião do livro. As hipóteses para essa predisposição são as discussões em torno das interpretações das palavras do texto, ou mesmo as tentativas de sintetização e bases de normatização de seus elementos, possivelmente resultantes das “articulações políticas, jogos de interesse, contingências sociais, fusões religiosas que aconteceram dentro do Cristianismo.” Entretanto, não se pode

esquecer a grande importância “que as palavras tiveram, sendo convergidas para uma teologia mais tradicional, em uma grande e definitiva Palavra de Deus” (MAGALHÃES, 2009, p. 11). Como uma religião do livro, o Cristianismo é considerado literatura, portanto, passa por leituras que envolvem tanto os princípios confessionais como culturais. A leitura de alguns textos bíblicos trabalharam certos temas no imaginário ocidental que são responsáveis pela construção dos valores morais e éticos, assim como pelo despertar questões sobre o mundo e a própria vida humana. “As narrativas bíblicas passaram a ser narrativas da cultura” e isso foi possível por não ficarem exclusivas às interpretações envolvendo interesses do mundo das Igrejas (MAGALHÃES, 2009, p. 20).

Magalhães seguiu os preceitos de Paul Tillich (1886-1965) pautados na relação entre teologia e cultura e delineou o método da correlação. Em seus estudos afirma que “há uma relação estreita entre revelação e situação humana” e, dessa forma, o mundo apontaria indagações dos quais a teologia buscaria dar as respostas. Todavia, Deus não se manifesta unicamente em um determinado local, considerado como sagrado, como, por exemplo, a Igreja, mas Ele também se revela na cultura, o que a torna igualmente um espaço da manifestação divina. Assim, “a arte e a literatura apresentam-se como mediações dos grandes dilemas humanos e, por isso, como portadoras de uma presença de Deus que incomoda e antecede as formulações das perguntas” (MAGALHÃES, 2009, p. 174). Incontestavelmente a literatura é portadora particular das experiências humanas, diante disso, Magalhães elabora o “método da correspondência”, assim, a cada narrativa, anúncio de verdade, ou elemento concebido como revelação na Bíblia e na tradição teológica possibilita associação, ou corresponde a outros elementos constituintes das relações e vivências humanas e presentes nas interpretações literárias. Com o método da correspondência a Bíblia e a tradição não são mais colocadas como “normatividade única do saber teológico”, esse método respeita a relatividade e ambiguidades existentes nas interpretações das experiências religiosas e nas criações de textos literários, e considera a capacidade do ser humano de elaborar novas possibilidades para as escrituras originais, com novas formas de escritos. Para Magalhães:

Nenhuma palavra é mera realização de outra. Palavras se correspondem na força da experiência, na precisão e alcance da nomeação e na coragem de escrever sobre o mistério de nossas vidas. Nesse sentido, é possível afirmar que a beleza

da revelação está presente tanto nos textos fundantes da fé e das religiões quanto em diversas obras literárias (MAGALHÃES, 2009, p. 249).

Alex Vilas Boas assevera que Deus, ou o “sentido de Deus”, construído no imaginário das sociedades ao longo da história, como reflexo de cada cultura de cada época, sempre esteve presente tanto na composição epistemológica teológica, como na literária. Sem medir valores, “não se trata de estabelecer se o “Deus” de São Tomás de Aquino é “o verdadeiro Deus” em detrimento do “Deus” de Voltaire, mas sim que esses dois olhares tecem uma nova biografia sobre Ele” (VILLAS BOAS, 2016, p.29).

Em suas pesquisas ele afirma que as categorias encontradas na edificação da literatura e na tradição teológica se aproximam em relação à “compreensão do *logos*”, quando relacionadas à realidade e desvinculadas do dogmatismo do “universo da abstração” – como o exemplo histórico da teodiceia, cuja leitura da realidade, sob a influência do poder teocrático, não considerava os conflitos sociais e pessoais, distanciando-se das relações justas (VILLAS BOAS, 2016, p.435). A imagem de Deus que se delineava era de um Deus insensível ao sofrimento humano, apático, cuja vontade regia todas as coisas e o ser humano não tinha reação aos acontecimentos dessa vida, pois o entendido sobre tudo viria no fim dos tempos. Isso trouxe angústias aos indivíduos e fomentou na morte do Deus da Teodiceia:

Quando Nietzsche anuncia que “Deus morreu”, refere-se a esse Deus da Teodiceia que foi morto pela própria piedade dos cristãos. Esta, ao orientar progressivamente o sentido da existência para o pós-vida e, não vendo nada de bom nesta vida, foi alimentando um niilismo [nihil = nada], um câncer na cultura, desresponsabilizando-se pela vida.

No entanto, esse Deus morre porque não o escutavam, o *pathos* foi silenciado, em contraposição ao Deus que vai ao encontro de seu povo injustiçado, como consta na literatura veterotestamentária, assim como nos textos sobre Jesus que apontam a desvinculação da tragédia como castigo divino. Dessa forma, “uma legítima Teodiceia só teria chance de aceitação como Teo-patodiceia, como participação de Deus na patodiceia humana” (VILLAS BOAS, 2011, p. 37). É inerente ao ser humano a procura por significados à vida, que engloba liberdade, responsabilidades e valores específicos e autênticos. Essa busca de sentido, ou seja, a patodiceia – partindo dos princípios de Viktor

Emmil Frankl sobre logoterapia – considera que as questões que acercam a vida concreta sobre o mal e o sofrimento são buscadas e compreendidas pelo próprio ser humano, assim, na tragédia ele toma consciência de sua condição e transforma sua percepção sobre si, o outro e o meio em que está inserido. Tais questões provocam

(...) o desejo de descobrir um modo de ser *peçoal [ad personam]*, nas circunstâncias que lhe são próprias *[ad situationem]*, como modo de manifestar ou *desocultar* o que há de mais humano em si, em sua capacidade de amar e de sofrer pelo que vale a pena, ou ainda, de dar sentido à própria vida. Dar sentido à vida é, portanto, dentro do *Lógos* cristão, personalizar um modo de viver que saiba amar, manifestando assim o *Humano do humano*, ao descobrir e dar sentido à vida, de si e de outrem (VILLAS BOAS, 2016, pp. 17-18).

A partir desses enunciados, Villas Boas (2016) propõe a Teopatodiceia, cuja tarefa seria revelar a presença de Deus, ajudando o ser humano a encontrar respostas às adversidades da vida, envolvendo a reformulação das verdades objetivas em verdades subjetivas. De acordo com o autor, na contemporaneidade há uma preocupação em recuperar a categoria da *poiésis* como resposta às transformações do mundo – oriundas da tecnologia, do capitalismo, do consumismo e do utilitarismo – que afetaram o olhar sobre as artes, considerando-as apenas como entretenimento ou produto de consumo. Entretanto, a arte poética se demonstra abrangente, significativa e que, presente desde sempre na “consciência religiosa do ser humano de um Mistério”, é esperança que converge com a busca do sentido da vida (p. 97). Diante essas asserções, o autor aponta o que chama de *pensamento poético-teológico*, por meio de “um recorte epistemológico frankliano, em que a vontade de sentido permite ao ser humano transcender sua condição” (VILLAS BOAS, 2011, p. 48), assumindo um otimismo trágico, partindo de uma perspectiva do imanente ao transcendente. Sua análise contempla, entre outros autores, as poesias de Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado. O primeiro, como reflexo da *morte de Deus* produz uma *mística da poesia*, que lhe permite buscar o sentido da vida e a ressignificar, “para Drummond se Deus existe, é sob a forma de amor resiliente e solidário ao sofrimento” (VILLAS BOAS, 2016, p. 384). Já a segunda – a poetisa – denota “uma recepção criativa em que é exatamente a partir da experiência de Deus que nasce a experiência de sentido” (VILLAS BOAS, 2016, p. 358); nos textos pradianos, autora e eu-lírico se agregam, sua

poesia é a revelação do Mistério de Deus nas experiências cotidianas e em tudo o amor de Deus se manifesta.

A partir das preposições destes estudos sobre a interface teologia e literatura aqui apresentadas, acreditamos que a literatura aborda o ficcional, o imaginário, a fantasia, entretanto, ela parte do real, do vivido, da experiência e das observações do autor, que provoca reações, até mesmo transformações, a quem a lê, visto que ela – a literatura – perscruta também imagens da realidade que revela fatos da existência humana – tanto pessoal como social. Posto isso, considera-se pensar na teologia ampliando seus horizontes de diálogo com os homens e mulheres – e suas culturas, experiências, desejos e anseios – utilizando-se da literatura para essa aproximação. A literatura parte de uma escolha estética, porém ela pode igualmente contemplar manifestações religiosas que emergem nas expressões escritas, que podemos compreender como expressões teológico-literárias, ao refletirem sobre o ser humano e sua busca pelo sentido da vida.

1.3 A literatura como dispositivo gerador de emoções

As narrativas literárias são significativamente humanas – uma atividade que envolve pessoas em diversos locais e momentos da história. Por tal proposição, asseguramos que é essa narratividade humana – no sentido de que o ser humano se reconhece como ser no mundo pelas narrativas que produz e por aquelas que ele recebe e interpreta – que possibilita a interação entre as pessoas e delas com o meio.

As reações emocionais desencadeadas por intermédio das obras literárias como a tristeza, raiva, alegria, compaixão, entre outras, sentidas e expressas pelos leitores permitem informações sobre o que move as pessoas em uma cultura particular, isto é, o que as toca emocionalmente. De fato, a resposta literária é o mais próximo que se pode chegar da ampla gama de emoções humanas genuínas e espontâneas, que são frequentemente escondidas em interações pessoais, em parte por conveniências. A literatura traz desmascaramentos, muitas vezes de forma implícita, mas que podem pungir, sensibilizar e alertar.

Estudos, como os de Patrick Colm Hogan (2003), especialista em ciência cognitiva na *University of Connecticut*, confirmam que há nas narrativas literárias um vasto conjunto de dados que estão diretamente ligados aos sentimentos. O ser humano é um ser narrativo e

interpretativo por essa habilidade, o ser humano pode ser pensado emocionalmente por meio da literatura que ele produz e reproduz. Um texto literário possui marcas culturais específicas e traz igualmente o índice do universal em cada manifestação. As emoções despertadas pela ficção emergem da interpretação dos conflitos e objetivos dos personagens, motivando um envolvimento conjunto – leitor-personagem – nas dificuldades envolvidas, é um envolvimento empático. Os conflitos e objetivos das narrativas são pessoal e socialmente condicionados, ligados à felicidade individual dentro de condições socialmente inscritas²³. Essas histórias descrevem e inspiram emoções nas culturas, e pode-se dizer que o ser humano possui um corpo de retratos, ou cenários de emoções, narrativamente elaborados. Semelhantemente à maneira como internalizamos um vocabulário no decorrer de nossa vida, assim também ocorre com situações que incitam emoções.

A literatura estimula traços de memória na mente do leitor, porém sem ativar a consciência. Esses traços podem ser despertados por palavras, frases, eventos, e essencialmente pelos símbolos, e dessa forma, histórias de sofrimento irão fomentar memórias de sofrimento, histórias românticas ativarão lembranças do amor romântico e assim por diante, e isso ocorre de forma inconsciente. Uma vez que esses traços são ativados, as emoções associadas se infiltram na consciência novamente, não como ideias, mas diretamente como sentimentos. Assim sendo, as narrativas ficcionais se relacionam com as narrativas reais, pois tais emoções são geradas da mesma gama de memórias que acionamos ao lidarmos com situações reais envolvendo felicidade ou tristeza.

²³ Segundo Patrick Colm Hogan, a resposta afetiva de um indivíduo/leitor a uma situação, real ou fictícia, não está relacionada a um momento único, mas a toda a sequência de eventos em que esse momento está localizado. A trama de uma narrativa literária desencadeia sentimentos e emoções, de maneira que a ficcionalidade pouco importa para o leitor, o fato de saber que a estória não ocorreu na realidade não bloqueia a resposta emocional, pois a narrativa “articula” cognitivamente o cérebro de maneira a driblar a influência do julgamento ontológico sobre a percepção e a memória. Dessa forma, as narrativas assumem função prototípica de emoções. São padrões individuais e culturais que influenciam diretamente nas emoções ou na ideia de emoção ao leitor/ouvinte. Na verdade, para ele os dados biológicos da emoção se ligam com narrativas sociais - não apenas em histórias de ficção, mas em nossas vivências emocionais também, e, dessa forma, a proposta de pesquisa das estruturas narrativas, dos protótipos de emoções e suas relações, traria grande contribuição para uma compreensão não só da literatura, mas da mente humana, especificamente da emoção humana e a concepção humana da emoção (por exemplo, a imaginação humana da felicidade), com tudo o que isso implica.

Por envolver emoções, a literatura é elemento transformador e repleto de mistério. Esse mistério relaciona-se à ideia de Bakhtin de inacabamento do texto, em que novas narrativas são construídas a cada leitura, pois se interpreta e se produz uma nova narrativa. Para Agamben, o leitor acompanha a trajetória de um personagem em sua sorte ou revés, toma parte dela e “introduz de algum modo sua própria existência na esfera do mistério” (AGAMBEN, 2018, p. 30).

As emoções desencadeadas têm relações diretas com o universo do leitor, assim, quem vivenciou os horrores de uma guerra, ao ler a obra de Verissimo, terá emoções diferentes daquele que não possui esse tipo de experiência, porém, em ambos as emoções são genuínas, são tocados pela catarse aristotélica, e a partir da leitura a perspectiva de mundo é modificada. Não apenas pela descrição direta dos fatos que sentimentos latentes são despertados, mas também pelos símbolos que estão presentes na obra, declarados ou latentes. A visão simbólica do mundo, da qual a literatura compartilha, é algo natural e necessário para a formação do caráter do ser humano.

Para Antônio Candido, (2002), a literatura possui uma força humanizadora, que traduz o homem e a mulher e depois atua na própria formação deles. Ele apresenta três funções conferidas à literatura: a função *psicológica*, associada à necessidade do ser humano de simbolizar e fantasiar o mundo real, sendo tal aspecto inerente à natureza humana, que acompanha as outras necessidades elementares, e que são universais e independem de raça, cultura, classe social, ou outros aspectos diversificantes. A outra função relacionada à literatura é a *formadora*, pois o leitor de uma obra não está imune de sofrer influência por meio das diversas informações que o texto pode conter, e por tanto, tem um caráter formador sobre esse leitor. As ideologias do autor – como críticas ao sistema capitalista, ou defesa das classes desfavoráveis, entre outras – mesmo que relacionadas a épocas diferentes, ainda provocará reações no leitor, tanto de proximidade, ou de recusa, mas que levantarão novos questionamentos e posicionamentos que antes da leitura não haviam se desvelado. A terceira função da literatura é a *social* e está ligada à relação estabelecida pelo leitor entre ficção e realidade, pois a obra demonstra o contexto do autor, mas que o leitor capta e relaciona com o seu próprio contexto.

As funções atribuídas à literatura ocorrem por meio da comunicação, não apenas na externa, ou seja, na literatura em si, mas no diálogo interno, como ponderou Bakhtin, nas

reações-respostas do leitor. Muitas dessas reações-respostas surgem pelas formas conflitantes de diálogos que a literatura pode apresentar, como o sagrado e o profano, o bem e o mal, o belo e o grotesco, entre outros, em que são despertados os sentimentos mais profundos e recônditos da natureza humana. Esses contrastes trabalhados na literatura instigam reflexões, assim, percebe-se na obra *O Prisioneiro* o retrato do ser humano, com seus desejos, seus excessos, tudo aquilo que constitui sua essência e que ele não pode, ou não quer evitar, e disso tiram-se as conclusões sobre o mundo.

Mostrar as multifaces do mal talvez seja uma das investidas mais extenuantes do ser humano, nunca alcançadas por completo, visto que o mal se ramifica desde a história de origem da criatura humana, partindo do mito de Adão e Eva – cujo desejo do conhecimento já os levou a pecar – passando pelas grandes guerras mundiais e chegar ao sistema capitalista, onde a pobreza de muitos se contrapõe à riqueza de poucos. Ainda que não haja na natureza humana algo que explique a efetividade do mal, o certo é que ele existe na história dos seres humanos e a literatura registra em expressões suas relações. Em seus estudos hermenêuticos, Ricœur (2013) aponta que o mal pode ser pensado a partir dos símbolos primários, mitos e das narrativas da humanidade. Por outro lado, Bataille (2015) precisa que a “literatura não é inocente e, culpada, devia, no fim, confessar-se tal” (p. 9). O autor faz uma análise sobre a representação do mal na literatura e a entende como revelação de uma experiência em que a culpa é interiorizada. A obra de Verissimo, como veremos no decorrer desta tese, aponta por meio da simbologia do mal – dos símbolos sagrados ou não, arcaicos ou não – o homem moderno que diante da consciência do mal, se culpa.

1.4 *O Prisioneiro*: Trama e desdobramentos

A construção de *O Prisioneiro*, publicado originalmente em 1967, torna-se instigante por não identificar o ano/época e o local em que a história decorre e nem os nomes dos personagens. Sobre o local, o autor apenas sugere que se trata de um país do sudeste da Ásia, sobre os personagens, ele apresenta apenas as suas funções, que os identificam e substituem seus nomes; apesar de apontarem os postos que eles ocupam e o motivo pelo qual os levaram a se encontrar dentro do caos instaurado pela guerra, de certa forma anulam suas individualidades. O recurso da perda do nome, de acordo com Chaves

(2001), seria o referente simbólico da eliminação da individualidade, ou da identidade, uma vez que em diversos momentos da narrativa os personagens questionam suas ações e demonstram uma condição de “Desconhecido”, pois são apresentados de forma a indicar certas reflexões e autocríticas, estranhamentos e indecisões. Eles desconhecem a própria realidade, pois a impossibilidade do autorreconhecimento acarreta a impossibilidade de ação, de agir contra o mecanismo que os fazem prisioneiros de um sistema da qual tentam se libertar, mas não alcançado êxito, põe em risco a ética humana, e a situação de guerra já é um indício dessa condição.

A publicação dessa obra coincide com o momento crítico da Guerra do Vietnã, em que há forte envolvimento dos norte-americanos no conflito, o que torna inevitável as associações entre ambos. Talvez por isso, e pela revelação do próprio autor sobre os “motivos imediatos que o impeliram a escrever o livro, definindo-o então como um ‘gesto e um protesto’”, a obra tenha sido inicialmente criticada e recebida como folhetim, panfleto ou documento (CHAVES, 2001, p. 127). Porém, ao deixar de lado as situações geradoras da obra, percebe-se a profundidade em que o autor trabalha os estados de encarceramentos em que o ser humano é colocado, que ultrapassa a relação física de confinamento.

A obra se inicia com uma longa descrição da região onde as ações decorrem e do clima, tática utilizada para situar o leitor, uma vez que não cita o nome do local, mas deixa indícios de que a história se desenrola em um país oriental que estava passando por uma crise interna, dividido entre Norte e Sul:

Sabia o quanto doía no espírito e na carne daquela confucionista devoto as violências que dilaceravam a sua terra e a sua gente. Como se não bastasse aquela guerra fratricida entre Norte e Sul, irrompera fazia pouco, insuflada pelos bonzos, outra revolta contra o novo Governo [...] por trás de barricadas feitas com mesas, cadeiras e até altares domésticos, centenas de estudantes tinham enfrentado as tropas da Polícia e do Exército. Pagodes se transformaram em praças de guerra, Soldados do Governo haviam feito fogo contra o povo... Na Capital do país um sacerdote budista dos mais representativos, como sinal de protesto contra os desmandos do Governo, fazia a greve de fome (VERISSIMO, 1978, p.138).

O autor lança algumas informações no texto que se associam a episódios históricos, como no trecho em que a professora (que era de origem francesa) conversa com o tenente:

Fomos péssimos colonizadores. Egoístas, orgulhosos e sem escrúpulos. (...). Nossa derrota definitiva em 1954 não só era de se esperar como também de se

desejar, em nome da decência humana... (...) durante dois mil anos a península foi ocupada pelo então chamado Celeste Império. (...) Finalmente os invasores foram embora e mais tarde entramos nós aqui e permanecemos quase cem anos... Houve um interlúdio durante a Segunda Grande Guerra, quando estas terras foram ocupadas por aqueles outros asiáticos, eficientes e obstinados, que alteram curvaturas cortesias com brutalidades... (VERISSIMO, 1978, pp. 198-199)²⁴

Após sugerir o espaço e tempo, a trama se concentra nos personagens que terão que lidar com o acontecimento a qual toda a história gira em torno: a explosão de bombas em dois locais importantes da cidade, a primeira no saguão do Hotel Continental – que matou oito pessoas e feriu vinte e cinco – e a segunda dentro do Cinema Delta – resultando em mais vítimas do que no primeiro ataque, “pois os que não tinham sido mortos ou mutilados pela explosão, tinham sido espezinhados quando em pânico procuravam fugir da sala”. Havia a suspeita de que uma terceira bomba seria detonada, sendo assim, o “coronel branco”, que tinha a custódia daquela cidade durante o período de negociações entre o Governo do Sul e os bonzos – confiada a ele pelo general – tinha por responsabilidade manter a ordem local. Não desejava aquela missão, mas esta lhe foi entregue porque seu superior acreditava que ele “compreendia a mentalidade oriental”, no entanto, o coronel branco “sentia-se naquele posto como um touro em loja de porcelanas” (VERISSIMO, 1978, p. 143). Enquanto tentava se concentrar na tarefa que lhe foi destinada, as lembranças de sua vida familiar lhe assolavam os pensamentos numa espécie de exame de consciência: a esposa, a filha, a amante, a traição, a possibilidade de um divórcio, o pai – religioso fervoroso, bispo metodista, que ficou mais indignado pelo possível divórcio do que pela traição do filho ao casamento, lhe repetia: “Lembra-te de Deus Nosso Senhor, que tudo vê e tudo sabe e julga...” (VERISSIMO, 1978, p. 150).

O seu preconceito pelo povo daquela região ao qual estava em missão de intervenção é explícito: “A maldita ambiguidade asiática”, “[...] nativos que vivem a evocar

²⁴ A professora se remete à história do Vietnã: Invadido e dominado pelos chineses por cerca de 2000 anos, expulsos em 939. Em 1859 a região foi invadida pela França, e o Vietnã passou a ser colônia – nomeada Indochina (englobava o Vietnã, o Camboja e o Laos); o “interlúdio” citado pela professora é referente à invasão dos japoneses durante a Segunda Guerra, mas que foram derrotados, o que colaborou para a volta dos franceses ao domínio daquela região. Um movimento de libertação foi iniciado por vietnamitas do norte e de 1946 a 1954 houve confrontos, até a expulsão dos colonialistas. Para restabelecimento do país, foi realizada uma Conferência em Genebra para acordos de paz. Decidiram pela divisão do Vietnã entre Norte e Sul, que deveria durar até 1956, quando seriam realizadas eleições gerais e a reunificação do país. Entretanto, as eleições não acontecem por um golpe do Vietnã do Sul, apoiado pelos Estados Unidos, que temia o avanço do comunismo na Indochina. O grupo vietnamita do norte encontra aliados na URSS e na China e os conflitos se intensificam. A Guerra do Vietnã durou 20 anos (1955-1975) (JOURNOUD, 2015).

espíritos de seus ancestrais, essa sub-raça que acredita em feiticeiros, médiuns e astrólogos”, “[...] magricelas comedores de arroz”, “E dizer-se que esses macacos ousam enfrentar a maior potência militar e econômica que o mundo já conheceu!” ; assim como sua ideia de superioridade: “Na minha opinião, nosso país tem no mundo uma missão civilizadora”, “Está ao nosso alcance salvar da miséria, da doença e da ignorância este e outros países subdesenvolvidos” (VERISSIMO, 1978, p. 155-165).

O major, subordinado ao coronel branco, demonstra ser a voz satírica na trama. Era corpulento – ao extremo para um militar, seguindo o pensamento do coronel branco – e despudorado, “amava os prazeres da mesa e os da cama, e parecia pouco importar-lhe que os outros soubessem disso ou não”. Um de seus deveres era apresentar ao coronel os relatórios sobre o andamento das investigações sobre contrabando de armas e sobre as explosões recentes em locais de destaque na cidade. Grande parte de seus comentários eram para rebater as ideias do coronel, principalmente em relação ao julgamento dos nativos da região. Segundo ele, as “ideias do major às vezes lhe pareciam tão perigosas como certos frutos daquela parte do mundo, cuja doçura e madureza estavam sempre à beira da deterioração” (VERISSIMO, 1978, p. 152-154).

Em contrapartida, para o subordinado os comentários do coronel branco que desfaziam da religião daquele povo e o comparava a gergemes, e a “lombrigas, sanguessugas” eram exagerados: “– Já pensou, coronel, na ideia que essa gente deve fazer de nós? Com que bicho nos compararão? Talvez com um dragão que masca chicle, toma sorvete de baunilha e defeca bombas incendiárias gelatinosas”. O major procurava evitar julgamentos, ao inverso da indignação do coronel branco ao lhe ser relatado o resultado negativo do inquérito de mais de duzentos habitantes daquela região. Eles se ajudavam mutuamente e não se denunciavam, fingiam não saber de nada a respeito do que lhes era questionado.

Para o major, aquelas pessoas tinham “uma noção muito arraigada de família”, e procurava compreendê-las, acreditava que elas estavam mais perto do que eles – militares de outra província – “das fontes essenciais da vida” (VERISSIMO, 1978, p. 155). No entanto, tinha consciência de que mesmo dentro daquela nação que defendia seus costumes e princípios, havia pessoas corrompidas e gananciosas:

[Major] – Entre os nativos existe muita gente que se porta à melhor maneira ocidental, quero dizer, com espírito pragmático. Refiro-me aos políticos e

militares que engordam à custa da miséria deste povo e... por que não dizer?... da nossa “generosidade” de aliados.... Enriquecem explorando o mercado negro, a prostituição e o tráfico de entorpecentes. Entre eles há alguns que ostentam até estrelas de general, pessoas aparentemente respeitáveis para as quais tanto eu como o senhor fazemos continência... (VERISSIMO, 1978, p. 160).

Em *O Prisioneiro* o incidente ocorrido e as cenas de fundo – uma guerra atroz – são verossímeis, não são alegóricos e apontam as consequências que uma guerra pode suscitar ao evidenciar a falta de escrúpulos por parte daqueles que para benefício próprio se envolvem em, ou incitam, situações que ocasionam o sofrimento de outrem. Por conseguinte, a obra não apenas abarca os fatos históricos de determinado tempo e espaço, mas abre-se para qualquer guerra, em qualquer época e lugar. Ademais, é o retrato do martírio daqueles que acreditam que devem cumprir incondicionalmente as obrigações que lhes foram destinadas pelo cargo que ocupam e se envolvem em uma guerra. Tal contexto relaciona-se diretamente e de forma submissa aos dispositivos, e, nesse sentido, o personagem que mais demonstra sofrimento tanto físico como psicológico é o tenente. Sua mãe era descendente de brancos e seu pai de negros, porém, seus traços eram bem mais parecidos com de sua mãe, fato que lhe agradava, visto que mantinha em segredo um preconceito racial que o fez desprezar seu próprio pai e cujo remorso o atormentava.

No decorrer da narrativa ele é aturdido por cenas da infância, da adolescência, do casamento, do filho – tática do flashback, recorrente na obra – que se misturam com as da guerra e da vida do personagem tenente naquele país oriental. Seu tempo de serviço militar estava se encerrando, e já se preparava para, em pouco mais de vinte quatro horas, voltar para a sua terra natal.

O tenente negro tem um papel importante na trama, pois foi designado para uma última missão, assumir o interrogatório do jovem que foi capturado e mantido como prisioneiro por ser o possível responsável pela explosão das bombas no hotel e no cinema, e que acarretou a morte de dezenas de pessoas. Tal interrogatório tinha por alvo descobrir onde estaria a outra bomba que explodiria em menos de quatro horas em algum ponto da cidade, o que poderia ocasionar a morte de outros inocentes. O Tenente teria que decidir se recorria ou não à tortura para conseguir a resposta que salvaria vidas e, diante desse dilema, confronta-se com sentimentos de culpa, pois a ideia de torturar até mesmo dizimar a vida de um adolescente encarcerado, indefeso e ferido lhe parece imoral e antiético. Ao

mesmo tempo, precisa lidar com o sentimento de impenitência, pois estava lidando com um guerrilheiro, possivelmente envolvido em assassinatos, o que justificaria as escolhas dele na condução do interrogatório.

O tenente negro “representa o Horror Moderno”, em sua posição militar ele simultaneamente age pela violência e demonstra sua impotência. Ele simboliza os seres humanos “transformados em número, que perderam a ‘linguagem’ e já não têm um passado” ou perderam a referência dele; não possuem mais a ideia de liberdade, ou, na verdade, nunca a possuíram. Capturados pelo sistema, se tornaram passivos, são frutos da civilização que os degradou e que nunca lhes deu espaço ou lhes permitiu terem voz para exteriorizarem posicionamentos (CHAVES, 2001, p. 130). O próprio personagem, o tenente, dá sinais da perda da individualidade:

[...] Quem sou eu? – perguntou-se a si mesmo. Trazia no bolso os papeis de identidade com seu nome e número. O número era de certo modo mais importante do que o nome. Não estaria longe o dia em que os homens todos fossem apenas números num computador descomunal, E esse computador bem poderia então transformar-se no deus duma nova era (VERISSIMO, 1978, p. 230).

Além das figuras masculinas e militares, também há na obra a representação feminina. Não é de se estranhar que o autor tenha reservado uma parte importante na trama para uma personagem mulher, pois é recorrente em suas obras a valorização de certos personagens e “o princípio da superioridade moral” destes, “mesmo em desvantagem no confronto com forças dominantes”. Obras como *O Arquipélago*, parte integrante da trilogia *O Tempo e o Vento*, também demonstram, “em plena era da dominação masculina” a crítica “ao machismo e outorga à mulher, nos momentos agônicos da narrativa, o papel mais alto de resistência e decisão” (LUCAS, 2006, p. 57-58).

Em *O Prisioneiro*, a professora é uma personagem que ocupa o papel de “voz da consciência”, e em diversas de suas falas aparece, mesmo que implicitamente, a ideologia do autor. Ela seria o alter ego do escritor, à personagem é delegada “a função do julgamento sobre os acontecimentos e as demais personagens” (CHAVES, 2001, p.133).

[Professora] – Na minha opinião, vocês [os estrangeiros que ali estavam na intervenção da guerra] se transformaram, talvez sem perceber, em modernos Inquisidores que a ferro e a fogo querem impor aos hereges a sua Salvação e o seu Céu.

[Tenente] – Refere-se a esta guerra?

[Professora] – Sim, e também a essa espécie de paz que seu país oferece aos chamados povos subdesenvolvidos, uma paz policiada, colonial, digamos, romana... Na minha opinião, no caso deste conflito, vocês podem ser comparados com um Bom Samaritano desastrado que fere e até mesmo mata a pessoa que pretende socorrer...²⁵ (VERISSIMO, 1978, p. 195).

A vida da professora foi extremamente difícil. Ela era nativa da região, filha de estrangeiros. Era ainda jovem quando a Segunda Guerra Mundial iniciou e ela e seus pais foram levados a um campo de concentração, onde sua mãe faleceu doente devido aos maus tratos, seu pai foi executado. Ela foi violentada pelos soldados durante todo o período em que esteve prisioneira, até adoecer e ser resgatada pela Cruz Vermelha. Já adulta, sua função era cuidar das crianças de um vilarejo de camponeses que foram submetidos aos inimigos, porém, com a intervenção de aliados foram resgatadas. O tenente fora mandado ao local para doutrinar e reorganizar a vida da comunidade, inclusive com os cuidados de saúde, e por essa ocasião ele conheceu a professora que se tornou uma amiga.

Em diferentes trechos da obra é possível perceber que a voz da professora é a de crítica não apenas àquela guerra a qual o seu país era o palco, mas às diversas guerras – considerando todo gesto que uma guerra pode representar que não é apenas a de combate armado, mas enfrentamentos quando há divergências de posicionamentos – que capturam e executam sempre em nome de uma potência, regime ou sistema que se declaram como promotores da paz e da justiça, mas negligenciam a liberdade, necessidades e os direitos das pessoas, principalmente daquelas mais vulneráveis, que se encontram fora da guerra oficial, mas, ao mesmo tempo, dentro dela. A personagem levanta questionamentos – que são ainda atuais – sobre os governantes, autoridades que tomam posições sem fundamento no ser humano:

[Professora] – E para mim o princípio básico é de que não aceito nenhum sistema social, econômico e político que não tenha como centro a pessoa humana, no seu bem-estar, sua liberdade e sua dignidade. O diabo é que estamos também numa guerra de metáforas, pseudônimos e eufemismos. (...) Nem os países capitalistas nem os comunistas estão fundamentalmente interessados na paz. O que buscam mesmo é a própria hegemonia militar nesse perigoso jogo pelo domínio mundial. O que querem, acima de tudo, é reforçar suas zonas de segurança, ampliar seus mercados, conquistar mais fontes de riqueza e de matérias-primas. Para isso precisam de soldados, de armas e de slogans. É nesse ponto que entra em cena a

²⁵ Palavras entre colchetes acrescidas por mim.

propaganda guerreira servida pela subversão da semântica (VERISSIMO, 1978, p. 204).

As palavras da personagem vão ao encontro das ideias de Agamben sobre dispositivo, em que com um discurso de democracia constitui-se ou mantém-se o poder, ele se fundamenta na própria necessidade de existir. Ademais, aproximam-se das assertivas inspiradas nas ideias de Benjamin sobre a exploração capitalista – estas com base em perspectivas marxistas – em que se afirma que o ser humano estaria alienado pelo trabalho, reificado pelo capitalismo das relações sociais de produção. Ilustrado pela alegoria do autômato, Benjamin aborda o caráter mecânico, vazio e repetitivo dos indivíduos na sociedade industrial, e esses gestos carentes de sentido impactam outras esferas da vida, inclusive a social e cultural, em que passam a prevalecer o individualismo e a ideia de autoritarismo e submissão, aspectos que transformam a consciência humana e deformam as estruturas do conjunto de valores, tornando-o contraditório.

[Tenente] – Você acha então que a guerra contra o nazismo não foi justa e necessária?

[Professora] – No plano superficial e imediato, foi uma “operação policial” em grande escala, dramaticamente urgente, indiscutivelmente justificável, contra um país que, hipnotizado por um líder paranoico, havia sido tomado duma espécie de *amok* coletivo e queria a qualquer preço conquistar e escravizar o resto do mundo. Mas faça um exame mais profundo das origens do nazismo e da pavorosa guerra que ele desencadeou e você encontrará ainda a velha luta dos interesses e rivalidades entre nações e grupos econômicos e financeiros. As potências capitalistas encorajaram e até armaram os nazistas na esperança de que eles atacassem e aniquilassem a pátria do comunismo.

[Tenente] – Você não acredita então na possibilidade duma paz definitiva?

[Professora] – Não, enquanto a **Engrenagem** que aí está continuar funcionando (VERISSIMO, 1978, p. 205).²⁶

Benjamin (1991), filósofo caro a Agamben, faz uma ponderação sobre a dissolução progressiva da experiência e elabora uma dicotomia – a partir da dicotomia freudiana em que a consciência está em oposição à memória – que confronta o conceito de experiência com o de vivência. A experiência é constituída por impressões que não se tornaram conscientes, mas que ao serem transmitidas ao inconsciente deixam traços mnemônicos permanentes. Diferentemente, a vivência resulta em um efeito de choque que impede que as impressões sejam incorporadas à memória e como consequência há o desaparecimento

²⁶ Grifo meu.

destas instantaneamente. O indivíduo da sociedade capitalista – seguindo o modelo do operário que replica automaticamente na linha de montagem o seu movimento de acordo com o ritmo da máquina – está exposto à vivência do choque, ele se encontra centrado em uma única tarefa de produzir e reproduzir ações que lhe foram determinadas e que não o permitem experimentar, assim, faz dele um objeto sem memória e sem história, passível de aprisionamento. As pessoas são induzidas a agirem de forma que nem elas mesmas têm total consciência da real razão para tais ações. Esse aspecto é abordado na obra de Verissimo como um convite à reflexão:

[Professora] – É possível que os seus bravos fuzileiros acreditem sinceramente em que estão com a causa da justiça e da democracia. A lavagem de cérebro entre os comunistas é drástica, violenta, impiedosa. Mas a lavagem de cérebro nos países capitalistas tem sido suave, lenta e imperceptível. Começou há mais de um século e condicionou a maneira de pensar e sentir de suas populações, preparando-as até para coonestar o “genocídio justificado”, a aceitar as “guerras santas”. Mata-se em nome de Deus, em nome da pátria e em nome da Democracia, essa deusa de mil faces cuja fisionomia verdadeira ninguém nunca viu (VERISSIMO, 1978, p. 203).

Seguindo o enredo da obra, na noite fatídica em que houve a explosão de uma bomba que devastou o *Café Caravelle* – local aonde homens iam à procura de bebida e de sexo – o tenente havia deixado o estabelecimento minutos antes do desastre. Ele foi se despedir da jovem nativa, prostituta, a qual durante os seis meses em que esteve naquele país a serviço militar manteve encontros. A língua era obstáculo para a comunicação dos dois, então, dirigia-se a ela pela única letra que havia apreendido do nome da jovem: K. Apesar das relações serem apenas físicas, o tenente acabou se afeiçoando à moça e sentiu-se desolado ao encontrar entre os destroços o corpo dela queimado e sem vida, o qual ele reconheceu pelo anel de turquesa que havia dado à K como presente de despedida. “Pobre K!”, uma jovem pobre, usada como mercadoria por tantos. “Ela era para ele apenas uma letra”, percebeu que não sabia nada sobre ela; quando um dos bombeiros que recolhia os corpos das vítimas lhe perguntou sobre a jovem que ele segurava nos braços, negou conhecê-la. “Atraçoara a pobre menina”, e sentiu-se culpado, “ela ficaria anônima, metida numa gaveta do refrigerador do necrotério” (VERISSIMO, 1978, pp. 257-258). K era mais uma vítima, tanto da guerra, como do sistema.

1.4.1 A última missão

Horas depois, enquanto caminhava em direção ao hotel, foi interceptado por um carro militar que o conduziu até o quartel-general. Lá, o tenente foi convocado para uma última missão, afinal, ainda faltavam algumas horas para que o tempo de serviço do tenente terminasse oficialmente e somente no dia seguinte ele embarcaria para a sua terra natal para, então, encontrar-se com sua família.

O coronel lhe explicou que os policiais capturaram dois terroristas, que foram feridos na tentativa de fuga, sendo um deles mortalmente. Ele confessou que havia colocado uma bomba-relógio em outro prédio e que esta explodiria em cinco horas. Disse isso e sorriu como se sentindo em um momento de triunfo, depois, manteve-se em silêncio até o instante de sua morte. O outro jovem, ferido na perna, foi mantido em um cubículo do subsolo do edifício do quartel. A tarefa do tenente era interrogar o jovem capturado e descobrir o local da tal bomba.

Consoante o relato do coronel, os demais membros da unidade encontravam-se fora e longe da cidade naquela noite, em missões especiais, portanto, cabia ao tenente executar aquela missão, pois não poderiam perder tempo: “Se mais uma bomba explodir esta noite, nosso prestígio sofrerá um golpe tremendo, pois o povo começará a considerar os nossos inimigos onipresentes e onipotentes e nós apenas... impotentes”, e coloca toda a responsabilidade nas mãos do tenente: “Pense nisso: Se você falhar [...] se não conseguir arrancar uma confissão do prisioneiro, você será responsável pela morte ou mutilação de dezenas, talvez centenas de pessoas inocentes, possivelmente crianças, mulheres, velhos” (VERISSIMO, 1978, p. 264).

A ideia do tenente era conduzir o interrogatório utilizando os métodos persuasivos, ou o “soro da verdade”, porém a proposta do coronel era bem mais sombria, não declarava abertamente, porém levava a crer que deveriam ser utilizados todos os meios para obter as informações:

[Tenente] – Na sua opinião, coronel, é válida a ideia de que os fins justificam os meios?

[Coronel] – Isso é uma pergunta filosófica. Não vem ao caso.

[Tenente] – Isso é uma pergunta ética...

[Coronel] – E essa guerra lhe parece ética? [...]

[Tenente] – Devo então concluir de suas palavras que, se os métodos legais de interrogatório falharem, estou autorizado a usar... – calou-se ante ao horror da palavra que lhe veio à mente.

[Coronel] – Tenente, nosso Exército jamais usou a tortura. Pessoalmente, como homem e não como soldado, eu não hesitaria em arrancar as entranhas desse bandido, se tanto fosse necessário para obter a confissão [...] Pense bem nisso, e não esqueça que as vidas de muitos seres humanos, que neste momento dormem na paz, são mais importantes perante Deus e os homens do que o conforto, o bem-estar e mesmo os chamados “direitos” dum criminoso. Não se trata duma questão de ética, mas de simples aritmética (VERISSIMO, 1978, p. 266).

A situação do tenente era óbvia, estava sendo usado para fazer um serviço que oficialmente as Forças Armadas não podiam estar relacionadas, ele era um indivíduo negro que em poucas horas seria um civil. Além disso, o coronel teve o cuidado de não autorizar verbalmente, como superior hierárquico, o uso de violência, apenas ordenou que se obtivesse a informação necessária: “Faça o **seu** prisioneiro falar [...] Lembre-se de que me interessam os resultados e não os métodos, tenente” (VERISSIMO, 1978, p. 268).²⁷ O uso da linguagem está diretamente ligado ao domínio. Agamben (2009) considera a linguagem como um dispositivo do poder por dar condições ao sujeito tanto de criar, como de iludir, condicionar por intermédio dela. O coronel articulou palavras e poder para dominar a situação e direcionar o tenente em seu plano.

A partir disso, inicia-se um conflito interno dual: o militar submisso às ordens de um superior e o homem ético que o tenente julgava ser. O indivíduo embora tenha consciência da existência mal do em seu ato, o pecado, contraditoriamente faz apologia do seu empasse, como “ser altivo aceita lealmente as piores consequências de seu desafio. Por vezes até precisa ir ao encontro delas. A “parte maldita” é a parte do jogo, da álea, do perigo” (BATAILLE, 2015, p.27). O tenente foi introduzido no “jogo”, no interrogatório como “jogador”, porém consciente de que iria perder:

[Tenente] – O coronel praticamente me induziu a usar até a violência em caso extremo... mas teve o cuidado de não me “autorizar” isso oficialmente. Se eu falhar, pessoas inocentes morrerão e eu ficarei responsável por essas mortes. Se eu torturar o prisioneiro, é a desonra...

O major sorriu:

[Major] – Mas você não acha que, a esta altura dos acontecimentos, dum modo ou de outro, já estamos todos um tanto desonrados? (VERISSIMO, 1978, pp. 268-269).

²⁷ Grifo meu.

A professora, sua amiga – voz da consciência – já lhe havia alertado que “é com palavras, símbolos e metáforas que os demagogos nos hipnotizam e os ditadores nos dirigem e dominam, é ou não é?” (VERISSIMO, 1978, p. 224).

1.5 Aprisionamentos: O dispositivo do poder em *O Prisioneiro*

Para Agamben, a sociedade contemporânea está permeada de dispositivos, termo que ele adota baseando-se nas ideias de Michel Foucault. A partir de uma entrevista dada por Foucault a uma revista, Agamben condensa a aproximação do filósofo de uma definição do termo dispositivo, destacando três pontos:

- a. É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edificações, leis, medidas de política, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder.
- c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber (AGAMBEN, 2009, p. 29).

Diante disso, ele faz uma leitura do termo dispositivo voltando ao pensamento dos primeiros teólogos cristãos com objetivo de uma pesquisa terminológica, pois, para o autor, a terminologia é um ponto importante para a filosofia. Assim, visando identificar o estabelecimento de uma política e de uma administração do poder no Ocidente, o filósofo italiano observa que a palavra dispositivo possui origem latina proveniente do uso grego do termo *oikonomia*. De acordo com o autor, o significado de *oikonomia* em grego é administração do *oikos* – *casa* – no sentido de práxis, atividade prática que deve ser mantida perante determinado problema e/ou situação particular.

Com base nessas proposições, concisamente, Agamben descreve o mecanismo com qual *oikonomia* passa a ser traduzido para o latim como *dispositio*, por padres da Idade Média. Durante o segundo século, uma discussão acerca das figuras da Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo – aconteceu no interior da Igreja, pois houve resistência por parte de seus mentores que temiam reinserir o politeísmo na fé cristã. Como manobra ao dilema instaurado, alguns teólogos valeram-se do termo *oikonomia* e argumentaram que: “Deus, quanto ao seu ser e à sua substância, é certamente uno; mas quanto à sua *oikonomia*, isto é,

ao modo como administra a sua casa, a sua vida e o mundo que criou, é, ao contrário, tríplice”. Da mesma forma que um pai pode confiar ao filho o desempenho de certas funções e tarefas, sem perder “o seu poder e a sua unidade, assim Deus confia a Cristo a economia, a administração e o governo da história dos homens”. Por conseguinte, o termo transfigurou-se no dispositivo que introduziu no Cristianismo a doutrina trinitária e “a ideia de um governo divino providencial do mundo” (AGAMBEN, 2009, p. 36-37).

Em outras palavras, *oikonomia* torna-se a tarefa divina na terra destinada aos que são cristãos de administrar o mundo temporal e humano. Porém, esse contexto teológico deixa uma “herança teológica”, uma fratura entre “ser e práxis”, em que a ação, não apenas em relação à economia, mas também à política, “não tem nenhum fundamento no ser”. Agamben entende que o pensamento foucaultiano sobre dispositivo está relacionado a essa “herança teológica” e se utiliza dessas premissas como ferramenta de compreensão do mecanismo político contemporâneo. Ele propõe uma divisão do mundo em dois grupos: os seres vivos (ou substâncias) e os dispositivos que procuram guiar ou governar os seres. Portanto, dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Não apenas as instituições – que de certa forma se relacionam com o sentido de dominação (como fábricas, escolas, igrejas, medidas jurídicas, prisões etc.) – e considerados tradicionais, mas também a caneta, a escritura, o computador, o celular, a literatura, entre outros são exemplos de dispositivos – inclusive a linguagem, que para o autor, é o dispositivo mais antigo em que o ser se deixou capturar. Entre os seres vivos e os dispositivos há um terceiro grupo: os sujeitos, que seria o resultado das relações entre os dois primeiros grupos (seres/substâncias e dispositivos), sendo que um mesmo ser vivo pode conter vários processos de subjetivação.

Como a sociedade encontra-se diante de um número elevado de dispositivos, causa a disseminação de subjetivações, principalmente, como sugere Agamben, devido ao desenvolvimento do capitalismo. Diferentemente dos dispositivos considerados tradicionais, em que um novo sujeito se constitui em negação de um velho sujeito – como o sistema penitencial, por exemplo, em que “um novo sujeito encontrava a própria verdade na não-verdade do Eu pecador repudiado” – diante do contexto capitalista os dispositivos não

agem tanto na produção de um novo sujeito, mas em processos de *dessubjetivação* que estão implícitos nos processos de subjetivação e que não dão lugar a um novo sujeito, a não ser de modo “espectral” (AGAMBEN, p. 47).

Ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação. Isso pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência; mas se trata, para ser preciso, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanha toda identidade pessoal (AGAMBEN, 2009, pp. 41- 42).

