

Carlos Augusto Carneiro Costa

O DIFÍCIL DISFARCE DA DOR

Humor e memória do terror
em Luis Fernando Verissimo

EDITORA

Unimontes



O DIFÍCIL DISFARCE DA DOR

Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes

Wagner de Paulo Santiago
Reitor

Dalton Caldeira Rocha
Vice-Reitor

Ivana Ferrante Rebello
Pró-Reitora de Ensino

Rogério Othon Teixeira Alves
Pró-Reitor de Extensão

Maria das Dores Magalhães Veloso
Pró-Reitora de Pesquisa

Cláudia Luciana Tolentino Santos
Pró-Reitora de Planejamento, Gestão e Finanças

Marlon Cristian Toledo Pereira
Pró-Reitora de Pós-Graduação

©Editora Unimontes

Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro
Editora-Chefe

Conselho Editorial

Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro
Gustavo Henrique Cepolini Ferreira
Ivana Ferrante Rebello
Leandro Luciano Silva Ravnjak
Luiz Henrique Carvalho Penido
Maria da Penha Brandim de Lima
Patrícia Takaki Neves
Tânia Marta Maia Fialho
Vanessa de Andrade Royo

Apoio:



Carlos Augusto Carneiro Costa

O DIFÍCIL DISFARCE DA DOR

Humor e memória do terror
em Luis Fernando Verissimo



Montes Claros/2024

Capa
Luana Pereira Santos

Maria Rodrigues Mendes
Diagramação

Benedito de Sales Santos
Revisão linguística

Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro
Editora Geral

Este livro foi selecionado por edital
e submetido a parecer duplo cego

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Costa, Carlos Augusto Carneiro

O difícil disfarce da dor [livro eletrônico] : humor e memória do terror
em Luis Fernando Veríssimo / Carlos Augusto Carneiro Costa. -- Montes
Claros, MG : Editora Unimontes, 2024.

PDF

Bibliografia.

ISBN 978-65-86467-92-5

1. Crítica literária 2. Cultura brasileira 3. Literatura - História e crítica 4.
Produção cultural 5. Veríssimo, Luís Fernando, 1936- I. Título.

24-243607

CDD-B869.09

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : História e crítica B869.09
Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

©Editora Unimontes

Campus Universitário Professor Darcy Ribeiro
Montes Claros - Minas Gerais - Brasil
CEP 39401-089 - CAIXA POSTAL 126
www.editora.unimontes.br
editora@unimontes.br

Filiada à



*À minha comunidade de afetos, cuja existência ameniza as
dores e fornece o ambiente favorável para a escrita.*

*A meus pais, Benedito Costa e Cleonilda Costa, núcleo dessa
comunidade.*

*A meu filho Théo, cuja morte prematura me mostrou uma
outra face do difícil disfarce da dor.*

*Para a catástrofe, em busca
Da sobrevivência, nascemos.*

Murilo Mendes, As ruínas de Selinunte.

*Smile, though your heart is aching
Smile, even though it's breaking
When there are clouds in the sky
You'll get by...*

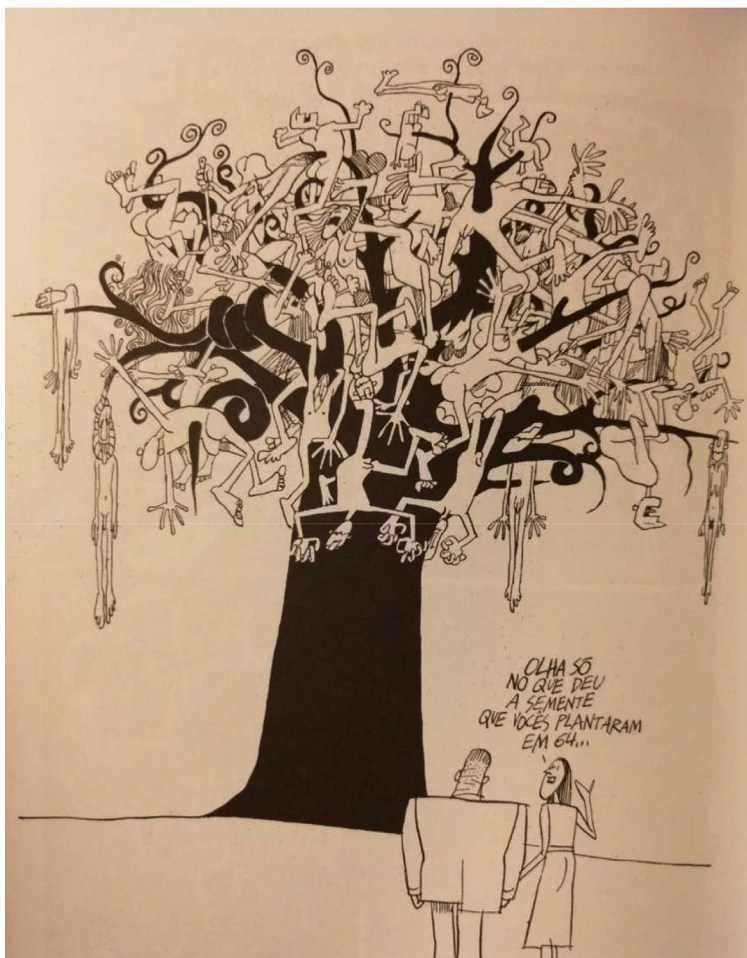
*If you smile
With your fear and sorrow
Smile and maybe tomorrow
You'll see the sun come shining through, for you*

*Light, up your face with gladness
Hide, every trace of sadness
Although a tear may be ever so near
That's the time you must keep on trying
Smile, what's the use of crying?
You'll find that life is still worthwhile
If you'll just smile.*

Charles Chaplin, Smile.

*Podia muito para os infelizes. Fazia-os rir. E, já o dissemos, fazer rir é
fazer esquecer. Que maior benfeitor sobre a terra que um distribuidor de
esquecimento!*

Victor Hugo, O homem que ri.



(ZIRALDO. *Ziraldo n'ô Pasquim Só dói quando eu rio* – Treze anos daqueles tempos contados pelo humor de Ziraldo. São Paulo: Globo, 2011, p. 334.)



Sumário

Prefácio 11

Humor como antídoto literário para a dor provocada pelo terror de Estado

Elcio Loureiro Cornelsen

Introdução 17

O difícil disfarce da dor

Parte 1

Considerações sobre o estado da arte 35

1.1. Fortuna crítica e valor estético da produção de Verissimo..... 37

1.2. A crônica e sua função crítica da realidade histórica 51

1.3. Engajamento, resistência e contemporaneidade de Verissimo..... 64

Parte 2

Abordagens teórico-críticas 75

2.1. Concepções sobre autoritarismo, violência e memória..... 77

2.2. O humor na cultura, filosofia, psicanálise e linguagem 101

Parte 3

Humor e memória do terror em Verissimo..... 125

3.1. Crítica ao autoritarismo e suas continuidades..... 128

3.2. Censura 147

3.3. Repressão..... 157

3.4. Interações entre Tortura, Memória e Esquecimento..... 169

Parte 4

A propósito da ética da representação humorística em Verissimo 187

Conclusão 209

Humor e fantasmagoria do terror

Referências..... 221

Anexo 237

Prefácio

Humor como antídoto literário para a dor
provocada pelo terror de Estado

Elcio Loureiro Cornelsen

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

Walter Benjamin, “Teses sobre o conceito da história”.

Em tempos de tantas sombras e incertezas, em que o sentido de humanidade, diria Walter Benjamin, está em baixa na bolsa de valores do neoliberalismo econômico e da autocracia política, autoritária em sua essência, é um bálsamo e acalanto ler uma obra como a que aqui se enuncia: *O difícil disfarçar da dor: humor e memória do terror em Luis Fernando Verissimo*. Fruto de vasta e profunda pesquisa realizada por seu autor, Carlos Augusto Carneiro Costa, a obra nos faz pensar sobre questões de ordem ética e estética no trato literário de temas contundentes, como a dor e a violência provocadas pelo terror de Estado no período da ditadura civil-militar brasileira, cujos tentáculos se espriam ainda nos dias de hoje, com toda sua nocividade.