Essa máquina cuja engrenagem – na relação dispositivos e viventes – produz sujeitos espectrais é, também, uma máquina do poder. Revela-se nas ambivalências de regimentos e das decisões jurídicas, nas omissões e manipulações de um ordenamento que oculta ou revela o que lhe convém e que mantém o *status quo* da fragmentação da sociedade e da vida humana. Ao invés de reconstruir, a *dessubjetivação* acondiciona.

Os sujeitos que têm, em sua natureza, o desejo de felicidade²⁸ e agem de acordo com o que lhes são expostos e impostos sem questionamentos, pois sendo “espectros” não possuem discurso próprio, não constituíram uma verdade própria. O governo, o domínio econômico e autoridades que estabelecem as leis e medidas administrativas demonstram em seu discurso a falsa ideia de caminho para o progresso democrático, porém, na verdade, têm como objetivo reforçar e garantir a permanência do próprio poder. Articulam as práticas cotidianas das massas por intermédio desse conjunto de falsas ações e discursos; e o sujeito, ou melhor – para se aproximar do vocabulário de Agamben – o *dessujeito* que se considera livre é, na realidade, peça do jogo e guiado por manipulação não de suas vontades, mas por vontade de outrem.

A linguagem nos determina, ela coloca o ser humano como animal possuidor de *logos*, sendo assim, o processo de hominização se complementa e o aprisiona em uma subjetividade que contraditoriamente o *assujeita* e o coloca como parte do mecanismo de um todo ordenado, dessa forma, ele apenas trabalha automaticamente e não desenvolve sua

²⁸ O ser humano tem livre-arbítrio e suas vontades partem, em sua raiz, de sua natureza boa. Tomás de Aquino assevera que: “E ao dizer ato natural da vontade, refiro-me a que o homem por natureza quer a felicidade, ser, viver... Quando, porém, se trata do bem moral, a vontade em si considerada não é boa nem má, mas mantém-se em potência para o bem ou pra o mal” (TOMAS DE AQUINO, 2004, p. 138).

capacidade de atuação. Porém, todo esse processo acontece pacificamente, pois ao perder sua individualidade o *dessujeito* se entrega ao dispositivo, pois não encontra – ou não tem conhecimento de – outra opção.

O Prisioneiro se aproxima das ideias de dispositivo, no sentido de que é tanto a linguagem do autor, que voluntário ou involuntariamente expõe sua ideologia, como também é espaço de manifestação de outras vozes sociais, é uma mistura de linguagens que se encontram em tensão. Há na literatura de Verissimo uma história do passado que é homóloga ao contexto que o autor vivenciou e refletiu; e há a história do presente, em que ao relacionar-se com o passado gera novos sentidos à realidade do leitor. A linguagem, como um dos dispositivos mais antigos, segue dois caminhos: expor a verdade ou camuflá-la, visando uma neutralidade face à realidade, ou para manipulação de quem a recebe²⁹. A literatura é linguagem, conseqüentemente é um dispositivo, entretanto, segue primordialmente o primeiro caminho, e não apenas expõe verdades, mas incita uma reflexão a partir da linguagem simbólica. Essa linguagem simbólica, que faz parte da essência da literatura, é centrífuga. Utiliza o lúdico que é a ficção interposta com a realidade, e traz analogias e simbologias que trazem uma multiplicidade de novos sentidos e significados à/ao leitura/leitor.

Os avanços tecnológicos ocasionaram ao ser humano resultados positivos, mas também negativos; como conseqüências dos tempos modernos, as questões materiais passaram a ser mais valorizadas, provocando o distanciamento dos valores autenticamente humanos, em que pessoas – visando alcançar bens, privilégios e autoridade – ignoram, ou corroboram com ações que suscitam a miséria, dificuldades e desgraças do próximo. Giorgio Agamben considera a linguagem como um dispositivo **do poder**, por dar condições ao sujeito tanto de criar, como de (se) iludir, (se) condicionar por intermédio dela. Na análise sobre a ação dos dispositivos do poder em *O Prisioneiro*, observamos personagens

²⁹ Na filosofia, a ideia de uso da linguagem – elaboração do discurso – como verdade ou manipulação aparece na Poética e na Retórica de Aristóteles. A sua Retórica ocupa-se da arte da comunicação, do discurso persuasivo. A Poética busca sistematizar os gêneros, o filósofo explana sobre o pensamento (do campo da retórica) como objeto da tragédia. O pensamento, segundo ele, “consiste em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convém. (...) É aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral” (ARISTÓTELES, 1999, p. 50).

que privados de liberdade e conduzidos pela “Engrenagem” do poder, já não reagem ou não conseguem reagir – diante dela. Ao perquirir aquela guerra,

Era curioso como um homem poderia ter a coragem suficiente para enfrentar a peito descoberto um inimigo armado de metralhadora e, no entanto, revelar-se um covarde incapaz de quebrar as grades de papel e palavras da sua prisão social... e resignar-se objetivamente a continuar representando sua triste parte na insípida comédia. Usando máscaras em vez da sua face natural (VERISSIMO, 1978, p.243).

Ou ainda, nos momentos em que há no âmago dos personagens evidências de dissenso entre a ética e a moral – esta última, relacionada às normas, prescrita por uma potência bélica. Como demonstra o coronel num momento de reflexão:

Que é que estou fazendo aqui? Sou um robô. Um robô gordo. Apertem um botão e eu me ponho a marchar como um soldado de mola. Um-dois! Um-dois! Apertem outro botão e eu repetirei as ordens que me deram. Não! [...] Sou um bom escoteiro que toma a mão das senhoras idosas e as ajuda a atravessar a rua. Todos os dias faço uma boa ação. Que boa ação fiz hoje? Entreguei um nativo raquítico a três sujeitos grandes para lhe arrancarem um segredo [...] Deem-me a liberdade ou deem-me a morte. Mas o que é a morte? Dormir, sonhar, quem sabe? No fundo, todos somos atores. Representamos vários papéis ao mesmo tempo. Uns mal. Outros bem. No fundo, todos uns impostores (VERISSIMO, 1978, pp. 287-288).

Os dispositivos se impõem, dissimulam, suprimem e castram o diálogo coletivo; e o ser humano, por ser fundamentalmente dialógico, ao ter o diálogo subtraído pelo dispositivo torna-se nulo. Para Agamben, uma maneira de encarar os dispositivos seria a *profanação*, a qual pode ser desempenhada pela linguagem advinda da literatura, pois permite que esse sujeito anulado, destituído de voz e desconhecido de si mesmo, seja resgatado e representado.

1.5.1 A *profanação* dos dispositivos

Como pontuamos, a partir dos conceitos de Agamben, inspirados em Foucault, considera-se que o indivíduo pode sofrer influência de diversos dispositivos que controlam a vida social e organiza a vida individual de maneira deliberativa, assim, nas múltiplas denominações que ele recebe – rico, pobre, estrangeiro, nativo, civil, militar, branco, negro,

etc. – já não há unidade, perde-se a sua especificidade e impossibilita uma forma-de-vida. Podemos constatar isso em *O Prisioneiro*, quando são citadas as funções no lugar dos nomes próprios, retira-se dos indivíduos ali representados a sua individualidade, indicando como os governantes modelam os sujeitos e os fazem conduzir uma guerra, que nas palavras da professora personagem, era “exagerada e absurda”. Na guerra, priva-se o indivíduo de sua liberdade de diversas formas – física, intelectual, expressiva, etc.; confinado a certos regramentos, não se considera e respeita uma nação, uma raça, uma religião, uma história, um pensamento, uma opinião, etc..

Agamben afirma que – seguindo o pensamento dos juristas romanos – tudo o que era subtraído ao livre uso dos homens/mulheres comuns era denominado “sagrado”, por pertencer aos deuses ou ao religioso. Para tanto, o filósofo italiano propõe a **profanação**, ou seja, um novo uso – ou reuso – das coisas. De acordo com ele, “consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, [e] profanar, por sua vez significava restituí-las ao livre uso dos homens. Profano [...] em sentido próprio denomina-se aquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens” (AGAMBEN, 2015, p. 65).

A literatura, por ser linguagem e dispositivo, pois – nos discursos falados ou escritos – a linguagem nunca é neutra, há sempre uma ideologia a ser defendida, uma intencionalidade, está repleta de mecanismos de persuasão, diferenciação, de inclusão e exclusão. Não obstante, a literatura é ambígua, objetiva e subjetiva, é prisão e liberdade ao escritor e ao leitor. Uma obra é tanto um texto aprisionado – “em sua aparente completude”, devido à sua forma material que é o livro em si, por tanto, acabado – assim como é texto livre, “permanece um fragmento do processo criativo que continua antes e depois dela” (SANTURBANO; PERTELE, 2018, p. 18) – ou seja, inacabado. De volta ao texto de Verissimo, em diversos trechos de *O Prisioneiro*, percebe-se a imagem do ser que está aprisionado, tanto físico como psicologicamente, e traz uma alusão à linguagem tanto como dispositivo do poder, pois modela e condiciona o sujeito que encara a guerra como missão inquestionável, como dispositivo *profanatório*, ou seja, por ela – linguagem – rompe-se com as normas, sem as anular, mas sim de forma a permitir que o sujeito faça parte do sistema como agente e não submisso, que na obra está representado, principalmente, pela transformação que o personagem tenente manifesta no decorrer da

trama. O jogo que autor faz com elementos da história e com elementos metafóricos demonstram tal transformação.

“Profanar é assumir a vida como jogo, jogo que nos tira da esfera do sagrado, sendo uma espécie de inversão do mesmo”, tal inversão não objetiva eliminação, “Isso significa que o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista” (AGAMBEN, 2015, p. 67). Nessa perspectiva, Agamben nos alerta sobre a perda da arte de viver, ou seja, da infância, “lugar primeiro da mais séria profanação da vida”. As crianças se abrem para o jogo e a brincadeira, enquanto os adultos, com sua seriedade, perderam a capacidade de se entregarem à magia e à fantasia, elementos cujas artes manifestam por sua habilidade de jogar, brincar com as palavras, usando não apenas seus significados literais, mas também simbólicos, que se move entre o dizível e o indizível.

A ideia de profanação se ampara no conceito de *iluminação profana* de Walter Benjamin. O filósofo alemão advoga que a linguagem revela a essência espiritual do ser e das coisas. Esse teórico é referência primordial no pensamento de Agamben, portanto, é presença marcante nas nossas reflexões acerca da linguagem e outros temas que seguem ao longo desta tese. Andrea Santurbano e Patrícia Peterle, no texto “Pensamento e poesia: ética e política”, texto de apresentação de *O fogo e o relato* (2018), obra agambeniana a qual traduziram para o português, apresentam duas passagens de *Autoritratto nello studio* (Roma, nottetempo, 2017) – ainda não publicada, até então, no Brasil – que deixam evidentes a forte conexão entre Agamben e Benjamin: “Benjamin está em todos os estudos nos quais trabalhei” e “O que devo a Benjamin? O débito é tão incalculável, que não posso nem tentar responder” (AGAMBEN, *apud* SATURBANO; PETERLE, 2018, p. 15).

No pensamento benjaminiano, o potencial da experiência e do conhecimento estaria na linguagem, não na transmissão de signos entre seres humanos, mas sim na magia que ela desencadeia pelos símbolos, contrapondo-se à perspectiva instrumentalista da linguagem. Para tanto, o filósofo utiliza uma abordagem místico-teológica, busca respaldo para a sua teoria na origem bíblica. A linguagem, no sentido de manifestação da existência espiritual, não são palavras pronunciadas, mas a essência de cada coisa ou cada evento no mundo, seja de natureza animada ou inanimada. Desse modo, para cada linguagem humana –

literária, científica, religiosa, etc. – há uma linguagem espiritual. Para Benjamin é essencial a tudo no mundo comunicar seu conteúdo espiritual, assim, “toda expressão, na medida em que se constitui como comunicação de conteúdos espirituais, é atribuída à linguagem”. Toda língua se comunica a si mesma, pois ela é o meio da comunicação, o “*Medium*”, isto é, aquilo que nela se manifesta (BENJAMIN, 2013, p. 51).

A atividade intelectual, que estabelece pensamentos, conceitos, e forma opiniões, não se comunica através *de*, mas *na* linguagem, por ser ela própria linguagem. A palavra é a maneira do ser humano representar as coisas do mundo, é seu canal de comunicação, no entanto, como já indicado, a linguagem é bem mais do que mera transmissão de conteúdos, ela é comunicação do incomunicável, distinta de sistematizações e convenções. O nome assegura a língua como a essência espiritual do ser humano, e como toda a comunicação se dá na língua, a “natureza, desde que se comunica, se comunica na língua, portanto, em última instância, no homem” [ser humano]. Sendo assim, resultam no nome a intensidade da língua “como essência absolutamente comunicável” e extensão da língua “como essência universalmente comunicante (que nomeia)” (BENJAMIN, 2013, pp. 56-57).

As coisas em si mesmas não possuem uma linguagem expressa de modo perfeito, mas de modo imperfeito porque à natureza imaterial não lhe foi dado o princípio formal da linguagem, ou seja, o som. Porém, se comunicam por uma comunidade material e mágica, pois na matéria também há uma magia. No caso da linguagem humana, sua comunidade mágica com as coisas é imaterial e espiritual, em que os símbolos são o som. Através da palavra o ser humano relaciona-se com a linguagem das coisas, a “palavra humana é o nome das coisas”. Isso está expresso na Bíblia ao retratar o sopro de Deus, que ao ser inflado no homem seria ao mesmo tempo “vida e espírito de linguagem” (BENJAMIN, 2013, p. 60).

Deus fez as coisas cognoscíveis pelo seu nome, o homem, porém, denomina-as segundo o reconhecimento. A linguagem que não tinha ambiguidades e nem limites, mas que o nome estava em íntima identidade com a coisa, é a linguagem paradisíaca. Porém, “Deus descansou após depositar no homem seu poder criador”. Essa força, despojada de sua atualidade divina, tornou-se conhecimento (BENJAMIN, 2013, p. 62). O conhecimento sobre o bem e o mal – para o qual Adão foi seduzido pela serpente – não tem relação com o nome, é “um conhecimento exterior, uma imitação não criativa da palavra criadora”, a

partir daí, no pecado original é que se dá a queda do “espírito linguístico bem-aventurado”, e é o momento de origem da linguagem humana – sai da linguagem pura do nome para a linguagem transformada em meio para um conhecimento inadequado. A palavra que comunica do exterior é uma palavra mediada, “uma paródia da palavra imediata, palavra criadora de Deus” e “a queda do espírito adâmico” (BENJAMIN, 2013, p. 67). Essa queda foi a conversão do verbo divino para o verbo humano, em que o ser fala as coisas do mundo e o seu julgamento. Disso surge a pluralidade das línguas, o falatório, mas a linguagem humana, de certa maneira, encontra-se em relação com sua origem. O nome próprio é o que o homem e a mulher compartilham com a palavra *criadora* de Deus.

Pois a coisa enquanto tal não tem nenhuma palavra; criada a partir da palavra de Deus, ela é conhecida em seu nome pela palavra do homem [e da mulher]. Esse conhecimento da coisa não é, contudo, uma criação espontânea, ele não acontece na linguagem de maneira absolutamente ilimitada e infinita, como ocorre na Criação; o nome que o homem atribui à coisa repousa sobre a maneira como ela se comunica a ele. No nome a palavra divina não continua criadora; ela se torna em parte uma receptividade ativa, uma receptividade que concebe, ainda que tal concepção seja de linguagem. Essa receptividade responde à linguagem das coisas mesmas, das quais por sua vez, a palavra divina se irradia, sem som, na magia muda da natureza (BENJAMIN, 2013, pp. 63-64).

Na perspectiva benjaminiana, linguagem é tradução, o *médium* que torna dizível e compreensível a linguagem muda das coisas. O mundo é revelado na linguagem, sua expressão não é apenas conceitual, mas também experiência sensível, nela conhecimento e experiência afluem. Com essas assertivas, Benjamin se distancia das reflexões filosóficas de caráter científico vigentes na época dele, em que se mantinha a relação entre sujeito e objeto de modo casual, como signo das coisas e/ou na composição de seu conhecimento, algo limitado e mecânico, reduzindo a experiência – pela via das ciências – a experimento. Sua intenção não era anular as teorias então configuradas, mas torná-las mais abrangentes, a concepção de experiência teria novas diretrizes, voltadas para a formulação de um conceito de experiência total, que remete à ideia de verdade que corresponderia a não intencionalidade do ser. A partir de um enfoque metafísico, a proposta de Benjamin é a compreensão do mundo físico na sua dimensão semântica. Assim, há uma linguagem das formas artísticas, da filosofia e da religião, que para tornar possível seu conhecimento é preciso buscar sua relação com a linguagem da natureza, porém, tem conexão direta com a linguagem dos signos. O movimento do pensamento tem relação com o da metáfora, um

fazer-se lúdico e imaginativo, que comunica o não-comunicável, que remete à linguagem das crianças, dos poetas e artistas.

A partir dos enunciados de Benjamin, Agamben percebe a infância como um *experimentum linguae*, em que há possibilidade da pura expressão das palavras, livres de sistematizações, ou modelações. Está coberto pela capacidade criativa, rompendo o contínuo da história, e coloca o indivíduo como produtor da cultura e traz significação ao mundo (AGAMBEN, 2005). No mesmo caminho segue a poesia e as artes, em que o tempo cronológico é interrompido, o real e o imaginário se fundem e fazem emergir aquilo que estava silenciado, invisível e traz uma revelação, desse modo, constitui-se ao ser humano um olhar crítico e reflexivo. Por tal motivo é que as artes, em especial a surrealista, cativou Walter Benjamin. A arte surrealista tinha como perspectiva modificar o contexto de insegurança trazido pelo pós-guerra e criticar a ordem dominante e capitalista, para tanto, a infância é revisitada, em que se ressalta a imagem. Esse movimento vanguardista teve início oficialmente em 1924 com o primeiro Manifesto Surrealista, escrito por André Breton, cuja ideia era dismantlar a ordem lógica cartesiana em que o mundo, obscurecido pelas práticas capitalistas, era visto unicamente pelo ângulo limitado do modelo da vida burguesa. Desviando-se dessa norma, possibilitaria novas formas de encarar a realidade, acreditando na potência da imaginação, para tanto, recorreram à infância. A criança não tem medo de errar, está aberto a novas situações, lida com seus desconcertos com naturalidade e de forma direta. O mundo adulto é cercado por normas, convenções, desconforto e ausência de singularidade, distante do espaço de fantasia infantil, em que os objetos viram brinquedos e são desconstruídos de suas significações para serem reconstruídos.

SE conservar alguma lucidez, não poderá senão recordar-se de sua infância, que lhe parecerá repleta de encantos, por mais massacrada que tenha sido com o desvelo dos ensinantes. Aí, a ausência de qualquer rigorismo conhecido lhe dá a perspectiva de levar diversas vidas ao mesmo tempo; ele se agarra a essa ilusão; só quer conhecer a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. Todas as manhãs, crianças saem de casa sem inquietação. Está tudo perto, as piores condições materiais são excelentes. Os bosques são claros ou escuros, nunca se vai dormir (BRETON, 1924).³⁰

³⁰ O texto Manifesto Surrealista, escrito por André Breton em 1924, é de domínio público. Para este trabalho foi consultado o livro cuja fonte é The Marxists Internet Archive. (Portuguese Edition) Transcrição: Alexandre Linares. Edição digital (Kindle)

O mundo é interpretado alegoricamente e próximo do onírico, ou entre o sonho e a vigília, em que novos sentidos estão justamente nas relações inusitadas, e objetos são destituídos de suas funções originais para ganharem novas utilidades, assim, tornam-se divertimentos, brincadeiras, como acontece com as palavras para os poetas surrealistas, que desejavam “reestabelecer, no coração da vida humana, os momentos ‘encantados’ apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia” (LÖWY, 2002, p. 9).

Como afirmou Breton (1924) em seu primeiro Manifesto Surrealista:

Entre tantos infortúnios por nós herdados, deve-se admitir que a maior liberdade de espírito nos foi concedida. Devemos cuidar de não fazer mau uso dela. Reduzir a imaginação à servidão, fosse mesmo o caso de ganhar o que vulgarmente se chama a felicidade, é rejeitar o que haja, no fundo de si, de suprema justiça. Só a imaginação me dá contas do que pode ser, e é bastante para suspender por um instante a interdição terrível; é bastante também para que eu me entregue a ela, sem receio de me enganar (como se fosse possível enganar-se mais ainda) . Onde começa ela a ficar nociva, e onde se detém a confiança do espírito? Para o espírito, a possibilidade de errar não é, antes, a contingência do bem?

Na interpretação de Benjamin, esse *reencantamento* do mundo não seria uma volta ao passado, e sim um “*desvio* pelo passado em direção a um futuro novo” (LÖWY, 2002, p. 46), o qual os surrealistas alcançaram pela criação de uma mitologia moderna, que provinha da *iluminação profana*. Essa premissa surge ao pensar nas possibilidades advindas da vida liberta das convenções sociais, na evasão da realidade, algo como uma epifania em que o cotidiano é poetizado, sem anular a sua história, mas sim redirecionando seu sentido, uma conexão entre o tempo passado e o presente por meio de uma experiência de transcendência, uma iluminação que não é por via religiosa, e que permite uma visão crítica. O conceito de *iluminação profana* foi elaborado pelo filósofo alemão a partir das obras surrealistas, porém, essa centelha aparece em obras de outras épocas, no sentido de liberar a linguagem de qualquer significação fechada e torná-la maravilhosa e dinâmica, aberta ao sonho, mas também ao despertar. Dessa forma, a literatura é uma via para a transformação da realidade, a partir do qual propõe ao leitor um olhar político, capaz de criticar os sistemas que aprisionam o indivíduo em padrões pré-determinados. Agamben

busca na poesia a linguagem que “não finge”, no *enjambement* do verso poético, em que há um rompimento e uma recuperação em um fluxo ambíguo entre som e sentido, que o autor descreve como movimento “bustrofédico da poesia” que demonstra o “hibridismo do discurso humano”. Na fronteira desse movimento de romper e reatar surgem os ditos e os não-ditos da linguagem, revelando não apenas a condição e a razão, mas, sobretudo, os desejos humanos, o que demonstra que não há verdade completa ou absoluta. (AGAMBEN, 2012b, p.21-22). A linguagem literária, que é poética³¹ (*poiesis*), é o movimento criativo que promove reflexão.

O jogo literário que Verissimo propõe em *O Prisioneiro* é a linguagem metafórica e simbólica que é *profanatória*.

1.6 A linguagem literária sob a ótica de Mikhail Bakhtin relacionada à *O Prisioneiro*

O pensamento bakhtiniano debruça-se sobre dois pilares que sustentam a sua concepção de linguagem: a interação verbal, que é fundamentada em seu caráter dialógico, e a sua dimensão axiológica. Ao notar que a linguística centraliza seus estudos sobre a linguagem considerando a língua enquanto sistema normatizado e objetivado, Bakhtin desvia-se desse caráter fechado e a verifica – a língua – como fenômeno social, considerando sua relação com a ação e a vida humana. Para ele, não pronunciamos palavras, mas sim “verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais”, elas estão repletas de “conteúdo ou sentido ideológico ou vivencial” (BAKHTIN, 1981, p. 95).

Pode-se compreender as relações dialógicas de forma mais ampla do que a comunicação dada oralmente entre duas ou mais pessoas face a face, isto é, como apenas relações estabelecidas entre as réplicas de um diálogo real. Elas são relações de sentido inseridas tanto em um diálogo específico e atual, como no horizonte dos discursos gerados dos pensamentos de autores de diferentes espaços e tempos, assim, as vozes que aparecem nas relações dialógicas são sociais e individuais. O dialogismo representa o funcionamento

³¹ O termo poética, aqui referido, foi cunhado por Aristóteles em sua obra *Poética*. Nessa obra, o filósofo afirma que as artes são imitações. Ele elenca as características dessas artes de imitação, apontando que a diferença entre elas está nos meios, objetos e modos de imitação. A poesia, que engloba o drama, comédia e tragédia, imita através da linguagem. Há em seus estudos uma ênfase na tragédia: “Os homens possuem diferentes qualidades, de acordo com o caráter, mas são felizes e infelizes de acordo com as ações que praticam. Assim, segue-se que as personagens, na tragédia, não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres para realizar as ações” (ARISTÓTELES, 1999, p. 44).

real da linguagem, que é constitutivo – todo enunciado constitui-se a partir de outro, é réplica de outro enunciado – além disso, é composicional – em que o enunciador absorve a(s) voz(es) do outro(s) no enunciado que tanto pode ser, como Bakhtin considera, um discurso objetivado, quando um discurso alheio é claramente citado; ou um discurso bivocal, isto é, quando não se percebe o enunciado citante e o citado. Por considerar não apenas as vozes sociais, mas também as individuais, “a proposta bakhtiniana permite examinar, do ponto de vista das relações dialógicas, não apenas as grandes polêmicas filosóficas, políticas, estéticas, econômicas, pedagógicas, mas também fenômenos da fala cotidiana” (FIORIN, 2016, p. 30-31).

Em sua concepção dialógica da linguagem, Bakhtin enfatiza a questão da autoria. Para o filósofo, a palavra pertence tanto ao falante, como também ao ouvinte e a todas as vozes – que de alguma maneira ecoam na palavra do enunciador – antecedentes àquele ato de fala, pois, não sendo a palavra adâmica, que nomeou o mundo, nosso discurso está sempre relacionado a outro já-dito.

Considerando a heterogeneidade da linguagem e da realidade, o indivíduo incorpora várias vozes sociais que se relacionam mutuamente por concordância ou discordância em posicionamentos, portanto, seu mundo interior, constitutivamente dialógico, nunca está “acabado, fechado, mas em constante vir a ser, porque o conteúdo discursivo da consciência vai alterando-se”. Ao ser construída a consciência, as vozes sociais podem ser incorporadas como vozes de autoridade, que resistem à impregnação de outras vozes, ou seja, são centrípetas. Ou podem se incorporar “como posições de sentido internamente persuasivas”, isto é, são centrífugas, permitem-se absorver vozes diversas “e abrem-se incessantemente à mudança” (FIORIN, 2016, p. 61). Se a consciência for formada predominantemente por vozes centrípetas, ela será, em maior grau, monológica. Porém, quando ela for constituída mais por vozes centrífugas, então será mais dialógica.

As vozes sociais constituem a consciência do sujeito, seu mundo interior, e ele, por sua vez, forma enunciados ideológicos, visto que são respostas ativas às vozes interiorizadas. No entanto, o sujeito participa desse diálogo de forma particular e interage com essas vozes, assim, ele é tanto social como singular. Ao se referir ao diálogo, Bakhtin deixa claro que este abarca todos os modos de comunicação, como o livro, que é o ato de fala impresso e deve ser compreendido como algo dinâmico, pois é objeto para se dialogar,

isto é, para ser estudado, criticado, discutido etc. Ao participar desse diálogo, o leitor soma outras compreensões à leitura e, conforme isso acontece, esta – a leitura – torna-se tanto social, devido à relação dialógica, como também singular, pois o leitor dá ao texto uma resposta ativa de aproximação ou distanciamento, desenvolvendo um ponto de vista. “Toda compreensão de um texto, tenha ele a dimensão que tiver, implica, segundo Bakhtin, uma responsabilidade e, por conseguinte, um juízo de valor” (FIORIN, 2016, p. 8).

No momento de sua criação, uma obra se torna tanto individual – pois representa o pensamento crítico e sentimentos do autor – assim como social – ao moldar-se ao contexto histórico-social do presente no ato da leitura, sendo capaz de provocar reações e interpretações que percorrem o caminho do imaginário para o real e/ou vice-versa. Esse aspecto inerente da literatura demonstra o elemento que confere a coletividade da obra no sentido da representação da expressão das relações dos seres humanos em sociedade. Partindo desses enunciados, percebe-se a obra literária como espaço em que vozes sociais e individuais se emergem. Conforme as assertivas de Bakhtin, ela não se fecha em si mesma, isto é, no elo comunicacional que a circunda, pois há de se considerar a atemporalidade da obra. Ela possui qualidades que rompem fronteiras de tempo e espaço em um contínuo diálogo em que transforma, revigora e renova o enunciado, assim, várias vozes sociais são incorporadas ao texto, tanto no ato da escrita como no da leitura, o que infere aquilo que o linguista russo formulou como *inconclusibilidade*, ou seja, o inacabamento do texto. O texto literário deve ser observado como texto implícito, e não “há limites para o contexto dialógico”, ele se estende ao passado e ao presente e pode, inclusive, ser projeções para o futuro.

Pode-se colocar que a obra de arte é um acontecimento artístico vivo, significante, no acontecimento único da existência, e não uma coisa, um objeto de cognição puramente teórico, carente de um caráter de acontecimento significante e de um peso de valores (BAKHTIN, 1997, p. 204).

Por conseguinte, o autor-criador trabalha a língua de modo a superar a gramática tecnicista e a mera descrição ou transmissão de informações, buscando suas significações axiológicas, que se inter-relacionam com outros planos axiológicos, pois como um processo interativo de comunicação social, o discurso – falado ou escrito – é marcado pelo dialogismo, pela preocupação com o sujeito da qual interage diretamente no processo de

interlocução e indiretamente por meio da polifonia. No movimento dialógico do texto “existe uma multiplicidade inumerável, ilimitada de sentidos esquecidos”, mas que, em determinados momentos, tais sentidos são lembrados e renovados para reviverem em novo contexto (BAKHTIN, 1997, ps. 413- 414).

Em seus estudos sobre gêneros literários, Bakhtin se atentou especialmente ao romance, por ser plurilinguístico – que carrega em si os demais gêneros – e ser uma ruptura da representação do mundo fechado e definido; ele possibilita a integração do passado de forma a apresentar manifestações deste no presente por seu diálogo híbrido, ligado ao diálogo das linguagens, que “não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas é também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce” (BAKHTIN, 2002, p. 161). Por ser um espaço em que se misturam diferentes discursos com gradações diversas, em que há uma tensão entre vozes sociais, e por sua dimensão da diversidade linguística é que o gênero romance é definido como *zona de contemporaneidade*, ou seja, “área de contato máximo com o presente no seu aspecto inacabado” (BAKHTIN, 1997, p. 400).

Conforme Bakhtin, algumas obras – entre romances e as pertencentes ao campo da poesia, as quais ele se refere como obras normais – são monológicas no sentido de que o autor, mesmo quando estrutura sua composição por diálogos entre personagens, centraliza suas ideologias particulares. “A literatura monológica permite a elisão da natureza múltipla, socializada da consciência, sua aparente compreensão no artifício de uma consciência autoral singular ou unificada” (RENFREW, 2017, p. 107). Em contrapartida, a obra em que se permite que outras ideias se relacionem com as suas próprias, e, por conseguinte, propicia a resposta do receptor é considerada uma obra dialógica.

Ao analisar o romance de Dostoievski, Bakhtin aponta que esse autor criou um novo gênero: o romance polifônico. A polifonia não se funde com o dialogismo, pois, baseando-se na linguagem musical, Bakhtin se refere ao texto polifônico como o conjunto de vozes harmônicas que se manifestam autônomas e representam diversos pontos de vista, são vozes equipolentes – coexistem e estão em posição de igualdade para interagirem. Dentro de um romance, isso demonstra que os personagens são consciências livres, não estão submetidas a um único centro e possuem ideias inconclusas e com igual significância.

Consideramos *O Prisioneiro* como obra dialógica, pois promove uma interação entre autor e leitor, uma comunicação que não traz ponderações estanques, é “não-finalização” do “já-dito” e ao mesmo tempo um “vir-a-ser”, e não apenas o externo, mas o diálogo interno é considerado, de onde se pressupõe uma resposta que no ato da leitura se configura. “Ao se constituir na atmosfera do “já-dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado” (BAKHTIN, 2002, p. 89). Para Erico Verissimo, essa interação autor-leitor sempre foi importante, por esse motivo ele optou pela escrita fácil, aberta, espaço para manifestar o indivíduo interessado na vida cotidiana e nos problemas sociais, e levar o leitor a refletir sobre eles. Para Massaud Moisés, as obras de Verissimo são “histórias de toda a gente, e do próprio narrador/autor, estabelecendo uma comunidade que cedo se transforma em comunhão: escritor e o leitor irmanam-se, conhecem-se e entram a desfrutar do mesmo espaço que é o dia-a-dia transfigurado pela imaginação” (MOISES, 2001, p. 187).

Ademais, grande parte das obras de Verissimo se aproxima da ideia de polifonia, pois, apesar de Bakhtin ter afirmado essa proposição somente para as obras de Dostoiévsky, a técnica do **contraponto** possibilitou construir uma “ficção multinucleada, de arquitetura polifônica, na qual as partes ramificadas se intercomunicam” (LUCAS, 2006, p. 55). *O Prisioneiro* se encaixa nesse quadro, porque, estruturalmente, observa-se que o autor optou por utilizar em maior escala os diálogos ao invés da narrativa descritiva (em que se sobressai a voz do narrador) assim, a obra demonstra uma pluralidade de vozes sociais que se manifestam ordenadas pelo contraponto, “técnica que não privilegia um núcleo central de personagens ou de ideias, mas que as coloca em tensão a ponto de equiparar, dentro do romance, os grupos de personagens que socialmente estão polarizados” (CAMPOS, 2016, p.132). Ademais, os fluxos de consciência, memórias, problemas e mesmo ações se inter-relacionam em algum ponto, e até mesmo o personagem prisioneiro, que pouco se pronuncia, claramente demonstra que essa atitude é por sua escolha e com seu silêncio ele garante seu ponto de vista, uma crítica implícita – consciente ou não do autor/criador/personagem – em que aponta que a apreensão do sentido não pode ser apenas racional e objetiva, mas por sua expressão simbólica.

Dessa forma, cada indivíduo possui um potencial de sentido a ser desvendado, mas para que seja possível essa revelação é preciso um espaço dialógico, não apenas o espaço do discurso, mas também da sua autoria, de seus desejos e posição frente aos confrontos com a realidade. Há alteridade dentro da obra que se estende para fora dela, com o leitor que, participante da criação, também possui uma voz que é livre.

Considerações acerca do capítulo 1

Projetou-se, neste primeiro capítulo, apresentar alguns aspectos da vida e da obra do autor gaúcho Erico Verissimo, valorizando sua escrita como expressão crítica, representação das classes mais humildes e daqueles cuja voz foi abafada por autoritarismos. Ademais foi apresentado o enredo de *O Prisioneiro*, obra central desta pesquisa, cuja história se desenrola dentro de uma guerra – expondo violência, injustiças e sofrimentos que uma guerra pode trazer – e que aponta a manipulação do controle sobre os sujeitos convocados para tal guerra, ou seja, os subalternos. Os personagens não possuem nomes, apenas são indicados pelas funções que exercem, representando que os sujeitos perderam a individualidade e se encontram apenas como participantes da máquina do poder, como uma peça da engrenagem, que trabalha automaticamente. Dessa forma, a correlação de trechos da obra com as teorias exploradas demonstram que o ser humano é tanto violento, como também passivo ou submisso. A obra retrata, por meio de seus personagens, o ser humano com suas glórias – muitas vezes ilusórias – e derrotas, e sua inclinação para o mal. O tenente negro, personagem de destaque da obra, tem por última missão acompanhar o interrogatório de um jovem prisioneiro de guerra. Sua decisão não apenas custou uma vida, mas também encerrou seu próprio destino.

Na composição deste capítulo, discorreremos acerca do dialogismo entre literatura e teologia, que pelos estudos de Maria Clara Bingemer, percebe-se que há a presença significativa da religião e da mística em textos literários e o caráter paradoxal da linguagem mística, que se aproxima da linguagem da arte e que desafia o limite da razão. Antônio Manzatto e Antônio Magalhães apontam que a teologia pode recorrer às diferentes áreas do conhecimento – inclusive às artes – como subvenção na compreensão do ser humano e do mundo que o cerca. A literatura é um caminho para pensar o mistério e o sentido da vida. Dessa

forma, segundo Manzatto, a literatura é constituída pelo antropológico, enquanto que a teologia é constituidora do antropológico. O diálogo entre literatura e teologia enriquece as leituras das narrativas que retratam o ser humano em suas buscas e ações. Para Magalhães, o método da correspondência pode ser empregado nesse vínculo dialógico, demonstrando, assim, uma relação de igualdade entre as partes (teologia e literatura), mas cada qual com suas especificidades.

Nos estudos de Alex Villas Boas, inspirado na logoterapia de Viktor Emil Frankl, o teólogo analisa uma *patodiceia* – de forma a recusar a caricatura de Deus desenhado pela teodiceia, para encontrar a imagem de Deus que participa do sofrimento humano – por meio da *teopatodiceia* como caminho para encontrar essa imagem teológica autêntica. Ele vê o pensamento teológico poético como uma necessária *atitude poética* no auxílio para a busca de sentido da vida. Rubem Alves considerava a teologia como poesia, ou seja, *teopoesia*. A linguagem teológica não deveria ser rígida como a científica, mas ir além das periodizações, para se aproximar mais da vida contingente e tocar os seres humanos espiritualmente e emocionalmente.

Ademais, os conceitos de dispositivo e profanação, de Giorgio Agamben; e de dialogismo e *inconclusibilidade*, de Mikhail Bakhtin que embasam nossa pesquisa, neste capítulo são explanados e correlacionados à obra de Verissimo. Dispositivo significa para Agamben todo e qualquer mecanismo que modela, controla, aprisiona e manipula os indivíduos de uma sociedade. Levando em conta o cenário de extremo desenvolvimento do capitalismo, há uma proliferação de dispositivos. O filósofo certifica que, apesar de todo dispositivo implicar subjetivação, na contemporaneidade as sociedades passam por processos de *dessubjetivação*, pois não há possibilidades de produzir um novo sujeito, mas sim de submetê-lo, tornando-o um espectro, aquele que não é sujeito real e que nem mesmo pode compreender esse processo.

Agamben também estabelece que a linguagem, como um dispositivo primordial, captura e modela o ser humano. Dessa forma, relaciona-se a linguagem à forma como governantes moldam comportamentos por meio de falsos discursos sobre democracia do modo a manter a máquina do poder trabalhando, tendo sempre em vista o benefício próprio. Observando a literatura como dispositivo-linguagem, e que os dispositivos anulam os sujeitos, recorreremos ao conceito de dialogismo de Bakhtin, que advoga que o gênero romance é dialógico – em alguns casos, também polifônico. Aponta-se assim um paradoxo,

que ao ser relacionado com a ideia de *profanação* – elaborada por Agamben a partir do conceito de *iluminação profana*, de Benjamin – mostra que a literatura é uma via para a transformação da realidade, provocando uma visão crítica aos sistemas que aprisionam o indivíduo em padrões pré-determinados. Entre esses teóricos – Agamben e Bakhtin – há a preocupação em não trocar a *poiesis* pela *práxis*, mas buscar a combinação dos dois elementos, ou seja, o movimento dinâmico e criativo da linguagem literária que promove reflexão.

Capítulo 2

PECADO E CULPA: mitos e metáforas em *O Prisioneiro* relacionados ao comportamento humano

Se a literatura é um *dispositivo-lúdico-profanatório*, ela aponta os predicados, porém, são as vilezas humanas que ela expõe com particular engenho e traz possibilidades de reflexão – ao e sobre os seres humanos. A partir dessa hipótese, neste segundo capítulo objetiva-se discorrer sobre a ideia de *pecado* e de *culpa*, e a correlação destes com a obra *O Prisioneiro*, como forma de representação literária do mal e de seus aspectos presentes no comportamento humano que está numa contínua modificação, porém mantém conexão com o passado – em diferentes níveis. Esse levantamento é uma tentativa de compreensão da condição humana diante dos efeitos do progresso, da mutabilidade da cultura, de leis jurídicas, da diversidade religiosa, além da constante busca pelo divino diante dos reveses da vida. Para tanto, torna-se necessário um resgate das noções do pecado (considerado uma ramificação do mal) – como quebra de normas e, portanto, passível de pena – presentes em alguns dos fundamentos filosóficos e religiosos que ecoam nas produções artísticas. Além dos mitos de Prometeu, de Adão e Eva e do Judeu Errante, que serão analisados neste capítulo, diversas obras também tematizam configurações do mal, como *A Divina Comédia* (século XIV), de Dante Alighieri, *A tragédia de Macbeth* (1623)³², de William Shakespeare, *As Flores do Mal* (1857), de Charles Baudelaire, entre outras, que perpassaram diversos momentos histórico-literários para, então, se amalgamarem nas obras modernas de diversas sociedades, demonstrando que a literatura é universal e intemporal.

O conjunto de narrativas mitológicas – dos gregos e de outros povos – é vasto, porém, nesta pesquisa, optou-se por discorrer particularmente sobre os mitos judaico-cristãos por serem interpretados, em diálogo com a literatura, como uns dos relatos do início da história da degradação humana e por terem influenciado, e ainda influenciam,

³² Supõe-se que tenha sido escrita entre 1605 e 1606 e que sua primeira encenação ocorreu em 1606. O texto base para todas as edições da obra é o “Primeiro Folio”, baseado no “promptbook” (texto do contra-regra) datado de 1623, com prováveis interpolações de outros autores, em especial Thomas Middleton, que é considerado o adaptador da peça; as diferenças entre as várias edições modernas decorrem principalmente da pontuação e da grafia e interpretação de determinadas palavras e linhas (RAFFAELLI, Rafael, 2008, p.3. *in*: MACBETH_Cadernos de Pesquisa_Julho_2008 (puc-rio.br)).

diversas obras – que implícita ou explicitamente trazem traços mitológicos – e compõem o acervo literário mundial. Os mitos representam, metaforicamente, os conflitos internos e situações humanas, assim, servem de “modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas” (ELIADE, 1979 p. 12).

O pecado e a culpa – transfigurações do mal – sempre estiveram presentes na história da humanidade. Em relação à culpa, o arrependimento do mal – seja este de qualquer natureza que o indivíduo tenha causado – é um elemento fundamental para a cultura que em diálogo com a literatura traz uma gama de possibilidades para compreender a mutação da noção de pecado que chega à contemporaneidade.

A nossa análise neste segundo capítulo não se afasta da tríade basilar: *dispositivo-lúdico-profanatório*, mas sim, propõe um diálogo com teorias de alguns estudiosos que auxiliam na construção dessa formulação. O paralelo da representação do mal e de suas ramificações nos mitos, aqui descritos, e em *O Prisioneiro* é uma forma de apontar que autores de todas as épocas sempre nutriram as obras literárias não apenas com intuito estético, mas também – e, para alguns, essencialmente – ético.

2.1 Da maçã à metralhadora: a noção do mal e sua trajetória simbólica na literatura

A ideia de pecado nunca abandonou a mentalidade cristã ocidental – ou até mesmo a dos não cristãos, pois em toda cultura há discernimento do mal e suas ligações – todavia, passou por diversas transformações conforme a história e mudanças culturais. Segundo Moser (2012), o pecado é uma questão antropológica e teológica. Há nuances nas formas de se compreender teologicamente o pecado de acordo com a antropologia: para a de cunho dualista, principalmente aquela a partir da Escolástica, a noção de pecado será apresentado dualisticamente, ou seja, pecado é algo íntimo e pessoal, com pouca ligação com a realidade externa ou social. No caso de uma antropologia orgânica, o pecado será entendido a partir de todas as relações humanas e suas dimensões: interpessoal, comunitária, social e cósmica. Uma antropologia consoante com a modernidade, que valoriza a autonomia e conquistas humanas tende a ver o pecado em conexão com os eventuais fracassos, ou no máximo, “vai permitir que se leia teologicamente o pecado como um processo de desumanização”. Porém, uma antropologia voltada para os pressupostos latino-americanos

não pensará o pecado a partir dos sucessos ou fracassos humanos, mas sim do “ser humano esmagado pela expropriação de seus direitos fundamentais” (MOSER, 2012, p. 19).

Para Fredriksen (2014), desde o pecado original até a contemporaneidade, o mal transfigurado no pecado e suas ligações históricas – culpa, juízo, castigo, penitência, dentre outras – são produtos humanos construídos culturalmente. Pensadores dos primeiros séculos cristãos evocaram o pecado para explicar a realidade das coisas, “desde a estrutura física do universo até a estrutura gramatical de uma sentença; desde a morte do filho de Deus até a política do império que acabou venerando-o” (p.159). Na atualidade, o discurso do mal, diante de malfeitores e das leis criminais – influenciadas pelo *status* social do criminoso – a divulgação desses crimes, confessos ou não, de maneira sensacionalista pela mídia, pronunciamentos de autoridade utilizando-se da voz passiva – ou mesmo da ativa – pois a linguagem como dispositivo articula, modela e persuade os indivíduos – o pecado foi transfigurado na ideia de erro. Assim as pessoas não cometem crimes, mas erram. Confissões na linguagem dos “erros” atenuam a “ligação do agente com sua própria ação”. Dessa forma, conclui-se que os pecados se adaptam ao seu tempo, desde a antiguidade até a modernidade, sendo composições da cultura:

As revelações celestiais podem figurar como sua fonte; mas, desde que estas revelações foram mediadas por indivíduos encarnados e ligados ao tempo ou foram conservadas e apresentadas em textos – no Gênesis e no Êxodo, nos evangelhos, nas cartas de Paulo – elas, são também lidas ou ouvidas, e, portanto, compreendidas por intérpretes humanos encaixados na história (FREDRIKSEN, 2014, p. 162).

A busca pelo transcendente sempre foi uma constância na existência humana, a contar de quando ele passou a ter consciência de sua transitoriedade, sua fragilidade diante à natureza e limite de suas forças, assim como de sua impossibilidade de compreensão e apreensão do mundo cósmico. Desde as tradições mitológicas dos povos arcaicos, cuja transmissão era oral, que as histórias mitológicas aludem a um tempo primordial, trazem a narrativa da criação do mundo e de todos os seres vivos, descrevem a irrupção do sagrado – ou do sobrenatural – e que os fundamenta, o mundo e o homem, naquilo que são hoje:

Os mitos narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje... organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras (ELIADE, 1979, p 12).

Os filósofos gregos, em sua proto-religião, pensaram a existência do mal no mundo através de seus mitos fundantes, cuja estrutura é simbólico-literária, e as grandes tragédias demonstram a decadência do ser humano. O mito de *Prometeu*³³ retrata a criação do homem na visão dos antigos pagãos e remete a concepção de punição diante ao desacato de um deus ou ser de autoridade suprema. A filosofia grega e a literatura tiveram afinidades e contrariedades. A filosofia se deteve em compreender a realidade pela razão e a arte literária buscou incorporá-la de forma “representacional e simbólica, arriscando recriá-la discursivamente e não procurando necessariamente decifrá-la” (QUEIROZ; LIRA, 2011, p. 124). Entretanto, o compreender (filosofia) e o representar (literatura) estão legitimamente interligados na construção do conhecimento – pragmático e empírico.

Platão recusou a poesia alegando que esta era nociva à moral do povo grego, em contrapartida, a *Poética* de Aristóteles – que traçou pela primeira vez a sistematização da arte pela perspectiva da criação literária – trouxe o conceito de *mímesis* e de catarse, contidos primordialmente na estrutura das tragédias e que traduziram o mal em suas derivações, não para promovê-lo, mas sim para dar sentido ao trágico. “Sem a utilização desses elementos referenciais não era possível irromper e evidenciar a intensidade dramática da mimetização dos eventos representados” (QUEIROZ; LIRA, 2011, p.125).