Conforme o autor aponta, o humor e o riso podem se tornar, justamente, mecanismos de sobrevivência desenvolvidos pelo ser humano para lidar com a dor, exercendo, assim, “importante função psíquica de ‘equilíbrio e preservação’ da vida”. Mas tal riso pode não ser o da gargalhada, configurando-se como um riso amargo, de resistência frente ao “curso catastrófico da história”.

O humor, como produto do riso, configura-se como uma estratégia que permite disfarçar a dor. Todavia, como bem nos lembra o autor, “disfarçar’, mas jamais ‘esquecer’”. Não se trata, pois, de um humor que enfraqueça a contundência dos eventos a ponto de levar os sujeitos ao esquecimento, mas justamente o contrário: que mantenha viva a memória e denuncie o terror de Estado e a impunidade de seus agentes, mentores e financiadores.

Para tratar do tema do humor relacionado ao tratamento estético do terror de Estado na Literatura Brasileira, o autor elegeu um vasto corpus de análise, composto por quarenta textos, englobando contos e crônicas do escritor

gaúcho Luis Fernando Verissimo, publicados em antologias entre 1975 e 2010. Sem dúvida, tal empreitada representa uma série de desafios, o que só ratifica a postura ética ao lidar com as diversas facetas da violência de Estado, em seu caráter autoritário, evidenciadas pela censura e repressão a ideias dissidentes, pela prática de assassinatos, de ocultação de cadáveres e, cada vez mais, pelo apagamento da memória e o negacionismo, traço de perversão e cinismo daqueles que defendem a autocracia, herdeira da ditadura, em substituição da democracia liberal.

Portanto, o estudo proposto por Carlos Augusto Carneiro Costa em seu livro não é, necessariamente, voltado para o que teria sido o passado ditatorial brasileiro recente, mas, sim, para a sobrevivência, em nossos dias, de ideias e práticas autoritárias em parte da sociedade e em segmentos e órgãos governamentais, o que podemos acompanhar com perplexidade e com senso de alerta para o futuro próximo. Trata-se, pois, de um estudo crítico, uma vez que lida com uma produção literária que critica, por meio do humor, a latência de elementos autoritários do passado, defendidos e difundidos pela extrema direita, e amplamente legitimados por parte da população brasileira. Desse modo, afirma o autor, há a premente “necessidade de refletir sobre o passado como forma de intervir no presente”.

A primeira e, certamente, a mais importante questão abordada no estudo é de ordem ética: Seria uma atitude ética adotar o riso e o humor para a produção de um discurso crítico a práticas autoritárias e a políticas de apagamento da memória da ditadura, quando envolvem dor e sofrimento de pessoas atingidas e aviltadas pelo terror de Estado? Diante disso, o autor defende a tese de que as crônicas e os contos de Luis Fernando Verissimo, que integram o corpus de análise, resultam de uma “ética da representação humorística”. Ao invés de contribuir para a banalização do sofrimento, tais textos provocam uma espécie de choque e de desvelamento ao explorar, humoristicamente, cenas de violência, levando o leitor a refletir, criticamente, sobre práticas autoritárias que se evidenciam no terror de Estado.

Por sua vez, a categoria central do estudo proposto por Carlos Augusto Carneiro Costa é o humor. Baseado em pensadores como Luigi Pirandello, Henri Bergson, Georges Minois, Elias Thomé Saliba, Sigmund Freud, Martin Grotjahn, e Arthur Asa Berger, o autor discorre sobre essa categoria em toda a sua complexidade, seja no campo das artes, da filosofia ou da psicanálise. Além disso, o humor irônico é apresentado como “a marca fundamental da crônica de Verissimo”.

Além do humor, o conceito de memória também alicerça a pesquisa da qual se originou *O difícil disfarce da dor*. Para isso, diversos estudos fulcrais serviram de base para a construção argumentativa em torno desse conceito, com destaque para nomes como Maurice Halbwachs, Michael Pollak, e Jacques

Le Goff. Se, por um lado, há uma demanda pela “ética da representação humorística”, por outro, há igualmente uma demanda pela memória do terror de Estado que resiste ao esquecimento e ao apagamento programático, dos quais o negacionismo se alimenta.

Um terceiro elemento do estudo é o terror, especificamente o terror de Estado, que abrange termos como violência, tortura, repressão, censura e apagamento da memória, resultantes de práticas autoritárias ou totalitárias de poder. Para sua fundamentação, o autor valeu-se de estudos desenvolvidos por diversos pensadores, entre eles, Norberto Bobbio, Hannah Arendt, Marilena Chauí, Lilia Moritz Schwarcz, e Michel Foucault.

Entretanto, ao falar de uma “ética da representação humorística”, o autor tem em seu horizonte a Ética, de Aristóteles, obra igualmente fulcral para se pensar a “ética da responsabilidade”, proposta por Carlos Augusto Carneiro Costa em seu estudo, ao afirmar que ela subjaz nos contos e nas crônicas de Luis Fernando Verissimo. Para fundamentar seu argumento, outros pensadores que se dedicaram a esse tema são referenciados, entre eles, Mikhail Bakhtin, Martin Buber, Emmanuel Levinas, e Theodor Wiesengrund Adorno. Pensa-se, assim, em um humor crítico, marcado pela sátira, pelo chiste, pela ridicularização e pela incongruência de situações contundentes a serem desveladas, por um “Humor Negativo”, como bem pontua Carlos Augusto Carneiro Costa em seu estudo.

Quanto ao escritor Luis Fernando Verissimo, além de ser aclamado pelo público leitor, tem sido reconhecido pela academia, onde estudos têm sido desenvolvidos, sobretudo em relação a seu viés crítico frente à sociedade atual e à ditadura civil militar, fazendo com que seja visto como intelectual engajado, que produz uma literatura de resistência. Esse é um aspecto fundamental abordado por Carlos Augusto Carneiro Costa em seu estudo, ao reconhecer Verissimo como “intelectual atento ao passado e suas ressonâncias no presente”, e também “sua produção literária como artefato cultural que se opõe e estabelece resistência à opressão”. E o *status quo* moveu Verissimo à escrita resistente: “Mas minha motivação pessoal para escrever sobre o tema é a indignação com o saudosismo burro”.

Por sua vez, não é de hoje que a violência é apontada como elemento associado a dois traumas constitutivos na história brasileira: por um lado, o genocídio indígena secular no período colonial, cujos efeitos são sentidos ainda nos dias atuais, e, por outro, a escravização de mulheres e homens negros sequestrados e trazidos à força da África nos períodos colonial e imperial. Ao invés de integrarem o debate público de maneira ampla, no intuito de se repensar criticamente a própria sociedade brasileira e a violência de Estado na atualidade, as memórias de tais traumas costumam ser silenciadas e apagadas, principalmente como parte de estratégias políticas de caráter autoritário, socialmente implantadas sob as máscaras do liberalismo e do neoliberalismo

democráticos, herdeiros de um passado violento e promotores da naturalização da desigualdade sócio racial. Trata-se, pois, de uma história que demanda ser revisitada e rememorada a partir de políticas construtivas e transformadoras de educação, que combatam a “banalidade do mal”, para empregarmos uma expressão cunhada por Hannah Arendt, no seio da sociedade brasileira.

O conjunto de textos que formam o corpus de análise em *O difícil disfarce da dor* é formado majoritariamente por crônicas. Para sua fundamentação, Carlos Augusto Carneiro Costa vale-se de importantes referências a estudos de Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Davi Arrigucci Jr., Jorge de Sá, José Castello. Por seu caráter híbrido, entre literatura e jornalismo, o gênero crônica, genuinamente brasileiro, possui suas peculiaridades, a começar pelo fato de que ela não nasce para o livro, mas para o jornal e o consumo imediato por parte do leitor. A crônica também guarda relação com acontecimentos cotidianos, o que faz com que ela assuma um caráter documental, “um testemunho da vida”. Se, por um lado, ela compõe o conjunto de textos do jornal e é marcado por traços de oralidade e linguajar coloquial, por outro, seus elementos ficcionalizantes, derivados da escrita de grandes escritores que dela se serviram desde a segunda metade do século XIX, garantem sua literariedade. Luis Fernando Veríssimo, como bem demonstra Carlos Augusto Carneiro Costa, é um autêntico mestre da crônica, que contempla um leque variado de temas de interesse de um amplo público leitor: “futebol, música, sexo, psicanálise, cinema, história, literatura, culinária, economia e política”.

Parte das crônicas de Luis Fernando Veríssimo analisadas em *O difícil disfarce da dor* foi escrita sob censura, o que, certamente, exigiu do escritor o emprego de estratégias de linguagem que permitissem driblá-la, sem, entretanto, abrir mão do viés crítico, que seria veiculado nas entrelinhas, muito por conta dos elementos ficcionalizantes e do humor irônico, um humor cáustico, feito não para divertir como em representações cômicas de caráter conservador e, por vezes, negacionista – fiquemos apenas com o exemplo do filme *A taça do mundo é nossa* (2003), dirigido por Lula Buarque e com roteiro de autoria de comediantes, integrantes do programa humorístico *Casseta & Planeta*, Bussunda, Marcelo Madureira e Hélio de la Peña, que banalizam o sofrimento do Outro para supostamente entreter o público, e não para despertar nele uma postura crítica frente à violência de Estado –, mas para alertar e criticar tudo aquilo que põe em risco o humano, sem banalizar a violência e o sofrimento. O tom ambíguo e o caráter transgressor garantem o desvelamento das práticas autoritárias na sociedade e no Estado. Sua atuação como cronista iniciou-se no final dos anos 1960 e chega até nossos dias, em contribuições para dois jornais brasileiros de grande circulação: *O Globo* e *O Estado de São Paulo*.

Por fim, devemos ressaltar a relevância do estudo desenvolvido por Carlos Augusto Carneiro Costa, diríamos mais: a premência com que *O difícil*

disfarce da dor nos convida a refletir sobre a continuidade e permanência de práticas autoritárias pelo Estado brasileiro, oriundas do período da ditadura civil-militar, e por aqueles que, nostalgicamente, nutrem simpatia por aqueles tempos, mesmo que tenham de rasurar diariamente a história, valendo-se, principalmente, das redes sociais para espalharem, cínica e criminosamente, *fake news*. Tal “ameaça fantasmagórica” desse passado é motivo suficiente para que seja combatida também no âmbito literário, com seus próprios meios, levados a cabo por Luis Fernando Verissimo com maestria ao chamar para si a responsabilidade ética de resistência, produzindo contranarrativas que, esteticamente, desestabilizem tais rasuras e o negacionismo que a elas subjaz. Como bem nos lembra o saudoso mestre Alfredo Bosi, uma postura ética correta produz, igualmente, uma estética eficaz na produção de textos literários, pautados por uma postura resistente de seu autor engajado, cujo compromisso social se situa no campo das representações, ao tentar colaborar para a transformação da realidade no sentido humanamente edificante e para o combate às forças reacionárias na sociedade brasileira. Fica aqui o convite à leitura de *O difícil disfarce da dor* e das crônicas de Luis Fernando Verissimo, com sua “acidez crítica e o gesto transgressor próprio do humor”, que muito podem nos ensinar sobre nós mesmos e sobre o tempo inglório em que vivemos, em que a banalidade do mal e da violência nas suas variadas faces parece ter se tornado imperativo.

Rio de Janeiro, 08 de março de 2024.

Elcio Loureiro Cornelsen

Professor Titular da Faculdade de Letras
da Universidade Federal de Minas Gerais

Introdução

O difícil disfarce da dor

*Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia,
que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que
lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir [...].*

Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Gwynplaine, protagonista do romance *O homem que ri*¹, de Victor Hugo, é formalmente constituído por um antagonismo e uma ambiguidade: “Seu rosto ria, seu pensamento não”². Submetido, ainda na infância, a uma cirurgia cujo objetivo era deformar seu rosto, o personagem cresce carregando nele a aparência de um riso constante: “Que fardo para os ombros de um homem, o riso eterno!”³. Mas, por trás desse riso, há a constante lembrança traumática da cirurgia. Trata-se de um riso que disfarça uma dor que o acompanha para toda a vida.

A finalidade da cirurgia era torná-lo um ser risível, a partir da configuração da imagem incongruente de suas formas grotescas e sublimes, de modo a servir de espetáculo para o deleite de uma plateia de seres humanos naturalmente fascinados por imagens abjetais: “Aquele rosto era aterrorizante, tão aterrorizante que divertia. Dava tanto medo que fazia rir. Era infernalmente bufão”⁴. Qualquer movimento de seu rosto sugere felicidade; qualquer que seja a experiência afetiva vivida, a deformação apresenta uma única expressão: “Se chorasse, teria rido”⁵, ainda que com a aparência “de um riso amargo”⁶. Conforme o narrador, Gwynplaine “não era indicado para pessoas de luto, constrangidas e forçadas, pois, ao vê-lo, punham-se a rir indecentemente”⁷. E acrescenta:

¹ A primeira edição é de 1869, com o título francês *L'homme qui rit*.

² HUGO, Victor. *O homem que ri*. Barueri-SP: Amarilis, 2017, p. 342.

³ *Ibid.*, p. 343.

⁴ *Ibid.*, p. 354.

⁵ *Ibid.*, p. 342.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷ *Ibid.*, p. 341.

Ria-se em torno daquele riso; em toda parte, no alto, embaixo, na frente, no fundo, os homens, as mulheres, as velhas faces calvas, as róseas figuras de crianças, os bons, os ruins, as pessoas alegres, as pessoas tristes, todo o mundo [...]. Os sossegos vinham rir, as melancolias vinham rir, as más consciências vinham rir. Riso tão irresistível que por momentos podia parecer doentio. Mas, se existe uma peste da qual o homem não foge, é o contágio da alegria⁸.

Diante disso, ao menos dois fios interpretativos podem ser puxados para desfazer o nó da ambiguidade. O primeiro deles sugere que, para lidar com a dor, o ser humano desenvolve diversos mecanismos de sobrevivência. Um deles é o riso. A disposição para o riso diante da dor, apesar da *incongruência*, exerce importante função psíquica de *equilíbrio* e *preservação* da vida. O caráter antagonístico dessa relação é constitutivo do sujeito: “O riso é acaso sinônimo de alegria?”⁹, pergunta o narrador de Victor Hugo, a certa altura da obra. Na perspectiva do personagem, a deformação no rosto sinaliza a necessidade do riso como recusa ao sofrimento ou, ao menos, à sua explicitação. Tal situação pode ser compreendida como uma primeira dimensão do riso relacionada à preservação da vida. Na perspectiva dos espectadores, a experiência risível é vivida inclusive por quem padece de tristeza e melancolia. É a partir destes que se pode puxar o segundo fio. É justamente o olhar da plateia que constitui o outro lado da ambiguidade. A contemplação da imagem monstruosa e sublime produz no espectador não apenas prazer, que se materializa no riso, mas também o inverso da experiência abjetal, constituído pela repulsa em relação à possibilidade de estar no lugar do personagem e passar por semelhante sofrimento. Essa repulsa, inevitavelmente, conduz a indagações em torno das razões para tal sofrimento, que podem despertar empatia ou indiferença. A relação de sentimentos contrários deveria gerar crítica quanto à condição de existência do personagem. Porém, no romance, essa crítica não se realiza. Afinal, o tempo da história narrada e a mentalidade pertencem ao século XVII.

Uma segunda dimensão do riso relacionada à necessidade de preservação da vida pode ser sugerida a partir de uma interlocução com *O livro do riso e do esquecimento*¹⁰, de Milan Kundera, que expõe o sofrimento de vários personagens obrigados a deixar a antiga Tchecoslováquia após a invasão russa que pôs fim às reformas iniciadas pelo presidente Alexander Dubček, entre janeiro e agosto de 1968, período historicamente conhecido como “A primavera de Praga”. No contexto da obra, o sucessor de Dubček, Gustáv Husák, é apresentado como o “presidente do esquecimento”, pois teria promovido a destruição cultural do país com a demolição de monumentos, perseguição de políticos opositores e expulsão de intelectuais (sobretudo historiadores)

⁸ *Ibid.*, pp. 382-383.

⁹ HUGO, *op. cit.*, 2017, p. 340.