³³ O mito de *Prometeu*, ou *Prometeu acorrentado*, por estar associado à origem do fogo, está os mais antigos e uníveis, pois há equivalência na mitologia indiana, germânica, célica, eslava, entre outras. Como outras histórias da antiguidade, o mito de Prometeu tem diferentes versões que foram transmitidas oralmente e somente no século VIII, com os poemas de Hesíodo, teve sua existência literária registrada, tinha uma função etiológica: “explicar a miséria da condição humana e ensinar o respeito aos deuses”. Três séculos depois, Ésquilo confere ao mito dimensão religiosa e metafísica, tirou o homem da obsessão e o fez ter esperança (TROUSSON, 2005). Em uma das versões, o mito narra que antes de existirem o mar, o céu e a terra, só havia o Caos, algo como uma massa informe e confusa, mas que continha as sementes de todas as coisas, depois que o mundo foi organizado e os elementos e os animais nele foram distribuídos, Prometeu, um dos titãs – raça de gigantes – modelou o homem com barro a partir da fisionomia dos deuses, deu-lhes conhecimento para sobreviverem e o fogo, que retirou do Olimpo contrariando Zeus, que castigou tanto Prometeu como a humanidade. Enviou Pandora que trouxe consigo uma caixa que jamais deveria abrir, porém sua curiosidade a fez desacatar a ordem e ao abrir a caixa liberou todos os males que assolam a humanidade, sendo que apenas a esperança foi preservada. O castigo de Prometeu foi ser acorrentado a um rochedo uma águia vinha todos os dias para comer seu fígado que se regenerava continuamente, assim seu sofrimento seria eterno (BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2018).

Na concepção judaico-cristã, Gênesis é o primeiro livro sobre o mal; ao longo de diversas narrativas bíblicas se encontram resquícios da representação do mal³⁴. Esse livro, parte integrante do Antigo Testamento, traz o mito de Adão e Eva, responsáveis pelo pecado original. Assim como o titã Prometeu, Adão vai contra a vontade de um deus, não o Zeus, e sim o Deus dos cristãos. A desobediência a Deus cometida por Adão e Eva ao comerem o fruto proibido (representado por uma maçã em diversas obras) acarreta na expulsão do casal do jardim do Éden. Essa narrativa trouxe a ideia de pecado, culpa e do sofrimento humanos que seria passada às gerações futuras.

Diversos escritores se inspiraram no relato edênico, o que corresponde a uma confissão pessoal por intermédio do mito, pois está ligado às raízes da vida e estabelece as relações do ser humano com Deus. Dentro da literatura, quase todos os autores que retomaram – mesmo tacitamente – a narrativa do pecado original o fizeram por viver o dilema de recusa ou aceitação do estatuto de Deus³⁵. Na teologia, Santo Agostinho (354-430 d.C.), na obra *A Cidade de Deus (De civitate Dei)*, faz uma recapitulação das noções de pecado e de suas consequências, tanto “para a humanidade passada (começando no Éden), presente (nas relações de poder entre as pessoas, as comunidades, as sociedades e os

³⁴ O livro de Jó é um exemplo de representação do mal nos textos bíblicos, pois demonstra um sofrimento que para o protagonista seria injusto, pois se considera um homem temente a Deus, correto, e não deveria enfrentar os reveses da vida. Há diversas leituras do Livro de Jó. Matheus Negri (2016) faz um aprofundado estudo sobre o livro, desde suas estruturas literárias às diferentes teologias nele presentes e suas implicações. Segundo ele, Jó é apresentado como um homem exemplar em sua conduta moral e religiosa. Abençoado por Deus, possuía tudo aquilo que alguém do seu tempo desejava: família numerosa, abundância de gado e servos. Era um ser temente a Deus, e esse temor de Jó é reflexo ou “manifestações da teologia de seu tempo, baseada no sistema de retribuição, uma crença comum e antiga de que Deus recompensa os bons e castiga os maus” (NEGRI, p. 22). Em conversa de Deus com Satã, são enaltecidas as qualidades de Jó, porém Satã questiona a fidelidade de Jó, esta só existiria por ser um homem abençoado, porém como ele reagiria diante da falta das bênçãos que nutrem sua fé? Para Albert Kamp, esta atitude de Deus é movida por orgulho, sua relação com Satã e Jó o levam a agir dessa maneira. Jó perde tudo, família e riquezas, seus amigos o acusam de ser castigado por ter cometido faltas com Deus, pois só recebe punição aquele que peca contra Deus. Jó responde acusando seus amigos de calúnia e perseguição. No final do livro, Jó finalmente fala com Deus. “Do meio da tempestade Deus atentamente apela para a sua criação e para a natureza incompreensível do universo criado”, assim mostra a distância entre a criatura e seu criador. “Jó é cada vez mais humilhado e compreende que é inútil pensar que pode penetrar nos mistérios de Deus”, sua concepção “sobre a retribuição foi afastada e ele reconhece que Deus é o responsável por tudo” (NEGRI, p. 37-38).

³⁵ Na obra de Charles Van Lerberghe, *Canção de Eva* há uma “transposição simbolista do relato hebraico”, Deus é definido como o antagonista, “aquele que se impôs pelo medo”. Nesse mesmo seguimento de anular um deus perverso, seguem outros autores como Byron e Blake. Isso “realiza-se em nome do hedonismo, do progresso humano e, sobretudo, em nome da liberdade individual”, é uma manifestação poética que reflete “as concepções vigentes desde o fim do século XVIII, segundo as quais Deus – o Deus do *Gênesis* – aliena o homem”. Contraindo-se a esse grupo há autores em que as obras apresentam Deus como o benfeitor, o deus do amor, como nos poemas de Hugo, Claudel, Péguy e Pierre Emmanuel: “um Deus sorriso”. Já em determinadas obras são apresentadas “alternadamente as duas faces, aquela do Deus do Amor, aquela do Deus da justiça, como em *Le Paradis perdu*, de Jouve” (COUFFIGNAL, Robert, 2005, p. 305).

impérios) e futura” – que na visão do teólogo seria o tempo em que os santos seriam salvos e os pecadores condenados (FREDRIKSEN, 2014, p.131). É também em *De civitate Dei* (XIV, 17), que Santo Agostinho aponta que Adão e Eva foram criados num corpo (animal e não espiritual) que revestidos de graça e glória divinas possuíam a inocência e a imortalidade, assim também o controle de seus corpos, isto é, não conheciam a libido. “Uma vez perdida essa graça, para punir a sua desobediência com uma pena correspondente, surgiu no impulso do corpo uma obscenidade nova, pelo qual a sua nudez passou a ser indecente, tornando-os conscientes e confusos”. A partir da doutrina do pecado cometido pelo casal do Éden “a natureza humana se corrompeu e sem o socorro da graça tornou-se absolutamente incapaz de fazer o bem” (AGAMBEN, 2014a. p. 56).

De acordo com o pensamento agostiniano, o ser humano tanto possui a condição de pecador de forma universal, pois o pecado original faz parte da natureza humana, assim como individual, em que o ser humano se afasta dos ensinamentos de Deus. Esse afastamento acontece pelas vontades e escolhas provenientes de sua liberdade. No texto *O livre-arbítrio*, alega que “Deus deve distribuir recompensas aos bons, assim como castigos aos maus” (SANTO AGOSTINHO, 1995, p. 25). O castigo e a recompensa de Deus aconteceriam porque o ser humano, ao possuir o livre-arbítrio, já que ele difere do animal que age pelos instintos, pode ser julgado. Ele também atesta que o livre-arbítrio é um bem, e sendo assim, provém de Deus. Concernente aos ensinamentos, observa-se que a ideia de culpa é um ponto central, visto que Jesus, desde o “início ligara seu chamado a arrepender-se do pecado ao seu anúncio do reino vindouro de Deus e, por tanto, ao final escatológico da história” (FREDRIKSEN, 2014, p. 158). Essa anunciação foi propagada nos textos cristãos e adaptada aos contextos dos crentes de diferentes épocas e mesmo em caso de religiões não cristãs, de alguma maneira, sentem influências das narrativas mito-religiosas por sua linguagem simbólica.

O mito do *Judeu Errante* traz outra narrativa de culpa e redenção. A imagem do ser errante, associado tanto ao trágico quanto ao esperançoso, demonstra paradoxalmente a imortalidade – desejo do ser humano de dominar o tempo – com a terrível sanção de ver tudo ao seu redor morrer, e ser entregue à solidão. O personagem errante, conhecido por Ahasverus, recebeu diversas determinações, como: o “Judeu Eterno” (para os poetas alemães), o “Judeu Vagabundo” (para os ingleses), o “Judeu que espera por Deus” (para os

espanhóis). Apesar das múltiplas interpretações literárias que recebeu, e dos novos episódios que a ele foram acrescentados a cada época, esteve sempre situado basilarmente nas assertivas contrastantes: o extremo do repouso e do movimento, do tempo e do espaço³⁶. Por ter empurrado Jesus Cristo no caminho do Calvário e lhe gritado: “Vá! Vá!”, Ahasverus foi condenado a errar pelo mundo aguardando a vinda do Senhor no final dos Tempos. Este mito, que tem origem na tradição oral, traz um argumento para a fé cristã importante para o discurso teológico em que se ressaltam elementos como o insulto à divindade, o valor edificante do arrependimento e da resignação. O mito do *Judeu Errante* está ligado à cultura popular, que procede por identificação com o réprobo, da mesma forma que à cultura erudita, capta-se nele uma ideologia ou uma controvérsia (ROUART, 2005, pp. 666-667). Em *O Prisioneiro*, é possível observar essas marcas mitológicas de erro, arrependimento e busca por redenção³⁷.

A passagem do pensamento teocêntrico para o antropocêntrico, em que os paradigmas outrora defendidos pela Igreja Católica vão se diluindo e perdendo suas forças no período renascentista, trouxe ao indivíduo uma nova maneira de visão de mundo, não mais baseada apenas na fé, mas também, e primordialmente, na razão – ciência se desvincula da teologia. Os renascentistas, como Francis Bacon (1561-1626), René Descartes (1596-1690), Isaac Newton (1643-1727), entre outros, levantaram hipóteses, experimentaram e inovaram, mudando o pensamento e comportamento da sociedade.

O avanço da ciência revelou ao ser humano a sua potência analítica dos fenômenos que envolvem a natureza e seus elementos. Assim, ele se embrenhou em um processo de descobertas e invenções, e, a partir disso, nasceu a lógica do capitalismo e a errônea ideia de que “a terra possui recursos inesgotáveis e que o progresso tecnológico não conhece limites” (LIBÂNIO, 2015, p. 86). As ações categóricas da atualidade são produzir, consumir, acumular, lucrar, e têm gerado não apenas a exaustão da natureza, comprometendo a sustentabilidade da vida, como também da desestabilização da estrutura

³⁶ Apontam-se dois períodos de evolução do enredo original do mito do Errante: um ligado ao momento de “conturbações e mesclas religiosas, políticas e sociais” que favorece a propalação do Oriente para o Ocidente desse e de outros “mitos e lendas de caráter bíblico ou profano”. E de outro período em que o “caráter errante atribuído ao herói assume então valor alegórico, na medida em que revela o desejo de explicar a condição humana”, e o vagar antes problemático se transforma em vagar alegórico (ROUART, 2005, p. 665-666).

³⁷ O tema será abordado de forma mais abrangente no tópico “Culpa e castigo na obra *O Prisioneiro*”.

de uma sociedade em que se espera o direito de igualdade e de justiça, visto que o capitalismo é um dos fatores que ampliam a desigualdade social.

Os indicativos nos levam a perceber que alguns pensamentos que antes eram considerados basilares, muitos provindos dos dogmas rígidos de religiões fortemente institucionalizadas, se diluíram aos contextos modernos, sendo que deuses e demônios já não desempenham o mesmo papel. Surge, então, um indiferentismo religioso que afeta não apenas o modo de encarar as religiões, mas também as regras morais e éticas comuns a uma sociedade. Contudo, não se pretende aqui afirmar que a humanidade perdeu totalmente seus valores, mas é perceptível que estes se modificaram, ou perderam sua intensidade.

A partir dos estudos das experiências antropológicas iniciadas por João Cassiano (360 – 435 D.C.) e Gregório Magno (Papa de 590 a 604), alguns vícios foram classificados como pecados capitais com o intuito de ensinar, educar, proteger e fazer com que os cristãos compreendessem e controlassem certos instintos. Tomás de Aquino (1225-1274) analisou e elaborou a lista dos pecados capitais, enumerados como: Vaidade, avareza, inveja, ira, luxúria, gula e acídia. A palavra capital vem de *caput*, do latim, relativo à cabeça, e pode significar: principal, líder, chefe, aquele que comanda. Por esses preceitos, Tomás de Aquino, que uniu pensamentos filosóficos aos pensamentos cristãos, refere-se aos pecados capitais como os chefes, pois estes comandam outros pecados, isto é, dão origem a outros vícios que são condicionamentos para o ser humano agir mal (LAUAND, 2004). Porém, não são os únicos, encontramos outros pecados elencados nos textos bíblicos que vão contra os princípios de Deus e a ordem social como “o assassinato (Gn 4,10), a sodomia (Gn 18,20), a opressão dos pobres e a exploração dos trabalhadores (Tg 5,4). Ademais, existe o pecado contra o Espírito Santo, que é resistir à graça de Deus (Mt 12, 32)” (AGOSTINI, 2001, p.16).

O esforço para alcançar a felicidade traz ao ser humano desejos que podem ser guiados pelo bem ou pelo mal, desejar algo excessivamente provoca um desequilíbrio e o faz pensar e agir de forma prejudicial a si mesmo e aos semelhantes. A avareza, do latim *avaritia*, designa “desejar com avidez”, é o apego exagerado aos bens materiais e leva o ser humano a cometer outros pecados, como: o furto, a fraude, a mentira, a injúria, a violência e a ausência de empatia e solidariedade. Para Tomás de Aquino, é natural ao ser humano desejar certa excelência, porém quando tal desejo é guiado pelo excesso, torna-se um vício,

que é a soberba. Por tanto, a soberba pode ser, assim pensado, como um pecado “supracapital”, pois está presente em todos os pecados. “A soberba geralmente é considerada como mãe de todos os vícios, e em dependência dela, se situam os sete vícios capitais” (...) (TOMAS DE AQUINO, 2004, p. 68). O avarento, nunca satisfeito com aquilo que possui, é um sujeito dominado, sem resistência ao apego dos bens que acumulou e à aspiração ao que ainda não possui. Com o capitalismo, a avareza indicava um desvio, em que os membros da sociedade são colocados em posição de produtores e consumidores, na ganância de acumulação que primordialmente estava vinculada à busca de uma vida de excelência.

As sociedades contemporâneas vivenciam mudanças aceleradas como nos fenômenos ligados ao processo de globalização, tecnologias de comunicação, biotecnologias, que trouxeram novas formas de experiência do tempo e do espaço, e “nossa percepção e intuições mais antigas acerca da vida e da morte”. O distanciamento de bases como as grandes narrativas, das tradições religiosas trazem um “vazio normativo” – como individualidade – e gera um sentimento de desamparo, impactam no imaginário social e, dessa forma, são construídos novos ideais, “novos padrões de sensibilidades”, experimenta-se “um quadro de valores e instâncias sociais, cuja hegemonia foi posta em questão ou reduzida no momento histórico em que vivemos”. Nessa onda de mudanças, são construídos novos modelos de identidade, a do desvio, do “pecado” (BEZERRA Jr., 2001, pp.38-39). Essas novas configurações da realidade é que fazem os indivíduos justificarem o uso de violência – como a guerra – como um meio de normatização e busca – por mais paradoxo que possa parecer – pelo bem da nação.

2.2 Mito, religião, diálogo e direito sob a ótica de Bakhtin e Agamben

Entre os teóricos Bakhtin, Agamben observa-se a concordância de que a literatura é uma possibilidade de relacionar conhecimentos por uma perspectiva diferente da interpretação limitada e fechada de caráter científico. As narrativas literárias captam – de forma aberta e ampla – o pensamento, sofrimento e desejos humanos para além da significação das palavras descritivas. Esses pensamentos e sentimentos são desdobrados pela linguagem literária, com suas simbologias, analogias e metáforas, que possibilita

apreender amplamente os sentidos e significados, indo além da linguagem determinada literalmente e historicamente. Essa é uma possibilidade para o debate sobre o Mal representado na literatura: uma forma de trazer à tona sentimentos de compaixão, de repulsa, ou mesmo de vergonha pelos atos humanos que envolvem qualquer tipo de violência, seja física ou psicológica.

Por esse prisma, analisa-se a literatura não apenas como sistema de obras, mas como ação “humanizadora”, que inicia como expressão do ser humano para então agir em sua formação. Em relação às funções atribuídas à literatura, destaca-se a função psicológica. Antonio Candido (2002), ao tecer suas considerações sobre a produção e fruição dessa função, alega que estas se baseiam na necessidade universal de ficção e fantasia e que aparece na vida do indivíduo, ou de um grupo, atrelada à satisfação das suas necessidades elementares. Isso ocorre com todos os seres humanos – seja o primitivo, como o civilizado, em qualquer faixa etária ou grau intelectual – e se manifestam desde as formas mais simples, como uma anedota ou trocadilho, até, em nível mais complexo, em narrativas populares, lendas, mitos, que com a civilização culminaram nos folhetos, livros de romances, etc., além das novas definições de comunicação via imagens, possíveis pela tecnologia, como a televisão, cinema e internet. De uma maneira ou de outra, o ser humano está sempre recorrendo à fantasia, que não se apresenta de forma pura, pois está conectada a uma realidade, seja um fato, sentimento, desejo, problema da vida humana, entre outros.

A visão de Erico sobre os leitores corrobora com esses enunciados. Para ele um leitor pode ser capaz de “estabelecer relações entre sistemas sociais e literários tão diversificados, indo do próximo ao distante no tempo e no espaço e descobrindo identidades e contrastes originais, sem um treinamento acadêmico específico” (BORDINI, 1995, p. 42). Ele – o leitor – participa do texto literário no ato da leitura, “completando[-o] ou decifrando[-o] de acordo com a sua própria experiência” (VERISSIMO *apud* BORDINI, 1995, p. 42)³⁸.

Para a hermenêutica, o lado psicológico é relevante. Como a arte de compreender o que um autor expressa linguisticamente, a hermenêutica preocupa-se não apenas com o aspecto gramatical desse autor, mas também com a visão sobre a cultura e o tempo

³⁸ A citação do escritor foi consultada por Bordini no Acervo Literário de Erico Verissimo, encontra-se registrada como *Esboços e notas*, sob o número 04a 0006-69.

histórico dele, ou seja, o aspecto psicológico³⁹. Dessa forma, a obra literária tanto é individual, ao exprimir os sentimentos e pensamentos do autor (interpretação psicológica), como também é gregária ao envolver o leitor nesses mesmos sentimentos e pensamentos, provocando emoções, tanto de reconhecimento como de inaceitabilidade, mas que desencadeiam uma comunicação (função psicológica). Essa comunicação independe do contexto temporal e espacial do autor e do leitor, a linguagem simbólica é o elo comunicacional entre as partes.

Como promotora de comunicação a literatura se afirma dialógica, o princípio dialógico da linguagem está embasado no processo interacional e exclui qualquer abordagem individualista. O processo de construção de sentidos se dá a partir das interações dialógicas, portanto, é dinâmico e ilimitado. Com seus estudos literários, Bakhtin fundamenta sua concepção do eu-outro que mostra a abertura não só do texto, que para ele é inacabado, como também do ser que está por vir-a-ser. A literatura torna-se reflexo e reflexão, o que a constitui hoje já esteve, de alguma forma, representado na literatura de antes, pois o discurso nunca é o primeiro. Bakhtin assegura que não se deve olhar um texto como um objeto verbal, mas como *texto implícito*, como o conjunto de relações axiológico-culturais de que o texto participa e corporifica:

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se perde ao passado ilimitado ou ao futuro ilimitado). Mesmo os sentidos passados, aqueles que nasceram do diálogo com os séculos passados, nunca estão estabilizados (encerrados, acabados de uma vez por todas). Sempre se modificarão (renovando-se) no desenrolar do diálogo subsequente, futuro. Em cada um dos pontos do diálogo que se desenrola, existe uma multiplicidade inumerável, ilimitada de sentidos esquecidos, porém, num determinado ponto, no desenrolar do diálogo, ao sabor de sua evolução, eles serão rememorados e renascerão numa forma renovada (num contexto novo). Não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento (BAKTIN, 1997, p.414).

Na leitura de uma obra há a “coparticipação”. Embora as palavras do autor em um texto sejam sempre as mesmas, o leitor imagina personagens, espaços, situações de maneiras diferentes a cada releitura, é um “intercâmbio criador” e que afeta também no

³⁹ Segundo Lawrence K. Schimidt (2012), a hermenêutica encarrega-se de observar o uso da linguagem de um autor para expressar suas ideias. Assim, constitui-se de duas partes, ou seja, duas formas de interpretação: a gramatical e a psicológica. Na gramatical o foco está nas estruturas gramaticais elaboradas, nos significados das palavras e como estas se conectam para trazerem sentidos. No caso da interpretação psicológica, busca-se compreender os aspectos da época vivida pelo autor, as ideologias e individualidade dele.

plano das emoções. Bordini confirma a referência de Erico Verissimo a Aristóteles quando este interpreta a sua teoria da catarse: “a tragédia nos purifica através da piedade e do temor reverente”, “o homens libertaram-se de si mesmos depois que compreenderam juntos o sofrimento universal da vida” (BORDINI, *apud* VERISSIMO, 1995, p. 43).

Por tanto, há de se considerar o mito para levantar o pensamento de outras épocas e que se estende e se adapta para o indivíduo contemporâneo, assim, há sempre a figura do herói – ou vilão – que influi no modo de ser e agir no mundo. O alicerce do pensamento de Agamben está no dualismo sagrado/profano que ele resgata desde os conceitos da antiguidade romana até os tempos modernos. Sendo assim, dá grande importância ao método arqueológico, remete-se do passado ao futuro e vice-versa para perscrutar a trajetória humana, que para ele é contínua. Ele descreve o ser contemporâneo como aquele que não se deixa cegar pelo excesso de luz de seu tempo, mas enxerga nele a escuridão, dessa forma, ele tanto se aproxima como se distancia dele – o tempo – mas de forma ativa. Agamben compara essa experiência especial do tempo, relacionado à contemporaneidade, com a moda. Ao mesmo passo em que o indivíduo se considera estar na moda, na verdade, já não está mais, “ela [a moda] introduz no tempo uma descontinuidade peculiar que o divide [o tempo] segundo a sua atualidade ou inatualidade, o seu estar ou o seu não-estar-mais-na-moda”. O autor retoma o mito adâmico para conceituar a moda. Esta provém, para a cultura ocidental, da noção teológica de veste, a partir da primeira veste confeccionada por Adão e Eva após o pecado original, que segundo Gênesis (3,21), Deus os faz vestir ao serem expulsos do Paraíso “como símbolo tangível do pecado e da morte” (AGAMBEN, 2014a, pp. 27-29). Dividir o tempo presente possui também relação com outros tempos, tanto do passado como do futuro. A contemporaneidade, na relação especial com o passado, alude ao arcaico, ou seja, à *Arché* – origem. “Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar nele” (AGAMBEN, 2014a, p.31).

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque precisamente as formas mais arcaicas parecem exercer sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está oculta no imemorial e no pré-histórico (AGAMBEN, 2014a, p. 32).

Walter Benjamin, teórico caro para Agamben, utiliza-se do mito como uma crítica às concepções sobre hegemonias, ligando-o à ordem do direito e do capitalismo – da manutenção da burguesia. Ele aproxima as formas míticas que se mantiveram nos rituais religiosos, sobretudo no catolicismo e as compara com os elementos que, para ele, correspondem ao capitalismo – e este implica em poder, associado aos deuses mitológicos e ao Deus católico. Se antes as religiões eram as respostas para os temores e preocupações, agora é o capitalismo que ocupa esse lugar. Para o filósofo, o capitalismo é uma religião cultural, sem dogma ou teologia, e a partir disso é que “o utilitarismo adquire a sua tonalidade religiosa”. O culto dessa religião capitalista é permanente⁴⁰, não redime, mas desenvolve uma consciência de culpa, uma culpa fundamental e natural, “universalizada, gravada na consciência, até que o próprio Deus é apanhado nessa rede de culpa, para que, finalmente, ele próprio se interesse pela sua expiação” (BENJAMIN, 2012, pp.28-29). O Deus do capitalismo é dissimulado, somente evocado pela culpabilização. A culpa que envolve Deus, segundo Löwy, é uma culpa generalizada e universal, “se os pobres são culpados e excluídos da graça, e se, no capitalismo, eles estão condenados à exclusão social é porque ‘é a vontade de Deus’ ou, o que é seu equivalente na religião capitalista, a vontade dos mercados” (LÖWY, 2019 p. 20). Sobre isso, Agamben (2015) ainda afirma que justamente “porque tende com todas as suas forças não para a redenção, mas para a culpa, não para a esperança, mas para o desespero, o capitalismo como religião não tem em vista a transformação do mundo, mas a destruição do mesmo” (p. 70).

Nessa lógica, Benjamin desenvolve uma crítica ao mito no sentido de condicionamento de uma ordem que não permite a experiência do novo, e que atua de forma imperceptível como algo natural. Em termos benjaminianos, a incidência dessas forças míticas sobre o indivíduo torna-o atrelado ao destino. Na diretriz mítica do destino, o ser humano é culpado e castigado não somente por contrariar os deuses, mas pelo simples fato de viver e de estar sujeito a forças adversas e sem liberdade de escolha, ou seja, a vida

⁴⁰ Löwy arrisca que “é provável que Benjamin tenha se inspirado nas análises da Ética protestante sobre as regras metódicas de comportamento do calvinismo/capitalismo, o controle permanente sobre a condução da vida”, em que há a valorização do trabalho profissional exercido sem descanso e de forma sistemática e contínua. Essas proporções são uma retomada, a maneira de Benjamin, da ideia de Weber, porém ironizando, ao citar “a permanência dos “dias de festa”: de fato, os capitalistas puritanos aboliram a maior parte dos feriados católicos considerados como estímulo à ociosidade” (LÖWY, 2019, p.10).

está atrelada à culpa e castigo. Benjamin (2013) conclui que não se pode valorar a existência natural (biológica), a mera vida, em grau mais elevado em relação à existência justa.

Para ele, trata-se muito mais de distinguir rigorosamente a ordem da vida natural, onde reinam as forças da Natureza e do mito, e a ordem da vida histórica, onde prevalecem as decisões tomadas e assumidas pelos homens para agir moral e historicamente, ainda que essas decisões custem sua vida. Benjamin se inscreve de maneira clássica na moral kantiana da autonomia; de maneira teológica e judaica, ele sustenta que somente a vida humana que pode ser definida como resposta do sujeito ao Sujeito supremo — uma vida que implica, portanto, responsabilidade e transcendência — constitui uma vida verdadeira, em oposição à mera vida e à mera sobrevivência natural, condenadas por sua vacuidade a ser o brinquedo do destino ou do mito (GAGNEBIN, 2020, pp. 1939-1940).

2.3 Culpa e castigo em *O Prisioneiro*

O escritor Erico Verissimo sempre se considerou um agnóstico, porém a espiritualidade nutre seus escritos, e estes demonstram que o autor era conhecedor da Bíblia e dos dogmas cristãos. Em seu livro de memórias, o escritor revela os indícios de religiosidade em sua infância:

Naqueles últimos meses de 1919, meu pai decidiu que eu iria fazer o curso ginásial em Porto Alegre, como interno num colégio fundado por missionários americanos da Igreja Episcopal Brasileira [...] Minha mãe, católica *sui generis*, pois pouco rezava e raramente ia à missa, não fez nenhuma objeção quanto à escolha do colégio. Sebastião Verissimo era o que se poderia chamar de “católico de estatística”. Tinha uma imagem de são Sebastião, seu xará [...] todo crivado de flechas, à cabeceira de sua cama, mas nunca ia à igreja e não morria de amores pelo clero (VERISSIMO, 2005a, p.128).

O fato de ter estudado em colégio religioso confirma seus conhecimentos envolvendo a religião. A Bíblia era uma atividade de leitura da escola, os internos liam e aprendiam os preceitos da religião cristã:

Ouvi um dia o rev. Thomas dizer que achava preferível um homem ser católico a não ter nenhuma religião. Éramos, porém, levados a assistir aos serviços divinos na igreja da Ascensão. Confesso que no meu segundo ano [...] comecei a comparar o que via do protestantismo com o que sabia do catolicismo e achei um saldo favorável aos seguidores de Lutero. O protestantismo me parecia mais próximo da simplicidade cristã: mais claro, mais singelo, menos mórbido por um lado e menos pomposo por outro. [...]

A Bíblia era ensinada em classe no Cruzeiro do Sul e a nota que tirávamos nessa matéria era computada como parcela para calcular-se a média geral. Num exame

final das Sagradas Escrituras ganhei a nota máximo, porque transformei a conversão de Saulo num conto literário... (VERISSIMO, 2005a, p. 137).

Praticamente em todas as suas obras – com nuances – o autor gaúcho elaborou personagens e ou diálogos com conotação religiosa. Essa estratégia não quer indicar a religiosidade do escritor, mas sim usá-la como advertência, ou seja, por meio dos princípios éticos que ora os personagens são a representação, ora o inverso destes, que funcionam como uma chamada ou mensagem ao leitor. Como exemplificação, observa-se um trecho de *Olhai os lírios do campo*:

Além do castigo da professora, do castigo dos pais da gente, havia então um castigo maior e mais tremendo — o castigo de Deus? Eugênio temia esse Deus que em vão a mãe lhe queria fazer amar. Quando à noite rezava o “Padre nosso que estais no céu...” — ele imaginava um ser de forma humana mas terrível, misterioso e implacável. Era invisível, mas estava em toda a parte, até em nossos pensamentos. A ideia de pecado começou a atormentar Eugênio (VERISSIMO, 2005d, p.12)

Em *O Prisioneiro*, no decorrer da trama, alguns personagens de destaque demonstram seu sofrimento por culpas de toda ordem – adultério, preconceito racial, exploração humana, violência, etc. – que vão e voltam à mente e os frustram. O protagonista está atrelado à ideia de culpa desde a infância. A narrativa se abre para duas dimensões, tanto temporais como espaciais: ao passado, no período da infância e da juventude, em que era obrigado a mudar-se duma cidade a outra; e ao presente, em que vivendo em uma situação de guerra, ainda assim, não conseguia se libertar da aversão a suas raízes. Sendo filho de uma mulher branca e de um homem negro, sofre duplamente o problema do racismo: por parte da sociedade racista da época de sua infância e por ele mesmo, que desde cedo sente vergonha e repulsa pela cor da pele.

Devia ter quatorze anos quando descobrira que não só se envergonhava do pai como também não o amava como deveria. Mesmo agora, passados tantos anos, não lograva evocar com ternura os tempos em que, nos domingos, ele e o velho saíam a andar pelo meio dum parque. (...) Seu pai lhe ia ensinando o nome popular e o científico dos pássaros e plantas que encontravam pelo caminho. A lembrança mais nítida que lhe ficara daqueles passeios, entretanto, fora a sua sensação de constrangimento, que vinha da simples presença a seu lado daquele corpo grande e escuro, o contato daquela mão preta, de palmas rosadas... Sentia uma fria vergonha quando pensava em que sua mãe, uma mulher branca, uma professora, se havia casado com aquele homem de cor e dormia a seu lado, na mesma cama... (VERISSIMO, 1978, pp. 181-182).

As memórias do passado o assolam em diversos momentos, misturando-se com o presente:

O tenente pensava agora na pequena sepultura, imagem ligada a fatos e sentimentos que queria esquecer para sempre. Pulou da cama, como galvanizado, e pôs-se a caminhar dum lado para outro, procurando fugir do próprio passado. Inútil! Inútil! Jamais poderia esquecer que tinha traído e negado o pai muitas vezes (VERISSIMO, 1978, p. 184).

O tenente se recordava do dia em que foi noticiado nos jornais locais que um negro havia roubado e matado um branco. A polícia ainda não havia capturado o culpado, assim, grupos de brancos armados de “porretes e soqueiras” saíram pelas ruas numa “expedição punitiva indiscriminada”. O destino fez com que um grupo se deparasse com o tenente e o pai dele. Naquela época, o tenente tinha 17 anos. O pai ordenou ao filho que corresse, e ele obedeceu sem questionamentos. O pai foi atacado e quase morto a “bordoadas e pontapés”. Naquela noite, a família não conseguiu dormir pensando no ocorrido e ouvindo os gemidos de dor do ferido: “Foi um erro termos casado um com o outro. Eu só tenho trazido desconforto e vergonha para a tua vida” – Lamentava-se o negro com a esposa. No dia seguinte, o pai se suicidou (VERISSIMO, 1978, p. 185).

Para o tenente, a lembrança daquele ato de covardia ao ter deixado seu pai para trás lhe dava mal-estar. A culpa por desprezar o pai não era a única que o atormentava, mas também por achar que fez o mesmo com seu filho, ter-lhe passado o sangue e traços da raça negra. Em carta, sua esposa lhe relata algo que lhe acentua ainda mais esses sentimentos:

Como sabes, nosso menino entrou este ano pra uma escola recém-integrada e há dois dias uns brancos adultos, pais e mães de alunos e que não aprovam a integração, esperaram as crianças negras à saída das aulas para vaiá-las e apedrejá-las. Uma pedra atingiu nosso filho na cabeça, mas te juro que foi coisa leve, apenas um talho que não necessitou mais de dois pontos (VERISSIMO, 1978, p. 188).

Somando-se a esses remorsos aparece a culpa pelo adultério. Durante a permanência do tenente negro naquele país, ele se envolveu com uma prostituta nativa a qual chamava apenas pela inicial do nome: K, e passou a nutrir sentimentos cada vez mais profundos por ela, um misto de ciúmes – pois sabia que todos os dias ela se entregava para vários homens

– e de compaixão – reconhecia que ela tinha uma vida difícil, como várias outras garotas daquele local, muitas obrigadas pela própria família a exercer aquele tipo de trabalho, outras por não terem outra opção para o sustento, pois um país em guerra intensificava a pobreza para a população já desfavorecida. Aos 12 anos de idade, K foi violentada por um soldado nativo, foi a partir disso que a pobre menina acabou por seguir o caminho da prostituição. Para a personagem professora, havia uma analogia entre K e aquele país: “Hoje não serão vocês o violadores?”, referindo-se aos soldados estrangeiros que intervinham naquela guerra.

O personagem tenente não é o único que representa a culpa na obra. Logo no início da trama o personagem coronel – que em contraste com o “tenente negro” é mencionado como “coronel branco” – por sua descrição, indica um ser que se reconhece culpado por cometer adultério. De família metodista, ele sabia que seu modo de viver ia contra as condutas de sua religião, principalmente em relação às convicções de seu pai. Desde a infância que seu comportamento se desviava do esperado, como no dia em que fumou seu primeiro cigarro, “trêmulo de gozo (ou de náusea?) com uma dolorosa consciência de pecado, pensando no pai, pastor protestante, e no fogo do inferno com que ele vivia a ameaça-lo” (VERISSIMO, 1978, p. 144). O relacionamento com a esposa não estava bem há algum tempo, na verdade, eles nunca se amaram. Perdia a paciência com facilidade e lhe dizia palavras “rudes ou sarcásticas”, ela rompia em choro “e isso provocava nele um sentimento de culpa” que acabava por lhe aumentar a exasperação. “O coronel reconhecia e deplorava a própria intolerância”, e somente com a filha era paciente e “gastava suas relutantes reservas de ternura e benevolência” (VERISSIMO, 1978, p. 146). O adultério, que apesar de fazê-lo se sentir rejuvenescido, pesava-lhe na consciência:

A lembrança dos momentos que passava com a amante tornava-lhe mais difícil suportar a presença da esposa legítima. Ademais, começava a sentir-se como um traidor perante a filha [...] Desagradava-o profundamente aquela duplicidade de vida... E ao cabo de certo tempo a imagem do pai, um bispo metodista muito respeitado na sua comunidade, começou a persegui-lo como a encarnação mesma de sua **culpa**. [...] E assim se foi passando o tempo, numa espécie de alternância de paraíso, inferno e, talvez mais frequentemente, purgatório (VERISSIMO, 1978, p. 147).

Por não suportar mais aquela situação, “formou-se de coragem e foi à casa do pai” e contou-lhe sobre a amante, uma mulher divorciada. O pai, “no tom dum profeta antigo”,

reage diante a possibilidade de um divórcio: “Será um belo espetáculo! Já ouço as murmurações... O filho do bispo metodista separou-se da esposa legítima para casar-se com uma divorciada com quem vive em pecado há mais de um ano. Um belo exemplo pra a comunidade!”. Depois, simulou um ataque do coração – como agia habitualmente sempre que era contrariado por paroquianos ou familiares – “Era egocêntrico e tirânico. O que lhe importava acima de tudo era manter a sua Imagem⁴¹ na comunidade” (VERISSIMO, 1978, p. 149).

Outro personagem com ligação ao sentimento de culpa é o major, por ter se divorciado – principalmente por deixar que sua mãe interferisse em sua vida matrimonial – sentia-se transgressor tanto por não ter sido o marido ideal como por ter encontrado em atos ruins sua vingança – ou castigo:

[...] houve uma hora em que tive medo de odiar minha própria mãe. (E não estou certo de que não a odeie...) Achei mais fácil odiar-me a mim mesmo. Como vingança (contra quem, não sei ao certo) passei a chafurdar. Mulheres, álcool, comidas, tudo em exagero. Corri o risco de ser desligado do exército. Depois... me mandaram para cá. Não foi uma solução, reconheço, mas uma trégua (VERISSIMO, 1978, p. 164).

2.3.1 Inter-relações entre *O Prisioneiro* e o *Judeu Errante*

Questões políticas ligadas ao poder, assim como a pluralidade das religiões fomentaram guerras e devastaram nações⁴². A obra *O Prisioneiro* abarca os sentidos primordiais dos mitos como *Prometeu* e o *Judeu Errante*, pois é a representação simbólica não somente do mal – no caso da obra de Verissimo, gerado por uma guerra – mas também da ideia de pecado e de culpa.

⁴¹ A palavra Imagem está grafada com letra maiúscula como no texto original, que nos leva a crer que se trata de uma tática do autor para indicar que o personagem dava grande importância à imagem perante a sua comunidade.

⁴² “Desde os primórdios, as sociedades convivem com um aspecto já arraigado ao cotidiano: a violência, que aparece em diversas esferas da vida humana, inclusive a religiosa, e que tem fortalecido os fundamentalismos que geram práticas e discursos que afetam as pessoas, tanto de forma psicológica como física”. O fenômeno da globalização integrou nações, mas também colaborou para transformações no campo religioso. Com a abertura de seus limites originários e os símbolos religiosos circulando com maior facilidade e liberdade, emergiu-se uma sociedade pós-tradicional que é plural e cujas tradições foram levadas à exposição de seus elementos constituintes, a entrarem em contato com o diferente, e a passarem por um processo de questionamentos e de (re)interpretação, ou reinvenção dos seus significados e sentidos, fato que gerou tanto novas e positivas possibilidades, como também insegurança e não aceitação – resultando em posturas de exclusão, fundamentalismos e violência (RIBEIRO; LUCKNER, 2020).

Em relação ao titã *Prometeu*, que foi relacionado não somente àquele que comete uma falta com o deus do Olimpo, mas também ao rebelde, que quebra as regras de domínio-submissão, assim também o personagem tenente se liberta revoltando-se contra os seus soldados que agem sob as ordens dos militares superiores. Porém, antes de se impor, há incertezas e sofrimento em toda a trama: “A verdade é que estou numa confusão mental, especialmente depois de ter passado um ano e meio nesta guerra. Tenho a impressão de que estou desintegrando aos poucos, perdendo a identidade...” (VERISSIMO, 1978, p. 219).

Para demonstrar a sua trajetória, pode-se recorrer ao mito do *Judeu Errante*. Observa-se a possível e significativa relação do personagem de *O Prisioneiro*, o tenente negro, com o vilão-herói do mito. O personagem que não queria ser responsável pela morte do jovem cativo foi obrigado a tomar uma decisão, ao perceber sua culpa por aquela morte, sai pelas ruas da cidade, vagando, perdido em pensamentos e lembranças, condenado a carregar o peso de seus pecados. A noção do castigo pela peregrinação, no mito, traz a imagem do homem que desprezou o sofrimento de Cristo e por esse motivo é castigado. Sendo Cristo o personagem vítima do mito, ele é uma fonte para, a partir do viés da punição, promover os dogmas cristãos e a conversão. O judeu errante presenciou todas as guerras e os males do mundo, o tempo já não lhe era mais um início, nem um fim. Tornou-se solitário, sem companhia em sua trajetória e somente no juízo final é que supostamente terminaria seu tormento.

Em relação ao personagem de Verissimo, o tenente foi pressionado pelo sargento: “– Faltam apenas sessenta minutos para a explosão... – disse pouco depois o sargento. – O senhor, tenente, será o responsável pela morte de muita gente...” (VERISSIMO, 1978, p. 290). Caso o tenente concordasse com o uso de violência para conseguir uma confissão do cativo, seria preciso gravar em fita cassete a sua voz dando a ordem. O sargento queria garantir que agiu por receber ordens de um superior. Aturdido, o tenente gritou a ordem que tanto queria o torturador: “– Se necessário, pode usar a violência para arrancar do prisioneiro a confissão que vai salvar da morte pessoas inocentes...”. Mas o sargento o fez corrigir suas palavras para que tudo fosse documentado. O tenente disse sua identificação, posto e repetiu: “– Se for necessário, pode torturar o prisioneiro! Sob a minha inteira responsabilidade!” (VERISSIMO, 1979, p. 293).

Igualmente ao mito, o prisioneiro é entregue ao torturador, que lhe tira a vida. A morte do jovem foi um fato desnecessário, antes mesmo de tudo terminar, a bomba fora encontrada e desarmada pelo exército. O personagem tenente é o maior inquisidor, sua culpa o condena numa peregrinação, sem rumo. Ele “se torna um estrangeiro não só no território geográfico dum país que lhe é hostil, mas também no desmoronamento da sua integridade afetiva” (CHAVES, 2001, p. 128). A obra integra essa condição de desconhecido, comum a todos os personagens da obra, pois não tendo nomes, não possuem uma individualidade. Com a morte do prisioneiro, o remorso desmantela moralmente o tenente, nessa parte da obra, quando atinge o clímax, acontece um rompimento cronológico episódico. Nem espaço, nem tempo e nem a própria identidade são compreendidos: “Parou na esquina, sentindo a memória subitamente bloqueada. Como se chamava? Esquecera o próprio nome. Não tinha passado... Onde estava? Não sabia. Olhou em torno atordoado” (VERISSIMO, 1978, p. 296). Desorientado, vasculhou os bolsos de sua roupa procurando algum documento e encontrou um papel de identificação que iniciava com um número. Percebeu, então, que era apenas um número, não importava mais o nome, era um soldado-número dentro dos vários outros naquela guerra.

Inicia uma jornada pela cidade, sem destino certo. Semelhantemente ao mito do errante, o tenente “sentiu uma solidão insuportável. Desejou uma presença humana e amiga. Mas quem?”. Ele tinha necessidade de “repartir com outra criatura de Deus o peso que lhe oprimia o coração” (VERISSIMO, 1978, p. 298).

A simbologia do peregrino corresponde ao ser que perfaz seu tempo na terra e submete-se às provações para alcançar o Paraíso, a salvação ou a Terra Prometida com a chegada da morte; designa o homem que se sente estrangeiro dentro do meio em que se encontra e que está em constante busca pelo local ideal. “A peregrinação lembra o caminho do cristão que, como um estranho no mundo, se dirige ao lar celeste” (LURKER, 2003, p. 538). Como possibilidade de comparação do mito com a obra de Verissimo, além da entrega do prisioneiro ao sistema que o tortura e o mata, há também a relação com a andança solitária. Após o seu erro, e de seguir sem rumo pelas ruas da cidade, passa por um devaneio. Atordoado pelo remorso, ele busca no divino a sua salvação, avista uma igreja e segue para lá com a intenção de se confessar e receber o perdão. Antes mesmo de começar

a se confessar com o padre, ele já se sente culpado por ter procurado uma igreja católica, sendo que ele é batista.

As obras de Verissimo são realistas, em que sempre a vida está associada à arte, assim apresenta um personagem com falhas, incertezas e medos. Ele acaba por não terminar a confissão, pois percebe que não alcançaria o perdão como esperava. Sendo assim, retoma sua andança pelas ruas, sem destino e sem tempo estipulados – pois apesar do incidente ocorrer cronologicamente em uma noite, o tempo psicológico é que sobressai, dando a impressão de longo período transcorrido, o que nos reporta mais uma vez ao mito do *Judeu Errante*, em que o destino é uma busca e o tempo não cronometrado.

2.4 O grotesco e o brutal na obra de Erico Verissimo

Erico Verissimo, como já destacamos, iniciou sua produção literária na segunda fase do Modernismo e estendeu-se até a literatura contemporânea. Diante de acontecimentos políticos conturbados, ele elaborou uma literatura engajada, crítica, de denúncia social, e que:

(...) por mais que tenha tido algumas oscilações num percurso de quase 40 anos, sempre manteve uma coerência ética alicerçada no compromisso do escritor de revelar a engrenagem social e seus mecanismos, mostrando o homem na sua dinâmica social e o indivíduo em sua humanidade, denunciando todas as formas de violência e arbitrariedades cometidas contra os seres humanos de qualquer parte do mundo (SANTOS, 2014, p. 358).

Inicialmente, Verissimo se concentrou em questões sociais e na formação histórica do Rio Grande do Sul, para então, ampliar-se e alcançar questionamentos políticos de âmbito nacional e internacional, visto que organizou obras que relatam episódios ou aspectos das guerras ocorridas no século XX – como as duas Guerras Mundiais, a Guerra Civil Espanhola, a Guerra Fria, a Guerra do Vietnã – além das ditaduras, não só no Brasil, mas em outros países da América-latina e políticas intervencionistas. O autor gaúcho soube narrar de maneira significativa a decadência, a hegemonia e a hipocrisia das sociedades. Em *O Prisioneiro* simboliza a degradação “dos grandes impérios, retoma o mito de Davi e Goliath para mostrar como a força e o poder militar não bastam para reprimir ou evitar as reações de suas vítimas que, mesmo inferiorizadas, lutam para conquistar e afirmar seus

direitos”. Entretanto, usou esse recurso não para lamentar ou exaltar a queda daqueles que estavam no comando, mas para demonstrar as transformações, situando “seus romances nessa zona de transição, quando os lugares sociais estão sendo trocados. A escolha lhe permite examinar os dois lados da questão”, ao demonstrar os poderosos se convertendo em perdedores o autor revela também as razões dessa modificação (ZILBERMAN, 1990, p. 46).

No pensamento bakhtiniano, o romance, como já pontuamos, é plurilinguístico. Nesse sentido, os romances de Verissimo corroboram com essa assertiva, pois abrem um leque de possibilidades para ficção, ora são crônicas históricas, ora são fantásticas, ora são dramas, e como forma de expressar sua ideologia utilizou uma linguagem realista que se mescla com a linguagem romântica. As imagens de violência explícita e, por vezes, regada pela estratégia da sátira, indica a diversificação de sua literatura ao navegar também nas águas do grotesco⁴³ e da *literatura brutalista*, principalmente em sua trilogia *O Tempo e o Vento* e obras subsequentes.

A presença do grotesco nas artes vem de longa data⁴⁴. Com os estudos de Mikhail Bakhtin, na literatura ele ganha nova perspectiva. O conceito de *carnavalização* elaborada pelo teórico russo, na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, a partir das observâncias sobre a obra de Rabelais aponta o conjunto de elementos carnavalescos dentro da visão oficial de inferno, que passa a ser chamado de *Carnavalização do inferno*: o inferno visto como símbolo da cultura oficial, como encarnação do acerto de contas, como imagem do fim da vida e do julgamento final,

⁴³ O termo tem origem no italiano *grotta* acrescido do sufixo formador de adjetivo *-esco = grotesco*. O início do estilo aconteceu a partir das escavações feitas em 1480, em Roma, onde foram descobertas nas ruínas de *Domus Aurea* (palácio do imperador Nero, 58-64 aC.) uma espécie de pintura ornamental que não condizia com a imagem que se tinha como referência ao classicismo romano. Artistas do renascimento se colocaram a estudar essas pinturas. A visita às grutas tornou-se uma verdadeira descida dantesca, em que um novo conhecimento se fazia a partir do estranho, devido ao carácter extravagante das pinturas em questão. Vitruvius, o arquiteto romano, autor do tratado *De architectura*, já havia deixado o documento mais importante sobre o impacto dos grotescos da *Domus Aurea*, na época em que foram criados, acentuando as incongruências do estilo que fugia aos critérios clássicos de verdade natural e de verossimilhança (CALAZANS, 2009).

⁴⁴ Aristóteles, no texto *Poética*, menciona que a arte poética é uma forma de imitação das ações dos homens (bons ou maus), sendo que a tragédia se diferencia da comédia pelo fato de esta representar os homens inferiores e aquela os homens superiores. O filósofo refere-se a Homero como o “maior autor de obras elevadas (foi o único a fazer imitações não só belas, mas também dramáticas) foi também o primeiro a conceber a estrutura da comédia não fazendo sátira, mas dramatizando o ridículo”. O termo grotesco não era ainda utilizado para caracterizar um estilo nas artes, mas percebe-se aspectos grotescos nos gêneros clássicos, épico e trágico – sendo que a comédia integrava a tragédia por fazer parte do drama – como observado nos poemas épicos de Homero, cujo pano de fundo era a guerra de Tróia, e em que são apresentados seres mitológicos, monstruosos e com aparência híbrida (ARISTÓTELES, 2008 pp. 44-46).

que é transformado em um alegre espetáculo, no qual o medo é vencido pelo riso graças à ambivalência dessas imagens. Na Idade Média, os escritos eram controlados pela Igreja e o riso na literatura era considerado demoníaco e proibido dentro dos domínios sacros. “O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunham-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (BAKHTIN, 2013, p.3). Em contrapartida, nem o clero e nem a nobreza eram capazes de controlar a oralidade cômica criada e propagada pelo povo. Tal manifestação na oralidade era um meio de libertação do dogmatismo religioso imposto e da realidade dura daqueles indivíduos pertencentes às classes sociais inferiores em contraste com o poder da aristocracia.

Os festivais sagrados celebrados na Idade Média e no Renascimento eram ambivalentes em seus rituais, imagens, riso, linguagem, e assim, as manifestações cômicas estavam presentes nas comemorações populares como festas carnavalescas, ritos e cultos, as quais imagens caricaturescas surgiam, despertando o riso que tinha uma função não apenas de contraposição ao sério e opressor, mas a função renovadora da vida. Os populares não apenas assistiam aos festejos, mas o vivenciavam, trazendo um sentido duplo, de forma positiva e transformadora. A linguagem carnavalesca e ambígua ocorria em praça pública, que permitia uma abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas e a suspensão das regras, se distanciava da vida cotidiana rígida e propiciava uma nova forma de comunicação.

O homem medieval levava mais ou menos duas vidas: uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra público-carnavalesca, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos. E essas duas vidas eram legítimas, porém separadas por rigorosos limites temporais (BAKHTIN, 2013, p. 111).

A ironia é a transformação do riso ao longo das épocas, no período medieval, como descreve Bakhtin, o riso era a manifestação não oficial, relacionada à cultura e manifestações populares e não fazia parte da literatura, pois esta era controlada pelo clero e nobreza. No entanto, essa situação se modifica com o Renascimento, época em que o riso passa a fazer parte de um universo literário, com as obras de escritores como Rabelais, Cervantes, Boccaccio e Shakespeare, tornando-se parte integrante do conjunto de textos considerado oficial e que traduz diversas concepções e ideologias de acordo com a

intencionalidade do autor ao fazer uso dele. Durante os séculos XVII e XVIII, filósofos racionalistas consideraram a literatura ligada ao riso como um gênero inferior, o que retoma o tom sério e autoritário como cultura oficial, no entanto, o riso permaneceu por intermédio dos gêneros da comédia, da sátira, da fábula e do romance.

No século XIX, com o Romantismo, o grotesco medieval é recuperado, denotando uma reação contra os cânones da época clássica, porém, diferentemente do grotesco da Idade Média – que representava a cultura popular num caráter universal e público – ele transforma a sensação carnavalesca do mundo e se transpõe “de alguma forma, à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo”. As imagens construídas no texto grotesco romântico, diferente das imagens grotescas rabelianas – que se apresentavam jocosas e bufonas – expressavam o temor que inspirava o mundo de tal forma que o leitor o captava e o sentia. Também o simbolismo da *máscara* se modifica da representação de alegria, como no sentido que transmitiam na cultura popular, e adquire outras significações. No grotesco romântico “a máscara dissimula, encobre, engana, etc.” (BAKHTIN, 2013, p. 33-34).

Aspectos do grotesco (realismo e romantismo) foram trabalhados nas obras verissimianas, especialmente em *Incidente em Antares*. Nesse livro, juntamente com o elemento fantástico, ele narra o encontro insólito, mas cômico, ocorrido na praça central da fictícia Antares entre vivos e mortos. Sobre esse seu último romance, o próprio autor afirmou que o seu lado irônico se manifestou mais do que o seu lado poeta. A ironia como forma de denúncia caracteriza várias de suas obras, pois segundo Verissimo, “... a sátira e a ironia dificilmente erram o alvo”.⁴⁵

Porém, nunca abandonou seu lado interessado pelos problemas sociais, políticos, pela condição humana, luta das classes humildes e questões ligadas a moral, em que o grotesco se manifesta não pela ironia, mas pelo assombro. A linguagem popular e irônica, em *O Prisioneiro*, são quase ausentes. As narrativas envolvem violência desmedida, vilipêndios, deformação do corpo e transformação da realidade, aspectos mais voltados para as teorias elaboradas por Wolfgang Kayser (1906-1960) acerca do grotesco romântico, direcionado ao caráter abismal, que remete ao romantismo ao envolver o lúgubre, sinistro e o infame. No levantamento feito por Rogério de Alcântara Almeida, em sua tese doutoral

⁴⁵ Entrevista dada ao jornalista Celito de Grandi, em 1971, publicada no jornal *Correio da Manhã*. (ALEV – Acervo Literário Erico Verissimo – Instituto Moreira Salles).

(2012), são apresentas várias ligações – pelo viés dos estudos de Kayser – entre o grotesco e o mundo de estranhamento e abissal, das quais ressaltamos: atmosfera rígida e morta, perplexidade, excentricidade, caráter demoníaco e autômato do ser humano, contradição entre ser inacabado e mundo acabado, incompreensível, perturbador e monstruoso.

Diferentemente de Bakhtin – cuja análise sobre o grotesco é sincrônica, concentrando-se em dois momentos: Idade Média e Renascimento – Kayser, em seu livro *O Grotesco – Configuração na pintura e na literatura*, estuda a ocorrência do grotesco diacronicamente (do final do século XV ao século XX). Longe de ser um estudo abrangente sobre o grotesco nas artes – pois o próprio autor admite que “Não foi possível, porém, chegar a um fim”, pois para isso “seria necessário o conhecimento de todas as literaturas, das artes plásticas de todos os tempos e povos”, inclusive da música, a qual Kayser se absteve de pesquisar – seu livro trouxe contribuições significativas aos estudos do grotesco (KAYSER, 1986, p. 8). Para a análise aqui proposta, os conceitos acima relacionados serão nossa base, pois ao falarmos de uma guerra – um dos temas centrais do livro *O Prisioneiro* – reportamo-nos também ao caráter abismal teorizado por W. Kayser, visto que o cenário de guerra nunca é natural, e sim afetado, estranho, pois foi transformado. Não apenas a ética, mas a condição humana é colocada em reflexão.

Diversos excertos da obra indicam ambiguidades, um mundo sem sentido simbolizado por paradoxos: Luz x sombra, branco x preto, orquídeas x metralhadoras, lírios aquáticos x baionetas, guerra x paz, paraíso x inferno, etc.. Isso nos remete à ambiguidade da natureza humana, em que em nome da paz promove conflitos e massacres.

[Professora] – De acordo com a teologia política de seu governo, tenente, este país asiático corria e corre perigo mortal de sucumbir ao Diabo Vermelho. E aqui estão vocês como modernos samaritanos armados dos engenhos mais terríveis de destruição... e me parece que o que mais lhes importa não é deitar azeite e vinho nas feridas do assaltado, como na parábola bíblica, mas sim esmagar o assaltante, mesmo ao preço da vida da vítima... (VERISSIMO, 1978, pp. 194-195).

Outro ponto observado é que faz parte do drama da obra o choque cultural. Não somente os costumes, mas também as crenças se contrapõem entre os nativos budistas e os estrangeiros cristãos. Em diversos diálogos, em particular entre personagens militares interventores, há expressões que assinalam essa contraposição:

– O que me exaspera nesses nativos, major, é uma certa qualidade.. a a a... como é que vou dizer?... amorfa. Por mais cristão que eu queira ser, não encontro para descrevê-los senão símiles zoológicos. Moluscos, lombrigas, sanguessugas... Veja como se reproduzem. Às vezes tenho a impressão de que com este clima miserável, este calor pegajoso, **estamos todos boiando num caldo de cultura** onde pululam micróbios e protozoários... e que acabaremos irremediavelmente contaminados (...) Fiquei sabendo que existe nesta Província uma seita religiosa que adora Deus na forma de um olho... (VERISSIMO, 1978, pp. 154-156)⁴⁶.

O suicídio como ritual também é um aspecto enfatizado: “Os suicídios rituais continuavam: havia poucas horas, o ancião tivera nas mãos farrapos carbonizados do vestido da menina que se imolara aquela manhã, consumindo-se numa labareda” (VERISSIMO, 1978, p. 138). Os suicídios altruístas, realizados desde as civilizações primitivas, teve uma guinada em 1963, em Saigon, “quando um monge budista ateou fogo a si mesmo e morreu entre as chamas para protestar contra o governo de seu país”, depois desse fato, outros suicídios com propósitos parecidos ocorreram tanto no Vietnã, como na Índia, Coreia, Líbano, entre outros e por integrantes de diferentes religiões. No caso dos suicídios denominados egoístas e anônimos, as causas podem ser “psicossociais, culturais, políticas e também biológicas”, não ligadas a rituais (BARBAGLI, 2019, pp.11-12), e ocorrem em todas as partes do mundo. A morte voluntária no cristianismo foi explicada a partir da doutrina das emoções negativas provenientes dos pecados capitais, em particular a ira, a acídia e a tristeza. São “pecados da alma, ao contrário da gula, da luxúria e da avareza, que são pecados do corpo, elas [as emoções negativas]⁴⁷ têm origem na esfera das relações sociais” (BARBAGLI, 2019, p. 74).

Nosso objetivo não é apresentar a história do suicídio no Ocidente e no Oriente. Esse panorama traçado tem o intuito de demonstrar os contrastes dentro da obra *O Prisioneiro*, e que, com diferentes nuances, operam pela presença do grotesco. A descrição realista da autoimolação presenciada pelo tenente nos aproxima do grotesco pelo aspecto perturbador e abissal – pois a imagem desenhada altera a normalidade para um cristão que não se familiarizava com determinados rituais. A narração do personagem é permeada de contrastes, inicia com harmonia para, então, trazer uma sensação de abismo diante as imagens de estranhamento.

⁴⁶ Grifo meu.

⁴⁷ Palavras entre colchetes são acréscimos meus.

(...) viu uma estudante sair do templo. Era pouco mais que uma menina. Por cima das calças compridas de seda negra, vestia uma túnica branca de gaze, aberta dos lados, da cintura para baixo. Os cabelos longos e negros caíam-lhe sobre os ombros. Que trazia nas mãos? Talvez uma bolsa de livros... Não. Uma lata. Caminhou até ao centro do passeio, sentou no chão à maneira oriental, abriu a lata, ergueu-a sobre os cabelos, os ombros, o torso, os braços e as pernas. Ele achou estranho o cerimonial. E quando de súbito compreendeu o que ia acontecer, era tarde demais. A estudante havia riscado um fósforo e de seu corpo brotou uma labareda, acompanhada duma explosão opaca, ela começou arder como uma boneca de pano. Ele ficara paralisado de surpresa e horror, querendo, mas não podendo desviar o olhar daquela tocha humana. (...) Havia se formado ao redor da suicida um círculo de curiosos, homens, mulheres e até crianças. Ele sentira, mais que vira, indiferença (ou resignação?) na atitude dos circundantes. Uma fumaça escura subia do corpo meio carbonizado. O pagode tranquilo entre as árvores. O sol no horizonte, como um enorme fruto vermelho. Os hibiscos floridos. Como era possível beleza e horror, vida e morte, harmonizarem-se assim no mesmo quadro? (VERISSIMO, 1978, pp. 177-178).

Um dos objetivos da obra é demonstrar a diversidade seja religiosa, cultural ou mesmo de opinião, percebe-se essa particularidade pelo diálogo entre o coronel e o major, em que faz uma comparação entre os suicídios rituais e a violência gratuita dos homens “brancos” contra os “negros”:

[Coronel] – Fanáticos! (...) Um dia assisti involuntariamente a um desses... aaa... suicídios rituais. Eu estava numa calçada, no centro da cidade, quando vi um Bonzo sentar-se no meio da rua, com as pernas cruzadas, derramar sobre a cabeça e o corpo o conteúdo duma lata de gasolina e acender um fósforo... O sacerdote ardeu como ma tocha, sem soltar um ai. Depois ficou lá caído sobre o asfalto como uma escultura de madeira carbonizada. Esta manhã matou-se de idêntica maneira uma estudante budista ... Quem é que pode compreender esses bárbaros?

[Major] – Isso me faz lembrar uma das cenas mais impressionantes da minha infância. Na minha cidade natal, um dia uns dez ou doze homens brancos pegaram um negro, amarraram-lhe braços e pernas e o jogaram numa fogueira cuidadosamente preparada num terreno baldio... Ora, o negro, que não era Bonzo nem queria suicidar-se ritualmente, soltava urros de desespero e dor. Quando a polícia apareceu, com um atraso muito suspeito, o preto já estava morto, horripelantemente queimado (VERISSIMO, 1978, p. 159).

A guerra deforma a imagem do ambiente e do homem. Kayser, ao analisar o ciclo de obras de Francisco Goya, intituladas *O desastre das Guerras*, traz a ideia do poder transformando o ser humano em uma besta que permanece indiferente diante das vítimas:

(...) o título é *Contra o bem geral* – uma espécie de letrado se esconde agachado escrevendo fria e completamente indiferente em um livro. Mas, podemos falar ainda de um ser humano? Seus dedos terminam em garras, os pés em patas de animais e no lugar de orelhas cresceram asas de morcegos. Porém, também não podemos dizer que é uma criatura pertencente a um mundo onírico, meramente

fantástico: no canto direito aparece o desespero das vítimas da guerra que gritam e se contorcem. O monstro hediondo pertence ao nosso próprio mundo, é nele que ele ocupa o seu lugar de domínio.⁴⁸

A obra *O Prisioneiro* também nos remete à bestialidade do ser humano que sofre transformação, tanto pelo poder, como pela consequência dele, em que os fins justificam os meios:

Pensou num dia que fora chamado para estabelecer contatos humanos com a população duma aldeia que durante semanas estivera em poder do inimigo. (...) A caminho dessa povoação o jipe que conduzia fora alvejado por guerrilheiros comunistas atocaiados em árvores, e seus tripulantes obrigados a abandonar o veículo às pressas para procurar abrigo, enquanto seus companheiros liquidavam um a um os atiradores solitários. O sargento branco que comandava a operação de limpeza, dissera que havia ainda “macacos amarelos” escondidos numa caverna próxima, e que **a solução mais prática e segura**⁴⁹ para fazê-los vir para fora era “Chamuscá-los” com um lança-chamas. O tenente lembrava-se dos homens esqueléticos e lívidos que tinham saído a correr e a urrar da boca da caverna, com os corpos incendiados, e se atiravam no chão, rolavam na relva, tentando apagar o fogo que lhes devorava as carnes (VERISSIMO, 1978, p. 180).

Ao longo de todo o livro o autor dá indícios da comparação entre ser humano e a irracionalidade animal, e por vezes os indivíduos são mencionados como: perdigueiros, moscas, pulga, piolho, camaleão, bicho, corças, moluscos, sanguessugas, lombrigas, bicho, dragões, ratazanas, rato amarelo, formiga, macacos amarelos, urso preto, falcões, pombas etc..

A temática da violência em termos narratológicos tem ligação direta com o grotesco. Dentro do conjunto de obras da literatura brasileira, especialmente na prosa, temas abrangendo a violência compreendem parte significativa do acervo. Alfredo Bosi, no texto que introduz a obra *O Conto Brasileiro Contemporâneo*, refere-se a essa categoria como “literatura brutalista”, ao reunir contos de autores renomados, como Guimarães Rosa, José J. Veiga, Dalton Trevisan, entre outros. O crítico explica que esse termo – brutalista – indica uma nova maneira de escrever que se formou nos anos 60, período de “explosão de capitalismo selvagem” e “opressões”, trazendo a barbárie e caos à sociedade. “Essa

⁴⁸ – su título es *Contra el bien general*– se esconde acucillado una especie de letrado que escribe con frialdad y completa indiferencia en un libro. ¿Pero podemos hablar aún de un ser humano? Sus dedos acaban en garra, los pies en patas de animal y en lugar de orejas le han crecido alas de murciélago. Sin embargo, tampoco podemos decir que sea una criatura perteneciente a un mundo onírico, meramente fantástico: en la esquina derecha grita y se retuerce la desesperación de las víctimas de la guerra. El monstruo espantoso pertenece a nuestro propio mundo, es en él donde ocupa su lugar de dominio (KAYSER, p. 17, 2010).

⁴⁹ Grifo nosso

literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado”, de acordo com os estudos de Bosi, está correferida com certos termos, como: lacunoso, difuso, insólito, brutalismo *yankee* (influência da literatura norte-americana), cenas de violência e degradação, consumismo e materialismo, divisão de classes sociais, exploração humana, aspectos grotescos, entre outros que envolvem violência física e/ou psicológica.

A produção que incorpora essas particularidades, especialmente no gênero conto – mas também no romance, pois este último sendo plural absorve tais particularidades – Bosi a considerada *literatura-verdade*. Esta:

(...) responde à tecnocracia, à cultura para massas, às guerras de napalm, às ditaduras feitas de cálculo e de sangue. De outro lado, a ficção introspectiva, cujos arrimos foram sempre a memória e a autoanálise, ainda resiste como pode à anomia e ao embrutecimento, saltando para os universos míticos ou surreais, onde a palavra se debate e se dobra para resolver com as suas próprias forças simbólicas os contrastes que a ameaçam (BOSI, 2015, p. 24).

Erico procurava ser não somente comunicável, mas também verdadeiro ao retratar suas personagens em seu cotidiano, e em uma mistura de histórias e História, em que nem sempre segue uma cadeia linear de eventos extraordinários, ou plenos de beleza, mas se constitui pela mescla destes com os tropeços e vicissitudes:

Não vivemos cercados de gente ou frases sublimes e o que sempre me intrigou e espremeu a imaginação foi a coexistência na alma do homem do anjo e do demônio, do efêmero e do eterno. [...] O romancista precisa ter coragem literária e cívica de agarrar-se num corpo-a-corpo com o que se convencionou chamar de um mundo *objetivo* e não deve ter medo de sujar as mãos das paixões humanas (VERISSIMO *apud* BORDINI, 1995, pp. 52-53).

A violência exposta na obra de Verissimo desmitifica o enaltecimento da guerra como patriotismo acentuado, e aponta o ser humano como submisso aos sistemas que o torna, como o autor denominou em *O Prisioneiro*, peça de uma grande “Engrenagem”, por estar condicionado a obedecer às ordens sem contestá-las.

Estamos outra vez tropeçando em palavras. Mas a verdade é que jamais nos livraremos de sua tirania. Nem da nossa teologia ou da nossa mitologia particular. Eu prefiro dizer, sinceramente, que você é, antes de mais nada, uma vítima da Engrenagem. E que é preciso desmanchar essa Engrenagem e recomeçar tudo sobre bases novas. É um trabalho para séculos, mas alguém em alguma parte um dia tem de começar (VERISSIMO, 1978, p. 243).

Diversas vozes são representadas a partir da narração da violência na obra, que indicam as ideologias do autor e seu desejo de liberdade aos seres humanos. Ademais, é denúncia tanto à violência do confinamento – com a narração dos momentos em que o jovem prisioneiro estava nas mãos dos interventores e daqueles vividos pela professora e seus pais no campo de concentração – como à violência sexual – com a cena do estupro que ela sofreu – e à racial – com o ataque ao pai (negro), e que foi testemunhado pelo tenente.

O tenente precipitou-se para fora da cela, batendo a porta atrás de si, e saiu a andar às tontas pelo corredor deserto. Mas não tão depressa que não pudesse ser alcançado por um grito humano horripilante, um urro de animal ferido de morte. (...) O médico abriu a porta da masmorra e entrou. O tenente seguiu-o como um autômato. No primeiro relance ninguém viu o prisioneiro. O intérprete, cuja palidez esverdeada se havia acentuado, estava de pé a um canto, dobrado sobre si mesmo, vomitando no chão (...) algo jazia no chão da cela. Era o prisioneiro. Estava completamente nu, as pernas abertas, os braços estendidos, como um crucificado. Nas gazes que lhe envolviam a coxa esquerda, via-se uma larga mancha de sangue (VERISSIMO, 1978, p. 294).

[Professora] – (...) fomos postos os três em um campo de concentração. Minha mãe morreu de disenteria e os invasores encontraram um pretexto para liquidar meu pai. (...) Fui violada por não sei quantos daqueles soldados repulsivos de cabelos negros e lustrosos, que se revezavam sobre o meu corpo e exprimindo seu prazer sugando o ar com ruído. Foi horrível. Eu quis morrer, fiquei à beira da loucura (VERISSIMO, 1978, p. 211).

Ouviu-se uma voz: “Agarra o negro! (...) Sentiu uma pedra passar-lhe rente à orelha... Fez alto à primeira esquina, voltou a cabeça e verificou, aliviado, que ninguém o seguia. Mas avistou os três desconhecidos esbordoando e espezinhando seu pai que, caído no chão, encolhia-se e protegia a cabeça com as mãos (VERISSIMO, 1978, p. 184).

A tortura sofrida pelo prisioneiro, que se recusa a confessar, é também uma linguagem de resistência às forças dominantes, não apenas no contexto de guerra, mas diante da ação do poder sobre a sociedade em geral. O prisioneiro simboliza o *Homo Sacer*, conceito trabalhado por Agamben ao referir-se à transformação da política em *biopolítica*, em que o poder soberano valia ou desvalia uma vida. Na Grécia antiga, dois termos designavam a vida: *Zoé* (a vida biológica, que não se encontra qualificada juridicamente) e *bios* (a qualificada juridicamente, vida da moral, da ética, da política vida das relações dentro de um grupo social que depende da linguagem), assim, havia dois modos de vida: a vida nua e a qualificada. O *Homo Sacer* (homem sacro), é uma figura oriunda do direito arcaico romano, que ao cometer um delito torna-se “matável”, porém insacrificável, ou

seja, por ser sagrado não poderia ser sacrificado em rituais religiosos. Agamben se utiliza dessa figura para tratar as relações entre soberania e o ser capturado por esse poder.

O soberano dever agir dentro da legalidade e ao mesmo tempo, em uma situação de crise, pode agir ilegalmente pelo poder de suspender o ordenamento jurídico. Trata-se de uma prerrogativa comum dos governos – inclusive dos que se denominam democráticos – que acontece de maneira silenciosa e camuflada, de apelares para o estado de exceção. No estado de exceção o soberano utiliza-se dos recursos legais justamente para suspender ou até mesmo anular a própria legalidade e os direitos dos cidadãos. Dessa forma se apresenta a *biopolítica*, a vida é gerenciada pelo poder e inclusive ele pode gerar a exclusão da proteção jurídica daqueles que não se submetem ao seu ordenamento. Agamben adverte que a política ocidental se apresenta pela estrutura do estado de exceção, no espaço de inclusão/exclusão. Perde-se a qualidade que se afirma “na politicidade dos espaços públicos no encontro de pluralidades que confrontam suas visões de mundo em busca do bem viver, da felicidade, de formas-de-vida que se reconhecem porque se articulam politicamente” (ASSMANN; BAZZANELLA, 2012, p. 11).

Agamben indica que figuras *homosacertizadas* existem em todas as sociedades, desde a antiguidade, com o *Homo Sacer*, até a contemporaneidade encontram-se pessoas destituídas de seus direitos, como os judeus nos campos de concentração, os refugiados, os condenados à morte, entre figuras que simbolizam o abandono, como a mulher, o negro, o pobre, o guerrilheiro etc., e que se tornaram elementos primordiais de expressão da violência na literatura.

Narrar a violência ou expressá-la em palavras e imagens são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências, dialogando com ela mesmo sem a pretensão de explicá-la ou de esgotar sua compreensão. Há algo na violência que não se deixa articular explicitamente, um cerne que escapa e que nos discursos oficiais da justiça, da criminologia, da sociologia, da psiquiatria e do jornalismo nunca é vislumbrado. Na literatura e nas artes o alvo principal é esse elemento enigmático e fugidio presente tanto na dor que ela produz quanto na brutalidade cega e irracional do ato violento, e a expressão torna-se uma maneira de se aproximar da violência e ao mesmo tempo de se proteger dela (SCHOLLAMMER, 2013, p. 15-16)

O recurso da linguagem grotesca e brutal de Verissimo é denúncia e crítica a todas as espécies de aprisionamentos e violência, um método de retomar certos cenários – como os das guerras – marcantes da história da humanidade e recontá-los por outra ótica.

Considerações acerca do capítulo 2

As análises desenvolvidas neste segundo capítulo abarcam alguns conceitos de *pecado* e de *culpa* e suas representações simbólicas nas obras literárias, em especial, em *O Prisioneiro*, e suas relações com o comportamento humano que sofre transformações, porém, mantém conexão com o passado. Vimos que tais transformações ocorrem de acordo com a história e mudanças culturais, entretanto, o ser humano continua em busca do transcendente frente às adversidades, fato que ocorre desde a compreensão acerca da sua transitoriedade, fragilidade e limitações diante da força da natureza e do mundo cósmico. O avanço científico trouxe uma nova perspectiva de mundo, não mais centrado na fé, mas sim na razão. Novas descobertas e invenções na área da ciência fizeram nascer a lógica do capitalismo – com ações predominantes de produzir, consumir, acumular e lucrar – que compromete a natureza, a sustentabilidade da vida e desestrutura a sociedade, pois gera injustiças e desigualdade social. Assim, os dogmas religiosos – antes rígidos e institucionalizados – se diluíram diante do contexto moderno e afetaram o modo de pensar a religião e as regras morais e éticas. O distanciamento de bases como as grandes narrativas das tradições religiosas geram um sentimento de desamparo, de individualidade, e trazem novas configurações da realidade, da noção de pecado e culpa que fazem com que se justifique o uso de violência como meio de normatização e estruturação da sociedade.

Perante as transformações aceleradas pelo processo de globalização, de tecnologias e biotecnologias – que trouxeram novas formas de experiência do tempo e do espaço, de pensamentos sobre a vida e a morte – o resgate dos mitos antigos é um meio de satisfazer a necessidade universal de ficção e fantasia na vida do indivíduo, ou de um grupo, e que está atrelada à satisfação das suas necessidades elementares. Nesse sentido, a literatura contribui para esse resgate por sua, segundo Antônio Cândido, função psicológica.

Ademais, apresentamos as ideias sobre mito que Bakhtin e Agamben trabalharam em alguns de seus estudos e que apontam para a conexão dos seres humanos com o tempo passado. Bakhtin afirma que os sentidos são construídos a partir das interações dialógicas, assim, é um processo dinâmico e ilimitado, o que fundamenta sua concepção do eu-outro que mostra o inacabamento do texto – isto é, aberto – e do ser que está por “vir-a-ser”. A literatura é concebida como reflexo e reflexão, pois tudo o que é concebido hoje já esteve

de alguma forma representado na literatura de antes. Há uma “coparticipação” do leitor, a cada leitura ele imagina personagens, espaços e situações, um “intercâmbio criador” que envolvem emoções. Os mitos trazem esses aspectos que se adaptam ao contexto contemporâneo.

Agamben utiliza os conceitos da antiguidade romana sobre sagrado e profano para pensar os tempos modernos. Para ele, o ser contemporâneo sabe ver o tempo presente sem apagar o passado, ele se aproxima e se distancia dele de forma ativa. O teórico compara a experiência de tempo relacionada à contemporaneidade com a moda, em que se divide o tempo segundo a sua atualidade ou inatualidade, o seu estar ou o seu “não-estar-mais-na-moda”. O autor traz a concepção teológica de veste ao retomar o mito adâmico e afirma seu pensamento de que o tempo presente possui também relação com outros tempos, tanto do passado como do futuro. A partir de Benjamin, que utiliza o mito para fazer uma crítica às concepções sobre hegemonias ao relacioná-lo à ordem do direito e do capitalismo, ele compara o poder associado aos deuses mitológicos e ao deus católico – e seus rituais religiosos – ao capitalismo, que passou a ser a resposta para os temores e preocupações – resposta que antes eram buscadas nas religiões. De acordo com o autor, o capitalismo é uma religião cultural, sem dogma ou teologia, em que encontra sua força no utilitarismo, assim, desenvolve uma culpa generalizada e universal. Ademais, pensando nesse retorno ao passado, analisamos as inter-relações entre *O Prisioneiro* e o mito do *Judeu Errante*, e a noção de pecado e culpa que está integrada à trama.

Finalizamos o capítulo com uma análise sobre a presença da linguagem grotesca e brutal na obra verissimiana, que se manifesta como forma de crítica e alerta do escritor, que relatou situações envolvendo as grandes guerras, ditaduras e problemas ligados a injustiças sociais, à hegemonia e à hipocrisia dos poderosos. Ele utilizou tanto a técnica da sátira e da ironia, que se aproximam dos aspectos do grotesco medieval, como também do grotesco romântico. A particularidade da obra *O Prisioneiro* é a quase ausência da linguagem popular e irônica e a significativa presença da linguagem abissal. As narrativas envolvem violência desmedida, vilipêndios, deformação do corpo e transformação da realidade, aspectos voltados para as teorias elaboradas por Wolfgang Kayser acerca do grotesco romântico. Nesse cenário, Verissimo demonstra situações da guerra, violência sexual, violação dos direitos humanos, corpos massacrados, autoimolação, submissão aos

poderosos, enfim, temas da violência que têm ligação com o grotesco e que indicam as ideologias do autor, seu desejo por liberdade aos seres humanos diante à “Engrenagem” do poder. O prisioneiro simboliza o *Homo Sacer*, conceito trabalhado por Agamben ao referir-se à transformação da política em *biopolítica*, em que o valor e o gerenciamento da vida são decididos pelo poder soberano. Agamben aponta que desde a antiguidade até a contemporaneidade há figuras *homosacertizadas*, que são destituídas de seus direitos. Essas figuras, por meio do grotesco e brutal, estão simbolicamente representadas na obra de Erico Verissimo.

Capítulo 3

A REMISSÃO: A linguagem simbólico-literária de Erico

Verissimo

A ideia de remissão, na tradição bíblica, está relacionada diretamente à misericórdia de Deus, o que nos remete que o ato de perdoar está fundamentalmente ligado ao Divino. Em termos teológicos, pode-se dizer que é “um ato de Deus por meio do qual o seu amor absoluto sujeita o ser humano pecador e o integra na comunhão com Ele” (PRUNZEL, apud BRITO, 2016). O Salmo 51, que mostra a confissão de Davi e seu pedido de perdão, corrobora com essa assertiva: “Tem piedade de mim, ó Deus, por teu amor! Apaga as minhas transgressões, por tua grande compaixão! Lava-me inteiro da minha iniquidade e purifica-me do meu pecado! Pois reconheço minhas transgressões e diante de mim está sempre o meu pecado” (Sl 51, 3-5). Esse vínculo do perdão concedido pelo divino é transformado a partir de Jesus Cristo, que estende essa relação ao ser humano e seus semelhantes: “(...) se perdoardes aos homens as suas ofensas, também vosso Pai vos perdoará; se, porém, não perdoardes aos homens, tampouco vosso Pai vos perdoará as vossas ofensas” (Mateus 6.12-14).

Em *O Prisioneiro* é evidente o enfoque da culpabilidade, entretanto, há uma dimensão de remissão na relação do personagem consigo mesmo, ou seja, o autoperdão. Isso está configurado pelo indivíduo que perdeu sua identidade e, atormentado por sua culpa, não avança como ser de potência e *não-potência*. Quando o personagem tenente, no confronto com seus fantasmas, ou seja, seus conflitos internos, concede o autoperdão, se autorreconhece como sujeito de linguagem e de interação e se liberta. Afinal, como afirma Verissimo, o “perdão precisa ser mais que uma palavra...” (1978, p. 323), precisa ser a palavra transformadora, ou seja, a palavra poética. Os conflitos interiores do tenente e dos demais personagens equivalem a ações, como se fossem comportamentos exteriores objetivamente realizados e, portanto, são responsáveis pela condução da narrativa como as demais ações. Reconhecer a própria identidade e a identidade do outro que se traduz por meio da voz, do diálogo são pontos importantes na literatura verissimiana.

O ser humano é essencialmente um ser de linguagem. Certamente as linguagens nos auxiliam no conhecimento das realidades, sem elas seria impossível apreender ou expressar sobre as coisas do mundo e da existência humana. O pensamento ético e linguagem estão intrinsecamente atrelados, sendo assim, quando há empobrecimento das relações dialógicas, conseqüentemente, a ética se torna debilitada ou, até mesmo ausente. O discurso monológico captura os indivíduos e afeta as relações sociais, em contrapartida, a linguagem dialógica acolhe e enriquece a convivência. Nas obras literárias de diversos autores observa-se a representação simbólica do indivíduo capturado pelo poder institucionalizado, não obstante, representa também a capacidade para se libertar dessas amarras. As expressões simbólicas podem dar um novo uso à linguagem, é uma perspectiva de levantar-se após a queda da linguagem⁵⁰, de trazer liberdade, uma experiência que não sujeita, mas que ao ser experimentada traz plenitude ao sujeito que compreende a reinterpretação contínua do mundo e se renova nela.

Northrop Frye, em sua obra *Anatomia da Crítica*, emprega ao texto o termo *significação literária* sempre que há possibilidade de oposição à linguagem científica ou informativa que é sistematizada. No ato da leitura a atenção do leitor movimenta-se em dois sentidos: *centrífugo* – quando o movimento é para fora, centralizado no significado das palavras isoladas, e não no contexto interno. Essa leitura segue da linguagem para as coisas que significam, na associação convencional da noção/lembrança que temos do objeto e que evocamos por meio da palavra, ou seja, “os símbolos assim entendidos podem ser chamados aqui de signos, unidades verbais que, convencional ou arbitrariamente, representam coisas que estão fora do lugar onde ocorrem e nos remetem a elas.” (FRYE, 2014, p. 190). Os símbolos (verbais) neste caso são denominados de signos por representarem algum objeto que está fora do texto. E *centrípeto*, que designa o movimento em direção interna, quando o sentido das palavras é mais amplo, desvelando a totalidade do texto literário. De acordo com Frye, “elementos verbais compreendidos interna ou centripetamente, como partes de uma estrutura verbal, são, como símbolos, simples e literalmente elementos verbais, ou unidades de uma estrutura verbal. [...] Podemos chamar tais elementos de motivos” (2014, p. 191).

⁵⁰ Ideia cunhada a partir do mito adâmico nos estudos de Walter Benjamin, em sua obra *Escritos Sobre Mito e Linguagem* (1915-1921).

De forma concisa, pode-se dizer que os signos seguem o movimento *centrífugo*, enquanto os motivos seguem o *centrípeto*, e os dois movimentos dizem respeito aos símbolos.⁵¹ Os símbolos são importantes para o entendimento do mundo e de questões acerca da existência humana. Na literatura, os símbolos podem se manifestar por meio da associação e lembrança remetidas por eles ou do sentido que determinada palavra representa. Em um estudo crítico-analítico da literatura, os símbolos servem como recurso para dar sentido ao texto e também como elemento de contexto, às vezes, até mesmo relacionado a pessoas e objetos, ou outras narrativas que são ativadas na memória do leitor.

Este terceiro capítulo visa discorrer acerca da representação da remissão em *O Prisioneiro*, apontada pelas simbologias, particularmente e implicitamente pelo tema da morte, cuja releitura possibilita indicar o perdão que o indivíduo alcança de si mesmo como transformação e renovação da vida. As palavras são símbolos que transmitem e transformam outros símbolos, como alega Octavio Paz. Foi a linguagem, a metáfora original que fez o ser humano ser o que é: “O homem é um ser que criou a si mesmo ao criar uma linguagem (...) A linguagem tende espontaneamente a cristalizar-se em metáforas. Todos os dias as palavras se chocam e soltam faíscas metálicas ou formam pares fosforescentes” (PAZ, 2012, p. 42).

Assim, discorreremos sobre as noções – pela ótica de Agamben e Bakhtin – de moral, ética e suas relações com a linguagem – especialmente a linguagem literária verissimiana – com a perspectiva de apreendê-la tanto como modeladora das ações humanas, como também fonte criativa e libertadora.

⁵¹ Northrop Frye, em sua obra *Anatomia da Crítica* explana que esses movimentos – centrífugo e centrípeto – ocorrem juntos no ato da leitura de acordo com a finalidade dos elementos verbais – signos e motivos – e as características do texto. No entanto, na leitura do texto literário, o direcionamento do sentido deve ser interno, (as escritas descritivas e assertivas se movimentam na direção externa). “Na literatura, questões de fato ou verdade estão subordinadas ao objetivo literário fundamental de produzir uma estrutura de palavras válida por si só, e os valores de signo dos símbolos estão subordinados a sua importância como uma estrutura de motivos interconectados” (FRYE, 2014, p. 191).

3.1 O testemunho e a testemunha

Há uma queda ou destruição da experiência do ser humano contemporâneo na opressão do cotidiano, que “foi expropriado de sua experiência, aliás, a incapacidade de fazer e de transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo” (AGAMBEN, 2005, p. 21). A ideia de experiência estaria relacionada com a memória e com a tentativa conformada e passiva de apagar os resíduos do passado no presente, da tradição, em nome do conhecimento-científico:

O que não significa que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem. E, curiosamente, o homem olha para elas com alívio. Uma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é, desse ponto de vista, particularmente instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra [...], a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas (AGAMBEN, 2005, p. 23).

Agamben retoma a ideia de que o sujeito da experiência era o “senso comum”, presente em cada indivíduo, ou seja, “inteligência (*nous*) ou intelecto agente, que é separado da experiência” (AGAMBEN, 2005, p. 26). Não está mais separado o empírico e o cognitivo, não se tem separado a experiência da ciência, e, por esse “método” o ser humano do mundo moderno tem transformado a experiência em caminho para o conhecimento, com base na autoridade e na previsão. A ciência moderna surge da desconfiança da experiência. Essas premissas aproximam-se do pensamento de Walter Benjamin que assegurava que o homem e mulher, voltados à modernidade e tecnologia, estavam assistindo ao empobrecimento da experiência e ao esmorecer da linguagem. Preocupava-o a construção historiográfica cronológica e linear, guiada por interesses políticos e formas acadêmicas engessadas, em que sentidos e sofrimentos se tornaram ocultos ou esquecidos. Assim, uma nova forma de escrever e contar a história – esta também como uma narrativa linguística – não deve ser pautada somente em verdades pré-estabelecidas, mas que o historiador/narrador, compelido a um constante repensar suas escolhas e interpretações, se lança do passado ao presente e vice-versa.

O Prisioneiro simboliza o repúdio às hierarquias e ao controle do que se deve ou não revelar, da manipulação dos fatos ocorridos no campo de batalha, que tem duplo

entendimento ao remetermos ao campo de concentração – citado por Agamben em seus estudos. A obra de Verissimo sublinha a aflição e infelicidade tanto do prisioneiro, fisicamente macerado, como também psicologicamente, como ocorre com o tenente negro e das testemunhas da tortura, e, assim, uma nova história/narrativa se abre. Sofredores, todos se igualam e se fundem na construção de uma voz, ou de um silêncio. O personagem encarcerado, o *Homo sacer*, como indicado no capítulo dois desta pesquisa, é também o *muçulmano* – aquele que não pode testemunhar – porém, as lembranças dos que sobreviveram são um resgate do indizível. A literatura se encarrega de representar essas lembranças como um arquivo. Esse arquivo se constitui em atos de palavras, uma relação entre o dizível e o indizível, entre aquilo que se pode dizer e aquilo que se diz, ou seja, o que fica entre a potencialidade da linguagem e a sua possibilidade efetiva. Nesse sentido, o testemunho não estaria na zona de impossibilidade do dizer, mas na possibilidade de dizer que carrega a potência do não-dizível.

O sobrevivente ao campo é o mais próximo que se tem da testemunha pura, ou seja, daquele que por não sobreviver não testemunhou. Em *O Prisioneiro* o médico judeu – que examinou o prisioneiro durante e após a tortura – é um sobrevivente do campo de concentração, que compara a ação daquela guerra no país oriental com o genocídio feito pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial e faz uma crítica, ao apontar que em uma guerra os fins justificam os meios. Ao testemunhar, dá voz ao indizível:

[Médico judeu] – Aos catorze anos me levaram para um campo de concentração com toda a minha família: mãe, pai, um irmão mais velho que eu e outro de apenas dois anos de idade... Jamais esquecerei o dia em que guardas reuniram no pátio murado todos os meninos do campo, entre doze e quinze anos, e nos fizeram formar, completamente despídos, para responder à chamada. Ordenaram-nos aos berros que nos perfilássemos como soldados. As bestas nazistas nos disseram então as mais sórdidas chacotas, nos chamaram de judeus sujos e se riam, como riam! Enquanto tremíamos de frio e de medo, aqueles porcos estavam abrigados pelos seus capotes, as suas botas, as suas luvas... Mas foi apenas o princípio – prosseguiu o outro. – O pior estava ainda por vir. Éramos milhares naquele campo... Vivíamos como animais, subalimentados, com roupas insuficientes, no meio da sujeira e do fedor... Tenente, quantas pessoas terão tido como eu o “privilégio” de conhecer aos quatorze anos (...) todas as misérias, brutalidades e vilezas de que é capaz um ser humano? (VERISSIMO, 1978, p. 320).

Segundo seu testemunho, seus pais se entregavam às orações e por esse motivo não se desesperavam, mas ele mesmo havia presenciado as atitudes de alguns internados que

num acesso de loucura se atiravam à cerca elétrica de alta voltagem que cercava o campo. Porém, outros morriam “durante os trabalhos forçados ou servindo de cobaia para experiências pseudocientíficas...”. E continua:

– [O comandante do campo] Descobriu entre os internados gente que tocava instrumentos musicais e mandou organizar uma banda... Obrigava os músicos a tocarem para acompanhar os condenados quando estes caminhavam para as câmaras de gás. E como aquelas bestas nazistas riam dessas procissões trágicas! Foi ao som duma marcha... que vi minha mãe com meu irmão menor nos braços, arrastar-se para a câmara letal, junto com outras mulheres, todas completamente nuas, sob as gargalhadas dos carrascos... Dias depois, meu pai teve de cavar com outros prisioneiros a vala comum onde iam ser enterrados. Fomos todos convocados obrigatoriamente para assistir à *cerimônia*. Os condenados foram alinhados à beira da cova e assassinados cada um com uma bala na nuca (VERISSIMO, 1978, p. 321).

Mas o testemunho, para o médico, traz um sentimento de vergonha, não se sente merecedor para ser o sobrevivente daquele horror nazista, pensa nos pais, nos irmãos e nos tantos outros judeus que foram exterminados. Vergonha, ou sentimento de culpa por ter sobrevivido aparece em outras literaturas, como em *Os afogados e os sobreviventes*, de Primo Levi: “Não se pode sobreviver ao campo de concentração sem o sentimento de culpa por termos tido tão incrível sorte quando milhões pereceram, muitos deles na frente dos nossos olhos” (LEVI apud AGAMBEN, 2008, p. 95). Citação que nos remete à obra de Verissimo, na voz do médico judeu:

Tentei muitas vezes perdoar, como me aconselhou o rabino. Mas a dificuldade é que não consegui ainda perdoar-me a mim mesmo por ter sobrevivido. Essa ideia me perturbava e ainda perturba. Por que Deus, dentre todos os membros da minha família, escolheu a mim para poupar? Meu pai era um bom homem. Minha mãe uma santa. Meu irmão mais velho, muito mais inteligente e melhor que eu. O meu irmão menor, um inocente. Por que Deus me preservou? (VERISSIMO, 1978, p. 3230).

O tenente negro, por sua vez, também quer testemunhar e igualmente sente vergonha, pois estava vivo e o jovem prisioneiro estava morto, entretanto, seu testemunho não é como o de um judeu que sentiu na própria carne o sofrimento do holocausto, ou como de um prisioneiro de guerra que sente as dores provocadas pela tortura executada por um militar sanguinário durante um interrogatório. Diferentemente de quem viveu todo o evento – o *superstes* – e pode testemunhar, o tenente é o *terstis*, ou seja, a testemunha que é um “terceiro em um processo ou um litígio entre dois contendores” (AGAMBEN, 2008b, p.

27). Assim, o tenente só pode falar de sua compaixão pelo prisioneiro, como quando se confessou com o padre: “– Desde o momento em que vi aquele pobre menino tive piedade dele, identifiquei-me com ele, como se fosse meu irmão (VERISSIMO, 1978, p. 302)”, ou no desabafo à amiga professora:

– Juro que amei aquele rapaz desde o momento em que o vi – murmurou o tenente – como se fosse do meu sangue, meu irmão menor. Senti pelo prisioneiro uma empatia tão grande, que quando ele estava sendo... torturado, no corredor, sem vê-lo, cheguei a sentir as suas dores no meu próprio corpo... Eu sabia a espécie de tortura que o sargento lhe estava infligindo... (VERISSIMO, 1978, p. 310).