¹⁰ Primeira edição publicada em 1978, com o título tcheco *Kniha Smichu a Zapomnění*.

das universidades, o que levou muitos cidadãos a procurar refúgio em outros países. Um desses historiadores ganha voz na narrativa:

“Para liquidar os povos”, dizia Hübl, “se começa lhes tirando a memória. Destroem-se seus livros, sua cultura, sua história. E uma pessoa lhes escreve outros livros, lhes dá outra cultura e lhes inventa outra História. Em seguida, o povo começa lentamente a esquecer o que é e o que era. O mundo à sua volta o esquece ainda mais depressa”¹¹.

Em meio à narração do cotidiano melancólico de personagens refugiados e a reflexões em torno do processo de apagamento da memória dos tchecos como elemento usurpador da identidade cultural, o narrador evoca as figuras sobrenaturais do diabo e do anjo, a fim de demonstrar a função do riso em cada um. Ao riso angelical, atribui um caráter complacente com a aparência, resignado com a imagem harmônica do mundo. Ao riso diabólico, atribui um caráter transgressor, uma vez que este mostraria o absurdo das coisas, revelando o oposto do que está na aparência. No contexto político descrito pelo narrador de Kundera, além da transgressão, o riso diabólico é privilegiado, em detrimento do angelical, e materializa-se como instrumento de resistência ao que é posto como prática de apagamento da memória, como a destruição da identidade e o premente extermínio do povo tcheco e sua história. Esse riso faz frente à angústia da existência precária e mantém viva a possibilidade das relações humanas baseadas no respeito. Em outras palavras, disfarça a dor e contribui para a manutenção do curso da vida, como descrito na seguinte passagem:

Ela se virou para Raphaël. Ele também sorria. Ela os olhou alternadamente, e então Raphaël desatou a rir, e o menino fez o mesmo. Era um riso insólito, porque não estava acontecendo nada de engraçado, mas ao mesmo tempo, era um riso contagioso e engraçado: que a convidava a esquecer a angústia e lhe prometia algo vago, talvez alegria, talvez paz, assim Tamina, que queria escapar de sua angústia, pôs-se a rir docilmente com eles¹².

“História lacrimogênica de cordel” é um dos títulos alternativos de *A hora da estrela*¹³, de Clarice Lispector. Além da diferença formal existente entre os gêneros, a origem nordestina de Macabéa e o tratamento dado a assuntos do seu cotidiano não são suficientes para pensar nas razões pelas quais Rodrigo S. M. atribui o traço cordelista à sua novela. Carlos Drummond de Andrade¹⁴ afirma que a poesia de cordel tem “senso de humor” e “exprime

¹¹ KUNDERA, Milan. *O livro do riso e do esquecimento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 187.

¹² KUNDERA, *op. cit.*, 2008, pp. 196-197.

¹³ Primeira edição publicada em 1977.

¹⁴ DRUMMOND, *apud* SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, p. 2.

com felicidade” os sentimentos de pessoas comuns. No contexto da obra de Clarice, esses elementos são obviamente opostos ao sentido do adjetivo usado para qualificar a história. Trata-se de uma narrativa em que a trágica trajetória da personagem nordestina é transversalmente atravessada pela constante presença do humor, mas um humor que não oferece, nem ao narrador nem ao leitor, condições confortáveis de riso, tampouco de gargalhada: “Ah que vontade de alegria. Estou agora me esforçando para rir em grande gargalhada. Mas não sei por que não rio”¹⁵. Porém, se Rodrigo S. M. e o leitor não estão autorizados a rir deliberadamente por algum senso ético de humanidade, compaixão e solidariedade, por alguma disposição crítica que advém do sentimento contrário ao efeito do humor, Macabéa e Olímpico estão:

Na hora em que Olímpico lhe dera o fora, a reação dela (explosão) veio de repente inesperada: pôs-se sem mais nem menos a rir. Ria por não ter se lembrado de chorar. Surpreendido, Olímpico, sem entender, deu gargalhadas.
Ficaram rindo os dois. Aí ele teve uma intuição que finalmente era uma delicadeza: perguntou-lhe se ela estava rindo de nervoso. Ela parou de rir e disse muito, muito cansada:
— Não sei não...¹⁶.

O episódio acima pertence a uma das passagens mais “lacrimogênicas” de *A hora da estrela*, justamente porque, e apesar do tom humorístico que envolve o diálogo dos personagens, revela, assim como o riso diabólico, traços de ignorância desses sujeitos, cujas subjetividades são massacradas pela máquina capitalista da megalópole carioca, a saber: a brutal indelicadeza de Olímpico e a miserável ingenuidade de Macabéa. Diante do anúncio do fim do namoro, o previsível choro da personagem é substituído por uma crise de riso, porque no mesmo instante do riso a lembrança do sofrimento é suspensão. Assim, o riso de Macabéa pode possuir um duplo sentido. Por um lado, trata-se de uma estratégia psíquica inconsciente de bloqueio do sofrimento, diante da rejeição. Por outro lado, esse momento instantâneo de felicidade faz frente à precariedade das condições de existência. Macabéa não sabe porque ri, e isso lhe protege até mesmo do mal desconhecido. Sua dor (e a dor é tamanha que nem mesmo sabe onde dói) é inconscientemente disfarçada pelo riso. Temos, assim, uma terceira dimensão do riso, cuja essência é a preservação da vida.

Essas breves especulações em torno das três obras acima dão pistas para pensar no humor como um entre diversos processos psíquicos de disfarce da dor e de sobrevivência. O riso amargo e mecânico de Gwynplaine que, desesperadamente, camufla seu sofrimento; o riso inocente de Tamina que confronta a angústia de seu deslocamento no mundo; o riso inconsciente de Macabéa que, despropositadamente, protege-lhe das negativas da vida, todos

¹⁵ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 97.

¹⁶ LISPECTOR, *op. cit.*, 1984, p. 70.

esses risos convergem com diferentes modos de resistência, mesmo onde a boa vida não pode ser vivida¹⁷.

De modo análogo, “As ruínas de Selinunte” alude à ideia de que as referidas ruínas são, ao mesmo tempo, vestígios da destruição e da resistência da antiga cidade grega. Das ruínas se pode apreender o passado, a fim de lançar luz sobre o presente. No poema de Murilo Mendes, cujos dois últimos versos são citados na epígrafe deste livro, essas ruínas são *lugares de memória* que fazem lembrar que não há caminho possível para interromper o curso catastrófico da história, mas há ao menos a possibilidade de construção de estratégias para lidar com ele, ainda que de maneira precária. Enquanto catalisador do riso, o humorismo se apresenta como uma dessas estratégias, tal como proposto pela canção de Charles Chaplin, também apresentada na epígrafe, com a clara sugestão da necessidade de disfarçar a dor por meio do gesto imperativo do riso. Vale ressaltar: *disfarçar*, mas jamais *esquecer*. É certo que a premissa fundamental da lembrança é o esquecimento. Para que haja lembrança, é necessário o esquecimento. Mas isso não significa apagar da memória. Em situações estáveis de funcionamento psíquico, isso não é possível. O procedimento básico da psicanálise freudiana, constituído pela tríade *lembrar-falar-esquecer*, não ambiciona extinguir os traumas, mas levar o sujeito a lidar com eles. É nesse sentido que “fazer rir é fazer esquecer”, de acordo com os dizeres do narrador de *O homem que ri*, que fecham o conjunto de epígrafes iniciais. O humorista profissional, ou simplesmente aquele que ocasionalmente faz rir, um “distribuidor de esquecimento”, terá papel fundamental nesta que aparenta ser uma das estratégias mais bem sucedidas do aparelho psíquico para lidar com a dor. O humorismo contribui com a manutenção do estado de alerta por meio da produção de um riso geralmente “amargo”, para não dizer ambíguo, que não apenas disfarça/economiza a dor e preserva a vida, mas satiriza, ironiza, debocha, agride, ofende, menospreza e critica tudo o que está na base da dor e do sofrimento.

Assim, embora as três obras resenhadas acima não se apropriem do humorismo como estratégia central de escrita, tampouco seus autores sejam considerados humoristas, reflexões em torno do riso e sua função (*O homem que ri* e *O livro do riso e do esquecimento*) e a presença formal do humorismo (*A hora da estrela*) como possibilidade crítica e mecanismo de sobrevivência diante da barbárie são evidentes. Tal é a atitude de Brás Cubas na passagem citada em epígrafe desta introdução. Ele ri angustiadamente ao contemplar a calamidade universal. Seu suposto “transtorno cerebral” textualiza de modo ficcional o referido mecanismo. Em obras cuja tônica formal e estilística é predominantemente determinada pelo humorismo, aquela possibilidade e esse mecanismo podem funcionar de maneira ainda mais impactante, fazendo

¹⁷ ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática, 1993.

suscitar problemas de caráter ético no contexto de representações literárias que tematizam a violência de Estado, como no caso específico do que será tratado nas páginas seguintes do presente livro.