O prisioneiro se torna o “amável”, passa a ser o “ser qualquer”, “porque o amor nunca escolhe uma qualidade do amado [...], mas tampouco prescinde dela em nome de algo insipidamente genérico” (AGAMBEN, 1993, p. 12). Na esteira do pensamento agambeniano, o qualquer não é qualquer ser, mas que, na sua forma de ser, não é indiferente, pois está voltado ao desejo, é o ser *qual-quer* – que quer algo. Ele não é universal nem individual, oposição que tem origem na linguagem, no ato de exemplificar que demonstra uma singularidade dentro de um conjunto.

Porque o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si próprio, no espaço vazio em que se desenrola a sua vida inqualificável e inesquecível. Esta vida é a vida puramente linguística. Só a vida na palavra é inqualificável e inesquecível. O ser exemplar é o ser puramente linguístico. Exemplar é aquilo que não é definido por nenhuma propriedade, exceto o ser-dito. Não é o ser-vermelho, mas o *ser-dito-vermelho*; não é o ser: Jakob, mas o *ser-dito-Jakob* que define o exemplo. Daí a sua ambiguidade, a partir do momento em que decidimos levá-lo verdadeiramente a sério (AGAMBEN, 1993, p.16).

O ser-dito é um conjunto (árvore) e ao mesmo tempo singular (a árvore, esta árvore), assim também na obra não se trata de qualquer prisioneiro, mas o prisioneiro *qual-quer*, ser que o tenente reconhece e que sem pressupostos é o ser de potência, sendo que a potência da singularidade qualquer é a potência do *não*, ou seja, que pode a própria impotência.

3.2 A potência e a potência do não

Diante de políticas que se apresentavam cada vez mais autoritárias e utilitaristas, guiadas por uma lógica cruel, Verissimo perscrutou uma atitude que vai ao encontro da formulação do ser “qualquer” – entendido comumente como indeterminado, mas que no latim, qualquer ou *quodlibet*, indica o contrário, “*quodlibet ens* não é o ser, qualquer ser”, não é indistinto, pois, “ele contém desde logo, algo que remete para a vontade (*libet*), o ser qual-quer estabelece uma relação original com o desejo” (AGAMBEN, 1993, p. 11). Não somente em tempos de guerra, em que a identidade conduz o regulamento de políticas, que estabelecem fronteiras, barreiras e dicotomias, mas em todos os tempos em que a vida humana está à mercê de categorias – comunistas, liberais, democratas, negros, brancos, incluídos, excluídos, orientais, ocidentais, católicos, protestantes, etc. Há de se reconhecer o valor da vida humana:

[Professora] – O panorama visto com olhos e a mentalidade dum militar é diferente. A coisa se reduz a estratégica, tática, balística, logística, geopolítica... E sei mais quê! Mas eu não posso deixar de pensar em termos de vidas humanas. (...)

[Tenente] – Você fala como se fôssemos assassinos. Acha que então que os comunistas têm respeito pela vida humana?

[Professora] – É evidente que não. Saiba que detesto qualquer totalitarismo, seja qual for seu disfarce ou pseudônimo. Mas o que me alarma, tenente, é que, à força de combater os comunistas, vocês acabaram por imitar-lhes a linguagem, o método de ação e a até a moralidade... (...) Você espera que uma pessoa como eu, que é membro da “nação eleita”, possa olhar toda essa matança, essa destruição insana com a mentalidade dum geopolítico, ou colocada no famoso “ponto de vista histórico”? Nós pensamos na nossa própria pele, nossos nervos, nossas vísceras, nossos medos. Não podemos esquecer nossas vidas e as vidas dos que nos cercam, amigos ou estranhos. Agora eu me pergunto: vocês se portariam da mesma maneira se estivessem numa guerra ortodoxa, contra um país branco? (VERISSIMO, 1978, p. 197).

O Prisioneiro, por ser literatura, como *dispositivo-lúdico-profanatório* provoca nos leitores reflexões sobre ética e o elo com o agir, pois por meio dos personagens propõe uma posição, uma atitude por desejo e não unicamente por dever. A literatura alavanca um posicionamento em meio ao mal-estar que se instalou dentro da sociedade e sua cultura, em que a linguagem e os discursos se distanciam da experiência e auferem eficácia burocrática. Posição oposta à neutralidade, pois esta indica passividade negativa, ou a aceitação do mingramento da ação ética ao cumprimento de códigos de conduta. É isso que afirma a

professora ao tenente quando ele estava em busca de consolo: “Nestes nossos tempos, a neutralidade não é possível. Não existem mais esconderijos físicos ou psicológicos no mundo. É hora do compromisso (...). Lute. Defenda-se” (VERISSIMO, 1978, p. 312). Como também a resposta do médico judeu, diante das justificativas do tenente:

[Tenente] – Mas o que teria feito você no meu lugar? Me diga!

[Médico judeu] – Não teria aceito a incumbência de interrogar o terrorista.

[Tenente] – Mas foi uma ordem superior! Não me restava outra alternativa. Seria preso, se não obedecesse...

[Médico judeu] – E isso não teria sido melhor para você? (VERISSIMO, 1978, p. 318).

Ir a contrapelo das ações do poder, dos regramentos de convenção, interesses é, metaforicamente, a forma como a obra se relaciona com o ser *qual-quer* – ser de potência que pode a própria impotência. Para o tenente, implica atitude de coragem, de se voltar para si mesmo, cuja remissão é o gatilho. Tornam-se incabíveis apenas lamentações sobre o ocorrido; a atitude final do personagem demonstra sua libertação da engrenagem do poder, por sua potência (poder fazer) e impotência (poder não fazer), sem, com isso, culpar-se.

Diante dessas proposições, remete-nos – a partir do pensamento aristotélico, como faz Agamben – à divisão do ser em potência e ato e à distinção entre *potência genérica* e *potência específica*, para apreender a ideia de *qualqueridade* que representa, na obra, o rapaz prisioneiro e que o tenente passa a espelhar. A *potência genérica* – concerne na capacidade de um menino, por exemplo, se tornar um pianista, ou um arquiteto, ou outro tipo de especialista de acordo com a preparação que recebe, e a *potência específica* – referente àquele que já possui *hexis* (faculdade, hábito) correspondente a determinado saber ou habilidade, como no caso do músico que mesmo não tocando continua sendo músico e pode tocar novamente, pois tem a potência de tocar. Por esses axiomas, afirma-se que a existência da potência não está apenas no ato, trata-se da disponibilidade de uma privação, ou seja, “A grandeza – mas também a miséria – da potência humana é que essa é, também e antes de tudo, potência de não passar ao ato” (AGAMBEN, 2005, p. 280). É esse o caráter potencial que constitui o ser qualquer, portanto uma potência suprema, já que tanto pode a potência como a própria impotência. O prisioneiro, o qual presumimos como o ser *qualquer* verissimiano, ao ser interrogado simplesmente “sorriu e encolheu os ombros”

(VERISSIMO, 1978, p. 282), essa atitude desprendida do jovem influi sobre o pensamento do tenente e o instiga a mudar, gradativamente, suas atitudes.

Agamben se utiliza da literatura para aprofundar esse entendimento sobre o *qualquer* por meio da figura de Bartleby⁵², personagem de Herman Melville, escritor que responde a todas as ordens que lhe são direcionadas com a expressão: “preferiria não”, não escrevendo outra coisa que a sua potência de não escrever. Nesse sentido, Bartleby é o *rasum tabulae* – citado por Aristóteles em *De anima* – a tábua de escrever na qual nada está escrito e que representa, pois, a pura potência do pensamento, que não é apenas a “potência de pensar este ou aquele inteligível”, e, assim, desaparecer desde logo no ato, mas que é “também potência de não pensar” (AGAMBEN, 1993, p.34). Por conseguinte, o pensamento pode voltar-se a si mesmo, podendo ser “pensamento do pensamento”, pensar sua passividade.

É graças a essa potência de não pensar que o pensamento pode voltar-se para si mesmo (para a sua pura potência) e ser, no seu extremo apogeu, pensamento do pensamento. Isso que aqui ele pensa não é, porém, um objeto, um ser-em-ato, mas aquela camada de cera, aquele *rasum tabulae*, que não é outra coisa senão a própria passividade, a própria pura potência (de não pensar): na potência que pensa a si mesma, ação e paixão se identificam e a tabuleta para escrever se escreve por si ou, antes, escreve a sua própria passividade (AGAMBEN, 1993, p. 35).

Porém, a passividade que a figura de Bartleby se identifica não é alienada e/ou acomodada, ele não apenas para de escrever, mas prefere não, voltando-se para si mesmo. Em *O Prisioneiro* o jovem capturado nos remete a Bartleby, pois *preferiu não falar*. Para alcançarem o que desejavam, os oficiais decidem aplicar drogas no prisioneiro, “pentatol sódico” ou o “soro da verdade”. No entanto, o que o jovem pronuncia vagarosamente é apenas a sua *potência de pensar*:

Escondemos a segunda bomba... No coração dum grande loto... Às quatro da manhã o loto vai explodir... E todos os lotos do mundo... Milhões vão pelos ares... Com peixes de todas as águas... E os peixes caem mortos na terra... E apodrecem... E seu fedor será levado pelo vento... E todos os brancos fugirão perseguidos pela podridão dos peixes (...). Mas em setembro soprarão as monções de sudeste trazendo as grandes chuvas... E as águas lavarão o ar... E de novo o mundo ficará limpo... E o sol brilhará outra vez... E então toda a gente

⁵² O conto *Bartleby, o escritor: uma história de Wall Street* foi escrito pelo norte-americano Herman Melville (1819-1891). Foi publicado na Putnam's Magazine, em 1853 e no livro *The Piazza Tales*, em 1856.

peixe e arroz... E chá... Ah!... Um dia Buda descerá do céu, num avião de ouro, e os lotos nascerão de novo em todas as águas... (VERISSIMO, 1978, p. 285)

Os peixes simbolizam as tropas do exército do Sul; os brancos representam os soldados estrangeiros, interventores naquela guerra. Quando o Norte vencesse o Sul – como acreditavam os guerrilheiros – o país prosperaria igualmente, suas tradições seriam mantidas para as novas gerações, “*os lotos nascerão de novo*”. Inspirado na autenticidade e coragem do jovem, o tenente pensa a si mesmo, e permite sua própria impotência, a sua não resposta às ordenações e exigências daquela campanha patriótica excedida – processo que não deixa de ser dialógico, pois o *não-responder* do tenente é sua resposta efetiva. Porém, isso acontece tardiamente; e ao dar a ordem para o uso de violência comete um erro fatal. “De novo pesou-lhe no peito a culpa de ter sido responsável pela morte dum ser humano” (VERISSIMO, 1978, p. 297).

3.3 O Prisioneiro: uma parábola

A importância da linguagem nas decisões e ações humanas percorre toda a obra e Verissimo deixa vários indicativos disso. O tenente parece ter o poder de decisão, com poucas palavras ele pode salvar ou acabar com a vida do prisioneiro. Não obstante, é um poder ilusório, pois na realidade ele está igualmente à mercê do poder de seus superiores que por meio de um discurso sobre a missão de trazer a paz àquela nação – que segundo eles era selvagem – justificavam o ordenamento do uso de violência para alcançarem seus objetivos.

A relação entre indivíduo e sociedade acontece por uma dimensão dialógica, a linguagem é expressão sobre o mundo e a existência humana. Como observado anteriormente, se a linguagem é o elo da interação entre os seres humanos, ela está intrinsecamente vinculado ao pensamento ético. As sociedades contemporâneas são formadas por grupos tanto competitivos como impositivos, cujas ações podem provocar o distanciamento da ética, ponto básico para a estruturação da sociedade e para o convívio humano. Esse resultado é ainda agravado pelas estratégias coercitivas do poder institucional na articulação da ideia de felicidade alcançada pela realização de desejos que alavancam o materialismo e o consumismo. Nesse sentido, a linguagem é o principal instrumento de manipulação. Por desejarem a felicidade, os sujeitos desempenham os papéis sociais que

lhes são expostos ou impostos, numa espécie de jogo em que as regras são ditadas, mas sem clareza ou parcialmente reveladas, de acordo com os interesses das estruturas políticas e normativas, tornando os sujeitos participantes alienados, manipuláveis e distantes da própria realidade.

Essas assertivas vão ao encontro daquilo que Verissimo retrata em *O Prisioneiro*: “No fundo somos todos atores. Representamos vários papéis ao mesmo tempo. Uns mal, outros bem. No fundo, somos todos impostores” (VERISSIMO, 1978, p. 288). Sobre esta obra, o próprio Verissimo afirmou na página de rosto da primeira edição do livro (1967) que: “O Prisioneiro é uma espécie de **parábola** moderna sobre vários aspectos da estupidez humana, como, por exemplo, a guerra e o racismo, bem como um comentário à margem das muitas **prisões** do homem como peça da **Engrenagem**”⁵³.

A palavra parábola comumente nos remete aos Evangelhos de Jesus, porque Ele frequentemente as usava para ensinar aos seus discípulos e a outros grupos de pessoas sobre o Reino de Deus: “Jesus falou tudo isso às multidões por parábolas. E sem parábolas nada lhes falava” (Mateus 13,34). No dicionário Aurélio da língua portuguesa, consta que parábola significa: “Narrativa alegórica na qual o conjunto de elementos evoca, por comparação, outras realidades de ordem superior”⁵⁴, fazem parte desses elementos os fatos da vida cotidiana que ilustram um ensinamento. Para Agamben, parábola é o “discurso do Reino”, ele afirma que há uma estreita contiguidade e uma constante entre esses dois termos: Reino e parábola, sendo que este último trabalha por similaridades. Como exemplificado nos evangelhos: “O Reino dos Céus é semelhante ao homem que semeou boa semente no seu campo” (Mateus, 13,24) e “A que é semelhante o Reino de Deus e a que hei de compará-lo? É semelhante a um grão de mostarda que um homem tomou e lançou em sua horta (...)” (Lucas, 13, 18-19).

Seguindo essas passagens, entre outras dos evangelhos, percebe-se que a parábola estabelece uma símile entre o Reino e algum elemento ou evento “que se encontra aqui e agora na Terra”, ou seja, o Reino transpõe uma experiência que se traduz por uma semelhança, e “sem a percepção dessa semelhança não é dada aos homens a compreensão do Reino”. Essa é a razão de sua afinidade:

⁵³ Grifo meu.

⁵⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 3ª ed. Curitiba: Positivo, 2004.

(...) as palavras expressam o Reino dos céus como parábola, porque ele significa primeiramente o acontecimento e a percepção de uma semelhança: com o fermento que uma mulher mistura em três medidas de farinha, com o tesouro escondido que um homem acha no campo, com a rede lançada ao mar que recolhe peixes de toda a espécie. E, sobretudo, com o gesto do semeador (AGAMBEN, 2018, p. 46).

Na parábola do semeador, Jesus faz uma correlação entre a semente e a palavra, “o semeador semeia a Palavra” (Marcos, 4-14), portanto, a parábola diz respeito às palavras proferidas por Jesus. “A parábola do semeador é uma parábola sobre a parábola, em que o acesso ao Reino é equiparado à compreensão da parábola” (AGAMBEN, 2018, p. 5). Se há similaridade entre as palavras (parábolas) que expressam o Reino com as coisas da Terra, não há separação entre o sentido literal e o sentido místico: ‘A parábola sobre a “palavra do Reino” é, então, uma parábola sobre a língua, isto é, sobre o que nos resta ainda e sempre para entender: o nosso ser falante (...). A palavra foi-nos dada como parábola, não para nos afastar das coisas, mas para mantê-las próximas de nós (...)’ (AGAMBEN, 2018, p. 57).

Quando Verissimo se reportou à obra como uma parábola não teve intenção de comparar seu texto às Escrituras, mas sim demonstrar que a partir da semelhança entre as ações dos personagens e as humanas, entre realidade e fantasia, há um preceito, uma mensagem a ser compreendida, a palavra literal acompanha a palavra simbólica. Ademais, perquirir a linguagem com acuidade possibilita apreender tanto a força como a fraqueza de certos discursos que ocultam a responsabilidade, como também ofuscam a liberdade do ser humano:

Acho que no fundo temos mais medo às palavras do que às coisas que elas representam, e isso nos tem levado a equívocos tremendos. Pense bem, a sombra da rosa não é mais bela que a rosa. A sombra do bandido não é mais perigosa ou cruel que o próprio bandido. Na minha opinião (permita-me uma metáfora) as palavras são as sombras das coisas, das pessoas, dos fatos e das ideias que representam. A fidelidade da sombra com relação ao seu objeto... quero dizer: o tamanho, a forma, a intensidade, depende da posição do foco de luz, isto é, o temperamento da pessoa e sua maior ou menor habilidade no uso da linguagem (VERISSIMO, 1978, p. 212).

A linguagem diferencia o humano do animal, é por meio dela que o ser humano interage com o seu meio, seus semelhantes e demais seres. Ela é o seu instrumento inseparável da qual possibilita interpretar, expressar sentimentos, pensamentos e ambições;

por intermédio dela manipula-se ou é manipulado. Esse ser que é manipulado não reconhece a própria condição de jogador artificial e torna-se desconhecido de si mesmo. Ele perde a capacidade de expressão, pois se a enunciação se dá a partir do discurso do outro, nas relações dialógicas, por estar condicionado pelo poder das instituições que determinam e controlam as ações, o diálogo coletivo é inibido por imposição ou dissimulação, o que o torna monológico. O resultado desse processo, que desencadeia ações competitivas, individualistas, egoístas, entre outras, é a perda da ética. Como discutido de antemão, Bakhtin (1963) investigou sobre a linguagem monológica no texto literário que acontece quando o autor torna-se mais importante do que os seus personagens, impondo o seu discurso ideológico e mostrando um único ponto de vista, aspecto que facilmente nos remete à linguagem nos dias atuais considerando o seu uso em determinados discursos, como os políticos, midiáticos e religiosos.

Apesar dessas preocupações com o uso da linguagem, Agamben, Bakhtin e Verissimo, em seus estudos e escritos, apresentam-se positivos em relação à potencialidade da linguagem na emancipação dos seres humanos dos entraves do capitalismo⁵⁵ – em que tudo é coisificado, inclusive o humano e suas relações – e de outras formas de dominação. Bakhtin observou na linguagem humana as relações dialógicas que a torna dinâmica, para tanto buscou na literatura o dialogismo e a polifonia, de onde emergem vários pontos de vista, e o passado e o presente se relacionam para discussões acerca da realidade e como discernimento para o futuro. Segundo o teórico, na literatura:

A passagem enquanto tal que leva do passado e do presente ao futuro (ao futuro absoluto do sentido e não a um futuro que deixa todas as coisas no lugar, ao futuro que deve, enfim, concluir e realizar, ao futuro que *opomos* ao presente e ao passado e que encerra salvação, transfiguração, redenção; em outras palavras, ao futuro que não é uma categoria de tempo, mas uma categoria de sentido – a categoria daquilo que, no plano dos valores, ainda não aconteceu, não está predeterminado, não está *desacreditado* pela existência, maculado pelo dado-existência e que, isento dessa impureza, não pode ser traído e beneficia-se de uma descontinuidade (BAKHTIN, 1997, p. 132) .

⁵⁵ No sistema capitalista de produção a divisão do trabalho, a propriedade privada e a troca capitalista se interpõem entre o ser humano e sua atividade, entre ele e a natureza e entre ele e o próximo. Nesse sentido, “o trabalho deixa de ser manifestação da vida para se transformar em alienação da vida; trabalhar para viver, imposição de uma necessidade externa, que torna o homem desumanizado. Quando a atividade vital do homem é apenas um meio para um fim, não se pode falar de liberdade” (SOUZA, 2015, p.37).

A palavra pura, na concepção bakhtiniana, é neutra e, por essa característica, está propensa a ideologias, apresenta relação de valor de cunho social. Palavras possuem expressividade, pois formam enunciados (verbal e não-verbal, dito e não-dito) e que demandam atitude responsiva do(s) sujeito(s) da interação que fomentará outros enunciados. Referir-se à linguagem monológica é remeter ao ato de tolher essas possibilidades de interação, de respostas e expressões de pensamentos e opiniões. *O Prisioneiro* expõe justamente a privação de possibilidades diante de um discurso que por persuasão ou exigência modela o enunciado-resposta, mesmo em um processo dialógico:

- Dentro de poucos minutos o prisioneiro estará à sua disposição (...) Confio-lhe a tarefa de interrogá-lo e descobrir onde está a segunda bomba.
- Por que eu? Deixou o tenente escapar.
- Terei de justificar as ordens que dou aos meus subordinados?
- Não, senhor coronel.
- (...) – O essencial, a única coisa que importa é descobrir onde está a segunda bomba.
- Até onde deverei obedecer às leis internacionais que protegem os prisioneiros de guerra? – [o tenente] perguntou mal ouvindo a própria voz.
- (...) esse homem é um terrorista, assassino. [respondeu o coronel]
- Mas de qualquer modo ele seria antes julgado, teria direito aos serviços dum advogado de defesa. [insistiu o tenente]
- Ridículo! Não se trata de descobrir se ele é culpado ou não. [ênfaticou o coronel]
- [tenente para si mesmo] – As forças Armadas são uma espécie de corpo místico. Eu sou um indivíduo... O coronel arranhou um álibi perfeito para si mesmo e para o Exército. Eu caí na armadilha... (VERISSIMO, 1978, p.266-269).

Em contrapartida, a literatura verissimiana é mediada por alteridade – principalmente pela técnica do contraponto, que a aproxima da polifonia – e, dessa forma, há espaço para diversos pensares, que entre diálogos, ou expressões de sentimentos – expressões estas indicadas por intermédio do narrador onisciente e onipresente, mas não impositor – os personagens se manifestam e expõem suas “prisões”.

Ao longo de sua existência, o ser humano se traduz dentro do tempo e do espaço por meio de suas escolhas e experiências, constrói seu mundo interior e uma imagem em que se reconhece, porém outras inúmeras possibilidades de ser no mundo são abandonadas, mas não eliminadas, sendo que em dado momento estas se emergem, provocando no indivíduo a necessidade de exteriorizá-las. A imaginação é o lugar que dá origem a essas possibilidades, “como forma de fazerem parte do mundo factual” (CAMPOS, 2016, l. 959)

e a literatura é uma das formas que contribui para que sejam experiências mais concretas. Por meio da literatura o indivíduo torna-se criador e tanto experimenta o produto que resulta de sua criação, como também “passa pela experiência do processo pelo qual essa criação se dá. Dessa forma, a criação literária transita pela via da imaginação que tem como referência a realidade factual” (CAMPOS, 2016, l. 963), vida e ficção se aproximam, como uma parábola.

Dentro da literatura, autor/criador e personagem/criatura se convergem. Bakhtin define autor de duas formas: o **autor-pessoa** – que é literalmente o escritor, biográfico, que participa de uma sociedade e interage com ela – e o **autor-criador** – que constrói e dá forma ao objeto estético, ou seja, se encarrega da estética-discursiva do texto. Não obstante, autor e obra não são instâncias isoladas, assim, o autor-criador não é um narrador, uma categoria gramático-textual, ele é integrante do objeto estético⁵⁶. Bakhtin estabelece duas consciências diferentes e que não coincidem: a do autor – consciência da consciência, pois envolve a do personagem e a do seu próprio mundo – e a do criador. O criador se encontra numa posição *exotópica*. A ideia de *exotopia* trabalhada por Bakhtin diz respeito às limitações do *eu* em ver a si próprio de forma completa, assim como o *outro* não pode ver a si mesmo integralmente:

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, a expressão do rosto —, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos (BAKHTIN, 1997, p. 27).

Dessa forma, entende-se que *eu* – situado fora do *outro*, possui uma acessibilidade que o outro não possui em relação a si mesmo, ou seja, possui um *excedente de visão*.

⁵⁶ Bakhtin faz distinção entre *artefato* – (a obra de arte em sua concretude) e *objeto estético* (as diversas redes de relações axiológico-culturais expressas na atividade estética). “Enquanto o artefato é uma coisa, um ente factual, um dado, o objeto estético não o é. Mas não é também uma essência metafísica. Ao contrário, trata-se efetivamente de um conjunto de relações axiológicas (o objeto estético é, portanto, uma realidade relacional) que se concretiza no artefato” (FARACO, 2013, p. 101).

Sendo assim, o autor se empenha em elaborar um personagem como um *outro* de si e como *outro* para si mesmo.

De acordo com uma relação simples, o autor deve situar-se fora de si mesmo, viver a si mesmo num plano diferente daquele em que vivemos efetivamente nossa vida; essa é a condição expressa para que ele possa completar-se até formar um todo, graças a valores que são transcendentais à sua vida, vivida internamente, e que lhe asseguram o acabamento. Ele deve tornar-se outro relativamente a si mesmo, ver-se pelos olhos de outro. A bem dizer, na vida, agimos assim, julgando-nos do ponto de vista dos outros, tentando compreender, levar em conta o que é transcendente à nossa própria consciência (BAKHTIN, 1997, p. 27).

A ideia de *excedente de visão* provoca, em reflexão à vida real, determinada carência, pois “o que vejo predominantemente no outro, só o outro vê em mim mesmo”. Entretanto, ela irremediavelmente me impulsiona para a interação, porque a resposta à minha carência, aquilo que pode supri-la, é justamente o *excedente de visão* dos outros, ‘a alteridade tem um papel constitutivo fundamental – o “eu-para-mim” se constrói a partir do “eu-para-os-outros”’ (FARACO, 2011, p. 25). Em *O Prisioneiro*, o tenente se espelha no jovem capturado:

A todas essas, ele evitava encarar o rapaz. Houve, porém, um momento de reconhecimento mútuo em que os olhares de ambos se encontraram e então o tenente, perturbado, viu a própria imagem refletida nas pupilas de K., agora metidas no fundo das órbitas do minúsculo guerrilheiro. (...) O prisioneiro sorriu, e isso aumentou a confusão do tenente. Não era um sorriso altivo de desafio ou desdém, nem mesmo de indiferença (VERISSIMO, 1978, p. 273).

O personagem tenente se identifica com o rapaz, pois estão na mesma situação, ambos são prisioneiros. Há um momento de empatia, de humanidade naquele contexto de cárcere, manifesta-se no tenente um misto de piedade e pavor: “Houve como que um momento de comunhão. Ele pensou de novo em K. e lhe veio uma súbita pena dela, do prisioneiro e de si mesmo, e uma vontade quase irreprimível de chorar” (VERISSIMO, 1978, p. 283).

A vida, na concepção bakhtiniana, é diferente da arte, pois exige do ser humano uma abertura, inconclusividade. Já a arte pede um acabamento provisório, “que sua forma finita necessariamente impõe”, seu material – na conjunção da literatura, é a obra em si. Porém, a arte literária tem mestria em imitar “o processo contínuo e aberto da constituição do eu em diálogo com o outro” (RENFREW, p.67, 2017) e equilibra a passagem do aberto

ao fechado do evento. Nesse limiar, permite ao receptor/leitor relacionar seus conhecimentos e emoções de acordo com sua realidade, e cria – em um processo dialógico – novos textos no ato de leitura. “O ato estético engendra a existência num novo plano de valores do mundo, nascem um novo homem e um novo contexto de valores – um novo plano do pensamento do homem sobre o mundo” (BAKHTIN, 1997, p. 206).

Assim, a arte se assemelha à vida – aberta e inconclusa. *O Prisioneiro* é uma parábola, pois se assemelha à vida, porém, Verissimo (1967) nos alerta: É uma parábola moderna e expõe a “estupidez humana”, suas prisões, preconceitos, dominação, antiética que limita a liberdade, os direitos do ser humano e sua plena (*im*)potencialidade.

3.4 Fronteiras: Cognição, arte e ética

Diferentemente de tempos passados – como no século XIII, em que moral e ética eram indissociáveis – na modernidade, o pensamento sobre essas instâncias aponta para uma distinção entre ambas. As leis morais existem para que se estabeleça a ordem dentro de uma sociedade, porém, são relativas, pois não são efetivamente positivas para todas e quaisquer épocas, lugares e circunstâncias. A ética, em contrapartida, é única, é ação e relação de bem para com o outro e como outro, ela transcende à moral. “As *morais* são relativas: há moralidade asteca, hispânica, capitalista. Cada uma justifica a práxis de dominação como boa. A *ética* é uma só, é absoluta: vale em *toda* a situação e para *todas* as épocas” (DUSSEL, 1986, p. 64).

O discurso sobre ética deve partir do princípio de que o ser humano não é e nem terá que realizar determinada tarefa ou vocação. Seria uma ética a partir “do ser que vem”, sem pressupostos, sem fundamento em reivindicações identitárias. A partir desses preceitos, observamos o personagem prisioneiro, ele não é uma categoria, não é **um** prisioneiro, mas **O** prisioneiro, o ser *qualquer*. Ele tem a potência de falar como a potência do não, e dessa forma apresenta seu *ethos*. Assim, o prisioneiro não é apenas o jovem guerrilheiro capturado, mas é símbolo daquele que, de uma forma ou de outra, estava submetido(a) a algum sistema de dominação, como o tenente negro, a prostituta, o coronel, a professora, etc.

Segundo Agamben, “o ser que vem é o ser qualquer”, o qualquer (*quodlibet*), como observamos, não é nem individual e nem universal, mas singular, pois ele é o ser-dito, que abarca todas as pertenças, como o ser-dito italiano, o ser-dito comunista, etc., ou seja, é puramente linguístico e pode também coloca-las “radicalmente em questão. Daí a impotente omnivalência do ser qualquer”, que não significa apatia ou resignação, a “*quodlibelalidade* não é a indiferença” (AGAMBEN, 1993, p.16), assim deve-se pensar em uma ética, que vê o sujeito como um ser qualquer, sem pressupostos ou imposições, mas de possibilidades.

Bakhtin propõe uma ética a partir do *não álibi da existência*. O teórico russo considera a não dissociação entre o mundo da abstração teórico-científica e o mundo concreto do ser-evento, em outros termos: cultura/conhecimento e vida não devem ser divididos. Há uma distinção entre o mundo representado no discurso (teoria, ciência e estética) e o mundo experimentado pela ação, sendo que “a conexão entre a experiência e sua representação pode ser conquistada somente a partir da implicação do ser no acontecimento, pela qual se funda a ação ético-moral” (CAIMI; OLIVEIRA, 2015, p 162).

Em vários de seus estudos, ele trabalha três domínios da cultura humana: a ciência, a vida e a arte, que ele se refere como a tríade cognição-ética-estética. Quando se remete à vida como ética, não faz referência puramente ao sentido restrito de normas de conduta, pauta-se no agir humano em seu cotidiano. Cada um desses domínios está perpassado por uma *atmosfera axiológica*, ou seja, incorpora um universo de valorações, sendo assim, todo ato – mesmo que subjetivo, como o pensamento – implica em responsabilidade. Para o teórico russo, há uma distinção entre *ação* e *ato*. *Ação* é um comportamento que pode ser tanto automático, ou inconsciente; já *ato* é responsável, pois o sujeito ao pensar um pensamento se compromete e se arrisca, “o sujeito se responsabiliza inteiramente pelo pensamento”, assim, “o *ato* é um gesto ético” (AMORIM, 2013, p. 23).

O ato de pensar é singular e diz respeito a um sujeito único. Uma teoria, enquanto abstração, espera-se que seja verdadeira, mas a busca pela verdade não procede do conteúdo do pensamento, e sim no ato de pensar. Ao tornar-se *ato* – ser pensada por um sujeito singular e único – a teoria se transforma em ética, pois é verdadeira – universal e singular. Esse complementar a verdade universal com a verdade singular, Bakhtin atribui o termo russo *parvda*. Dessa forma, um conhecimento somente é pleno ao ser pensado por

alguém, o “ato é o movimento do pensamento, é seu vir-a-ser”. Semanticamente, a palavra *parvda* traz a ideia de *validade* e de *justiça*, “ou seja, o conhecimento pleno é aquele que, além de verdadeiro, é válido porque é justo” em relação ao contexto do sujeito. (AMORIM, 2013, p. 22). O ato teórico deve figurar entre as ações reais da vida do Ser, num elo de necessidade moral e responsabilidade, como parte da razão prática da vida, “marcada pela unicidade das ações, participativas, afetivo-volitivas, singulares e concretas do mundo” (PINHEIRO; LEITÃO, 2010, p. 94).

Por essas noções, entende-se que o único pressuposto em relação à ética – na visão bakhtiniana – é o pensar a *realidade prática vivida*. Um evento só pode se dar participativamente e responsavelmente, ou seja, o sujeito agente é responsável pelos seus atos e responsivo a eles e aos atos dos outros, que envolve sua propriedade de excedente de visão, ou *exotopia* – capacidade de saber sobre o outro o que este não sabe – assim como a de depender do outro para saber o que ele mesmo não sabe sobre si. “Só nessa relação entre *eu* e os *outros* pode nascer o sentido da vida humana, que é função dela e ao mesmo tempo serve para dar-lhe forma” (SOBRAL, 2009, p. 124). O sujeito é sempre interessado pelo mundo e a ele transfere um valor sobre o ato em referência de contraste com relação a outros atos; o vir-a-ser se fundamenta na diferença. O “tom emocional-volitivo, abarcando e permeando o Ser-evento único, não é uma passiva reação psíquica, mas uma certa atitude de dever da consciência, uma atitude que é moralmente válida e responsavelmente ativa” (BAKHTIN, 2017, p. 54).

Também o domínio do estético se encontra entre fronteiras como os demais domínios da cultura, cuja especificidade se dá nas suas correlações e interdeterminações. “Todo *ato cultural* (aí incluindo todo e qualquer enunciado concreto, toda e qualquer manifestação da linguagem verbal situada) é primordialmente, um *ato responsivo*; está, portanto, sempre numa fronteira” (FARACO, 2013, p. 101), sendo que todo ato responsivo acontece como expressão de um posicionamento axiológico.

Aproximando as concepções agambeniana e bakhtiniana sobre ética, e estas em relação à obra verissimiana, entende-se que a ética, ou pensamento ético, não deve se pautar por determinações formais, instituídas por leis que arroga os direitos dos sujeitos por prerrogativa do poder institucionalizado. Há de se considerar as ações responsivas inerentes ao Ser, que vive e assim participa de uma ambiência de contingência em que valores se

encontram e se transformam. Dessa forma, não há como impor julgamentos ou verdades *a priori* para determinar a importância de uma vida – ou vidas – nem para cercear a liberdade humana, seja por violências ou por discursos bélicos – que matam ou obrigam/conduzem a matar. Ética é buscar, na singularidade/unicidade *do ser-evento* a compreensão entre o eu e o outro, completando e sendo complementado, uma relação de alteridade/*outridade*.

Na trama de *O Prisioneiro*, o tenente entende – tardiamente – que na impossibilidade de se encerrar uma verdade única das coisas, o ser humano deve sempre buscar, de forma dialógica, novas formas de apreender o mundo. A obra demonstra que a linguagem literária é uma dessas formas, que se constitui pelo dito, mas também, ou essencialmente, pelo *não-dito*. Ela é *dispositivo-linguagem*, é ambígua, captura e liberta. O leitor entra no jogo das palavras e percebe os *silenciamentos*, que são a própria expressão simbólica, ou seja, quando se desvia da historicidade para se lançar à imaginação, ininterrupta e espontânea, mas não arbitrariamente:

A imaginação imita modelos exemplares — as Imagens — reprodu-las, reatualiza-as, repete-as sem fim. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois o poder e a missão das imagens consistem em *mostrar* tudo o que permanece refratário ao conceito. Assim se explica a desgraça e a ruína do homem que não tem imaginação: ele está isolado da realidade profunda da vida e da sua própria alma (ELIADE, 1979 p.21).

Esse entrar no jogo é a ludicidade que a literatura propõe, para tanto é preciso perceber as relações *eu*, os *outros*, e o *eu-outros* – que ela representa, sendo que o vir-a-ser está fundado nas diferenças. Isso nos norteia na compreensão do ser como acontecimento que se presentifica na linguagem, a partir do ato ético responsável. As simbologias e analogias nos ajudam nessa empreitada, assim sendo, analisá-las em *O Prisioneiro* será mais um dos objetivos deste capítulo.

3.5 A morte simbolizada em *O Prisioneiro*

No texto “A Ideia da morte”, Agamben pontua que a morte é linguagem. Percebe-se essa ligação feita pelo filósofo se pensarmos a morte como uma ausência, como também que é a ausência de um referente que a palavra – em uma comunicação – nos dá dele (referente), que simbolicamente ela está associada e que nos remete a ele. É na ausência da

coisa, ou do ser, que a palavra nos leva a dialogar não sobre a coisa/ser em si, mas aquilo que pensamos que é. Pode-se reportar à própria palavra *morte*, que não nos dá a morte em si, mas a ideia que temos daquilo que seria morte para nós. Na verdade, ela – a palavra *morte* – nos distancia do que seria a morte. É preciso a morte, ou seja, a ausência para que o homem nomeie o mundo. Se vida é sempre o caminhar para a morte, nesse percorrer que é viver, a linguagem é o caminho. A morte é o mais previsível; a autonomia da morte é o que impulsiona o viver, é um direito inerente ao ser humano como o direito à liberdade. Quando se retira a autonomia da morte de um indivíduo, quando esta fica nas mãos de terceiros, se retira o domínio da linguagem, ou seja, dá-se o início da manipulação, da supressão moral, intelectual ou social do poder que lhe é de direito.

Como a palavra proferida/pensada/escrita é morte, ou seja, ausência que é ato de linguagem, pois “a palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime” (BLANCHOT, 1997, p. 310), nas interações dialogais cotidianas várias mortes ocorrem. Nesse espaço dialógico do cotidiano do ser humano, percebe-se a morte como necessária, pois sem ela não seria possível o desenvolver da linguagem e a organicidade do mundo. Essa linguagem que organiza o mundo é a palavra *bruta*, útil para a comunicação diária, em que o significante e o significado se relacionam para representar factualmente os objetos e seres como se não houvesse diferenças entre o que representam e o que realmente são, dando-nos uma falsa segurança.

Em oposição à palavra *bruta* encontra-se a palavra *essencial*, a literária, que é livre das construções reais, constituindo-se no próprio espaço de ficção, referindo-se a si mesma. Assim, carrega ambiguidade e não uma real verdade – concebida antecipadamente – pois, somente nesse espaço, no espaço literário – exemplificando o que foi afirmado anteriormente – é que ao escrevermos/lermos a palavra *olho*, nem sempre é o órgão da visão que se evoca a presença na ausência, mas à *janela do mundo*, como representação de um abrir-se à totalidade das coisas: *Os olhos são as janelas do mundo*. Assim, a literatura intensifica os vazios/ausência para serem preenchidos por novos sentidos/significados que criados no próprio ato de escrita/leitura como reflexo e reflexão da realidade, ou seja, nela emergem as metáforas e simbologias, tão importantes para a imaginação humana.

A morte pode representar “o aspecto perecível e destrutível da existência”, porém, ela também é indicadora de revelação e introdução. É introdutora aos mundos

desconhecidos do Paraíso e Inferno, revelando assim a sua ambivalência, entre suas diversas significações, ela é “libertadora das penas e preocupações, ela não é um fim em si”; ela introduz ao reino espiritual, indica que o ser humano precisa chegar ainda mais longe e que ela é a “própria condição para o progresso e para a vida” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 621-622), principalmente se pensarmos na *morte literária*, ou seja, simbólica.

Entende-se que a simbologia transcende os significados objetivos dentro do texto, assim como os elementos religiosos e espirituais transcendem o tempo e espaço, que são aspectos que podem ser analisados e percebidos na obra literária, que juntamente com a multiplicidade de vozes sociais que ecoam na tessitura do texto, permitem novas possibilidades de significação do verbo literário, pois, “qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta.” (BAKHTIN, 2009, p. 128). Os símbolos, que se diferenciam dos signos – por estes serem convenções arbitrárias que não ultrapassam o nível prático da significação – estão carregados de afetividade, dinamismo, fator de “homogeneidade na representação”, eles transcendem os significados objetivos, para tanto dependem da interpretação, outorga uma ruptura do contínuo objetivo, conduzindo a uma “nova ordem” de “múltiplas dimensões”. Há uma natureza global e individualizante na compreensão dos símbolos:

O símbolo permanece na história, não suprime a realidade, nem abole o signo. Acrescenta-lhes uma dimensão, o relevo, a **verticalidade**; estabelece, a partir deles: fato, objeto, sinal, relações extra-rationais, imaginativas, entre os níveis de existência e entre os mundos cósmico, humano, divino. Retomando as palavras de Hugo von Hofmannstal, *o símbolo afasta o que está próximo, reaproxima o que está longe, de modo que o sentimento possa apreender tanto uma coisa como outra* (CHEVALIER, 2008, p. XXIII)⁵⁷.

O pensamento simbólico, nas considerações de Eliade (1979) não pertence apenas à primazia da criança, do louco e do poeta – a criança acredita quando brinca e faz suas próprias regras; o louco não está condicionado às regras, ele é livre em suas manifestações; o artista é plural em criatividade, por tanto, pode expressar-se por intermédio de suas obras que representam diferentes pontos de vista, abrangendo diversos grupos sociais – pois, o

⁵⁷ Grifo do autor.

pensamento simbólico é inerente a todo ser humano, preexiste à linguagem e às relações discursivas, é substância da vida espiritual ligado ao “homem primordial”, cuja aproximação possibilita revelar aspectos profundos da realidade (p. 21). Os símbolos exercem função unificadora, possuem uma “eficácia prática no plano de valores e dos sentimentos”, permitindo as alternâncias “entre níveis de consciência, o conhecido o desconhecido, o manifesto e o latente, o ego e o superego”. Eles sintetizam a experiência total do homem: religiosa, cósmica e psíquica, e condensa o mundo desvelando os fundamentos de seus três planos: inferior, terrestre e celeste (CHEVALIER, 2008, p. XXVIII).

A partir dessas assertivas, pode-se apreender a palavra morte dentro da obra verissimiana – como afirma Blanchot referindo-se a determinadas obras – em sua *extensão negativa*: a palavra *não* pressupõe um significado objetivo, mas um significado plural; *não* há intencionalidade, mas insinuação, ironia; *não* há verdade pura, mas palavra aberta, simbólica.

No discurso literário, a palavra é performativa, ela se duplica numa atuação da dubiedade do dizer, o que ela diz não é o que pode ser apanhado no primeiro momento, mas o que pode ser entrevisto ao longo de sua atuação, sempre numa **performance** do segredo, do se esconder, da possibilidade de ser tudo e, no mesmo instante, ser o nada (PIMENTEL, 2013, p. 236)⁵⁸.

Diante esses apontamentos, se morte é linguagem, o último ato do tenente demonstra sua força de expressão e o liberta. Esta – a linguagem – até então estava anulada, consequência de diversos eventos da vida do tenente e da qual se culpava: o ataque do grupo racista, a agressão dos homens brancos a seu pai; a vergonha por sua própria raça; submissão ao patriotismo extremo que o impulsionou para aquela guerra; a morte dos soldados “inimigos” em combate; a traição à esposa; o relacionamento com K, jovem explorada; a manipulação do sargento responsável pela tortura do jovem capturado; sua participação na morte vã do prisioneiro, entre outros. Como consequência da frustração do tenente frente às injustiças cometidas por ele, por seu exército e por todo infortúnio que uma guerra fomenta, ele acomete o próprio batalhão que o sacrifica. Apesar de parecer que ele teve apenas um surto e por esse motivo foi morto, o tenente dominou a própria morte, ou seja, se lançou a ela. O tenente tem como referente o frágil prisioneiro que ele passou a admirar, pois em seu silêncio demonstrou grande coragem, indicando o aspecto de *exotopia* que o texto apresenta, na relação *eu-outro*:

⁵⁸ Grifo do autor.

Que tinham aqueles quatro homens [o sargento, o tenente, o intérprete e o prisioneiro] em comum, como membros da mesma espécie animal? O desejo de sobreviver e de obter prazer na vida? O medo da morte? A capacidade de amar, de odiar... Sim, e de aborrecer-se? O desejo de poderio e de autoafirmação? Talvez também o amor à liberdade. Mas que era liberdade? Qual dos quatro era realmente livre? Talvez aquele sujeitinho amarelo, raquítico e seminu que, se não tinha podido escolher a sua vida, pelo menos fora suficientemente livre e corajoso para escolher a sua morte (VERISSIMO, 1978, p. 276)⁵⁹.

Antes de morrer, ao saber sobre o equívoco de seu próprio exército: aviões haviam despejado bombas de *naplan* numa aldeia amiga onde soldados aliados acampavam. “Um verdadeiro desastre. Pelo menos trinta mortos e talvez mais de oitenta feridos...”, o tenente solta uma risada e responde ironicamente para o médico judeu:

– Porque tudo isso é uma farsa, uma trágica farsa! (...) O almirante mandará ao general um pedido de escusas – resmungou o tenente – dirá que lamenta profundamente o que aconteceu... E que tudo foi um “erro de cálculo”... E a coisa ficará por isso mesmo. Amanhã esses mesmos pilotos serão condecorados por outros feitos dessa natureza desde que as vítimas não sejam os nossos bravos rapazes e sim os “ratos asiáticos” (VERISSIMO, 1978, p. 327).

Ao deixar o hospital onde as vítimas eram assistidas, o tenente mais uma vez saiu como um errante, vagando sem rumo pelas ruas daquela cidade estrangeira. Um carro da Polícia Militar se aproximou dele e a luz dos faróis cegou-o por alguns instantes. A cor amarelada lhe fez recordar da garota suicida e da cruz de fogo – erguida pelo grupo Ku Klux Kan, no quintal de sua casa da infância. Fogo e suas derivações são elementos recorrentes na obra, desde a descrição do clima, “um calor ardente”; os cenários da guerra, “famílias inteiras haviam sido queimadas vivas”; as manifestações religiosas, “O sacerdote ardeu como uma tocha”; até as lembranças e pensamentos do tenente:

E agora tinha em sua mente essas tochas vivas, o pagode vermelho, as árvores, o sol como uma queimadura no céu, a estudante budista, a mariposa... e de súbito era menino e espiava, por uma fresta da janela, o jardim de sua casa, onde ardia sobre a relva uma grande cruz de fogo (VERISSIMO, 1978, p. 180).

A simbologia do fogo denota ambiguidade: é “símbolo de poderes criadores e destruidores”, no Velho Testamento, o fogo aparece como símbolo de Javé, que se revelou a Moisés em uma sarça ardente (EX 3,2), assim como na Epístola aos Hebreus (12,28),

⁵⁹ Termos entre colchetes são acréscimos meus.

Deus surge em forma de um “fogo devorador”. “A chama em movimento é símbolo da vida (vela da vida, luz da vida)”, o fogo tem poder purificador, por isso é também meio de penitência. Essa ideia de purificação pelo fogo é encontrada também na bíblia: “Quem quiser ser purificado como a prata, deve atravessar o fogo do fundidor (Ml 3,2); em Apocalipse (21,8) tem significado escatológico”; já “o flamejar das labaredas para o alto” indicam origem celestial, como o sol que é o fogo primitivo e está no céu. (LURKER, 2003, pp.274-275). A jornada do tenente, cuja composição episódica demonstra uma cronologia de longo passar de tempo, no entanto, foram apenas 12 horas, e que demonstra uma significativa transformação do personagem, que apesar de toda violência que presenciou naquela guerra foi capaz de sentir comoção e empatia pelo jovem guerrilheiro.

Essa sua jornada que é transpassada por manifestações que remetem ao fogo, simboliza uma ascensão do personagem, como um rito de purificação⁶⁰. Ele não mais se culpa, nem se entrega, e sim, avança. Quando o soldado armado de metralhadora lhe pede “os papéis de identidade” – e nesse trecho há mais uma demonstração de que o indivíduo é apenas um número – o tenente ouve apenas uma “frase antiga, temível e carregada de injustiças e ameaças: Agarra o Negro!”. Ele arrebatava a metralhadora das mãos do soldado e atira nos faróis, “apagou os olhos do monstro” e numa “orgulhosa alegria de homem que de repente descobre a porta da liberdade”, mira nos “vultos brancos encapuzados” – remetendo-se à recordação de infância, quando uma sociedade secreta invadiu e queimou uma cruz de madeira no jardim de sua casa. A reação dos soldados foi atirar contra o tenente, que caiu morto sobre a calçada. A morte do personagem alude a um sacrifício. O sacrifício, em seu sentido mais profundo, simboliza a renovação do mundo (LURKER, 2003).

A composição da obra de Verissimo reporta à ideia de circularidade, ou seja, renovação, ou recomeço. *O Prisioneiro* inicia narrando o dia de um idoso, representação da sabedoria⁶¹, arquétipo do velho sábio⁶²:

⁶⁰ A água é também um elemento símbolo de purificação e regeneradora: do desejo até a mais sublime de suas formas: a bondade; entretanto, o fogo se distingue da água por simbolizar a purificação pela compreensão, até a mais espiritual de suas formas: pela luz e pela verdade (CHEVALIER; GREERBRANT, 2008, p. 443).

⁶¹ Velhice é a prefiguração de longevidade, um longo acúmulo de experiência e de reflexão, que é apenas uma imagem imperfeita da imortalidade. Símbolo da sabedoria e da virtude, que pode escapar das limitações do tempo tanto no passado: ser um velho é existir desde antes da origem; quanto no futuro: é existir depois do fim do mundo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008 p. 934)

A poucos quilômetros dali, sentado sobre os calcanhares, no meio dum arrozal, um camponês idoso, de rosto enrugado e cor de ocre, fumava e sorria para a armadilha de bambu onde acabava de cair a pomba-rola que no dia seguinte lhe ia servir de chamariz para as outras pombas que pretendia apanhar. Imaginou-se a caminho do mercado da cidade. Venderia as aves por um bom preço: dinheiro para comprar fumo e sal... sim, e azeite para a lâmpada. Seus lábios, dum vermelho pardacento, abriram-se num sorriso sem dentes. E o velho ficou a contemplar por trás da fumaça do cachimbo a brasa do sol, que descia para as bandas da cordilheira (1978, p. 139).

E ela – a obra – termina com esse mesmo senhor:

Fumando o seu cachimbo de barro, acocorou-se junto da chaleira de ferro e contemplou satisfeito a gaiola onde a ave, imóvel, parecia olhar para ele. Ia armar de novo a sua arapuca, usaria a pombinha como engodo e esperaria que outros pombos caíssem na armadilha. (...) Sua boca desdentada pregueou-se num sorriso evocativo, entre nostálgico e divertido. Depois ficou-se a devanear. Imaginou-se a caminho do mercado, com uma canastra cheia de pombos... Ouvindo um ronco que vinha do céu e sentindo um sopro que sacudia os arrozais e lhe encrespava as águas, ergueu a cabeça e, sempre sorrindo, ficou a contemplar os helicópteros militares que, como um bando de gordos patos selvagens de plumagem verde, seguiam numa revoada ruma da cordilheira (VERISSIMO, 1978, p. 333).

Diante essas passagens, nota-se certa analogia – irônica – entre a pomba que é aprisionada (animal, que irracional) e que conduz outras aves ao mesmo destino, e os indivíduos presos àquela *guerra-armadilha*. Assim como compara os helicópteros militares com patos selvagens, ou seja, como alvos de caça, “porque anti-humanas, as guerras configuram um conjunto de interesses econômicos originários da manutenção da indústria de armamento” (HOHLFELDT, 1984, p. 38). O velho desdentado que ri de sua presa é ironia indicando que há sempre um fator gerador desses aprisionamentos e que as diferenças sociais, o poder concentrado e manipulador, as violências de toda ordem, que geram revoluções, guerras, fundamentalismos, entre outros, não são acontecimentos do destino.

⁶² Para C. G. Jung, arquétipos são comportamentos típicos, inatos ao ser humano. Revelam-se através da introspecção, ou seja, são apenas observáveis, ou seja, efeitos produzidos por seres de todas as épocas e de todos os povos, com estruturas gestos rituais, representações imagéticas verbais e pensamentos que atuam carregados de emoção e fascínio. São imagens arquetípicas os mitos de heróis, cujas imagens variam, mas determinados aspectos estruturais, como o nascimento sobrenatural do herói, a vitória sobre um poder antagonico obscuro, a presunção, o fim trágico e/ou apoteose, sempre estão presentes. Para Mircea Eliade, arquétipo significa a coisa existente *in illo tempore*, ou o acontecimento místico passado, que é repristinado em ritos religiosos (LURKER, 2003, p. 48).

O tenente, nessa analogia, seria a *ave desgarrada*. Alguns personagens de Verissimo demonstram medo de morrer, porém, outros, como o tenente, “a enfrentam, e alguns chegam até mesmo a glosá-la, demonstrando que a morte, enquanto não-ser, é parte implícita e absolutamente necessária do ser, que é vida” (HOHLFELDT, 1984, p. 50). Ao acreditar na morte como “um fato estranho” que não está em seu interior, “a atitude estoica é a única possível: enquanto estamos vivos, a morte não existe para nós; assim que entra em nós, deixamos de existir”. Entretanto, a morte nos é inseparável, não é negativa, pois “todo viver é também morrer”, ela completa a vida de tal modo que “viver é ir para frente, avançar em direção ao estranho, e esse avançar é ir ao encontro de nós mesmos”, é “encarar a morte” (PAZ, 2012, p.157). Simbolicamente, a morte indica renovação, assim, tudo acaba e se reinicia, entretanto, isso não significa repetição, mas sim transformação.

Recomeço pressupõe esperança, avivada pelo desejo de mudança. Esperança é uma virtude teologal, na visão cristã, representa o poder de Deus na terra para aqueles/aquelas que a tem. Nos textos tomistas, a esperança é a virtude constituída por “quatro qualidades: o bem, a busca da elevação, a visão ao futuro e o desejo de fazer o possível na vida terrena” (LURKER, 2003 p. 238). Traz estabilização à vida e possibilidade ao ser humano de trabalhar o presente – e vivê-lo – com vista a um futuro melhor. Na obra, essa virtude aparece na fala da professora: “... não acho que o mundo esteja perdido. Tenho esperança, meu amigo, muita esperança”; “o sol de cada dia sempre traz uma luz nova” (VERISSIMO, 1978, p. 207; p. 312). Para que a morte seja renovação, como nos oferece simbolicamente a linguagem literária, é necessário – mesmo diante do caos que a obra expõe – notar o valor do perdão que ela evoca, pois, como se observa na fala da professora: “(...) é preciso a gente aprender a viver em paz consigo mesma e seu passado. E também devemos (por que não?) incluir-nos a nós mesmos no número daqueles a quem precisamos perdoar...” (VERISSIMO, 1978, p. 227).

Considerações acerca do capítulo 3

Observamos que para além do evidente tema da culpa – elemento constituinte de *O Prisioneiro* – implicitamente a remissão igualmente, com grande grau de relevância, integra a obra. A construção episódica cronológica do texto, apesar do curto período de 12 horas em que ocorre a ação narrada, transmite a ideia de longo período transcorrido,

especialmente pela evolução do personagem tenente, que – apesar de toda a sua experiência na guerra e de o jovem capturado ser um guerrilheiro – diante do prisioneiro ele se comove, numa relação de empatia. Entende-se que o prisioneiro tem ligação com o *muçulmano* no campo de concentração – conceito trabalhado por Agamben – ou seja, a testemunha pura, que por não ter sobrevivido, não pode testemunhar, por conseguinte, seu discurso só acontece imerso no discurso/testemunho do outro. O sobrevivente ao campo de concentração é o mais próximo do *muçulmano* e que pode falar por ele, pode resgatar aquilo que não foi possível ser pronunciado. A literatura restaura as lembranças e testemunhos como um arquivo, constitui em atos de palavras uma relação entre o dizível e o indizível, o que fica entre a potencialidade da linguagem e a sua possibilidade efetiva.

O personagem médico judeu, sendo um sobrevivente do campo de concentração, associa a ação da guerra no país oriental com o genocídio nazista da Segunda Guerra Mundial e, ao testemunhar, ele dá voz ao indizível. Em contraste, o tenente não pode testemunhar, pois não vivenciou o sofrimento de um sobrevivente, mas quer ser testemunha, pois se sente culpado pelo fato de estar vivo, ao contrário do jovem capturado. Diante disso, apenas pode sentir compaixão por ele. O prisioneiro se torna o “amável”, o “ser qualquer”, que segundo o pensamento de Agamben, não é indiferente, pois está voltado ao desejo, é o ser *qual-quer*. Ele não é nem universal e nem individual, é o ser linguístico, o *ser-dito*, pois é no ato de exemplificar que demonstra uma singularidade: é um conjunto – como, por exemplo, “árvore” – e é ao mesmo tempo singular – “a árvore”, “esta árvore”.

Assim também é o prisioneiro, que é tanto singular, como um personagem que desenvolve ações dentro de uma obra, como também representa universalmente as diversas maneiras em que o ser humano se encontra aprisionado, não apenas no âmbito de uma guerra, mas também quando a vida é incluída/excluída por categorias: comunistas, democratas, negros, brancos, orientais, ocidentais, católicos, protestantes, etc.. Esse ser *qual-quer* é um ser de potência (poder fazer), que por sua singularidade tem a potência do *não*, ou seja, a própria impotência (poder não fazer), pois a existência da potência não está apenas no ato, trata-se da disponibilidade de uma privação, de passividade. Porém, a passividade a qual a figura do ser *qual-quer* verissimiano se caracteriza não é alienada ou acomodada, mas que converge para si mesmo. O personagem tenente passa a ver a si

mesmo através do prisioneiro e por amá-lo e perdoá-lo, também ama e perdoa a si mesmo, uma relação de eu-outro. Na literatura, isso se dá pela *exotopia*, elaborada por Bakhtin, em que, na impossibilidade do *eu* ver integralmente a si próprio, é pelo *excedente de visão* do *outro* que ele se constitui. Dessa forma, a alteridade tem um papel fundamental, pois o “eu-para-mim” se constrói a partir do “eu-para-os-outros.

O elo entre o indivíduo e a sociedade acontece por um prisma dialógico, é por meio da linguagem que além de expressar sobre o mundo e a existência humana, os indivíduos interagem e podem dominar ou serem dominados. Portanto, a linguagem está essencialmente vinculada ao pensamento ético. Na linguagem literária – como em *O Prisioneiro* – que é simbólica, reflexiva e *profanatória*, encontram-se possibilidades de repensar os valores morais e éticos, e verdades ditas como inquestionáveis. O próprio autor considerou a obra como uma parábola moderna da estupidez e brutalidade humanas, que revela a “Engrenagem” que aprisiona o ser humano de diversas formas – como é o caso das guerras, do racismo, do capitalismo, do poder institucionalizado, etc..

No pensamento agambeniano, como averiguado neste capítulo, parábola é a palavra sobre o Reino. As palavras (parábolas) que expressam o Reino mantêm similaridade com as coisas terrenas, não há separação entre o sentido literal e o sentido místico. Diante essas enunciações, note-se que *O Prisioneiro* é parábola por demonstrar semelhança nas ações dos personagens com as humanas, entre a realidade e a fantasia. A palavra literal acompanha a palavra simbólica e indica um novo significado/sentido para a realidade. Para Bakhtin, a vida exige do ser humano uma abertura, um inacabamento; já a arte requer um acabamento que é o aspecto concreto, a obra em si. Não obstante, a literatura tem a qualidade de imitar o processo contínuo na criação do *eu* em relação dialógica com o *outro*, e dessa forma, a arte se assemelha à vida – em sua abertura e inconclusividade. Nesse limiar, no equilíbrio entre aberto e fechado, permite ao leitor criar novos textos no ato de leitura, o ato estético constrói um novo conjunto de valores e um novo pensamento sobre o mundo. O indivíduo representado em *O Prisioneiro*, o ser qualquer, reivindica uma ética partindo do axioma de que não se deve pensar o ser humano por pressupostos, nem exigir vocação ou realização pré-estabelecidas, mas pensá-lo como ser de possibilidades.

Na visão bakhtiniana, a chave para uma ética verdadeira está no *não álibi da existência*, no agir humano em seu cotidiano. Todos os eventos relacionados aos domínios

da cultura – cognição-ética-estética – estão permeados por uma *atmosfera axiológica*, assim, todo ato exige responsabilidade, inclusive o ato de pensar. Uma teoria somente se torna plena quando pensada por um sujeito singular e único, esse entrelaçamento entre verdade universal e verdade singular deve figurar as ações reais da vida do ser humano, que é agente, responsável pelos seus atos e que responde a eles e aos atos dos outros, processo que abrange o predicado da *exotopia*. Essas preposições se aproximam da ética verissimiana, que não se pauta em determinações pré-estabelecidas ou leis que anulam o sujeito em detrimento da manutenção do poder, e sim, considera as ações responsivas inerentes ao ser que é participante do meio em que se constrói um conjunto de valores.

Ademais, discorreremos neste capítulo, a partir dos conceitos bakhtinianos sobre as consciências dentro da obra que não coincidem, assim, há uma pluralidade de vozes que apresentam uma tensão de opiniões, inclusive a do leitor. Percebe-se a ludicidade que a literatura propõe pelo desvelamento dos *silenciamentos*, das metáforas e simbologias que despertam a imaginação humana proporcionando interpretações e significações mais amplas. Verificamos que a palavra morte como substantivo pouco nos diz sobre a morte em si, ao contrário da morte-linguagem, que traz sempre uma ausência, um vazio a ser preenchido. A morte/ausência leva o ser humano a nomear o mundo. Na literatura verissimiana, que intensifica os vazios a serem preenchidos com novos sentidos/significados criados no ato de escrita/leitura, é possível compreender as simbologias, como a da morte. Assim, a representação simbólica da morte do jovem prisioneiro é a privação da linguagem e início da manipulação e violação da liberdade.

Na fértil esteira da simbologia, morte não é o fim, mas recomeço, renovação. A morte não é algo externo ao ser humano, faz parte dele. O personagem tenente, de *O Prisioneiro*, se lança à morte, dominando-a como afirmação de ser de linguagem. Sua trajetória em que vários aspectos remetem ao fogo, simbolicamente é um rito de purificação, sua reação ao grupo de soldados é a força de expressão, é reivindicação de sua liberdade: estar livre da culpa, de racismos, da Engrenagem do poder. Seu ato alude a um sacrifício, símbolo da renovação do mundo, possivelmente entendido na obra por sua circularidade composicional, em que o início e fim se encontram. Como ser que domina a própria morte/linguagem, o tenente encontra o perdão e se liberta.

Capítulo 4

REDENÇÃO: O ser de potencialidade diante os dispositivos

O personagem tenente de *O Prisioneiro* representa uma necessidade humana de redenção, ele é um ser em devir que no confronto com dilemas éticos e morais busca arduamente por uma forma de regeneração do ser. Há um princípio espiritual na obra que perpassa os discursos que decorrem tanto pela citação das crenças religiosas de cada um dos personagens (católicos, protestantes e budistas), como também pelas expressões que remetem à religiosidade – podemos encontrar ao longo do texto, por exemplo, o termo Deus cerca de cinquenta vezes, como na oração do pai do tenente: “Ó Deus, dá-me forças para suportar esta humilhação”. Também há uma perspectiva escatológica, o tempo presente é uma espécie de purgação na qual podemos decidir, seja por um gesto, uma atitude individual ou coletiva, sobre o futuro. O personagem tenente demonstra uma busca pelo sentido da vida que se afirma pela transformação, característica recorrente em algumas criações verissimianas, em que ocorre um amadurecimento, ou mesmo a percepção de certa realidade⁶³.

Afirmamos *O Prisioneiro* como literatura que se configura como um *dispositivo-lúdico-profanatório*, por conseguinte, como instrumento de resgate da virtude da *Prudentia* (prudência). Para tanto, neste quarto capítulo discorreremos a partir das virtudes clássicas – dentro da filosofia clássica cristã – juntamente com as consideradas “virtudes do nosso tempo”, que fazem parte do conjunto de virtudes que são fundamentais para as relações humanas. A literatura retrata o ser humano a partir de seu meio e suas escolhas e reconhece os anseios, limites e a necessidade humana de recorrer ao transcendente. Ela pode representar o sagrado, sua expressão de fé, e assim se aproximar da teologia, e igualmente demonstrar o profano, ou mesmo a negação da existência de Deus⁶⁴. Em uma releitura do

⁶³ Observa-se em sua obra a presença ora da opressão que as cidades grandes geram em seus habitantes, ora a violência individual, manifestadas por palavras, que geram segregação ou gestos concretos provindos de preconceitos raciais; ora a violência coletiva que aparece na forma do “colarinho branco”, ou “explicitamente na violência física das revoluções, das guerras, das ditaduras, das agressões personalizadas” (HOHLFELDT, 1984, p. 36).

⁶⁴ Citamos, por exemplo, a obra *Cantos de Maldoror*, escrito pelo Conde de Lautréamont – pseudônimo de Isidore Ducasse – obra polêmica escrita em 1869, em que declara a inexistência do deus católico e faz uma

texto de Verissimo, notamos que o ser humano encontra-se dominado por uma “Engrenagem” que o manipula e o faz sentir-se confuso diante do poder político, do predomínio do capitalismo, dos insaciáveis desejos humanos sempre renovados nos mecanismos do consumismo, que afetam todos os âmbitos da vida humana, inclusive a moral e a ética. “O prisioneiro referido no texto, mais do que o guerrilheiro asiático preso e submetido à tortura, é o tenente negro norte-americano”, cuja trajetória é a busca por redenção, só encontrada no agir. Ele sai da inércia instituída pela força política/governamental em prol da defesa do ser em si (HOHLFELDT, 1984, p. 72).

As virtudes podem não ser tão facilmente percebidas no dia-a-dia da humanidade como os pecados, “é preciso tempo e trabalho” para encontrá-las, porém, se as virtudes são fortuitas, são igualmente valiosas e devem ser buscadas. “É preciso proclamar que o mundo não é feito apenas da secreta iniquidade do pecado e que a força do Bem ainda brilha mais que a oca obscuridade do Mal” (BINGEMER, 2001b, p. 8). Discutir sobre pecado e virtudes por intermédio da literatura de Verissimo, que sempre escreveu sobre os dilemas humanos, é uma forma de romper o esquema herdado de um tempo que já não se assemelha ao nosso, mas cuja simbologia ao ser resgatada e adaptada à realidade do presente nos toca espiritualmente e amplia nosso posicionamento de ser livre e atuante. É uma literatura profanadora/*profanatória*, nos termos de Agamben, pois dá um novo uso ao sagrado. Algumas noções relevantes – no intuito desta pesquisa – acerca das virtudes serão retomadas para constatar que, apesar das sombrias mazelas humanas, elas – as virtudes – ainda brilham no ser humano.

A prudência, virtude cardeal, está relacionada diretamente com o bem agir, cujo ato se desdobra na tríade: deliberar (procurar), julgar e comandar (decidir), que tem a ver com o ato da razão. Diante disso, percebe-se que é uma virtude voltada para o ser que conhece a realidade nas tomadas de decisões, portanto, está em oposição à indiferença, à estagnação. O ser que reconhece sua liberdade – e responsabilidade – e busca conhecimento para uma

crítica explícita à religião, utilizando-se de zombaria, do grotesco – na descrição sobre a figura de deus – e da blasfêmia. Ao apresentar a imperfeição de deus, descarta sua existência, pois, para ele, se é imperfeito, não é um deus. A descrença em deus é a extensão da descrença na humanidade, na impossibilidade de redenção do ser humano. Não há nenhuma esperança no ser humano porque o Mal faz parte de sua essência e dele não pode fugir: “Fui o primeiro a descobrir, nas trevas de suas entranhas, esse vício nefasto, o mal! Superior nela ao bem. Com essa arma envenenada que me concedestes fiz descer de seu pedestal construído pela covardia do homem, o próprio criador!”. In: LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse. **Os Cantos de Maldoror**. Poesias. Cartas. São Paulo: Iluminuras, 2005.

participação da realidade de forma autêntica é um ser de esperança. A criação de Erico Verissimo nos encaminha a certas considerações; para ele, um romancista que escreve sobre a contemporaneidade não pode se privar de abordar os problemas sociais e políticos. Seus últimos romances, incluindo *O Prisioneiro*, apesar de retratarem locais e culturas diferentes, apresentam temas em comum: o cerceamento da liberdade e degradação da dignidade humana, e, a partir disso, o autor constrói uma solidariedade globalizante. Ao comentar sobre seus romances, em entrevista dada a Celito de Grandi, ele afirma que “o que dói na carne dum vietnamita ou dum dominicano de certo modo dói também na nossa” (GRANDI, 1997, p. 63). Nessa perspectiva, compreende-se a obra em sua amplitude como crítica político-social, em que o sujeito é submetido a algum tipo de aprisionamento, mas que se infere como ser de possibilidades.

4.1 Fundamentos sobre as virtudes humanas

Para a reflexão acerca das virtudes aqui encetada, recorreremos aos estudos de Tomás de Aquino⁶⁵ – concisamente e de acordo com os objetivos desta pesquisa – na qual observou, relacionando preceitos teológicos e filosóficos, especialmente por meio da análise dos textos de Aristóteles, que o cerne da ética das virtudes é a vontade livre para o bem agir. O ser humano, como descrito por Tomás de Aquino, é um ser essencialmente ético a partir da análise de sua capacidade de agir, se permitindo uma orientação intelectual e liberdade, aspectos que carecem e exigem um contínuo progresso interior.

O livre-arbítrio é o expoente da razão e da vontade, sendo que a vontade, por seu poder de escolha enquanto atingida pela razão, pode e deve tender para meios que ensejam o alcance do bem como um fim. “Tomás coloca e explica o *habitus*⁶⁶ como o princípio de compreensão de todo o universo ético, visualizado na sua inserção real na complexidade da

⁶⁵ Tomás de Aquino (1224/25-1274) foi um filósofo e teólogo, distinto expoente da escolástica, canonizado, em 1323, pelo papa João XXII e, posteriormente, intitulado Doutor Angélico. Ávido escritor, mestre Tomás deixou grandes obras, com destaque para *Suma Contra os Gentios* e *Suma Teológica*. Seu objetivo foi o de organizar princípios do cristianismo e harmonizá-los com a síntese filosófica de Aristóteles, demonstrando que não há ponto de conflito entre fé e razão (GREGÓRIO, 2014).

⁶⁶ *Habitus*, inspirado pela ética aristotélica, não tem o mesmo significado e conotação do termo correspondente em português “hábito”, que converge na ideia de inércia ou repetição. “Fazer por hábito, conformar-se aos hábitos do ambiente familiar e social, vem a ser exatamente o contrário do que indica a qualidade de vida e de ação designada pelo *habitus* na ética de Aristóteles, assumida e remodelada por Tomás de Aquino” (JOSAPHAT, 2012, p. 446).

pessoa humana” (JOSEPHAT, 2012, p 444), sua dignidade, distinção espiritual, princípios internos – de bondade e de felicidade como um fim – mas dentro de sua realidade carnal e passional.

Portanto, o hábito (*habitus*) não está qualificado ou determinado como um único modo de agir, ele é uma disposição natural e dinâmica, uma busca para descobrir o ideal no agir concretamente, considerando a especificidade da natureza humana, que é o ato do intelecto sobre o que se deseja.

Dentre as ações que o homem realiza, pode-se apenas considerar propriamente humanas as que são próprias do homem enquanto homem. O homem se diferencia das criaturas irracionais porque é dono de seus atos. Por isso, somente aquelas ações sobre as quais o homem tem domínio podem ser ditas propriamente humanas. O homem é dono de seus atos mediante a razão e a vontade. Assim se define o livre-arbítrio como a faculdade da vontade e da razão. Chamamos, portanto, ações propriamente humanas as que procedem da vontade deliberada (TOMÁS DE AQUINO, I-Iae, q. 1, a. 1, tradução nossa).⁶⁷

Ou seja, vontade é uma capacidade que permite ao ser inclinar-se a objetos apreendidos pelo intelecto como bons e se afastar de objetos reconhecidos como maus. Não obstante, o ser humano comete erros, assim são hábitos tanto as virtudes, que o orientam para a bem-aventurança, como também os vícios, que o afastam dela.

Por isso, o filósofo define o hábito no livro V da Metafísica como uma disposição segundo a qual alguém se dispõe bem ou mal. E no livro II da Ética, diz que os hábitos nos fazem estar bem ou mal comportados em relação às paixões. Quando, pois, se trata de um modo em harmonia com a natureza da coisa, então tem a razão de bem e, ao contrário, quando em desarmonia, tem a razão de mal. (TOMÁS DE AQUINO, I- IIae, q. 49 a.2, tradução nossa)⁶⁸.

Observa-se, pelos estudos tomasianos, que as virtudes estão divididas em: morais, intelectuais e teologais. De acordo com o aquinate, toda virtude humana é um *habitus*

⁶⁷ De entre las acciones que el hombre realiza, sólo pueden considerarse propriamente humanas aquellas que son propias del hombre en cuanto que es hombre. El hombre se diferencia de las criaturas irracionales en que es dueño de sus actos. Por eso, sólo aquellas acciones de las que el hombre es dueño pueden llamarse propriamente humanas. El hombre es dueño de sus actos mediante la razón y la voluntad; así, se define el libre albedrío como facultad de la voluntad y de la razón. Llamamos, por tanto, acciones propriamente humanas a las que proceden de una voluntad deliberada.

⁶⁸ Por eso el Filósofo define el hábito en el libro V Metaphys. diciendo que es una disposición según la cual alguien se encuentra bien o mal dispuesto. Y en el libro II Ethic. dice que los hábitos nos hacen estar bien o mal dispuestos respecto de las pasiones. Efectivamente, cuando se trata de un modo conveniente a la naturaleza de la cosa, entonces tiene razón de bien; si, por el contrario, no le conviene, tiene razón de mal.

operativo⁶⁹, pois emerge a partir das ações boas que ela realiza; ela pode ser definida por sua relação com o bem, assim, *habitus* pode ser uma virtude ao permitir o agir pelo bem (*habitus* ou virtude moral) ou por permitir seu bom uso (*habitus* ou virtude intelectual).

4.1.1 As virtudes clássicas

Como disposições, as virtudes classificam-se quanto à natureza: disposição para um ato que convém à natureza inferior – do próprio homem – e disposição para um ato que convém à natureza superior. As virtudes humanas – guiadas para a natureza humana – dizem respeito às virtudes morais e às virtudes intelectuais; já as virtudes teologais – guiadas para a natureza superior – são denominadas sobrenaturais. A distinção entre virtudes teologais e as morais e intelectuais é o objeto. No que concerne às virtudes teologais o fim último é Deus, que está além da razão; já em relação às virtudes morais e intelectuais o objeto é apreensível pela razão humana. As virtudes teologais, denominadas em: fé, esperança e caridade, têm a função de ordenar o homem à bem-aventurança. As virtudes intelectuais se organizam em: sabedoria, inteligência e ciência – que se incubem do desenvolvimento do conhecimento teórico –; a genericamente nomeada como arte (envolvendo o âmbito da estética e da técnica) e a prudência, estas (arte e prudência) correspondem ao aperfeiçoamento do conhecimento prático. As virtudes morais são responsáveis pelo aperfeiçoamento da parte apetitiva da alma; consideram e orientam o que é necessário para alcançar o fim desejado e buscado por si mesmo, tendo por critério a prática moral e espiritual. O mestre medieval qualifica quatro virtudes morais principais: prudência, justiça, temperança e fortaleza, que chama de cardeais, pois toda a vida moral se traduz por elas, ela – a vida moral – realiza a coerência de todas as capacidades humanas: “de todo o conhecimento, da inteligência (teórica e prática), dos sentidos internos e externos”; “da afetividade, racional (vontade) e sensível” (JOSAPHAT, 2012, p. 565).

Para que a boa ação ocorra é necessário que a potência apetitiva esteja ordenada pelo hábito das virtudes morais e este tem a razão de virtude humana, na medida em que se põe em

⁶⁹ Os *habitus* operativos compõem o conjunto das virtudes, por sua vinculação na orientação e estímulo à vida ética; “abrangem a totalidade da existência pessoal e social”, esse conjunto de virtudes é amplo, “progressivo no decorrer da história, à medida que a consciência se abre a novos campos de responsabilidade e cuidados humanos, como hoje no campo dos direitos sociais, da bioética e da ecologia” (JOSAPHAT, 2012, p.449).

conformidade com a razão. Assim manifesto, a virtude da prudência surge tanto como virtude intelectual como moral, no entanto se diferencia delas e se conecta a elas. Tomás a considera como virtude especial, pois versa sobre as coisas humanas e delibera sobre elas, possibilitando o conhecimento e também a sua prática. Esses aspectos da prudência serão analisados posteriormente à discussão sobre virtudes que não estão diretamente na listagem das virtudes clássicas, mas são primordiais para as boas ações humanas.

A ética, por Tomás de Aquino, é tecida como universo harmonioso das virtudes, se manifesta como a totalidade da dignidade, do discernimento, da liberdade, da racionalidade, da responsabilidade, constituindo o âmbito social e espiritual como forma de aperfeiçoamento do ser humano, que é elevado pela graça.

4.1.2 As virtudes e a contemporaneidade

Os pecados, por serem incoerências que pervertem a vontade e a liberdade – pois todo “pecado tem sua primeira origem em uma desatenção ao bem humano verdadeiro” (JOSAPHAT, 2012, p. 286) – desencadeiam outros pecados. Diante disso, pode-se afirmar – por exemplo – remetendo-se aos pecados capitais – que a inveja é um vício que consiste em desejar o nível de vida dos outros e provoca a cobiça, sofrimento pela melhor sorte do próximo e produz o ódio, a calúnia e outros males semelhantes. Em contrapartida, as virtudes desencadeiam atitudes voltadas ao bem comum, assim, para além das virtudes clássicas, como as principais elencadas por Tomás de Aquino, também podem fazer parte da natureza humana: delicadeza, equidade, indignação, sobriedade, solidariedade, tolerância, contemplação, entre outras. Ao observar as asserções do mestre medieval sobre os *habitus* operativos, percebe-se que o quadro das virtudes é diverso e dinâmico, pois envolve a completude da existência individual e social, visto que no decorrer da história novas responsabilidades e necessidades se assomam.

Pode-se elucidar, concisamente, que delicadeza é um termo que carrega ambiguidade em sua semântica, comumente entendido por definições como: perfeição, fragilidade, suavidade, sensibilidade, qualidade de delicado etc.. Assim, diz-se que algo ou indivíduo é delicado quando é sensível, frágil, brando, como também, no caso de uma situação delicada, que é complicada, embaraçosa. Porém, como virtude da contemporaneidade, a *delicadeza* está associada à ideia de sair de si, por atenção ao

próximo. Percebe-se um distanciamento dessa virtude diante das crescentes situações envolvendo violência no cotidiano, que compreende não apenas a opressão social ou agressividade das guerras, mas também quando utilizada como causa justa, visto que toda e qualquer violência é estritamente injusta. “Se ela aparece necessária para combater a injustiça, a violência não permanece menos uma violência que machuca a humanidade do homem, daquele que a sofre como daquele que a exerce” (BINGEMER, 2001b, p. 68), aspecto que constatamos no enredo de *O Prisioneiro*.

A virtude da *equidade* remete a um ideal de igualdade e equilíbrio. Mas o distanciamento entre as pessoas que ocorre por estarem relacionadas ao mundo polarizado entre “globais” e “locais”, “onde uns decidem e outros são conduzidos (...) num mundo deserto de realizações afetivas em favor da justiça, mas pleno de palavras vazias”, torna essa virtude escassa frente às tomadas de decisões por um grupo que não possuem limites, nem fronteiras para seus interesses, e ignoram comunidades que são vulneráveis, “onde reinam a fome, a miséria, a doença, a violência e a solidão” (MARTINS, 2001. p. 78). A equidade, como virtude, vai além da igualdade e da tolerância, pois reconhece a diversidade. Ademais, é virtude de *autorrecriação*, pois devo respeitar o outro, que é diferente de mim, assim como devo exigir dele o respeito, ou seja, um tratamento equânime.

A *indignação*, como parte do quadro das virtudes do nosso tempo, diz respeito a um estado de não conformismo, o que leva o ser humano a lutar por seus ideais, “as religiões surgem de uma indignação do homem com a sua condição aparente de ser transitório, mortal, pequenino” (ALENCAR, 2001b. p. 98). A literatura oferece abertura para o exercício da indignação, pois é o espaço de dramatização dos saberes, pensamentos e sentimentos humanos, que ao serem lidos são atualizados e transformados. “Na literatura brasileira, vozes indignadas elevam-se desde seus primórdios para conscientizar o país” (LIMA, 2001b. p. 104). A *indignação* na literatura nos remete à linguagem profética da bíblia, em que se evidencia o tom de denúncia e crítica, componentes distintivos das profecias, cuja exegese moderna abriu um caminho para uma reflexão ética relevante para tratar contraposições e adversidades da contemporaneidade⁷⁰. Reconhece-se que os textos bíblicos

⁷⁰ Estudos contemporâneos têm revisitado o discurso ético dos profetas, resgatando grandes temas sobre justiça social, política e economia – como nos trabalhos de José Luis Sicre, J. Severino Croatto e Milton Schwantes – relacionando e buscando uma reflexão para as questões da atualidade (SOUSA, 2017).

dialogam tanto com a história factual, quanto com a história ficcional.⁷¹ Citamos o livro do profeta Oséias⁷², para exemplificar, cuja principal missão era anunciar as mensagens de Deus, porém, em seus pronunciamentos há críticas acirradas ao modo como sacerdotes e governantes guiavam o povo. Sua linguagem é retórica, assim, “é uma mistura do metafórico e do existencial”, que corresponde a uma quarta⁷³ forma de expressão, definida por Frye (2004) como “*kerygma*, ou seja, proclamação” (p. 62). Dentro dessa linguagem retórica, encontram-se composições que remetem aos mitos no sentido de enredo/ narrativa, cuja ligação com a literatura diz respeito à estrutura do texto; e também no sentido de que determinados textos carregam uma importância particular de função social como conhecimento necessário para uma sociedade – próximo à função formadora que Cândido atribui à literatura, como discorrido no primeiro capítulo desta tese. Na perspectiva de Frye, a literatura e a bíblia são descendentes diretas da mitologia. O ser humano responde por meio de mitos devido à capacidade destes de transitarem através de épocas, influenciarem e

⁷¹ Robert Alter aponta que “o que a bíblia nos oferece é uma sequência irregular e um constante entrelaçamento de detalhes factuais com uma história puramente lendária; aqui e ali; vestígios enigmáticos de tradições mitológicas; relatos etiológicos; ficções arquetípicas sobre os pais fundadores da nação; histórias folclóricas sobre proezas fabulosas de heróis e homens de Deus; personagens totalmente fictícios associados ao progresso da história nacional sob uma capa de verossimilhança; e personagens históricos tratados de forma ficcional.” (ALTER, 2007, p. 58).

Para Frye, “é possível construir, apreender, depreender um sentido em nosso confronto com o mundo através do ‘anel do saber’ que nossa faculdade para a linguagem nos dá... é a proclamação, sagrada ou profana, que herdamos da Bíblia e também do encontro de suas imagens e arcabouços com as metáforas da tradição clássica... Talvez aí esteja a razão principal da influência imorredoura que tais livros exercem sobre as culturas do mundo.” (FRYE, 2004, p. 280).

⁷² Oséias foi um profeta cujo ministério foi exercido no norte de Israel, aproximadamente no final do reinado de Jeroboão II e antes da tomada de Samaria pelos assírios (722 a.C). A divisão das estruturas do livro de Oséias, de acordo com as proposições de David Hubbard (2006), gira em torno da divisão tríplice: 1-3; 4-11 e 12-14. As três principais preocupações com Israel, anunciadas pelo profeta, eram: adoração aos baalins; instabilidade da monarquia; e incompetência na política externa. Essas questões resultariam na quebra da aliança, cujo ato de contrição para uma mudança no modo como viviam seria o único caminho para restaurar o relacionamento com Javé. Assim, a narrativa é iniciada pela menção de um casamento que tem valor simbólico, pois representa a infidelidade do povo de Israel para com Javé, mas com uma esperança de reconciliação.

⁷³ Frye (2004) indica três fases da linguagem: A 1ª fase: Hieroglífico – uso poético da linguagem. Nessa fase é possível pensar as metáforas como força sobrenatural no sentido de uma energia comum entre sujeito e objeto. A linguagem é polissêmica, conotativa, poética, metafórica, e versos epigramáticos e oraculares são usados para preservar a memória e as tradições. 2ª fase: Hierático – o sujeito e o objeto se separam e a linguagem passa a ser mais metonímica. Na linguagem metafórica o que unifica o pensamento e a imaginação é a pluralidade de deuses; na linguagem metonímica a concepção unificadora torna-se um Deus. Nessa fase encontra-se a linguagem sacramental e dogmática. 3ª fase: Demótica - caracteriza-se como linguagem descritiva e indutiva. Teve seu auge com o Iluminismo (sec. XVII), fase em que se priorizava a ordem objetiva em detrimento da metafísica.

servirem como matéria-prima às posteriores produções– como veremos adiante, no tópico 4.3.

Se na concepção clássica das virtudes a indignação não é referida diretamente é porque a Igreja esqueceu-se que esta é uma proveniência da manifestação de Deus, como no Êxodo, em que conhecedor da miséria e clamor do povo, vai ao seu auxílio para libertá-lo. “Indignação é, então, um processo radicalmente teológico, lugar privilegiado da experiência da ação de Deus no mundo”. Diversas manifestações literárias se espelham na manifestação profética – mesmo que não intencionalmente – ou seja, indignada diante à sociedade desigual e injusta. Na leitura do livro de Oseias, quando ele se remete ao Êxodo em sua profecia (12,13), não deve ser entendido literalmente pela ação física, mas pela caminhada espiritual do povo explorado de Israel chamado pelo profeta para a libertação por meio da reconciliação com Deus. Isso está relacionado com os *mitos de libertação* que por meio da linguagem simbólica trabalham o aspecto universal e atemporal do acontecimento, isto é, o que há nele que se repete pela história. Esse elemento de *chamamento* para a libertação é um dos principais temas de *O Prisioneiro*. Manter a virtude da indignação foi uma preocupação de Erico Verissimo:

Tenho medo de perder a capacidade de indignação e cair na aceitação, que é sempre pernicioso para a vida em sociedade. Não quero ser indiferente. Dentro de mim ouço sempre meu grito de indignação. Quando choro pelo outro, sei que estou chorando por mim. Quando tenho receio pelo outro, tenho também por mim. Não sou santo, sou homem.⁷⁴

Frye advoga que a profecia bíblica tem uma “visão abrangente da condição humana medindo-a da criação à libertação final” (2204, p. 197). O humano se configura, para os profetas, como ser alienado por sua condição de ignomínia, de fraqueza e de imperfeição, mas inclinado à restauração. Oseias, por exemplo, observava uma alienação do povo de Israel que resultava em um estado ilusório de equilíbrio. O Estado cobrava tributos dos camponeses e lhes ofertava – de forma desigual e enganosa – serviços públicos e proteção militar. Para expressar essa alienação, os profetas utilizavam metáforas relacionadas com a desilusão de um amante (Is 5,1-7), com casamentos que foram transgredidos (Os 2,4-22), entre outras que serviam para introduzirem as denúncias e críticas feitas às autoridades e

⁷⁴ Entrevista de Erico Verissimo a Jorge Andrade, para a Revista *Realidade*. São Paulo, fevereiro de 1972.

aos sacerdotes quanto às mentiras, roubo, adultério e violência. De forma análoga, Verissimo também demonstra uma visão do ser humano alienado, por intermédio do personagem tenente sob o domínio da “Engrenagem” do poder militar, metáfora que corresponde aos diversos dispositivos que capturam e iludem os indivíduos. O prisioneiro é a imagem do profeta, pois provoca uma visão da realidade, ou seja, demonstra uma verdade. A reconciliação proposta na obra verissimiana parte do indivíduo para consigo mesmo, seu autorreconhecimento tornando-o aberto para as relações autênticas com o próximo e com o divino.

O Prisioneiro é a exteriorização da indignação do autor frente à ordem presunçosamente estabelecida para guiar os valores, sentidos e formas de vida. Conforme o autor, “o que importa num livro (estamos falando de ficção) é comunicar ao leitor o drama de outros homens, dar-lhe elementos para olhar de um ângulo ‘diferente’ a vida e a humanidade” (BORDINI, 1997. p.37). Nesse horizonte, ao invés de entendermos a *indignação* como atitude negativa, relacionada à rebeldia ou até pecaminosa, nós a entendemos como virtude, uma “práxis central” que atinge as motivações profundas do ser, seu esquema axiológico. “Indignar-se, além de uma forma de sentir, pensar e agir, é também uma forma de crer” (ARAGÃO, 2001b. pp. 106-107).

A *sobriedade* é uma qualidade relacionada a todas as virtudes, porque indivíduos que vivem em uma sociedade virtuosa, em que há bondade e justiça, colaboram com o aperfeiçoamento do todo, tornando-o sóbrio. Sobriedade é ter temperança e domínio próprio, entretanto, não é sinônimo de abstinência de prazer, não é repressão, nem prisão, mas um equilíbrio dos impulsos da vida, espontânea, porém, conhecedora dos limites; significa “entrar e sair”, sem que a liberdade de escolhas siga um princípio autodestrutivo. É uma virtude que visa tanto qualidade de vida, como também relação com Deus e com o próximo, “é um aperfeiçoar contínuo que vai se dando ao longo do caminho” (DAMACENO, 2001b, p. 122). A virtude da *solidariedade* é vista como uma das maiores manifestações de amor, em que há a disponibilidade para o outro, para direitos comuns e o empenho pelo bem-estar e compreensão do próximo. Mesmo que, aparentemente, a *solidariedade* seja pouco praticada, há pessoas voltadas para o verdadeiro espírito solidário.

A *tolerância* não é uma virtude apenas do “nosso tempo”, mas já discutida e desejada por muitas vezes no passado, nas várias lutas das minorias contra as injustiças e

preconceitos, cuja intolerância tirava-lhes o direito à vida digna. Porém, é na “modernidade que aparece com clareza o conceito de tolerância como direito do indivíduo, baseado na afirmação da igualdade fundamental de todas as pessoas enquanto ser de razão” (ANDRADE, 2001b. p. 142). Na atualidade, pensando em diversidade religiosa como exemplificação, já é possível falar em *princípio pluralista*⁷⁵, que busca abranger a complexidade e a variedade presentes no quadro de diversidade religiosa.

A *contemplação* é uma qualidade que, diferentemente de significar enamorar-se à estética e à beleza de algo ou alguém, é a expressão que carrega um sentido espiritual. A partir desse pano de fundo, entende-se que contemplar é seguir um caminho que liga o mistério humano ao mistério divino, e nos permite a redenção das compulsões, vícios como a produtividade e o utilitarismo. Produtividade é o agir relacionando a identidade do ser que vive num mundo moderno, numa sociedade de massas, com a sua capacidade produtiva. Na *contemplação* nos tornamos fecundos por virtudes não mensuráveis pela lógica produtiva, ela nos faz voltar ao chamado primordial. No utilitarismo a valorização das pessoas acontece apenas quando são canais para satisfazer necessidades, como objetos; em outros termos, julga-se o grau de importância do outro de acordo com sua utilidade. A *contemplação* é um caminho espiritual para diversas religiões, na cristã, “tudo começa e termina em Deus” é uma experiência bilateral, um Êxodo, Deus vem ao nosso encontro e “a nós cabe igualmente sair de nós e encontrá-lo” (PEDREIRA, 2001b, p. 27).

Sabendo-se que a obra em estudo tem como um dos temas centrais a guerra, aparentemente não demonstra conexão com as virtudes aqui elencadas. Contudo, há no ser humano um enfoque social da qual ele não pode se dissociar, por esse motivo, ele busca formular princípios que devem ser baseados na universalidade, todavia, uma conduta verdadeiramente ética não deve obliterar a individualidade do sujeito. A expansão do mercado e a sua dinâmica quantificadora é o fator que impede de se praticar a ética virtuosa

⁷⁵ Considera-se o *princípio pluralista* como um referencial de análise facilitador para a compreensão do complexo e variado quadro religioso, ademais é princípio norteador de reflexões sobre o pluralismo metodológico e antropológico, tanto em termos do caráter descritivo e sociológico das ciências da religião, quanto em termos da dimensão hermenêutica da teologia. É um instrumento hermenêutico de mediação teológica e analítica da realidade sociocultural e religiosa que procura dar visibilidade a experiências, grupos e posicionamentos que são gerados nos “entre-lugares”, bordas e fronteiras das culturas e das esferas de institucionalidades. O *princípio pluralista* possibilita divergências e convergências novas, outros pontos de vistas, perspectivas críticas e autocríticas para diálogo, empoderamento de grupos e de visões subalternas e formas de alteridade e de inclusão, considerados e explicitados os diferenciais de poder e formas de colonialidade presentes na sociedade (RIBEIRO, 2021. p. 13).

e das pessoas pensarem qualitativamente, assim, sentem-se inseguras em relação aos valores universais e individuais. Por essas proposições, percebe-se a pertinência de se trabalhar as noções acerca das virtudes e sua significância ao ser humano. A literatura, por meio da ficção e da estética, apresenta-se como espaço antropológico e permite certa compreensão do ser humano no mundo, seus confrontos, anseios, impasses éticos e morais e também a sua fé, que no desencadeamento dessas reflexões, direciona o ser humano ao aperfeiçoamento de si.

4.2 Prudência, a régia das virtudes

A concepção da linguagem como representação da realidade, do presente, mas também da memória, conecta-se diretamente com a inteligência nas tomadas de decisões para o bem agir. A virtude da *Prudentia* (prudência) é uma virtude cardeal que permite ao ser humano ver a realidade, sem que esta seja retorcida por preconceitos, conveniência, egoísmo, interesses, fundamentalismo, entre outros.

A razão prática que a prudência vem aperfeiçoar tem primeiro a dimensão de uma sabedoria espiritual, que vê as coisas, as situações e as pessoas à luz do bem humano e dos valores de justiça, de solidariedade. Mas também a dimensão instrumental, técnica do saber fazer, de conduzir ao êxito no produzir... Ela dirige, leva a bem se informar, deliberar e decidir, visando o bem de quem se empenha na ação e de todos quantos são por ela atingidos ou interessados (JOSAPHAT, 2012, p.564).

Tomás de Aquino analisou profundamente a virtude da prudência (*prudentia*) em sua Suma Teológica (II-II, questões 47-56), cujo real sentido, na contemporaneidade, foi esvaído pela ideia de cautela, que remete à passividade ou letargia. O aquinate classifica a prudência como virtude simultaneamente intelectual e moral, pois exige a retidão do apetite ao produzir a potência de agir bem e também é uma das causas do exercício da boa ação, sendo assim, ela está entre as virtudes cardiais. Tais características tornam a prudência uma virtude especial, distinta das demais virtudes em função de seus objetos, é *recta ratio agibilium*, a reta razão aplicada à ação. É a virtude que tanto se distingue das virtudes intelectuais e das morais, como também se mantém em diálogo com elas. “Daí que a *prudentia* seja considerada a mãe (*genitrix virtutum*) e a guia (*auriga virtutum*) das virtudes” (LAUAND, 2003, p. 318).