O estudo reúne um conjunto de quarenta textos (contos e crônicas) de Luis Fernando Verissimo¹⁸ publicados em antologias, entre 1975 e 2010. A ideia é refletir, por meio deles, sobre o tema do humorismo e sua relação com o terror da ditadura militar brasileira de 1964. A seleção foi feita a partir da leitura de dez livros, assim denominados: *A grande mulher nua* (1975), *Amor brasileiro* (1977), *O gigolô das palavras* (1982), *Outras do analista de Bagé* (1982), *A mulher do Silva* (1984), *Comédias da vida pública* (1995), *O marido do Dr. Pompeu* (1997), *Aquele estranho dia que nunca chega* (1999), *A mancha* (2004) e *O mundo é bárbaro* (2010). Normalmente, esses livros são aclamados pelo público leitor em geral e, nos últimos anos, têm recebido ampla atenção por parte da crítica acadêmica. Embora o critério de escolha dos textos tenha levado em conta suas relações com temas políticos brasileiros, as antologias não são integralmente coesas com o referido assunto. Seus textos não estão reunidos em torno de um único eixo temático. A seleção converge, portanto, com a maioria dos estudos existentes sobre a obra do escritor gaúcho, que normalmente privilegia questões ligadas à política e à crítica social.

O interesse pelo tema do humor e suas relações com o autoritarismo brasileiro tem clara afinidade com meu percurso formativo. Durante os anos de graduação, como bolsista de iniciação científica, estudei o romance *Quarup* (1967), de Antônio Callado, procurando compreender os processos de resistência ao regime militar nele engendrados. Como resultado desta pesquisa, além da produção de alguns artigos, escrevi o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *O espaço hedônico no romance Quarup: alienação ou resistência?*, centrado na análise da configuração do personagem central, Nando, um padre cujo processo de formação política impôs-se pela desintegração de suas convicções religiosas. No mestrado, estudei o romance *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, dando ênfase ao seu conflituoso processo de constituição formal, face às práticas de violência da ditadura militar. Nessa obra, o olhar voltou-se para o caráter antagonico do narrador, que insiste na necessidade de resistência ao regime militar, embora apresente traços sintomáticos de melancolia e trauma. No estudo, esse antagonismo foi associado à experiência histórica brasileira do regime ditatorial, profundamente marcada por antagonismos sociais. A pesquisa originou a dissertação intitulada *Como um corte de navalha: resistência e melancolia em Em câmara lenta*, de Renato Tapajós¹⁹. Quatro anos depois, em

¹⁸ Doravante, Verissimo.

¹⁹ COSTA, Carlos Augusto Carneiro. *Como um corte de navalha: resistência e melancolia em Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Bra-

2015, a dissertação foi publicada em formato de livro, sob o título *Em câmara lenta: gestos de resistência ao terror*²⁰.

Hoje, a ideia de estudar a produção humorística de Verissimo que aborda a Ditadura Militar a partir de categorias caras ao autoritarismo, como tortura, censura, repressão, assassinatos, ocultação de cadáveres e apagamento da memória, encontra uma série de desafios. Um deles se caracteriza pela opção por um recorte histórico que, de certa forma, não se encerrou. Do ponto de vista estrutural, as heranças autoritárias da ditadura estão em pleno funcionamento, causando perturbação e perplexidade a cada dia e direcionando novas formas de olhar para o objeto de estudo e para o recente passado brasileiro. Outro desafio, não menos importante, é o impacto de um estudo dessa natureza não apenas no leitor, mas na própria instituição universitária. Em que medida o assunto tratado aqui interessa ao estudante universitário? Qual a relevância deste livro diante do “conhecimento” produzido pelas redes sociais, que organiza incessantemente o cotidiano das pessoas, o seu modo de pensar, os seus conflitos, os seus interesses, o seu *ethos* virtual?

Ou seja, importa compreender em que medida é possível conceber um estudo crítico de uma produção literária voltada para a crítica de elementos que permanecem estruturantes do contexto atual e amplamente legitimados por boa parcela da população brasileira, sem incorrer ao risco da censura moral, sem o risco de ser taxado de “comunista”, “marginal vermelho”, “petralha” e “esquerdopata”, termos e expressões usados de forma pejorativa contra qualquer discurso crítico a práticas visivelmente autoritárias, sobretudo desde o ressurgimento recente de movimentos e ideias extremistas no país.

Um terceiro desafio vincula-se à própria produção de Verissimo que, desde 2010, ano de publicação da última antologia explorada no *corpus* do estudo, até recentemente, sobretudo no contexto das eleições presidenciais de 2018, continuou a fornecer importantes reflexões sobre o tema em questão, por meio de um conjunto de crônicas extremamente perturbadoras. Não há como deixar passar em branco essas produções, uma vez que também explicitam justamente duas das questões centrais do estudo: a continuidade das práticas autoritárias, mesmo com o fim da ditadura, e a necessidade de refletir sobre o passado como forma de interferir no presente.

Essas e outras questões, que ainda serão exploradas ao longo desta introdução, dão, parcialmente, a tônica deste trabalho que convida a refletir sobre o importante papel desempenhado pela obra de Verissimo no processo de construção da memória da recente história brasileira, profundamente determinada pelo autoritarismo. A perspectiva humorística engendrada nos

sileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-07102011-110812/es.php>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

²⁰ COSTA, Carlos Augusto Carneiro. *Em câmara lenta: gestos de resistência ao terror*. São Paulo: Lume Editor, 2015.

contos e nas crônicas selecionadas favorece uma forma leve e descontraída de imersão do leitor nesse conflituoso ambiente político, mas sem comprometer a seriedade dos temas tratados.

Assim, o objetivo é fazer uma leitura dos contos e das crônicas de Verissimo, examinando, de forma interpretativa, a relação entre alguns elementos ligados à última ditadura brasileira, tais como o autoritarismo e suas continuidades, a censura, a repressão, a interação entre tortura, memória e esquecimento, e a categoria de abordagem central do estudo: o humorismo. A opção pelo tema do humorismo se deve primeiramente à sintonia que algumas de suas mais relevantes definições têm com a crítica social, na medida em que sua tripla funcionalidade, do ponto de vista psicanalítico (transgressão da opressão, economia de afetos dolorosos e preservação da vida) evidencia a necessidade de um tratamento crítico que seja capaz de atribuir-lhe uma função que extrapole sua clássica e trivial associação ao mero entretenimento. Depois, porque, no caso específico de Verissimo, é provocativa a abordagem humorística que seus textos fazem sobre temas considerados sérios e delicados, uma vez que tem profundo impacto nas discussões sobre ética e representação literária no meio acadêmico e na opinião pública, na medida em que muitas vezes acaba envolvendo dor e sofrimento de terceiros.

Desse modo, a preocupação central do estudo é compreender em que medida a produção literária de Verissimo que provoca riso a partir de situações humorísticas que envolvem dor e sofrimento de terceiros, práticas autoritárias e políticas de apagamento de memória, pode ser eticamente aceita e legitimada como crítica à violência de Estado. Em outras palavras: *é possível fazer humor sobre o autoritarismo e suas consequências nefastas sobre indivíduos e coletividades, sem promover a banalização de sua dor e de seu sofrimento? Além disso, há meios éticos e estéticos capazes de promover crítica social através do humor que não se limitem à reprodução cínica do engodo e da barbárie que contribuem com a manutenção da mirada conservadora desse humor?* Na esteira desses questionamentos, o estudo tenta demonstrar que os textos de Verissimo são formalmente constituídos por uma *ética da representação humorística*, pois sua finalidade não é banalizar o sofrimento, mas, por meio da exploração humorística de situações que provocam choque, levar o leitor a refletir sobre a violência de Estado e contribuir com a “liberação da dor” e com o “fortalecimento do eu” diante da demanda excessiva de violência.

O aspecto interdisciplinar do estudo exige um tratamento cuidadoso de um conjunto de categorias conceituais indispensáveis para a formulação argumentativa, para as análises do *corpus* e para as respostas esperadas. Desse modo, o trabalho se constitui por uma explícita abordagem polifônica que tenta congrega variadas perspectivas críticas e teóricas, sempre com o cuidado de estabelecer conexões, ora diretas, ora tão somente tangenciais, com

a finalidade de construir um amplo campo de interpretação. Evidentemente, tal procedimento não estará isento da possibilidade do dissenso, sem o qual o trabalho crítico dialético destina-se ao fracasso.

É nessa linha de raciocínio que estes escritos darão enfoque à sua categoria central, o *humor*, considerando de antemão a aporia existente quando se tenta defini-lo. No livro *O humorismo*²¹, de Luigi Pirandello, será possível ver que sua definição filosófica tem “infinitas variedades, conforme nações, os tempos, os engenhos”²². De autor para autor, de século para século, há variações profundas em seu sentido instrumental e em seu processo de criação. Por essa razão, a revisão da literatura deve levar em consideração um conjunto de abordagens teóricas sobre o conceito de humor, sem fazer escolha exclusiva por determinada perspectiva. Entretanto, a leitura deverá permitir traçar pontos de aproximação e distanciamento entre as várias abordagens, o que será fundamental para as escolhas conceituais mais adequadas para a análise do objeto de estudo. Ainda na perspectiva da filosofia, o livro *O riso*²³, de Henri Bergson, traz importantes elucidações sobre o significado e os modos de produção do riso.

Do ponto de vista do conceito cultural de humor, uma abordagem mais abrangente será feita a partir do livro *História do riso e do escárnio*²⁴, de Georges Minois, que procura explicitar o desenvolvimento das formas e das razões do riso, partindo da antiguidade clássica, passando pelas eras medieval e moderna, e avaliando sua situação na contemporaneidade. Além disso, o livro *Raízes do riso - A representação humorística na história brasileira*, de Elias Thomé Saliba, dará uma visão parcial sobre a prática do gênero em nossa cultura, especialmente durante a primeira metade do século passado.

No campo psicanalítico, dois estudos de Sigmund Freud ajudarão a compreender os mecanismos psíquicos responsáveis pela produção de prazer pelo humor, prazer este que, diga-se de passagem, será fundamental para a preservação da vida. Assim, o livro *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*²⁵, e o ensaio “O humor”²⁶, presente no livro *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos*, apontam caminhos para a compreensão dos processos de economia dos afetos dolorosos como mecanismo de defesa diante da excessiva demanda de sofrimento. Estritamente relacionado a essa perspectiva psicanalítica do humor, o funcionamento da linguagem na produção dos efeitos humorísticos será tratado por meio dos estudos *Psicología del humorismo* [Psicologia do humorismo], de Martin Grotjahn, e *An anatomy of humor* [Anatomia do humor], de Arthur Asa Berger.

²¹ Primeira edição publicada em 1908, com o título italiano *L'umorismo*.

²² D'ANCONA, *apud* PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996, p. 21.

²³ Primeira edição publicada em 1960, com o título francês *Le rire*.

²⁴ Primeira edição publicada em 2000, com o título francês *Historie do rire et de la dérision*.

²⁵ Publicado originalmente em 1905.

²⁶ Publicado originalmente em 1927.

Notadamente, o subtítulo do presente livro propõe a articulação do *humor* com a *memória* do *terror* dos “anos de chumbo” no Brasil. Boa parcela dos contos e crônicas foi publicada em período posterior ao fim da ditadura e vincula-se literalmente à perspectiva memorialística pós-ditatorial. Porém, mesmo os textos produzidos e publicados ainda durante o regime militar podem ser hoje tomados como objetos de memória, porquanto são capazes de traduzir, ainda no “calor da hora”, e presentificar uma gama de eventos que continuam ecoando de diferentes modos no atual contexto político brasileiro. Daí a importância de recorrer ao longo estudo de Paul Ricœur, *A história, a memória, o esquecimento*²⁷, a partir do qual serão discutidas pontualmente questões sobre memória e esquecimento, bem como os temas do perdão, da culpa e apontamentos iniciais sobre ética e responsabilidade em relação à memória de sujeitos cujas vozes foram silenciadas. Consoante a essas questões, também serão trazidos à luz estudos de Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*²⁸, Jacques Le Goff, em *História e memória*²⁹ e Michael Pollak, em “Memória, esquecimento, silêncio”. Em seu conjunto, essas obras suscitam problematizações em torno da necessidade de lembrar o passado e as implicações individuais e coletivas provocadas pelo esquecimento. A ideia é observar em que medida essas problematizações e implicações estão formalmente elaboradas nos contos e nas crônicas de Verissimo, e seus desdobramentos no pressuposto da *ética da representação humorística*.

Por seu turno, o *terror* mencionado está visceralmente vinculado a um campo semântico que engloba *violência de Estado*, *tortura*, *repressão*, *censura* e *apagamento da memória*. Em uma palavra: *autoritarismo*. No âmbito dos textos de Verissimo, o tratamento memorialístico do autoritarismo da ditadura militar brasileira, realizado por meio do humor, enfoca, de diferentes maneiras, cada uma daquelas subcategorias do terror, de modo a elaborar um painel coeso dos conflitos sociais daquela época e suas ressonâncias no presente. Por essa razão, é imperativo verificar algumas faces do conceito de “Autoritarismo” proposto por Mário Stoppino no *Dicionário de Política*, organizado por Norberto Bobbio, e as formulações teóricas de Hannah Arendt no livro *Sobre a violência*. Por extensão, em terreno brasileiro, caberá abordar alguns escritos de Marilena Chauí a respeito do autoritarismo, principalmente a partir da coletânea de ensaios intitulada *Sobre a violência*, e do recente trabalho *Sobre o autoritarismo brasileiro*, de Lilia Moritz Schwarcz. Trilhando caminhos diferentes, os dois estudos defendem a ideia de que as atuais práticas autoritárias são componentes estruturais da sociedade brasileira. De forma complementar, será de grande valia compreender as tênues relações existentes entre as categorias *poder* e *liberdade* que estão no cerne do pensamento de Michel Foucault, especialmente

²⁷ Primeira edição publicada em 2000, com o título francês *La mémoire, l'histoire, l'oubli*.

²⁸ Primeira edição publicada em 1950, com o título francês *La mémoire collective*.

²⁹ Primeira edição publicada em 1988, com o título francês *Histoire et mémoire*.

no livro *Vigiar e punir*³⁰. O engendramento desses elementos no estudo do *corpus* funciona como força catalisadora na determinação do modo como indivíduos e coletivos eram tratados, assim como a própria estrutura institucional autoritária brasileira funcionava à época da ditadura e posteriormente a ela. Será possível ver que o humor presente na obra de Verissimo é formalmente constituído pela constante cintilação de vários desses elementos.

A afirmação de que o conjunto de quarenta contos e crônicas de Verissimo é constituído por uma *ética da representação humorística* merece especial atenção e deverá ser balizada por um rol de perspectivas filosóficas em torno do conceito de ética. Levando em conta, por um lado, a clássica definição aristotélica, segundo a qual, a virtude ética tem por finalidade o bem supremo – *A ética*, de Aristóteles –, e, por outro lado, a flagrante mirada crítica ao poder autoritário a que se propõe realizar a obra de Verissimo (que se dá por meio de uma tomada de atitude contrária à opressão e empática à perspectiva das vítimas, com elaborações ficcionais e aproveitamento da matéria histórica, em que o embate dialético de diversas vozes converge com a construção de uma visão negativa do autoritarismo), o estudo também propõe, como hipótese derivante, a existência de uma *ética da responsabilidade* nos contos e nas crônicas de Verissimo que subjaz a ideia da *ética da representação humorística*.

No âmbito das escolhas teóricas assumidas no estudo, a referida hipótese derivante aparece ora de forma literal, ora é apenas sugerida nas reflexões, necessitando, assim, mais do que no primeiro caso, de mecanismos formais de mediação e aproximação. É o caso, por exemplo, da abordagem que será feita em torno das teses “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, presentes no livro *Magia e técnica, arte e política*. Nelas, o sentido subentendido da ética da responsabilidade se traduz no convite à escovação da história a contrapelo, com a finalidade de dar dignidade às vozes emudecidas no passado e, a partir do qual, dirigem um apelo ao presente. Do ponto de vista da linguagem, essa atitude é tratada por Mikhail Bakhtin, em *Para uma filosofia do ato responsável*, como um *ato ético responsável*, movido pela empatia com a individualidade outra (o outro do processo dialógico) e pela consciência do dever com ela, dever de solidariedade impregnado principalmente na entonação da palavra que lhe é dirigida.