Tomás de Aquino diferencia o ato próprio da prudência como ato final da razão prática, convergência da inteligência e da vontade em direção ao agir, ou deixar de agir, que acontece após um processo de deliberação e julgamento. O aquinate expõe dois elementos-chave em relação à prudência: mistério e liberdade. Ao se remeter à virtude da prudência afirma-se “que cada pessoa é a protagonista de sua vida, só ela é responsável, em suas decisões **livres**, por encontrar os meios de atingir seu fim: a sua realização”. Porém, isso não acontece *a priori*, e sim são meios pertencentes “ao âmbito do contingente, do particular, do **incerto** do futuro”, a prudência vem acompanhada da insegurança que é necessária e “que se faz presente em toda vida autenticamente humana” (LAUAND, 2005, p.21-22 grifo nosso). Utilizando-se das ideias de Isidoro⁷⁶, afirma que prudente significa “aquele que vê longe (*porro uidens*)”, por antever as possibilidades que podem ocorrer nas situações circunstanciais. E afirma que é “próprio da prudência conhecer o futuro a partir do presente ou do passado”, servindo-se da razão para comparar e confrontar as informações que dispõe (TOMÁS DE AQUINO, II-IIae. q.47, a.1).

A prudência é a virtude que versa sobre as conclusões advindas dos primeiros princípios práticos obtidos equivalentes aos fins das virtudes morais, a ela compete determinar o meio propício e razoável do agir humano referente ao fim. “Este é o papel da prudência: aplicar os princípios universais às conclusões particulares do âmbito do agir” (TOMÁS DE AQUINO, II-IIae. q. 47 a.5). O ato prudencial se articula em três momentos: **Deliberar** (aconselhar), que consiste em informar-se sobre o objeto da decisão, analisar as circunstâncias e as consequências da ação a efetuar. **Julgar** – como ato da razão especulativa –, avaliar sobre aquilo que se apreendeu. O terceiro é o **comandar**, ou seja, o ato da decisão, aplicar no agir o que foi deliberado e julgado. A influência da virtude da prudência nesse processo se anima pelo amor à verdade e busca pelo bem, cujas atividades de conhecimento e de vontade envolvidas sejam repletas de qualidades de perfeita racionalidade e retidão.

“A prudência é a sabedoria prática, orientadora do agir. É virtude do governo de si e dos outros, dimensão intelectual da responsabilidade pessoal, comunitária e social” (JOSAPHAT, 2012, p. 570). Não obstante, mestre Tomás coloca que a prudência não é uma virtude infusa, mas adquirida, se desenvolve pelo conhecimento e experiência, e assim,

⁷⁶ Santo Isidoro (c. 560-636) foi bispo de Sevilha de 600 a 636 (LAUAND, p. 103)

tem a ver com a memória, que traz as informações adquiridas [pelo conhecimento e experiências] ao consciente para serem avaliadas, confirmadas ou rejeitadas por uma ética. Conhecedor da realidade, baseando-se naquilo que vê, o indivíduo pode decidir, entre as diversas possibilidades de escolha, a ação correta a ser tomada nas diferentes situações da vida. A imprudência, um problema que encontramos na atualidade, é de delegar a outras instâncias a tarefa de tomar decisões que, para alcançar bons resultados, depende da visão da realidade (LAUAND, 2005, p. 12).

Ao aspecto de “visão da realidade” advinda do conhecimento e da memória é que a literatura denota certa conexão com a prudência. A literatura, como já discutimos, é ficção e imaginação, significa que é um mundo irreal inspirado no real – como crítica ou negação deste. Trata-se, pois, que “não existe imaginação sem experiência do mundo, mas igualmente, não existe imaginação sem negação do mundo concreto e atual”, por conseguinte, a literatura se transfigura em “potência de construção do futuro”, visto que “revela novas formas possíveis de ser” (MANZATTO, p. 17. 1994), e não apenas o porvir, também considera as histórias do passado, mas visando primordialmente as experiências do presente. A obra de Erico Verissimo, especialmente, *O Prisioneiro*, se distancia do utilitarismo por não ser linguagem estereotipada, ela é potência de reflexão sobre os discursos de ordem, de manutenção de poder, das formas artificiais, ou da passividade e de acomodação daquilo que se tornou capturado e diminuído por padrões, assim, aproxima-se de verdades.

4.3 A jornada do tenente-herói

A obra de Verissimo é história que faz reviver e ficção que faz imaginar em linguagem poética, dado que o romance é plurilinguístico e abarca características de todos os gêneros literários, da prosa à poesia. É sabido que a literatura é um dispositivo, seguindo as teorias agambenianas, pois é linguagem. Ela tem a capacidade de dissimular, articular e transformar pensamentos, emocionar ou compungir e pode, inclusive, modificar comportamentos. A arte, por compartilhar espaço-tempo social e comum da cultura, pela força na produção de ideias, na reflexão social e na crítica política – explícita ou implícita – é uma influência às sociedades. Essa influência das artes foi observada desde o início dos regimes monárquicos, totalitários e hegemônicos, que passaram a controlar as criações

artísticas e expressões culturais logo que perceberam o poder ideológico contido nas produções simbólicas, gerando, no decorrer da história, os processos censórios⁷⁷.

Erico Verissimo vivenciou alguns desses processos, resistiu ao DIP getulista, ao DPOS, à Lei de Segurança Nacional, ao integralismo e ao neocolonialismo, aos críticos de sua obra e partidos políticos que se insinuavam aos artistas para um engajamento. Segundo ele, “o engajamento dum escritor deve ser com o homem e com a vida, no sentido mais amplo e profundo destas palavras”⁷⁸. *O Prisioneiro* não apenas se direciona contra o intervencionismo dos Estados Unidos na guerra do Vietnã, ou à situação política e social que o Brasil enfrentava na época da publicação da obra – cuja primeira leitura inicialmente indica – mas, é uma análise crítica quanto às “legitimações ideológicas para os atos desumanos” e, dessa forma, opera a “desconstrução de formas hegemônicas de pensar”. Percebe-se que o escritor gaúcho não se preocupava com tendências ou conveniências para elaborar sua arte e revisita a história não por uma “perspectiva de opressores e oprimidos”, mas um diálogo que vai além da “simples inversão do binômio” (BORDINI, 2003, p. 156).

O Prisioneiro claramente apresenta a ambiguidade da natureza humana, constituída por falhas e virtudes, num confronto-harmonia de opostos que, incapazes de se anularem, impulsionam o ser a seguir em frente, sendo assim, a obra representa as diversas lutas travadas pelo ser humano, tanto individuais como coletivas. Observamos o personagem tenente como ser sempre em busca de um lugar onde possa consolidar sua identidade e legitimidade. O tenente encontra-se em uma jornada – ou peregrinação, como observado no capítulo dois pelo mito do Judeu Errante – que nos remete à jornada do herói, cuja representação constitui “um processo de individualização e de vida criativa” – ou, como denominado por Jung, o *Self* – em que o ser se defronta com seus medos e vicissitudes da vida e precisa superá-los, assim, surge a imagem do herói que enfrenta obstáculos para alcançar um objetivo que sempre se reitera. Sua força – ainda que alguns heróis se deparem com limitações – conduz, simbolicamente, o homem e a mulher a crerem na superação dos medos e no seu potencial que os levam às conquistas. Por essa razão é que a figura heroica – mesmo desenvolvida num plano distante da realidade pragmática – que

⁷⁷ Sobre o tema, ver o texto de Maria Cristina Castilho Costa: **Arte, poder e política: Uma breve história sobre a censura**, apresentado ao GT – Ética, Libertad y Derecho à La Comunicación, no congresso ALAIC, 2014.

⁷⁸ VERISSIMO, Erico. Um escritor diante do espelho. Revista Realidade. São Paulo, novembro de 1966.

apesar do perigo, aventura-se a vencer os infortúnios e assim adquire novas experiências e conhecimentos, ainda fascina pessoas de épocas e culturas diversas.

Frye (2004) se refere à interpretação do mito como forma de compreender uma determinada estrutura social, não como fantasiosa, mas mito capaz de revelar a história, o pensamento de uma sociedade, a sua concepção da existência e das relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca. Para Campbell, os mitos funcionam como inspirações para todas as atividades humanas, “As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito” (CAMPBELL, 1997, p. 6). O mitologista aponta estruturas que são recorrentes nos mitos e que aparecem, de forma velada ou declarada, em obras de escritores de diversas épocas, inclusive da pós-modernidade. Em seus estudos, ele divide a jornada do herói em três fases importantes: partida, iniciação e retorno; que foram subdivididas em diversas etapas⁷⁹ – sendo que estas, ao longo da história, foram transformadas, algumas suprimidas, porém, há resquícios da estrutura mitológica nas obras literárias hodiernas, estendendo-se ao universo cinematográfico, da pintura, da música, dos HQs e outras artes. Apesar disso, os heróis míticos, simbólicos, arquetípicos que fazem parte da psique já não são mais convocados com profusão como antes e isso, segundo Campbell, tem desviado o foco

⁷⁹ O mitólogo norte-americano Joseph Campbell, na década de 40, ao analisar vários mitos, contos populares e de fadas de diversas origens, constatou a existência de uma estrutura básica que permeia tais narrativas e que nomeou de a jornada do herói, esquematizada em seu livro “O Herói de Mil Faces”, publicado em 1949. Ele propõe a divisão dessa jornada em três fases, subdivididas em 17 etapas: **I. A partida:** 1) O chamado da aventura – evento que mudará a vida do herói. 2) Recusa do chamado - o herói pode hesitar em aceitar ou declinar ao chamado. 3) O auxílio sobrenatural – é comum nesta etapa a presença de figuras-mestras, que dão ao herói segurança e conselhos para atingir sua meta. 4) A passagem pelo primeiro limiar – a figura do guardião, comum nas narrativas míticas, tem a função de defender o portal que separa o herói da experiência. 5) O ventre da baleia: exilado do cotidiano, o herói passa por um processo de internalização. **II. A iniciação:** 6) O caminho das provas – no processo de metamorfose, o herói vivencia provações. 7) O encontro com a deusa: permite a assimilação dos atributos do sexo oposto. 8) A mulher como tentação – o herói deve buscar o equilíbrio, sem cair nos extremos de ver o sexo oposto como um elemento carnal ou sublimá-lo. 9) A sintonia com o pai – ocorre uma ruptura decisiva com os valores passados permitindo ao herói visualizar sua missão no mundo. 10) A apoteose: o herói se torna livre para mudar seu nível de consciência. 11) A benção última: ultrapassado os limites das imagens terrenas, o herói se confronta com o desafio final de transcender a simbologia dos ícones. **III. O retorno:** 12) A recusa do retorno – o herói deve voltar e transmitir o conhecimento a seus pares. 13) A fuga mágica – alguns heróis precisam de auxílio para retornar ao cotidiano. 14) O resgate com auxílio externo – o que pode envolver a presença ativa de outras personagens na narrativa. 15) A passagem pelo limiar do retorno – reentrada do reino místico ao cotidiano. 16) Senhor de dois mundos – a mentalidade ampliada do herói leva-o a ter papel benéfico entre seus contemporâneos. 17) Liberdade para viver – renascido, o herói pode desfrutar de uma nova biografia pessoal e abrir-se para novas experiências.

quanto ao mistério que é o próprio ser; e hoje, “O homem configura-se como aquela presença estranha com a qual devem as forças do egoísmo chegar a um acordo, presença por meio da qual o ego deve ser crucificado e ressuscitado e cuja imagem na sociedade deve ser reformada” (CAMPBELL, 1997, p. 195).

O tenente que no decorrer da trama se converte em herói – mas, sem atributos especiais e próximo ao mundo real – deseja ser reconhecido e no encadeamento próprio do mito ele “encarna o ideal de todo ser humano: a conquista da própria individualidade” (SILVEIRA, 1997, 115). A jornada do tenente-herói pelo Si-mesmo, em analogia com as fases da jornada do herói elaboradas por Campbell, é evidente na obra de Verissimo: a “partida” se configura pelo “chamado” para aquela guerra, que sofre transformação, assim como o protagonista, e não mais a missão (guerra) – que para os intervencionistas era levar “salvação” para aquele país dividido – importava, mas sim o ser humano, seu próprio resgate. Ele passa por um processo introspectivo, ou de “iniciação”, por meio de suas memórias, das recordações marcantes de sua infância, apreendida pelas passagens em que confessa sentir-se desorientado em relação ao seu pertencimento – não se sentia negro como o pai e nem branco como a mãe – e por suas andanças pela cidade estrangeira que ocorre em diferentes partes do romance. Desde o início até o desfecho, ele está sempre em movimento: em um país estrangeiro, em um hotel, um vilarejo, um restaurante, um quarto com a amante, nas ruas, em uma sala de interrogatório, na igreja, na casa da professora, no quarto do médico judeu, no hospital.

É comum ao herói, em sua jornada, deparar-se com alguma figura que o guie, como uma espécie de conselheiro/a. O tenente-herói encontra a figura do velho sábio, o porteiro do hotel, senhor nativo que se dizia portador de qualidades mediúnicas e por essa razão era frequentemente chamado à cabeceira de moribundos, para acender um incenso e em um transe esperar para que “os espíritos de seus ancestrais lhe inspirassem a medicação salvadora” (VERISSIMO, 1978, p. 173). Na véspera do fatídico interrogatório, o porteiro alertou o tenente, como um presságio das dificuldades que ele iria enfrentar:

Um conselho... o senhor tenente permite? Um conselho... Amanhã dia do mês lunar não-auspicioso para o senhor oficial... Até meia-noite hoje, sim... Muito bom. Mas amanhã ... muitos perigos... Talvez desgraças (...) Volte para o hotel... Meia-noite, deite-se quieto...pés virados direção sul... Dia não-auspicioso amanhã (VERISSIMO, 1978, p. 189).

Entretanto, a figura mais importante para o tenente é a professora. Ele conta com a presença e a ajuda dela em vários momentos; ela ouve suas confissões, aflições e dúvidas e o aconselha. O herói segue por um período de “provações”, indicado por meio das funções de seu cargo militar, pela consciência pesada devido o adultério, a morte de K, o ordenamento de comando do interrogatório, o remorso pela morte do prisioneiro e por sua trajetória (in)finalizada ao perceber-se na fronteira entre render-se ao sistema – a “Engrenagem” do poder – ou resistir a ela. Esse é o triunfo do herói, o sacrifício que representa renúncia e reinício/retorno. Ele arrebatou uma metralhadora e ataca o próprio grupo: “destravou a arma, apontou-a para os holofotes, puxou o gatilho e com uma descarga **estilhaçou e apagou os olhos do monstro**” (VERISSIMO, 1978, p. 329).

A conceituação simbólica da “luta com o dragão” – ou monstro – consubstancia os temas centrais da jornada do herói. “O dragão é um símbolo arcaico extremamente rico de significados” (MULLER, 2017, p.67), o que possibilita relacioná-lo com certos elementos que representam ameaças e inibições ao ser humano, imagem que caracteriza e condensa as expressões dos medos existenciais. Tais medos, “representados em todos os tempos e em todas as culturas” pela figura do dragão e de outras também ameaçadoras que fazem parte da fantasia humana – “demônios, diabos, bruxas, divindades más, figuras horrorosas e monstros – são arquetípicos, isto é, são experiências universais básicas que determinam a vivência e o comportamento do indivíduo”, e não apenas às figuras arcaicas que a psique pode recorrer em “situações arquetípicas de conflitos” (MULLER, 2017, pp. 69-70), mas também às imagens relacionadas à era moderna e tecnológica, como tanques de guerra, locomotivas fumegantes, aviões ruidosos, ou, como em *O Prisioneiro* em que são comparados os faróis do carro militar com os olhos de um monstro. A busca do herói é a superação desses medos e personifica os desejos e a figura ideal de ser humano, por isso representa a esperança. Serve como modelo e explicita virtudes e valores humanos como “a coragem civil e o desinteressado engajamento social, a alteridade, e dessa maneira, cumpre uma tarefa social muito importante” e encoraja o indivíduo a conservar tais posicionamentos (MULLER, 2017, p. 7).

Por traz do mito existe uma tradição, um fato histórico, natural ou filosófico, que remete aos tempos primordiais, mas, subjetivamente, ele precisa ser interpretado, decifrado, ele esconde e revela uma mensagem, pois fala indiretamente. A jornada do tenente-herói

não finaliza com a sua morte, ao contrário, é – pela sugestão da obra cíclica – um reviver. Esse *renascimento* para novas etapas com a esperança de conquistas, mesmo com a possibilidade de encarar derrotas, torna-se possível quando *vivemos* os mitos. Ademais, os mitos fazem parte da história das religiões; são narrativas – constituídas pelos símbolos – que têm como uma de suas funções⁸⁰ trazer uma significação sobre o mundo e à existência humana, por essa razão, Eliade ressalta o valor ontológico dos mitos, pois é mensagem e revelação de uma manifestação primordial. Não obstante, a literatura, por sua linguagem também simbólica, revisita a mitologia e a espelha – pois é um desdobramento dos mitos – como apontamos na obra de Verissimo, cujo desdobramento representa o ser humano em uma busca constante por reconciliação/remissão, ademais, apresenta matizes de espiritualidade, mesmo sendo um texto aparentemente não religioso – que expõe as violências e injustiças promovidas em diversas esferas da vida humana – mas, cuja leitura propõe uma *saída do tempo*⁸¹ análoga à realizada pelos ritos e mitos, um *Kairós*, que para a crítica literária de Frye é o aspecto arquetípico da *diánoia*, sendo essa uma imitação secundária do pensamento. Nas concepções de Frye, para o mundo objetivo o ser humano “desenvolve uma linguagem do fato, da razão (...). Para o mundo potencialmente criado, ele desenvolve uma linguagem mítica de esperança, desejo, de crença, fantasia e de construção.” (FRYE, 1978, p. 57).

⁸⁰ Campbell advoga que a eficácia do mito não está no que ele é, mas sim na sua função estimuladora para conduzir o homem a lidar com seus pensamentos e comportamentos dentro de sua realidade existencial e da irredutibilidade de sentido de verdade. Posto isto, ele aponta quatro funções do mito: 1) “Reconciliar a nossa consciência que desperta com o *mysterium tremendum et fascinans* deste Universo como ele é”; 2) “Apresentar uma imagem interpretativa total do mesmo”; 3) Impor “uma ordem moral: a confirmação do indivíduo às necessidades de seu grupo social, geográfica e historicamente condicionado”; 4) “Auxiliar o indivíduo a encontrar seu centro e desenvolver-se integralmente em consonância: d) consigo mesmo (o microcosmo); c) com sua cultura (o mesocosmo); b) com o Universo (o macrocosmo); e a) com aquele terrível e último mistério que está tanto fora, quanto dentro de si mesmo e de todas as coisas”. (CAMPBELL, 2010, p. 21-22).

⁸¹ A “saída do Tempo” cuja leitura de um romance possibilita, de acordo com Eliade, aponta uma aproximação da função da literatura à da mitologia. O tempo vivido pelo leitor, evidentemente, não é o mesmo tempo vivido por um membro de uma sociedade tradicional ao escutar um mito, mas, “em ambos os casos, porém, há a “saída” do tempo histórico e pessoal, e o mergulho num tempo fabuloso, trans-histórico”. O romance narra uma história com verossimilhanças do tempo histórico, “não obstante, condensado ou dilatado, um tempo que dispõe, portanto, de todas as liberdades dos mundos imaginários”, não igual, mas semelhante ao tempo primordial dos mitos (ELIADE, 2004, p. 134).

4.4 *O Prisioneiro: literatura como dispositivo-lúdico-profanatório*

A literatura relaciona conhecimentos por um prisma diferente do campo científico. Dessa forma, as ideias captadas pelas narrativas vão para além da significação que as palavras descritivas apresentam; elas abrem-se e mostram-se como a dimensão de sofrimento, desejos, limites e valores do corpo e da mente humana, que ao invés de diminuídos pela linguagem literal e histórica, são ampliados pela linguagem literária e simbólica e nos permite captar as ideias pelo sentido das palavras e pelo sentir as palavras, uma tensão entre *poesis e praxis*. Dessa forma, expõe a natureza humana que, pelas asserções de Bakhtin, possui potencial de inacabamento:

Se eu mesmo sou um ser acabado e se o acontecimento é algo acabado, não posso nem viver nem agir: para viver, devo estar inacabado, aberto para mim mesmo — pelo menos no que constitui o essencial da minha vida —, devo ser para mim mesmo um valor ainda por-vir, devo não coincidir com a minha própria atualidade (1997, p. 33).

Esse potencial de inacabado que acompanha a evolução do ser vivo não é totalmente “autoimpulsionado” ou ofertado pelo outro, mas inserido no basilar: eu-para-mim, eu-para-outro, outro-para-mim; ele não é reduzido a algo “dado”. O inacabamento garante a abertura, a habilidade de se tornar outro diverso do que é agora no **movimento contínuo** dentro da arquetônica da “coexperiência” (RENFREW, pp. 57-58). Diante essas enunciações, há de se constatar que, para além do dispositivo que captura o ser humano pela linguagem, a literatura verissimiana é lúdica – incita e desafia, como em um jogo, pela linguagem simbólica e *profanatória*, que reflete e liberta por seu inacabamento ou sua *não-finalização* (BAKHTIN, 1997). A *não-finalização* traz abertura para hermenêuticas, e é nesse sentido que observamos *O Prisioneiro*, como dinâmica, possibilitando uma correlação com os pensamentos de Agamben e Bakhtin; nossa perspectiva é de apreender a amplitude sociopolítica e humanitária dessa obra e sua relação com a virtude da prudência.

É nesse campo de forças que se constitui o ato da criação literária e permite que ele não se resuma ao produto, materialmente acabado, mas que vai além, ultrapassando até mesmo o indivíduo autor. Sobre essa tônica, Agamben retoma os preceitos de Foucault sobre a “função-autor” – distinto do indivíduo real – pois a autoria de um texto é a sua classificação dentro de um conjunto, permitindo “reagrupar certo número de textos,

delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros”, “característica do modo de existência de circulação e de funcionamento dos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p. 273). Deixando de lado a funcionalidade da autoria e focalizando a expressão do autor, sua primazia está na singularidade da sua ausência, ou seja, desaparecem sua individualidade e presença ao se expressar permitindo vazios dentro do texto, o gesto do autor é deixar algo “inexpresso em cada ato de expressão” (AGAMBEN, 2007a, p. 59), indo ao encontro da ideia de *não-finalização* – também denominada *inconclusibilidade*, como visto no primeiro capítulo.

Na literatura, “vidas foram postas em jogo”, assim, o autor inexpresso nada mais é do que “a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho”. O lugar, ou o “ter lugar” no texto está no gesto em que na ausência – no vazio – dá vida, nesse jogo em que o autor (e leitor) resiste e foge inevitavelmente. De forma semelhante ao autor, o sujeito não é acessível integralmente, por ser “o resultado do corpo-a-corpo com os dispositivos” criados por ele mesmo, entre eles a linguagem, e da mesma forma que:

O autor deve continuar inexpresso na obra, e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se **mostra e resiste** com mais força no ponto em que os dispositivos capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela (AGAMBEN, 2018, p. 63)⁸².

Tais assertivas nos remetem ao pensamento de potência-de e potência-de-não, cuja relação com o ato de criação é uma resistência, ou seja, a ambiguidade da potência está em poder “tanto uma coisa quanto o seu contrário”, assim, resistir – do latim *sisto*: “manter para dentro” ou “deter-se” – é a impotência, ou seja, a capacidade de reter ou deter “a potência em seu movimento em direção ao ato” (AGAMBEN, 2018, p. 67). Retomando a obra de Verissimo, o prisioneiro, o qual o tenente (protagonista da obra) se espelha, é o ser qualquer, como inferido anteriormente, ou o escrivão Bartleby – analisado por Agamben.

O escrivão tornou-se a tabuinha de escrever, e nada mais é agora que a sua folha branca. Não surpreende, portanto, que ele se demore assim obstinadamente no abismo da possibilidade e não pareça ter a mínima intenção de dele sair. A nossa

⁸² Grifo meu.

tradição ética procurou várias vezes dar a volta ao problema da potência reduzindo-o aos termos da vontade e da necessidade: não aquilo que *podes*, mas aquilo que *queres* ou *deves* é o seu tema dominante (...) (AGAMBEN, 2008a, p. 25).

No entanto, vontade e necessidade não se aplicam a *Bartleby*, que é a pura potência – poder ser e não ser. Desvincula-se, assim, qualquer relação entre potência e querer. O ponto crucial não é querer, mas preferir – como a resposta sempre repetida pelo personagem no texto de Melville: “Preferiria não” – eliminando qualquer indício de vontade, ou dever.

Não é que ele não *queira* copiar ou que *queira* não deixar o escritório somente *preferiria* não fazê-lo. A fórmula, tão agudamente repetida, destrói qualquer possibilidade de construir uma relação entre poder e querer, entre *potentia absoluta* e *potentia ordinata*. Essa é a fórmula da potência (AGAMBEN, 2008a, p. 26).

Em *O Prisioneiro*, a guerra obscurecia qualquer sinal de potência. A guerra é o espaço caótico e em diversos excertos percebe-se esse ambiente do qual o personagem desejava livrar-se: “(...) queria livrar-se o quanto antes daquela guerra cruel. Sentia-se sujo, por dentro e por fora, sujo das violências e morticínios que presenciara. Às vezes durante dias, andara com a podridão dos cadáveres como que entranhada nas roupas, na pele e, pior ainda, na memória (VERISSIMO, 1978, p. 179)”. Todavia, ao mesmo tempo, aquela guerra era para ele uma “missão”. Esse paradoxo surge também em outros personagens, que se referem à guerra como “cruel”, “um cemitério atômico”, “a mais surrealista das guerras”, “pesadelo asiático”, mas, continuavam a integrá-la. Eles têm uma ideia arraigada de incumbência pela paz, entretanto, buscam essa paz por meio da violência, tornando-se equivocada. A carta que o coronel escreve à filha indica o controverso da ação militar:

Nossos bravos rapazes e teu próprio pai aqui estão lutando para que tu e teus filhos venham a gozar duma longa era de paz, justiça e liberdade, em que cada qual possa escolher livremente a sua religião, os livros que quer ler e a profissão para a qual se sente inclinado... Um mundo em que qualquer um possa dizer o que pensa sem ter medo de ser posto na cadeia (...) Querida filha, reza por mim, pede a Deus que perdoe os pecados de teu pai (...) (VERISSIMO, 1978, p. 247).

Nesse caos criado em *O Prisioneiro*, os personagens são todos desconhecidos de si mesmos, anulados por prisões – físicas, psicológicas, morais, políticas – foram reduzidos a *homo sacers*, como discutido no terceiro capítulo. Diante tal situação, o tenente quer

romper as correntes criadas pela *biopolítica* – o poder soberano que decide sobre a vida e a morte, que o inclui e o exclui, o reduz à vida nua, sem direitos, sem cidadania e como objeto manipulável da política. Perceber a importância e a capacidade do texto verossímico de levantar discussões sobre esses aprisionamentos – recorrentes também na atualidade – utilizando o **poder profanatório da linguagem** é perceber uma abertura para uma **nova experiência da palavra**. “Todo ser humano tem direito natural à liberdade. E, afinal de contas, quem é que vai decidir no mundo que povo está ou não maduro, quem tem ou não direito à liberdade? Você? Por quê?” (VERISSIMO, 1978, p. 200).

Agamben desenvolve suas análises sobre criação – aqui não nos referimos ao ato de produzir algo apenas tangível, mas à criação literária enquanto potencial reflexivo e de comunicabilidade – referindo-se ao profeta Maomé e a diversos filósofos que se dedicaram ao estudo da filosofia aristotélica durante a Idade Média. A partir do pensamento de Abraham Abulafia (1240-1296) – um *falāsifa*⁸³ – sobre a criação divina como ato de escrita, ele elucubra a tabuinha em branco, com a pena e a tinta, como figuras da potência.

Aqui a criação divina é concebida como um ato de escrita, no qual as letras representam, por assim dizer, o veículo material através do qual o verbo criador de Deus – comparado a um escriba que move a sua pena - se incorpora nas coisas Criadas (...)Tal como o escriba tem na mão a sua pena e, por meio dela, extrai algumas gotas da matéria da tinta, prefigurando na sua mente a forma que quer dar à matéria - gestos nos quais a mão do escriba é a esfera viva que move a pena inanimada que lhe serve de instrumento para fazer escorrer a tinta sobre o pergaminho que representa o corpo, suporte da matéria e da forma - assim, atos semelhantes são realizados nas esferas superiores e inferiores da criação, como quem tem inteligência pode entender por si, porque é proibido dizer de mais (AGAMBEN, 2008a, p. 14).

Remetendo-se à aproximação do ato de escrever à criação, Agamben alude ao pensamento do filósofo árabe Avicena (980-1037), (grande *falāsifa*), que defende a criação do mundo como um ato de inteligência divina que pensa a si mesma. Ele coloca cada ato de criação como um ato da inteligência e vice-versa; utilizando-se da imagem da tábua em branco a ser preenchida pela escrita, ilustra três possíveis espécies ou graus do intelecto: Potência material, como a criança que não sabe escrever, mas que pode aprender; potência fácil ou possível, como a criança que sabe apenas as primeiras letras; e potência completa ou perfeita, como o escriba detentor da arte de escrever mesmo no momento em que não

⁸³*Falāsifa* era o termo usado para designar os leitores e discípulos da filosofia aristotélica.

escreve. Bartleby coincide com a terceira espécie, torna-se a referência da potência, pois “o escriba que não escreve é a potência perfeita, que só um nada o separa agora do ato da criação” (AGAMBEN, 2008a, p. 16) – como o militar na obra de Verissimo, que não milita, mas pode fazê-lo mesmo quando não o faz.

Esse nada, para diversas religiões monoteístas, tem a ver com a criação do mundo, pois, diferente do artífice que a partir de uma matéria-prima constrói sua obra, Deus opera a partir do nada, pois nenhuma coisa, ou ser em potência, pode preexistir a Deus (AGAMBEN, 2008a, p. 22). Pode-se pensar também esse nada – que para os cabalistas e místicos esse nada de onde a criação deriva é Deus – como abismo. Essa imagem do abismo, que Agamben encontra em Escoto Eriúgena⁸⁴, refere-se às “ideias ou causas primordiais de todos os seres que são eternamente gerados na mente de Deus; e é só descendo nestas trevas e neste abismo que a Divindade cria o mundo e, ao mesmo tempo, a si mesma”. Percebe-se que a questão que sobressai é se em Deus há uma “possibilidade ou potência”, e visto que, segundo Aristóteles, cada potência é também potência de não, mesmo “afirmando a onipotência divina” os teólogos também eram “obrigados a negar a Deus qualquer potência de ser e de querer” (AGAMBEN, 2008a, p. 23). A imagem do abismo, na máxima de David de Dinant (1160-1217)⁸⁵ é Deus, matéria e intelecto unificados, é o nada em que o mundo provém. Também o filósofo e místico luterano

⁸⁴ João Escoto Eriúgena (810-877) foi um importante filósofo do renascimento carolíngio, nascido na Irlanda. Influenciado por Dionísio e Plotino, o autor soube conciliar neoplatonismo com o cristianismo. Para ele, Deus é inefável, incognoscível, distante da compreensão humana. A nossa verdadeira sabedoria advém da falta de entendimento que temos sobre Deus, ele manifesta-se na criação. Para Eriúgena, “tudo o que é delimitado por comprimento, largura, quantidade, é corpo e é finito: Deus é incorpóreo e infinito. No entanto, na sua imensa bondade, no seu infinito amor, assim como ele se separou de si mesmo, cindindo-se, cindindo no universo, mostrando-se nas suas teofanias, Deus fará com que o universo volte para si. No fim do mundo, a carne afligida pelas tentações, mortificada pela precariedade e pelo limite, se transformará, e todo ser natural, todo elemento da natureza (incluindo o mal) será acolhido no seio de Deus, se confundirá com Deus. Será Deus: assim como Deus esteve no universo” (MONTEFOSCHI, Giorgio, 2013 – artigo publicado no jornal **Corriere della Sera**, 10-11-2013. Tradução: Moisés Sbardelotto).

⁸⁵ David de Dinant foi um panteísta materialista da Idade Média, que desenvolveu sua filosofia numa época em que o pensamento cristão latino enfrentava um desafio quase sem precedentes das visões de mundos rivais. Na Universidade de Paris, como nova ciência, foi proposto um projeto que consistia em "tornar Aristóteles inteligível para os latinos" contando não apenas com as obras do próprio Aristóteles, mas também dos comentários de estudiosos árabes. No entanto, houve tensões na aceitação e assimilação da ciência aristotélica e em um longo processo ao longo do século XIII. Em 1210, o Sínodo da província de Sens proibiu a leitura e o ensino, em público ou em particular, dos *libri naturales* de Aristóteles e de seus comentadores, entre eles estava David de Dinant, cuja obra foi considerada uma heresia. Sobre processo de chegada de textos gregos ao Ocidente Latino em tempos medievais através da mediação dos árabes, ver o texto de José Martínez Gázquez, *Los Árabes y el Paso de la Ciencia Griega al Occidente Medieval* disponível em: www.hottopos.com/rih8/martinez.htm

alemão, Bohme (1575-1624), refere-se ao termo abismo, que é Deus mesmo, vida e trevas, o eterno nada, em cujas experiências devem ser superadas para encontrar sua capacidade de criar, de ser poeta:

O ato de criação é a descida de Deus num abismo que não é senão o da sua própria potência e impotência, do seu poder e do seu poder não. Melhor, na radical formulação de David de Dinant, cuja doutrina foi considerada herética em 1210, Deus, o pensamento e a matéria são uma só coisa e este abismo indiferenciado é o nada de onde o mundo procede e sobre o qual eternamente se apoia. “Abismo” não é aqui uma metáfora: como Böhme afirmará sem meios termos, ele é, em Deus, a própria vida das trevas, a raiz divina do inferno, no qual o nada eternamente se gera. Apenas no ponto em que nos conseguimos calar neste Tártaro e fazer a experiência de nossa própria impotência nos tornamos capazes de criar, nos tornamos *poetas*. E o mais difícil, nesta experiência, não são o nada e as suas trevas, nas quais também muitos ficam para sempre aprisionados – o mais difícil é sermos capazes de anular este nada para fazer, do nada, alguma coisa (AGAMBEN, 2008a, p. 24).

Em vista disso, pensamos a literatura verissimiana também como um abismo, o nada que se (re)torna linguagem poética. Na simbologia, o abismo representa tanto o mundo das profundezas como o das alturas, “o caos tenebroso das origens” e as trevas dos dias finais. Simboliza tanto a desagregação (ou morte) do ser, como também a integração: a vertical não mais se afunda, eleva-se. O abismo também é o vazio, o esvaziar-se, como expressam os poetas e místicos significa libertar-se, escapar das efemeridades (desejos, ambições) para sentir “a sede do absoluto” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2008, p. 932). Rubem Alves aponta que Deus é um vazio com letra maiúscula, um Vazio como uma “gamela infinita”, que acolhe toda a beleza do universo, “dizendo que tudo que se amou e se perdeu haverá de voltar, se repetirá de novo. Deus existe para tranquilizar a saudade” (ALVES, 1994, p.80). Para ele, a sabedoria dos poetas está na compreensão de que se deve buscar “as palavras que moram no silêncio” (ALVES, 2010, p. 51).

Erico Verissimo, por vezes, definiu-se como um “agnóstico”, no entanto deu liberdade para seus personagens, levantando posicionamentos antagônicos em relação à questão. Para alguns, Deus é mistério, para outros – mais radicais – Ele estaria alheio às injustiças, violência e sofrimentos humanos, “pois sendo bondade, como permite o mal?”. Tais questionamentos aparecem nos pensamentos de alguns personagens, como Clarissa, em *Caminhos Cruzados*. Em contrapartida, “Deus é entendido e sentido como esperança, paz e chega mesmo a ser visualizado como uma projeção poética e estética”, assim, o

sentimento de que “a vida é ruim” torna-se transitório (HOHLFELDT, 1964, pp. 47-48). Conjectura que nos leva a reconhecer em *O Prisioneiro* a expressão de fé em Deus e esperança no ser humano. Entretanto, nota-se uma constante visão do humano como ser falho, às vezes distante de Deus. Nesse caminho, encontramos afirmações como a do personagem Vasco, de *Saga* (2006, p. 141): “É para o céu que sempre olham os que se julgam perdidos, os que querem fugir, os que se atolam na miséria. É no céu que mora a esperança. Esta é a única indicação que tenho da existência de Deus. Mas, quantas coisas vi que são a negação d’Ele!”. Em determinados momentos, esse mesmo personagem tem dúvidas em relação à existência de Deus ou sua crença nele:

Seja o que Deus quiser. Curioso, eu não acredito em Deus, mas Ele sempre está em meus pensamentos. E em minhas palavras. Figura de retórica? Estranha figura, por sinal. Com um mistério e uma secreta força que nenhuma outra tem. Deus pode existir. Ou será que a proximidade do perigo me está amolecendo a vontade? (VERISSIMO, 2006, p. 66).

Otavio Paz alega que é na linguagem poética que se evidencia a natureza contraditória do ser humano, sua “outridade”:

Não são as sagradas escrituras das religiões que fundam o homem, pois elas se apoiam na palavra poética. O ato mediante o qual o homem se funda e se revela é a poesia. Em suma, a experiência religiosa e a experiência poética têm uma origem comum; suas expressões históricas – poemas, mitos, orações, exorcismos, hinos, representações teatrais, rituais etc. – são às vezes indistinguíveis; as duas, enfim, são experiências da nossa “outridade” constitutiva (PAZ, 2014, p. 163).

A questão levantada em *O Prisioneiro* não é a existência de Deus, mas sim o que o ser humano faz consigo mesmo, com seu semelhante e com suas próprias crenças: “– No século passado, Nietzsche matou Deus e, conforme alguém depois escreveu ironicamente, no fim da história, Deus matou Nietzsche. Agora, em nossos dias, Deus parece estar novamente correndo sério perigo de vida...” (VERISSIMO, 1978, p. 208)⁸⁶. Esse perigo

⁸⁶ Nietzsche, no século XIX, acreditava na decadência eminente do homem ocidental civilizado. “O homem moderno seria um niilista reativo que, diante da morte de Deus, da percepção da fragilidade, da insustentabilidade das verdades e essências propostas pela metafísica da racionalidade, vê seu mundo construído a partir de verdades reveladas desabar. Diante da percepção da ausência de sentido previamente definido, a existência passa a erigir novas transcendências como forma de imprimir sentido e finalidade à vida”. Para o filósofo, “as transcendências modernas do homem decadente, niilista e reativo” configurava-se pelo Estado, a ciência, a democracia, o ideal de igualdade, o socialismo, entre outros que reduziam a vontade

apontado no diálogo – entre a professora e o tenente, personagens de *O Prisioneiro* – está diretamente ligado aos valores morais e éticos.

– A ideia da existência de Deus não tem impedido que os homens, através de milênios, se tenham matado em guerras brutais. O importante, me parece, não é temer a Deus, mas amarem-se os homens uns aos outros... ou pelo menos não se odiarem tanto, a ponto de recorrerem à violência para resolver problemas de coexistência (VERISSIMO, 1978, p. 209).

A máxima que aqui se apreende é a de que o indivíduo não deve ser entendido como prisioneiro da história do passado, numa “história Monumental”⁸⁷ em detrimento da vida presente, dinâmica e contingente. Contudo, a história não deve ser esquecida, pois, quando o ser humano perde sua consciência histórica fica sem referências temporais que o auxiliem a se posicionar diante à realidade circundante e é reduzido à condição de animalidade. Preocupa-o, assim, a eliminação de sua potência do pensamento, sua forma-de-vida intelectual, moral e da capacidade de vivenciar experiências. Em contrapartida, quando ele se permite adentrar ao campo do a-histórico, não significa uma regressão, pois carrega “a marca da memória de uma existência mais rica, mais completa, quase beatífica”, ele se projeta pela e na linguagem simbólica, mítica e imagética “num mundo espiritual infinitamente mais rico do que o mundo fechado do seu momento histórico” (ELIADE, 1979, p. 14).

Reconhece-se que a vida não é apenas mensurável por sua condição biológica e, portanto, exposta à violência inerente à supremacia da *biopolítica*, e que, nesse contexto, deve-se atentar à compreensão da vida em suas potencialidades como condição de manutenção e enfoque de vida qualificada. *O Prisioneiro* aponta para um uso diferente da história, como meio de direção na escrita de uma nova história, não determinada pelo destino, mas na reflexão da vida contingente; e não a partir de conveniências, mas de atenção às formas-de-vida.

de vida em vontade de nada querer “a não ser o mero consumo na cotidianidade da existência” (BAZZANELLA, 2010, p. 84).

⁸⁷ História monumental é, segundo Nietzsche, a classificação daquilo que se caracteriza pelo êxtase, em relação aos fatos e acontecimentos passados como condição de imitação no presente, tendo implicitamente por razão a universalização de fatos e acontecimentos, buscando semelhanças entre acontecimentos passados e presentes que na realidade são desiguais, mas que são necessárias para que se tornem assimiláveis como condição de orientação da vida no presente.

– Os homens sempre se imaginaram criados à imagem de Deus e portadores pelo menos duma partícula divina (...). Nessa ilusão pelo menos fui educado. (...) os homens se julgavam incumbidos duma missão. Era como se tivessem guardado em alguma arte recôndita de seu ser, um livro fechado e lacrado contendo as instruções de Deus, cujo texto completo ninguém parecia conhecer de primeira mão. Um dia, digamos... agora, neste nosso século alucinado, resolveram abrir o livro e verificaram que continha apenas páginas em branco. Assim, não sabendo ao certo o que Deus quer, decidiram tomar seus destinos nas próprias mãos. E começaram a fazer-se perguntas perturbadoras. Valia a pena ser bom? A ética teria um valor absoluto? Mais grave ainda: teriam os homens capacidade para salvar-se? Se Deus estava morto... ou permanecia escondido e omissivo... quem seria o juiz supremo? Assim, tenente, parece termos perdido nossa tábua de valores morais, não sabemos distinguir o bem do mal, o moralmente certo do moralmente errado. Fala-se hoje em “ética da situação”... que no fundo bem pode ser uma espécie de conveniente carta branca (VERISSIMO, 1978, p. 209).

Levantar questionamentos sobre aquilo que rege a vida humana é vive-la ludicamente, poeticamente, sem se abdicar da contribuição das racionalidades dentro do campo da técnica, da econômica e da política – envolvendo também, de uma forma ou de outra, a cultura e o campo religioso – porém contrapondo-se à desvalorização dos direitos humanos, aos fundamentalismos, ao reducionismo dos seres humanos em sujeitos autômatos dentro da cadeia produção-consumo. Em *O Prisioneiro*, os personagens são colocados em uma zona de indiferença, por essa razão o autor optou pela técnica da “perda do nome”, o militar que deve cumprir ordens sem contestar, ou o jovem prisioneiro sem direito à defesa são a representação do sujeito atual, que sofre a ação da política, das leis, do capitalismo e de outros sistemas que não têm como prioridade o ser humano e que esvaziam as experiências, desarticulando suas potencialidades em todas as esferas da vida em sociedade. No decorrer da obra, o militar não mais se submete às ordens oficiais, demonstrando que mesmo que possa fazer o que mandam, prefere não fazer.

A releitura de *O Prisioneiro* tendo por perspectiva os preceitos de *dispositivo-lúdico-profanatório* traz novos usos para a história e para a linguagem; na linha de pensamento de Agamben é como a “tabuinha de escrever” na qual ainda não há nada escrito; como a obra lida, mas ainda não interpretada amplamente, está em branco e, justamente por isso, carrega em si a possibilidade, transformando a escuridão do abismo em luz: “Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível” (AGABEN, 2007a, p. 30). Em consonância a essas asserções, comprova-se que a obra, em contraste com a descrição da violência, traz certa aproximação das virtudes elencadas neste

capítulo, sobretudo por intermédio da figura da professora, que sofreu – por ter perdido os pais em uma das muitas guerras que se abateram sobre aquele país asiático; por ter sido violentada por soldados; por descobrir que estava grávida e passar por um aborto após ser resgatada e levada para a casa do tio europeu – sua atitude foi voltar ao país e, mesmo não reavendo as terras da família, conseguiu junto às autoridades permissão para abrir um orfanato para meninas, ao qual se dedicava integralmente, fato confirmado por suas próprias palavras: [esse orfanato] “é o centro de minha vida. E esta guerra, creio, tornou mais importante ainda o meu trabalho” (VERISSIMO, 1978, p. 214). Ela é a representação das virtudes da delicadeza, da sobriedade, da solidariedade, por sua compaixão e auxílio às crianças e suas famílias que eram carentes e cuja pouca estabilidade de suas vidas foi desmoronada pela violência instaurada pela guerra. Em diversos momentos, a professora era a inspiração e a guia para o personagem tenente – ele, filho de “uma branca e de um negro”, via-se diminuído não somente pela discriminação que sua família sofreu, mas também pelo racismo que ele próprio detinha:

Envergonho-me do sangue que me corre nas veias. É duro admitir isso, mas é o que sinto, o que sou. Não creio que o problema negro jamais tenha solução no meu país, as leis de integração são apenas... palavras, palavras, palavras. O ódio, o desprezo ou a repugnância que os brancos sentem pelos negros é uma... uma doença herdada, uma espécie de câncer com várias metástases, e inoperável. E a violência, por outro lado, só pode agravar a situação dos pretos... e dos brancos (VERISSIMO, 1978, p. 216).

Ele confessa à professora que estava naquela guerra não apenas pela oferta de trabalho – era psicólogo de formação, mas desempregado, aceitou aquela “comissão no Exército” – mas também porque estava fugindo, ou procurando uma “trégua”, um adiamento ao problema da guerra racial em seu país, pois, em algum momento, ele teria que se unir ou aos que lutavam “pelos direitos do homem de cor dentro da lei” ou aos que pregavam “o uso violento do Poder Negro”. A professora, como personagem mais bem-definida – pois não se atormentava buscando respostas para os fatos do passado, mas sim aceitando e transformando suas experiências em conhecimento para questões relacionadas à vida – ela é a única que não tem a consciência – pensamentos e questões emocionais – exposta pelo narrador. Suas memórias, mesmo tristes, foram a consolidação de sua identidade, ela coloca o tenente em atenção com a virtude da equidade, da tolerância e da indignação:

- Tenente, você acredita no pecado?
- Intelectualmente... não. Mas com o corpo e com essa parte do cérebro que paradoxalmente parece imune à razão, acredito, sim, e como! (...) Leio notícias de meu país a respeito das explosões de violência racial. Lá temos guerrilheiros urbanos negros. Aqui combatemos os que convenciamos chamar de vermelhos. Mas não serão, todas essas revoltas, lá e aqui, fragmentos da mesma luta provocada pela incurável estupidez humana? E quem tem a chave que nos poderá libertar? Os brancos?
- Não creio (...) Os brancos de seu país também vivem numa penitenciária que eles mesmos construíram com o feio cimento de seus preconceitos. Devem por sua vez achar que a chave de sua liberdade está em poder dos chamados homens de cor.
- Quem tem a chave? Talvez Deus (...) Deus não tem pele (...)
- Fale-me de sua esposa.
- (...) é uma quadrarona... Uma pessoa com um quarto de sangue negro.
- Ridículo! Você mesmo faz o jogo dos “brancos” avaliando as pessoas de acordo com os valores deles (...) Por que não começou por dizer como ela é como um ser humano? (VERISSIMO, 1978, pp. 220-221).