De maneira aproximada, a ética da responsabilidade está no cerne do projeto filosófico de Emmanuel Lévinas, cujo pensamento será abordado por meio de sua obra *Ética e infinito*³¹. Nela, veremos o caráter indeclinável e ilimitado da responsabilidade ética do “eu” diante do “outro”, o repúdio à indiferença e a exigência de justiça ao outro. Convergente com essa perspectiva, veremos que a reciprocidade dialógica presente na obra *Do diálogo e do dialógico*, e a relação

³⁰ Primeira edição publicada em 1975, com o título francês *Surveiller et punir: naissance de la prison*.

³¹ Primeira edição publicada em 1982, com o título francês *Éthique et infini*.

que se consuma no encontro face-a-face discutida na obra *Eu e tu*, ambas de Martin Buber, são indelevelmente motivadas pela responsabilidade ética do “eu” para com o outro.

Por fim, assim como em Benjamin, a teoria crítica de Theodor W. Adorno é sintomaticamente permeada pelo tema da ética da responsabilidade. Se na *Dialética negativa* e na *Minima moralia* – suas duas obras mais emblemáticas – a expressão depende do trabalho interpretativo para vir à tona, o livro *Problems of Moral Philosophy* [*Problemas de filosofia moral*]³², por sua vez, materializa tal expressão – *ethics of responsibility* [ética da responsabilidade] – como *ato de resistência* à opressão. A respeito dessa expressão, o autor discorre por meio de um procedimento de confronto com a *ethics of conviction* [ética da convicção], de tradição filosófica-moral kantiana.

De maneira geral, ainda quando as reflexões sobre ética e responsabilidade repousam sobre a linguagem, as abordagens diretas e indiretas apresentadas aqui sobre tal questão têm uma força motriz em comum e é de seu bojo que elas emergem, a saber: o processo catastrófico das duas grandes guerras do século XX, a danificação da experiência individual e da vida coletiva, a ascensão do fascismo e a ruptura no curso da história promovida por Auschwitz – paradigma da barbárie moderna. É nessa direção que no presente estudo pensamos ser possível aproximar as referidas perspectivas conceituais sobre *ética da responsabilidade* com a ideia de *ética da representação humorística* nos textos de Verissimo, na medida em que eles convergem e se consolidam por meio de uma *estética da resistência* ao autoritarismo, pela via humorística.

Por razões de adequação à exequibilidade do estudo, de um universo de aproximadamente cem textos de Verissimo que tematizam a ditadura, publicados até 2010, e lidos a partir das dez antologias citadas, foram selecionados quarenta. A opção por esses se deve à impressão de que são os que melhor lidam, por meio do humor, com os problemas do autoritarismo. Embora esteja claramente demarcada a ordem cronológica de publicação das coletâneas, inclusive de algumas publicações individuais em periódicos, a análise será feita com base em critérios temáticos, uma vez que, durante a leitura, foi possível notar relações de afinidade em torno de pelo menos quatro linhas temáticas.

Assim, os textos escolhidos e seus respectivos temas, além do título de cada livro, a página e o ano de sua publicação, seguem relacionados no quadro abaixo, na ordem que deverão ser analisados:

³² Primeira edição publicada em 1996, com o título alemão *Probleme der Moralphilosophie*.

Tabela 01: Relação das fontes primárias

N.	TEXTO	LIVRO	PÁGINA	ANO
<u>Crítica ao autoritarismo e suas continuidades</u>				
1.	"O poder e a troca"	<i>A grande mulher nua</i>	148-149	1975
2.	"Guerra"	<i>O gigolô das palavras</i>	15-17	1982
3.	"Plataforma"	<i>Comédias da vida pública</i>	24-25	1972
4.	"Cessão"	<i>Comédias da vida pública</i>	100-101	1979
5.	"Sintonia fina"	<i>Aquele estranho dia que nunca chega</i>	42	1999
6.	"E la nave va"	<i>O marido do Dr. Pompeu</i>	25-28	1997
7.	"A festa"	<i>Comédias da vida pública</i>	102-103	1979
8.	"Os órfãos de Jânio"	<i>Comédias da vida pública</i>	118-119	1980
9.	"Caso difícil"	<i>A mulher do Silva</i>	30-33	1984
10.	"Café-com-leite"	<i>Comédias da vida pública</i>	09-10	1968
11.	"Algo no ar"	<i>Comédias da vida pública</i>	14-15	1970
12.	"O coração assassinado"	<i>Comédias da vida pública</i>	124-125	1981
<u>Censura</u>				
13.	"Balé subversivo"	<i>Amor brasileiro</i>	113-115	1977
14.	"Para ver"	<i>A grande mulher nua</i>	21-23	1975
15.	"Dois que se prezam"	<i>Comédias da vida pública</i>	11-12	1970
16.	"Atentados"	<i>Comédias da vida pública</i>	19-20	1972
17.	"Pobre sensor"	<i>Comédias da vida pública</i>	33-35	1973
18.	"Indecência"	<i>Comédias da vida pública</i>	52	1974
19.	"Liberdade de imprensa"	<i>Comédias da vida pública</i>	84-86	1977
<u>Repressão</u>				
20.	"Atitude suspeita"	<i>O gigolô das palavras</i>	21-23	1982
21.	"Certos lugares"	<i>Outras do analista de Bagé</i>	34-37	1982
22.	"Detalhes"	<i>Outras do analista de Bagé</i>	83-85	1982
23.	"Regulamentação"	<i>Comédias da vida pública</i>	87-88	1977
24.	"Interrogatório"	<i>Comédias da vida pública</i>	88-89	1977
25.	"A situação"	<i>O marido do Dr. Pompeu</i>	78-80	1977
26.	"Detalhes, detalhes"	<i>A mulher do Silva</i>	99-101	1984
<u>Interações entre tortura, memória e esquecimento</u>				
27.	"Às favas"	<i>Aquele estranho dia que nunca chega</i>	56-57	1999
28.	"Contrição"	<i>Aquele estranho dia que nunca chega</i>	66-67	1999

N.	TEXTO	LIVRO	PÁGINA	ANO
29.	"Deixa pra lá"	<i>Aquele estranho dia que nunca chega</i>	141-142	1999
30.	"O puma no meio da sala"	<i>Aquele estranho dia que nunca chega</i>	50-51	1999
31.	"Os meios e os fins"	<i>O mundo é bárbaro</i>	25-28	2010
32.	"As meias palavras"	<i>Comédias da vida pública</i>	123-124	1981
33.	"Lixo"	<i>Comédias da vida pública</i>	348	1995
34.	"As últimas consequências"	<i>Comédias da vida pública</i>	125-127	1981
35.	"Consciência"	<i>Comédias da vida pública</i>	13	1970
36.	"Como farsa"	<i>Outras do analista de Bagé</i>	93-97	1982
37.	"O touro"	<i>O mundo é bárbaro</i>	23-25	2010
38.	"Histórias"	<i>A mulher do Silva</i>	81-82	1984
39.	"Condomínio"	<i>Outras do analista de Bagé</i>	61-72	1982
40.	"A mancha"	<i>Vozes do Golpe (coleção)</i>	-	2004

Do ponto de vista estrutural, este livro se divide em quatro capítulos. O primeiro apresenta uma revisão da fortuna crítica de Verissimo, destacando os principais trabalhos realizados sobre sua produção literária e aqueles que mais se associam com o estudo proposto. Além disso, enfatiza aspectos importantes dos estudos realizados sobre a obra do autor. Em seguida, examina o conceito e a função da crônica, reservando especial atenção para seu caráter crítico. Por fim, aborda o trabalho intelectual de Verissimo à luz das noções de militância e engajamento.