A obra em si já é a simbolização da indignação, por sua crítica social, política e por sua conscientização e defesa da valorização do ser humano. Ademais, é pela virtude da prudência, esta concatenada com as demais virtudes – morais e intelectuais – que a obra, hermeneuticamente, se identifica e se amplifica em sua qualidade axiológica. A virtude da prudência instiga o agir e não a passividade, sendo uma virtude relacionada à vontade e à razão, estaria no campo do dever, pois as virtudes são hábitos **operativos**, como verificamos a partir dos estudos de Aquino. Porém, um hábito pode operar tanto para o bem (virtude) como para o mal (vício) e, dessa forma, é necessário não apenas o caráter operativo do hábito, mas que a bondade seja a “efetualidade, seu impelir e orientar a potência em direção a sua perfeição” (2013, p. 105), e para se atingir a perfeição o agente da ação **deve** ser bom.

Virtude como dever contradiz a ideia de liberdade, tão cara ao autor gaúcho e a qual ele considerava um direito de todo ser humano. Contudo, a contribuição da releitura e da correlação de *O Prisioneiro* com a prudência, nesse sentido, é trazer os preceitos da filosofia clássico-cristã no campo da ética como inspiração viável para o homem e mulher contemporâneos, capaz de conferir uma alternativa, responsável e livre em meio à contingência dos atos humanos, sendo assim, não como imposição, mas possibilidade de *reuso* dos ensinamentos do passado, ou seja, sua *profanação*. Essa abertura proposta pela interpretação/profanação – visto que interpretar é profanar – não anula os dispositivos e não

abre mão das experiências do passado e nem se intenciona refutá-las, mas nos convida a pensar no agora; assim, a prudência se revela não de forma fechada e convencional, mas ampla e criativa, como iminência da contemporaneidade, porque quando a virtude da prudência é tida como dever imposto, ela deixa o campo da ética e passa para o da doutrina ou do âmbito da política.

Profano, do latim, *profanus*, tem origem na junção das palavras *pro* e *fanus*. Segundo a etimologia⁸⁸, *pro* é uma preposição que significa “diante de” ou “perante” algo; já *fanus* significa templo ou local sagrado. Sendo assim, profano/*profanus* significa literalmente “diante do templo”. Em sentido religioso, esse termo designava as pessoas leigas que não eram iniciadas e não possuíam permissão para participarem diretamente dentro do templo em rituais ou festividades religiosas, mas se punham diante do templo para participarem indiretamente destes. Levando em conta implicações do campo político-social, a hermenêutica da literatura verissimiana nos impulsiona a pensar no indivíduo submetido à “Engrenagem” – esta que organiza e determina as leis e/ou medidas administrativas e que articula as práticas cotidianas das massas e age de forma convincente e conveniente para manter o próprio poder – que ao profanar se coloca diante dela [Engrenagem] não por submissão, mas para manifestar sua força de atuação como ser de possibilidades. Em sentido espiritual – cuja linguagem literária é abertura e expressão – essa profanação não implica em secularizar, no sentido de anular ou afastar qualquer indício de religiosidade, mas sugere, sim, uma posição de humildade diante o fenômeno manifestado, corresponde a uma nova forma de contemplar/vivenciar o sagrado, ou seja, na intermitência entre o imanente e o transcendente, projeção da vida a qual as marcas das potências humanas se firmam.

O termo *profanatório* é um neologismo⁸⁹, criado para unir a ideia de profanar/profanação com sufixo – *ório*, que é um sufixo nominal que denota local (como em consultório, escritório, ambulatório, refeitório etc.), que como aspecto literário abre-se para o sentido de abrigo, onde se busca por acolhimento, integração, aceitação, amparo. Não obstante, a literatura de Verissimo é dinâmica, capaz de profanar a si mesma, pois representa o resgate do ser, ou seja, carrega uma questão ontológica. A narrativa é o

⁸⁸ Consultado em: (dicionarioetimologico.com.br).

⁸⁹ Pensamos esse neologismo dentro das possibilidades da língua portuguesa, especificamente para complementar a análise da obra *O Prisioneiro* nesta pesquisa.

locus de resgates: da linguagem, da história, do prisioneiro, do *homo sacer*, do mulçumano, do ser qualquer, etc. A virtude da prudência está no reconhecimento desses resgates – da pontência-de e potência-de-não – que Agamben apresenta como a *inoperosidade*, referindo-se tanto à política quanto à arte e à linguagem. A *inoperosidade* é a quebra da finalidade atribuída a algo específico, e dessa forma, no caso da política, esta não seria pensada como uma ação com fim de governo; a arte não se reduziria à criação/produção de obras; e, no caso da linguagem, não seguiria a tendência ordinária de efetivar a comunicação – pois o caráter instrumental dessas operações foi desativado, ou seja, tornou-se inoperante. Não se trata de definir a *inoperosidade* como repouso ou negação do trabalho, mas sim “como uma práxis ou uma potência do tipo especial, que se mantém constitutivamente em conexão com sua própria *inoperosidade*” (AGAMBEN, 2018, p. 78).

Enquanto “o discurso científico tem a pretensão de abarcar um universal, adequar verdades e calcular e prever resultados”, a arte se apresenta como imprevista e precária, pois nunca exaurida. As mãos do poeta que tremem e vacilam⁹⁰ são evidências da subversão do que foi supostamente domesticado, a arte nos “convoca para sermos sujeitos insubordináveis, estrangeiros e estranhos na linguagem que habitamos”, e ela seria então espaço de experiência e não um produto para ser julgado (MONTEIRO, 2020, l. 4977).

A *inoperosidade* em relação à prudência dentro da literatura – sendo a prudência uma virtude voltada para a observação/visão da realidade – está vinculada à *contemplação*, entretanto, esse contemplar não tem a ver com a inércia diante ao belo, ao contrário, é vívida e tem a ver com a imaginação. As imagens oriundas da arte literária são imprevisíveis, são, como assinalou Bachelard (1989), a emergência da linguagem, e estão sempre um pouco acima da linguagem significativa, e somente dessa forma é que uma atitude prudente pode atender à dinamicidade da imaginação: potencializando a visão da realidade. Diante às mudanças resultantes do avanço tecnológico, em que as imagens são instantâneas e abundantes – e, por esse motivo, nem sempre assimiladas – e em que os indivíduos, ocupados com o produzir-consumir tanto enfraquecem as relações humanas, como colaboram para uma maior discriminação social, a realidade apresenta-se distorcida –

⁹⁰ Em referência ao trecho do XIII canto do Paraíso da **Divina Comédia**, de Dante Alighieri, em que resumiu o caráter estranho da criação poética: “o artista/a quem, no hábito d’arte, treme a mão”, que Giorgio Agamben, em **O fogo e o relato** (2018), recupera e elabora um conceito da atividade artística como operação que reforça o caráter ambíguo e contraditório do gesto poético (p. 69).

que é uma das funções de certos dispositivos. A imaginação nos permite uma visão de mundo e de ser humano que a racionalidade sozinha não alcança.

Nesse olhar contemplativo-imaginativo fixamos a obra verissimiana como livre, crítica-criativa e resistente. Esse ímpeto de resistência são as tensões e contradições, a exibição da *inoperosidade*, que detém e, ao mesmo tempo, enseja para uma nova operação. Em *O Prisioneiro*, por trás da narrativa sobre violências, do indivíduo privado de sua individualidade – mas que encontra seu lugar – há uma esperança de valorização do humano, de sua potência suprema. Essa supremacia é o abismo ambíguo, escuridão-luz, vida-morte, que é Deus, o próprio ser e o ato de criar, de poetizar.

O major refletiu melancolicamente que as almas perdidas o preocupavam muito mais que as balas perdidas. Olhando o cadáver disse:
– Coitado! Tinha terminado seu tempo de serviço. Amanhã de manhã poderia estar em casa...
E então a mulher [a professora] (...) pousou com ternura os seus olhos cor de violeta no rosto do morto e sussurrou:
– Ele já está em **casa** (VERISSIMO, 1978, p. 332)⁹¹.

A passagem suscita olhares diferenciados, na leitura a casa se traduz como a morada de Deus, como o fim da vida, o “tempo que é necessário para fazer findar a representação do tempo” (LURKER, 2003, p. 64), porém a releitura nos lança a pensar a casa simbolicamente como o próprio ser, seu interior; para Bachelard (1989), os andares da casa traduzem os diversos estados da alma, o porão corresponde ao inconsciente; o sótão, à elevação espiritual. A peregrinação do personagem tenente representa o reencontro de si, aquilo que tanto busca ele alcança em si mesmo, o ser humano é sua própria morada onde o divino permanece – vida-morte – como fonte de renovação. A obra *O Prisioneiro* é um dispositivo-lúdico-*profanatório*, entretanto, ontológica – profana a si mesma – traz a prudência ao ser contemporâneo, tira-o da inércia estipulada, e determina sua *jogabilidade*, pois o faz identificar-se como ser de possibilidades, cujo resgate das experiências passadas não visa um futuro, mas o aqui e agora, o tempo presente. Pois quando não se vive plenamente o presente, dificilmente será significativo o futuro. Por tanto, o jogo proposto pela profanação é a suspensão do tempo linear e determinado, e traz o imprevisível, o *kairós* cuja literatura é a conexão e expressão desse momento, é linguagem,

⁹¹ Palavras entre colchetes são acréscimos meus.

intencionalidade e integridade. O romance de Verissimo é poético – pois, sendo romance, é plurilinguístico – e como afirma Octavio Paz, “A poesia leva o homem para fora de si e simultaneamente o faz regressar ao ser original: volta-o para si” (PAZ, 2014, p. 119).

Considerações acerca do capítulo 4

Por intermédio da análise de *O Prisioneiro* como dispositivo que profana, tendo como elo a linguagem simbólica e a “*não-finalização*” ou “*inconclusibilidade*”, observamos a possibilidade de resgatar – por perspectiva reflexiva – a virtude da prudência. Iniciamos o quarto capítulo retomando alguns aspectos do pensamento do mestre medieval Tomás de Aquino acerca das virtudes as quais considera como hábitos (*habitus*). Hábitos humanos são predisposições que se interpõem entre as faculdades humanas e os atos humanos. O termo *habitus* tem origem no estudo de Aristóteles sobre *hexis*, ao elaborar sua doutrina acerca dos valores humanos, utilizando-se do termo como disposição do ser humano em relação às características morais e físicas que ele adquire e as internaliza durante a aprendizagem. Para Aquino, toda virtude pode ser definida por sua relação com o bem, podendo o *habitus* ser uma virtude, ao permitir o agir pelo bem (*habitus* moral) ou por permitir seu bom uso (*habitus* intelectual). A razão e a vontade constituem o livre-arbítrio, sendo que a vontade, por seu poder de escolha enquanto atingida pela razão, pode e deve inclinar-se para meios que possibilitam o alcance do bem como um fim, não obstante, quando o hábito se opõe à natureza humana por serem contrários à razão, são considerados como vícios.

Segundo o aquinate, as virtudes se classificam em teologais, intelectuais e morais. Concisamente, as virtudes teologais são transmitidas pela revelação divina e ordenam o ser humano à bem-aventurança; as virtudes intelectuais são responsáveis pelo aperfeiçoamento do intelecto especulativo e prático; e as morais – que são várias – aperfeiçoam a potência apetitiva da alma. As virtudes se dividem em diversas outras, são dinâmicas, pois envolvem a completude da existência individual e social, de acordo com os contextos no decorrer da história, em que novas necessidades e responsabilidades emergem. Assim, pontuamos algumas virtudes também relevantes para as relações humanas, que, na contemporaneidade, podem parecer distantes do cotidiano, porém, apesar das injustiças, diferenças socioeconômicas e preconceitos que geram todo tipo de violência, estas virtudes fazem parte da natureza humana e devem ser exaltadas e lembradas. A prudência é a principal

das virtudes de acordo com Aquino, por ser tanto moral como intelectual, e ter conexão com todas as demais virtudes. Ela é convergência da inteligência e da vontade em direção ao agir proveniente de um processo de deliberação e julgamento, como orientação e comando para a forma correta de se alcançar o bem. Como a prudência é uma virtude adquirida e não infusa, é pelo conhecimento e experiência que são trazidos ao consciente para serem avaliadas, confirmadas ou rejeitadas por uma ética.

As virtudes se relacionam com a obra *O Prisioneiro* principalmente pelas falas da personagem professora e pela transformação nas atitudes do tenente. A professora é representação das virtudes da delicadeza, da sobriedade, da solidariedade; ela é a personagem mais coerente na obra e inclusive não depende da voz do narrador onisciente e onipresente para expressar seus sentimentos e pensamentos. Ademais, ela direciona – com suas palavras de consolo e aconselhamentos – as virtudes da equidade, da tolerância e da indignação ao tenente. Essas observações são possíveis pela interpretação, ou seja, pela linguagem *profanatória*, uma vez que a obra literária é – como afirma Bakhtin, inacabada.

O Prisioneiro é a representação da virtude da indignação por ser crítica ao intervencionismo dos Estados Unidos na guerra do Vietnã e às legitimações do uso de violências, desconstruindo pensamentos hegemônicos. Ademais, a virtude da prudência se revela na obra por estar conectada com a visão da realidade – de forma que o indivíduo reconheça as manipulações da *biopolítica* e perceba suas próprias potencialidades (potência de, e potência-de-não) – sendo assim, está relacionada à contemplação – ou seja, sua capacidade de imaginação cuja linguagem literária *profanatória* é o gatilho. Pela contemplação – ou *inoperosidade*, como aponta Agamben – resgata-se preceitos da filosofia clássica-cristã no campo da ética como alternativa reflexiva para a contemporaneidade, sem imposições ou obrigações, mas como inspiração para os atos responsáveis e livres em meio às contingências. A profanação é o lugar dos resgates na obra – da linguagem, da história, do prisioneiro, do *homo sacer*, do mulçumano, do ser qualquer, etc. – e propõe novos usos, ou *reuso*, da história e do sagrado. Essa ruptura do caráter instrumental atribuída à arte, à linguagem e à política, ou seja, sua *inoperosidade*, apresentada em *O Prisioneiro*, vincula-se com a virtude da prudência pela contemplação, que não sugere inércia, mas imaginação.

Profanar é interpretar, assim, traduzimos a trajetória do tenente como a jornada do herói que representa um processo de individualização (ou *Self*), em que necessita lutar contra seus medos, adversidades e vencê-los. Essa força do herói simbolizado traz inspiração ao indivíduo real a superar adversidades e buscar seus objetivos. O termo *profanatório* é um neologismo que no âmbito literário traz o sentido de abrigadouro, acolhimento, integração. A partir desse viés contemplativo-imaginativo, apresentado pelo texto verissimiano que é dispositivo-lúdico-*profanatório*, é que o herói-tenente – por meio da sua jornada – alcança seu (auto)reconhecimento. O ato de escrever pode ser comparado à criação do mundo, um ato de inteligência divina que pensa a si mesma, o abismo, o nada que representa o livrar-se das ambições e falsidades, o morrer para reviver.

Considerações finais

As reflexões desenvolvidas nesta tese apresentam a literatura verissimiana, particularmente *O Prisioneiro*, como um *dispositivo-lúdico-profanatório* que resgata a virtude da prudência e sua relevância para a (re)construção das relações humanas, do sujeito em si e para si. Os caminhos percorridos para tais reflexões, ou seja, os temas: Mal, culpa, castigo, remissão e redenção – que compõem os títulos dos capítulos deste estudo – demonstraram a jornada do protagonista da obra, o tenente negro. A obra publicada originalmente em 1967, apesar de não apresentar local ou data dos fatos narrados, denota uma crítica ao intervencionismo dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã, bem como à exagerada apologia ao militarismo, guarnecido – na obra – pela justificativa de salvação de um povo considerado pelos estrangeiros como selvagem.

Vimos que história é um ponto marcante da obra de Verissimo. O autor revistou, de uma maneira ou de outra, a história tanto do Rio Grande do Sul e de outras regiões do Brasil, como também estrangeiras, porém, é a sua força humanitária que faz de seus textos atemporais, pois abrange o ser humano em sua dimensão ética, indo do individual ao coletivo e vice-versa.

Ele não considerava sua literatura, ou qualquer outra, como soluções para os problemas da sociedade e, por vezes, transparecia certo pessimismo em relação às ações humanas, pois se o indivíduo é posto como uma peça da engrenagem, como apontou em *O Prisioneiro*, “não importa a sua vontade ou suas aspirações, porque decisões superiores, mais fortes, vão-se-lhe impor de tal maneira que assumirão uma espécie de destinação a que o indivíduo não consegue escapar”, no entanto, acreditava que a escrita literária pode “fazer luz sobre a realidade de seu mundo evitando que sobre ele caia a escuridão” (HOHLFELDT, 1989, p. 39-40), assim, fez críticas e denúncias sobre sistemas opressores e manteve esperança na humanidade. Em suas próprias palavras: “Tenho fé no homem, e, em consequência, fé na história, que é feita pelo homem – o real.”⁹²

A análise por um viés teológico-literário nos lançou a percepções mais amplas da obra, tanto de sua composição – as estruturas narrativas – como também suas simbologias.

⁹² “Erico Verissimo: a liberdade de escrever”, por Heloneida Stuard. Revista Manchete, Rio de Janeiro, 08.03.1975. In: **Cadernos de Literatura Brasileira – Instituto Moreira Salles**, Nº16-novembro de 2003, p. 42.

Percebemos a representação do indivíduo capturado por um dispositivo que Verissimo determinou como “Engrenagem”, ou seja, um sistema que detém o poder e se encarrega de administrar e determinar as leis que regem uma sociedade ou um grupo. Essa rede – ou “Engrenagem” – possui discursos hipócritas e lacunosos, ambíguos em suas diretrizes e decisões, que levam os indivíduos a acreditarem em falsas ações ou promessas ligadas às ações democráticas, no entanto, são constituídos por interesses e manutenção do próprio poder. Esse tipo de discurso, na literatura, por manipular e se concentrar em apenas um ponto de vista é considerado monológico, que – inspirados nos conceitos bakhtinianos – associamos aos personagens destituídos de suas individualidades e que não possuem voz própria, ou seja, sem poder de ação e reação diante suas realidades.

Não obstante, constatamos que *O Prisioneiro* é planeado por diálogos que denotam alteridade, em que pensamentos e opiniões diversos convergem e divergem, de forma que a obra não somente se apresenta dialógica, como também se aproxima da linguagem polifônica pela técnica do contraponto, característico da escrita verissimiana. A teoria de Bakhtin nos levou a inferir que uma obra literária é dialógica não apenas pela comunicação externa, ou seja, entre personagens, mas também interna ao promover uma interação entre autor e leitor, portanto é dinâmica e pressupõe uma resposta no ato da leitura, independente do espaço-tempo do contexto a que pertencem.

Esse inacabamento/incompletude nos levou a captar *O Prisioneiro* como um vir-a-ser, um texto aberto que permite releituras, a coparticipação do leitor que o decifra e o completa, porém nunca o esgota. O personagem tenente que sofre transformações no decorrer da história é um reflexo do humano como ser sempre em transição. O enredo da obra é marcado por situações envolvendo uma guerra; os personagens são apresentados apenas pelas funções que desempenham, recurso utilizado como referencial simbólico da perda da individualidade, levando-nos a apreender os personagens em uma condição de “Desconhecidos”. Seus questionamentos e aflições denotam a impossibilidade do autorreconhecimento, de agirem contra o sistema que os mantém aprisionados e da qual querem se libertar, mas não alcançando êxito colocam em xeque a ética humana. Sabemos que o tenente é convocado para dirigir o interrogatório de um jovem prisioneiro, suspeito de instalar bombas pela cidade. Portanto, teria que decidir se recorria ou não à tortura para conseguir as respostas necessárias, ação que implicava covardia e imoralidade; ao mesmo

tempo, sabia que estava diante de um guerrilheiro, possivelmente um assassino, o que justificaria as escolhas na condução do interrogatório. Ao perceber que foi manipulado para fazer o serviço que oficialmente as Forças Armadas não queriam se envolver é tomado pelo sentimento de remorso. As palavras do coronel foram o estopim para a decisão do tenente que resultou na morte do jovem, aspecto da obra que nos direcionou ao pensamento de Agamben sobre a linguagem como um dispositivo de poder.

O Prisioneiro retrata o ser humano violento, em sua inclinação para o mal, mas também reprimido e submisso. Pecado e culpa são elementos culturais e a literatura traz uma gama de possibilidades para a compreensão sobre a mutação dos conceitos desses elementos na contemporaneidade. As novas descobertas e invenções, que alavancaram o capitalismo, priorizam ações relacionadas à produção, consumo e lucro, deixando de lado questões ligadas à fé em função do imediatismo, do prazer fugaz que o materialismo promove. Os preceitos religiosos se diluíram diante esse contexto moderno, o que afetou o modo de se pensar a ética, a moral e trouxe justificava ao uso da violência como meio de normatização e configuração da sociedade. Conjecturas que provocam um sentimento de desamparo no ser humano e, diante isso, ele recorre ao passado, por meio dos mitos antigos, para satisfazer certa necessidade universal de ficção e fantasia e que está atrelada à satisfação das suas necessidades elementares. Nesse sentido, traduzimos *O Prisioneiro* como uma colaboração para esse retorno por sua função psicológica, que faz parte do conjunto de funções associadas à força humanizadora da literatura – sendo esta um desdobramento da mitologia.

O enfoque da culpabilidade é um traço marcante da obra, notamos sentido de remorso não apenas por meio das ações e pensamentos do tenente, mas semelhantemente pelos demais personagens. Não obstante, há uma perspectiva de remissão, configurada pelo indivíduo que, atormentado por seus conflitos internos e perdido em sua identidade, não se reconhece como ser de potência e *não-potência*. A culpa impulsionou o tenente a vagar desnortado pelas ruas em busca de consolo e perdão. Um ataque equívoco de militares que resulta na morte de inocentes deixa-o em crise, levando-o a atacar o próprio grupo de soldados que por reação o fuzilaram.

A hermenêutica nos auxiliou a decifrar as metáforas, os símbolos e mitos que constituem – explícita ou implicitamente – a obra. Apreendemos *O Prisioneiro* como

testemunho permanente sobre o ser humano que busca sua valorização, liberdade e criatividade. Agamben adverte quanto à necessidade de profanação dos dispositivos que capturam e modelam as ações humanas, assim, profanar é restituir algo que foi sacralizado, ou seja, retirado do uso comum, para dar-lhe novo uso. Nesse seguimento, entendemos a ação de interpretar como força motriz à profanação, a literatura lida ludicamente, propõe um jogo com as palavras, tira-as da obviedade e dá um novo uso a elas, o que nos permitiu múltiplas possibilidades de ressignificação da expressão estética na dinâmica de sua continuidade, espaço de transgressão e ruptura dos sentidos previamente construídos. Nessa diretriz, a morte na obra traz uma simbologia mais ampla que a simples ideia de temporalidade do ser. A morte – introduzida pelo suicídio de uma estudante, perpassando diversos outros trechos e culminando no fuzilamento do tenente – não é a representação do fim, mas traz uma ideia de ciclo, de renovação – como a própria estrutura cíclica da obra indica.

O tenente negro sente empatia pelo prisioneiro e se espelha nele, pois sabe que é igualmente prisioneiro do sistema. Transformação que nos levou a analogias relevantes: o prisioneiro é o *homo sacer*, aquele ser que é gerenciado pela *biopolítica*, por um mecanismo de inclusão/exclusão. Observamos a representação de diversas figuras *homosacertizadas*, destituídas de seus direitos e que se tornaram elementos primordiais de expressão literária das várias violências, inclusive as institucionalizadas. Verissimo utiliza a linguagem grotesca para discorrer sobre situações de violência e violação dos direitos humanos, que são demonstrações de crítica e alerta do escritor contra fundamentalismos, ditaduras, injustiças sociais e hegemonias.

Como um *dispositivo-lúdico-profanatório*, *O Prisioneiro* provoca reflexões sobre ética e sua conexão com o agir, a negação da passividade diante regramentos estabelecidos pelo poder, que simbolicamente está associado com o ser *qual-quer* – ser de potência que pode a própria impotência. Essa *qualqueridade* está representada na obra por meio do prisioneiro que não se pronuncia no interrogatório, ou seja, resiste, pois tem a potência de falar como a potência do não e dessa forma apresenta seu *ethos*. A ética que a literatura verissimiana apresenta é aquela que concebe o sujeito como um ser singular, *qualquer* – sem pressupostos ou imposições, mas de possibilidades. Indica a ética vivida participativamente e responsabilmente, ou seja, o sujeito agente é responsável pelos seus

atos e responsivo a eles e aos atos dos outros, que envolve a *exotopia*, que significa que somente ele pode ver o outro em sua completude e somente o outro o vê da mesma forma, numa relação de alteridade/*outridade*. A *exotopia* é um elemento fundamental, pois o *eu-para-mim* se constrói a partir do *eu-para-os-outros*, dessa maneira, quando o personagem tenente passa a ver a si mesmo através do prisioneiro, ama-o e perdoa-o, assim também ama e perdoa a si mesmo, em uma relação de *eu-outro*.

A amplitude simbólico-literária da morte o aproxima da linguagem. A morte, ou seja, a ausência de algo/alguém é que leva o ser humano a nomear o mundo. Assim, quando o indivíduo não possui a autonomia da morte, quando terceiros se colocam no controle dela, se retira o domínio da linguagem, ou seja, dá-se o início da manipulação, da destituição de sua liberdade e de seus direitos. Em *O Prisioneiro*, o ataque do tenente ao grupo militar, apesar de parecer um suicídio, é na verdade a simbolização da dominação da própria morte, afirmando-se como ser de linguagem.

O tenente demonstra uma busca por regeneração que se afirma pela transformação, um ser que entre dilemas éticos e morais é desejoso por redenção. Sua jornada nos remete ao herói mitológico, que confronta obstáculos e supera-os para alcançar um objetivo que sempre se reitera. Essa força dos mitos serve de inspiração e conduz, simbolicamente, o ser humano a enfrentar seus medos e a acreditar em seu potencial de triunfo; representa o ideal, o virtuoso e a esperança. O tenente-herói não morre, mas renasce ao alcançar seu valor, ou seja, sua *pontencialidade*, que fora obscurecida pelo caos instaurado pela guerra e/ou sistema. A análise de *O Prisioneiro* traz a revelação da virtude da prudência, pois a concepção da linguagem como representação da realidade, do presente, mas também da memória, conecta-se com essa virtude cardeal, interligada diretamente com a inteligência nas tomadas de decisões para o bem agir. Aspectos que permitem ao ser humano ver a realidade não ofuscada por preconceitos, egoísmo, interesses ou fundamentalismos. A correlação de *O Prisioneiro* com a prudência – virtude conectada com as demais virtudes – é sua ligação com a visão da realidade, ou seja, lançar um olhar contemplativo-imaginativo para refletir a vida contingente e o ser humano em suas *pontencialidades*.

O autor se ausenta do texto para deixar vazios a serem preenchidos, cuja (re)leitura utilizando-se do poder *profanatório* da linguagem abre-se para uma nova experiência da palavra, não apenas por viés objetivo, mas também, subjetivo e intuitivo, cujo poder e a

resistência se afirmam ante os dispositivos que nos põe em jogo. Esvaziar-se pela palavra criativa e imaginativa é possibilitar novos sentidos e significados. A literatura verissimiana, por sua virtude da *indignação*, é capaz de suscitar questionamentos sobre o mundo e sobre a própria natureza contraditória do ser humano, ou seja, sua *outridade*. A ambiguidade revelada no texto ultrapassa o campo semântico, a narrativa disponibiliza o elemento *profanatório* pelo lúdico, que é o que move o dispositivo. Na medida em que a literatura representa o indivíduo capturado e iludido por mecanismos do poder e que por seus efeitos coercivos o tornam alheio às transformações, ela – a literatura – incita provocações sobre a condição humana e abre-se para realidades as quais o ser humano se fechou, invoca sua humanidade e torna-se a própria realização do real. O lúdico é o elemento *animador* para a libertação das expressões humanas.

A linguagem simbólica e poética é o fio condutor do romance, que brinca e joga com as palavras, e “nos jogos e brinquedos a liberdade e a necessidade se encontram, e a alegria que deles se deriva brota justamente triunfante que domina a necessidade, produzindo um mundo passível de ser amado” (ALVES, 2009, p. 23). A profanação advinda da ludicidade é a suspensão do tempo linear e determinado, que não reproduz o passado e nem prediz o futuro, mas participa do melhor momento do presente, o *kairós* literário. Ao profanar, ou seja, ao interpretar a obra, propõem-se novos usos, ou *reuso*, da história e do sagrado, assim, cria-se uma nova história, livre para a busca do conhecimento de si mesmo e do mundo.

Pelos axiomas aqui elencados, apreendemos uma dimensão espiritual e teológica, que aparece de forma velada ou exposta, ao abordar o ser humano em sua perspectiva axiológica e busca pelo sentido da vida. A estrutura literária comum é suplantada pela estrutura/jornada *sacro-secular*, apresentada pelo desenvolver do personagem aprisionador-prisioneiro que chega à redenção no (re)encontro de *si* mesmo, do seu *eu-outro*, implicações que nos faz pensar nas prisões que construímos e naquelas que desejamos/devemos derrubar.

A obra literária de Verissimo suscita indagações, descobertas e inspirações os quais esta pesquisa não é, e arriscamos dizer que nenhuma outra, capaz de exauri-las, e justamente por essa razão deve se manter o estudo sobre ela.

Agamben (2018) compara o poeta com um “vidente”, sujeito transformado cuja visão na prática criativa contempla não a obra escrita, mas a potência da escritura; e potência nada mais é do que a essência de cada ser. Nessa moldura, se a essência do poeta está na potência da sua escritura e esta representa transformações, qual será a potência, ou seja, as possibilidades do ser que esta – a escrita – contempla?

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007a.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b.
- AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby: Escrita da Potência**. Trad. de Manuel Rodrigues e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008a.
- AGAMBEN, Giorgio. **O resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho** (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008b.
- AGAMBEN, Giorgio. “O que é dispositivo”, In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, pp. 27-51.
- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da Prosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012b.
- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014a.
- AGAMBEN, Giorgio. **Categorias italianas: estudos de poética e literatura**. Trad. Trad. Carlos E. S. Capela e Vinícius N. Honesko. Florianópolis: Editora UFSC, 2014b.
- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**. Trad. Andrea Santurbano; Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGOSTINI, Nilo. Avareza. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Pecados**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2001.
- ALENCAR, Chico. Indignação. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Virtudes**. São Paulo: Loyola, 2001b. pp. 96-101.
- ALMEIDA, Antonio José de. **ABC do Concílio Vaticano II**. São Paulo: Paulinas, 2015.
- ALVES, José Édil de Lima (organizador). **Erico Verissimo: provinciano e universal**. Canoas: ULBRA, 2006.
- ALVES, Rubem. **Pimentas: para provocar um incêndio, não é preciso fogo**. São Paulo: Planeta, 2012.
- ALVES, Rubem. **Lições de Feitiçaria**. Meditações sobre poesia. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2010.
- ALVES, Rubem. **Variações sobre a Vida e a Morte ou O Feitiço erótico-herético da teologia**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2009.
- ALVES, Rubem. **O que é religião**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- ALVES, Rubem. A Complicada Arte de Ver, in: **Revista Prosa e Verso**.
<https://www.revistaprosaversoearte.com/complicada-arte-de-ver-rubem-alves/>
último acesso em 14/01/2022.
- AMORIM, Marília. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2013.
- ANDRADE, Paulo Fernando Carneiro de. Tolerância. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Virtudes**. São Paulo: Loyola, 2001b. pp. 138-144.
- ARAGÃO, Gilbraz. Indignação. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Virtudes**. São Paulo: Loyola, 2001b. pp. 106-111.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Baby Abrão. In: **Aristóteles – Vida e Obra**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção os Pensadores).

- ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução: Ana Maria Valente. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- 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.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. 5.ed. São Paulo: Editora HUCITEC, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4. ed. Revista. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Para uma Filosofia do Ato Responsável**. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos-SP: Pedro e João editoras, 2017.
- BARBAGLI, Marzio. **O suicídio no Ocidente e no Oriente**. Tradução: Frederico Carotti. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. Memórias e processo de criação. In: VERISSIMO, Erico. **Solo de Clarineta**. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, v.1, 2005, pp. 15-23.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Trad. Nélio Scheider; Renato Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BEZERRA JR, Benilton. Gula. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Pecados**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2001a.
- BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Teologia e Literatura**. Afinidades e segredos compartilhados. Petrópolis, R.J.: Vozes; Rio de Janeiro: Ed. PUC, 2015.
- BORDINI, Maria da Glória. **Criação Literária em Erico Verissimo**. Porto Alegre: L&PM /EDIPUCRS, 1995.
- BORDINI, Maria da Glória. (org). **Caderno de Pauta Simples: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária**. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Instituto Estadual do Livro, 2005.
- BOSI, Alfredo. “Modernismo”, In: BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, Alfredo. “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo”, In: BOSI, Alfredo. **O Conto Brasileiro Contemporâneo**. São Paulo: Editora Cultrix, 2015.
- BRAIT, Beth. (Organizadora). **Bakhtin, Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2013.
- BRITO, Nelson Xavier de. “A divinização e a humanização do perdão no imaginário popular religioso brasileiro”. In: **Protestantismo em Revista**. São Leopoldo, v. 40. p. 39-54, jan./abr. 2016.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2018.

- CABRAL, Jimmy Sudário; BINGEMER, Maria Clara. **Finitude e mistério: Mística e literatura moderna**, Rio de Janeiro: PUC Rio; Mauad, 2014.
- CAIMI, Claudia Luíza; OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. “A literatura em tempos sombrios: ética, estética e política em Desonra”, de J. M. Coetzee. In: **Revista IPOTESI**. Juiz de Fora, v.19, n.2, pp. 153-165, Jul./Dez. 2015.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CAMPOS, Beatriz Badim de. **Caminhos Cruzados e Um Lugar ao Sol: o projeto literário de Erico Veríssimo**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2016.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CANDIDO, Antonio. **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.
- CASTRO, Edgardo. **Introdução a Giorgio Agamben: Uma arqueologia da potência**. Trad. Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- CHAVES, Flávio Loureiro. (Org.) **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Érico Veríssimo**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Veríssimo: O escritor e seu tempo**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2001.
- CHAVES, Flávio Loureiro. “A terra de Erico”. In: _____. **Matéria e invenção**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1994. pp. 49-60
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução: Vera da Costa e Silva. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- COUFFIGNAL, Robert. Éden. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. Pp. 294-306.
- DAMASCENO, Fábio. “Sobriedade”. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Virtudes**. São Paulo: Loyola, 2001b. pp. 117-125.
- DUSSEL, Enrique. **Ética Comunitária**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- ECO, Umberto. **A definição da Arte**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- ELIADE, Micea. **O Sagrado e o profano: A essência das religiões**. 3ª ed. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- ELIADE, Micea. **Mito e Realidade**. Trad. Pola Civetti. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- ELIADE, Micea. **Imagens e Símbolos**. Trad. Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa-Portugal: Editora Arcádia, 1979.
- ELIADE, Micea. Mito do eterno retorno. Trad. José A. Ceschin. São Paulo : Mercury, 1992.
- FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. In: **Revista Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011.
- FARACO, Carlos Alberto. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin, Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2013. pp. 95-111.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2ªed. São Paulo: Contexto, 2016.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: _____. **Ditos e Escritos**. Estética- literatura e pintura, música e cinema. Vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

- FRANCHINI, A. S. **As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana**. 9ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FREDRIKSEN, Paula. **Pecado: uma história primitiva de uma ideia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- FREIRE JUNIOR; SILVA. Diplomacia e ciência no contexto da Segunda Guerra Mundial: a viagem de Arthur Compton ao Brasil em 1941. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo. V. 34, nº 67, pp 181- 201, 2014.
- FRYE, Northrop. **O Caminho Crítico**. Tradução: Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Editora É Realizações, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Mito, Direito e Justiça em Walter Benjamin”. In: **Revista Direito e Práxis**. Rio de Janeiro, Vol. 11, N. 03, 2020, p. 1934-1945.
- GALIMBERTI, Umberto. **Os vícios capitais e os novos vícios**. Trad. Sérgio José Schirato. São Paulo: Paulus, 2004.
- GEBARA, Ivone. **O que é teologia feminista**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- GIOIA Jr., Oswaldo. **Agamben: Por uma ética da razão e do resto**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- GRANDI, Celito de. “Somos todos uns mentirosos”. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). **A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política**. Porto Alegre: Editora UFRGS; Editora PUC-RS, 1997.
- GREGÓRIO, Sérgio Biagi. **Dicionário Conciso de Filosofia**. São Paulo: Edição do Autor, 2014.
- HOGAN, Patrick Colm. **The Mind and Its Stories**. Narrative Universals and Human Emotion. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.
- HOHLFELDT, Antonio. “O espelho do escritor”. In: **Cadernos de Literatura Brasileira – Érico Veríssimo**, São Paulo: Instituto Moreira Salles, no. 16, p. 27-43, novembro. 2003.
- HOHLFELDT, Antonio. **Erico Verissimo**. Porto Alegre-RS: Editora Tchê/RBS, 1984.
- HORTAL, Pe. Jesus. “Inveja”. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Pecados**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2001.
- JOSAPHAT, Carlos. **Paradigma teológico de Tomás de Aquino: sabedoria e arte de questionar, verificar, debater e dialogar: chaves de leitura da Suma de teologia**. São Paulo: Paulus, 2012.
- KAYSER, Wolfgang. **Lo grotesco. Su realización em literatura y pintura**. Trad. Juan André García Román. Madrid: Machado libros, 2010.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco. Configuração na pintura e na literatura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KUSCHEL, Karl-Josef. **Os escritores e as Escrituras: retratos teológico-literários**. Tradução Paulo Astor Soethe et al. Apresentação Paulo Astor Soethe. São Paulo: Loyola, 1999.
- LAUAND, Jean. A arte de decidir: a virtude da Prudentia. In: **Revista Brasileira de Direito Constitucional**, N. 2, jul./dez. – 2003 (Conferências e Debates).
- LAUAND, Jean. “*Prudentia*, Religiões e Sociedade”. In: www.hottopos.com/geral/prud_relig.htm Acesso em: 05/01/2021.

- LAUAND, Jean. “Introdução”, In: TOMÁS DE AQUINO. **Sobre o Ensino (de Magistro) Os Sete Pecados Capitais**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- LAUAND, Jean. “Notas”. In: TOMÁS DE AQUINO. **A Prudência: A virtude da decisão certa**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LIBÂNIO, João Batista. **A Ética do Cotidiano**. São Paulo: Paulinas, 2015.
- LIBÂNIO, João Batista. **Igreja Contemporânea: Encontro com a modernidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- LOPES, Márcio Cappelli Aló. **Por uma teologia Ficcional: a reescritura bíblica de José Saramago**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio /Vozes Acadêmica, 2020.
- LÖWY, Michael. **A estrela da manhã – Surrealismo e marxismo**. Tradução: Eliana Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2018.
- LÖWY, Michael. **A revolução é o freio de emergência: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.
- LUCAS, Fábio. **Ética e Estética de Erico Verissimo**. Porto Alegre, RS: AGE, 2006.
- LUCKNER, Rita de Cassia Scocca. “Onde moram as palavras: considerações sobre a loucura, a poesia e o silêncio a partir do pensamento de Rubem Alves”. In: CAMPOS, Breno Martins; MARIANI, Ceci Maria Costa Baptista; RIBEIRO, Claudio de Oliveira (orgs.). **Rubem Alves e as contas de vidro: variações sobre teologia, mística, literatura e ciência**. São Paulo: Edições Loyola, 2020.
- LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia**. Tradução Mario Krauss e Vera Barkow. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MAGALHÃES, Antônio. A Bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. In: FERRAZ, S, et al. (orgs.) **Deuses em poéticas: estudos de literatura e teologia** [online]. Belém: UEPA, 2008.
- MAGALHÃES, Antônio. **Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo**. São Paulo: Paulinas, 2009.
- MANZATTO, Antônio. “Um certo desejo de liberdade”, In: **Revista de Cultura Teológica**. v. 14 - n. 55 - abr/jun. São Paulo: PUC, 2006.
- MANZATTO, Antônio. Teologia e Literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado. São Paulo: Loyola, 1994.
- MARTINS, Ana Carolina; PAZ, Caio; PINHO, Isabela; MONTEIRO, Juliana de Moraes. **AGAMbiarra: escritos sobre a filosofia de Giorgio Agamben**. Rio de Janeiro: Ape’Ku Editora, 2020.
- MARTINS, Roberto Cintra. “Equidade”. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Virtudes**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2001b.
- MOISES, Massaud. “Modernismo”. In: **História da Literatura Brasileira**. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MONTEIRO, Lorena Madruga. “O resto não é silêncio: Polêmica e polarização do campo intelectual em porto alegre nos anos 1940”. In: **Revista Perspectivas**. São Paulo, v. 40, p. 121-143, jul./dez. 2011.
- MONTEIRO, Juliana de Moraes. “Das mãos que tremem: arte e estranheza em Giorgio Agamben”. In: Martins, Ana Carolina. **AGAMbiarra: escritos sobre a filosofia de Giorgio Agamben**. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2020.
- MOSER, Antônio. **O Pecado: do descrédito ao aprofundamento**. 5.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- MÜLLER, Lutz. O Herói. A verdadeira jornada do herói e o caminho da individualização. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cultrix, 2017.

- NEGRI, Matheus. O livro de Jó – Uma introdução. [S.l.: s.n.], 2016. Edição do Kindle
- PARREIRAS, M. (2021). Da inoperosidade em Agamben à dúvida de Cézanne em Merleau-Ponty. *Profanações*, 8, 275–289. <https://doi.org/10.24302/prof.v8.3844>.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Qacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PEDREIRA, Eduardo Rosa. “Contemplação”. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Virtudes**. São Paulo: Loyola, 2001b. pp. 25-34.
- PESAVENTO, Sandra. “A temporalidade da perda”. In: PESAVENTO, Sandra (org.). **Leituras cruzadas**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2000. pp. 31-48.
- PINILLA, Ingrid Karina Morales. “Residualidade literária e cultural”. In: NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do; et al. (orgs.) **Metodologia da Pesquisa em Estudos Literários**.
- QUEIROZ, Carlos Eduardo Japiassú; LIRA, João Augusto de Medeiros de. “Males que vêm para o Bem: o Mal na ficcionalidade expatriada de Paul Bowles”. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos; GOMES, Carlos Magno; CARDOSO, Ana Leal (orgs.). **Sombras do Mal na Literatura**. Maceió: EDUFAL, 2011. pp.123-164.
- RENFREW, Alastair. **Mikhail Bakhtin**. Trad. Marcus Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2017.
- RIBEIRO, Claudio de Oliveira; Luckner, Rita de Cassia Scocca; Kelm, Thieago Rafael Englert. “Dos jardins com Heidegger à profanação da política: itinerário de Giorgio Agamben”. In: **Giorgio Agamben em Foco**. Curitiba: Editora Prismas, 2017.
- RIBEIRO, Claudio de Oliveira; Luckner, Rita de Cassia Scocca. “Justiça e paz”. In: RIBEIRO, Claudio de Oliveira; ARAGÃO, Gilbraz; PANASIEWICZ, Roberlei. (orgs.). **Dicionário do Pluralismo Religioso**. São Paulo: Recriar, 2020.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora Viva**. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.
- RICOEUR, Paul. **A Simbólica do Mal**. Tradução: Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.
- ROUART, Marie-France. O mito do Judeu Errante. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. pp. 665-672.
- SANTO AGOSTINHO. **Confissões** - Santo Agostinho - Vida e Obra. Tradução J. Oliveira Santos. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Coleção os Pensadores).
- SANTO AGOSTINHO. **A Cidade de Deus** (De Civitate Dei). Tradução: Eurípedes Braga de Queiróz. [S.l.: s.n.]. 2020. ebook Kindle.
- SANTO AGOSTINHO. **O livre-arbítrio**. Tradução, organização, introdução e notas de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- SILVA, João Bernardino da; BANDEIRA DA SILVA, Lorena. “Relação entre Religião, Espiritualidade e Sentido da vida”. In: **Revista Logos & Existência** - Revista da Associação Brasileira de Logoterapia e Análise Existencial n.3(2), 2014, pp. 203-215.
- SILVEIRA; CÓRDOVA, in: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (orgs.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. pp. 31-43
- SOBRAL, Adail. O ato “responsável” ou ato ético em Bakhtin e a centralidade do sujeito. in: **Signum: Estudos da Linguagem** n.11/1 jul. 2008, pp. 219-235. Web.
- SOUZA, Solange Jobim e. **Infância e Linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin**. 13. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. O Modernismo: Os anos da Vanguarda. In: _____. **História da Literatura Brasileira**. Tradução Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2004.
- TOMÁS DE AQUINO. **Sobre o Ensino (de Magistro) Os Sete Pecados Capitais**. Tradução e estudos introdutórios: Luiz Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- TOMÁS DE AQUINO. **Suma de Teología**. 4ª ed. Biblioteca de Autores Cristianos: Madrid, 2001.
- VILELA, Daniel Marques. **Utopias Esquecidas: Origens Da Teologia Da Libertação**. São Paulo: Fonte Editorial, 2013.
- VERISSIMO, Erico. **Noite. O Prisioneiro**. 7. ed. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Editora Globo, 1978.
- VERISSIMO, Erico. **Solo de Clarineta: Memórias**. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, v.1, 2005a.
- VERISSIMO, Erico. **Solo de Clarineta: Memórias**. Organização: Flávio Loureiro Chaves. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. 2, 2005b.
- VERISSIMO, Erico. **Incidente em Antares**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005c.
- VERISSIMO, Erico. **Caminhos Cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005d.
- VERISSIMO, Erico. **Clarissa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005e.
- VERISSIMO, Erico. **Saga**. Porto Alegre: Editora Globo, 1940
- VERISSIMO, Erico. **Fantoches e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- VILLAS BOAS, Alex. Teologia em diálogo com a Literatura: origem e tarefa poética da teologia. São Paulo: Editora Paulus, 2016.
- VILLAS BOAS, Alex. A proposta de uma Teopatodiceia como pensamento poético-teológico. In: **Cirberteologia – Revista de Teologia e Cultura**. Ano VII. n.3, 2011. pp. 23-54.
- VILELA, Daniel Marques. **Utopias Esquecidas: Origens Da Teologia Da Libertação**. São Paulo: Fonte Editorial, 2013.
- YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Pecados**. São Paulo: Loyola, 2001a.
- YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Virtudes**. São Paulo: Loyola, 2001b.
- ZILBERMAN, Regina. “O romance em zona de transição”. In: BORDINI, Maria da Glória. **Erico Verissimo – o escritor e seu tempo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990. pp. 45-48.