O segundo capítulo discute algumas concepções sobre autoritarismo, violência e memória, com a finalidade de compreender possíveis determinações no processo de representação do objeto de estudo. Além disso, aborda o tema do humor em suas perspectivas cultural, filosófica e psicanalítica, procurando situá-lo no contexto brasileiro, explicitando diferenças existentes entre o humor e outras técnicas de produção do riso, como a comicidade e o chiste, a fim de delimitar as concepções de humor que serão usadas na abordagem dos textos de Verissimo. Por fim, enfoca as relações do humor com a linguagem, dando ênfase à análise de um conjunto de técnicas de produção do efeito risível para determinar um recorte adequado ao estudo do *corpus*.

O terceiro capítulo faz a análise interpretativa das produções a partir do repertório teórico-crítico formulado nos dois primeiros. Objetivamente, a análise será feita a partir daquilo que o próprio texto literário oferece como matéria interpretativa, a partir de sua imanência estética. Assim, os elementos a enfatizar são: a) a estrutura formal, com base em proposições teóricas sobre técnicas de produção literária e linguagem humorística; b) processos psíquicos

do humorismo, levando em conta estudos psicanalíticos; c) elementos socioculturais, baseados em pressupostos da teoria crítica adorniana e em estudiosos da sociedade e da cultura brasileira; e d) relações entre tortura, memória e esquecimento.

O quarto e último capítulo examina alguns fundamentos teóricos da ética da representação e da ética da responsabilidade que alicerçaram o percurso argumentativo do estudo, procurando explicitar, com base na análise interpretativa realizada no terceiro capítulo, a ideia defendida – a da existência de uma *ética da representação humorística* na obra de Verissimo.

Este trabalho se constitui por um enfoque teórico-crítico que procura compreender a produção literária do escritor gaúcho como objeto cultural, levando em conta, em primeiro lugar, a geração de efeitos estéticos próprios da literatura, e, em segundo lugar, sua força iluminadora para uma tentativa de interpretação do Brasil ditatorial e pós-ditatorial. Para isso, será de extrema importância considerar a constituição formal dos elementos estruturantes das histórias analisadas, explicitando os lugares de enunciação e pontos de vista lançados sobre os acontecimentos, de modo a dar visibilidade aos antagonismos sociais que as histórias incorporam. É assim que, antes de mais nada, estes escritos estão objetivamente vinculados ao amplo campo de abrangência dos *estudos literários*, obviamente porque tomam a linguagem como elemento central de irradiação dos problemas sugeridos.

De modo específico, também estão vinculados, por um lado, a problemas de *teoria literária*, uma vez que seus instrumentos de análise são imprescindíveis na abordagem dos textos, e, por outro lado, às possibilidades mediadoras da *literatura comparada* que, por sua vez, legitima o enfoque constelar, especialmente no que diz respeito ao aproveitamento da matéria teórico-crítica das múltiplas vozes interdisciplinares já mencionadas. Por fim, o estudo pode ser situado dentro de um campo de pesquisa que articula *literatura, história e memória cultural*, dada a relação explícita que mantém com o objeto, o recorte histórico, o tema e a problematização apresentada.

É importante enfatizar que a apresentação de cada uma das categorias conceituais feita acima não corresponde à ordem que elas aparecerão ao longo do livro, de maneira que sua evocação será feita conforme a necessidade de articulação. Igualmente, vale lembrar que, além dos autores e estudos mencionados, há uma série de outros que, também conforme a necessidade, aparecerão e reaparecerão no percurso da escrita. Sua omissão aqui obedece tão somente à necessidade de síntese introdutória e em nada reduz o grau de importância para a discussão. Por conseguinte, é preciso ressaltar que este trabalho não tem a ambição de tratar de qualquer das categorias conceituais de forma exaustiva, uma vez que, não apenas os estudos abordados, mas, também, uma vasta quantidade de outros, já o fazem.

Longe de uma escrita iluminada por um sonho adâmico, o propósito das breves notações sobre os conceitos de humor, memória, autoritarismo, violência de Estado, tortura, repressão, censura, esquecimento, e da própria ética da responsabilidade, é estabelecer articulações objetivas com os contos e crônicas do estudo. Além disso, não existe aqui um tratamento especializado dos temas das áreas trazidas para a discussão em perspectiva comparada, como a história, a filosofia, a psicanálise e a ciência política, porque nos escapa tal competência. A abordagem traz as devidas limitações, quem sabe com o mérito da tentativa de exercício reflexivo. Por isso, o método das citações, a exemplo do que realiza Walter Benjamin, ou como como propõe Adorno acerca do ensaio como forma de escrita, podem ser produtivos para a elaboração de reflexões críticas e a simultânea abordagem do objeto de estudo.

Considerações sobre o estado da arte

Este capítulo está dividido em três momentos. Primeiramente, faz revisão da fortuna crítica sobre a produção literária de Verissimo e coloca em discussão alguns critérios de valoração estética, para pensar no lugar que o autor ocupa e no papel que sua obra desempenha no contexto da literatura brasileira contemporânea. Será possível observar que ele é amplamente aclamado pelo público leitor em geral e pela crítica acadêmica que, por sua vez, tem desenvolvido estudos a respeito de pelo menos três vertentes de sua produção, a saber: *estudos sobre linguagem, crítica social e memória da ditadura militar*. A respeito desta última (foco do livro), importará compreender como a recepção crítica lida com o emprego do humor para falar sobre violência de Estado, especialmente sobre a tortura. Além disso, ainda a respeito deste último tema, a revisão da literatura mostra que, comparado aos outros dois, é o que recebe menor atenção por parte da crítica. Daí a razão de se refletir sobre critérios de valoração estética, a fim de apontar possíveis motivações para tal limitação, até aqui. Este movimento quer explicitar a escolha temática do estudo, destacando pontos de convergência e divergência em relação a trabalhos já realizados.

O segundo momento percorre os caminhos do desenvolvimento da crônica no Brasil, primeiro enquanto produção de caráter informativo e histórico, e, depois, enquanto gênero literário bastante explorado durante a segunda metade do século XIX, e sua posterior “aclimação” e fixação na cultura brasileira, sobretudo a partir da década de 30, quando sua função social assume papel determinante na crítica de diversos problemas nacionais, especialmente problemas de ordem política. No centro desse cenário, damos ênfase à crônica de Verissimo como instrumento fundamental de crítica da realidade histórica brasileira. Além disso, examinamos sua provocativa capacidade de suscitar debates a respeito dos temas tratados por meio do humor e de contribuir com a formação de opinião. Objetivamente, a ideia é verificar traços sociais e estéticos das crônicas que compõem o estudo.

Por fim, o terceiro momento ocupa-se em situar Verissimo e sua produção no bojo de três importantes categorias: *engajamento, resistência e contemporaneidade*. Partindo de uma abordagem a respeito da condecoração recebida pelo autor por sua dedicação à constante exposição e debate crítico

sobre violência da ditadura militar, o estudo procura situá-lo no contexto de algumas noções de engajamento para, em seguida, refletir sobre o caráter de resistência de sua produção. Nesse percurso, serão feitas breves discussões sobre o contexto histórico da ditadura militar e sobre a literatura produzida durante e após a ditadura, inclusive a que surgiu nos últimos anos, com a finalidade de enfatizar o traço contemporâneo da obra de Verissimo e seu lugar de destaque no tratamento humorístico dado ao tema da memória da ditadura, em oposição a uma ampla e expressiva produção formalmente constituída pela estética do trauma. Em síntese, esta parte do estudo converge, por um lado, com a determinação da importância de Verissimo enquanto intelectual atento ao passado e suas ressonâncias no presente, e, por outro lado, com a caracterização de sua produção literária como artefato cultural que se opõe à opressão e a ela resiste.

1.1. Fortuna crítica e valor estético da produção de Verissimo

[...] sem a memória dos outros eu não poderia escrever.

Milton Hatoum, *A noite da espera*.

Verissimo possui uma ampla produção literária que envolve basicamente contos, crônicas e romances. Estes últimos já possuem uma tímida, porém, relevante atenção por parte da crítica acadêmica. Caso singular é o romance *Borges e os Orangotangos Eternos* (2000), analisado por dois estudos de pós-graduação: uma dissertação de mestrado intitulada *Diz-me com quem andas... Intertexto e intertextualidade: uma leitura do romance Borges e os orangotangos eternos de Luis Fernando Verissimo* (2009), de autoria de José Soares de Magalhães Filho, e outra dissertação intitulada *A escrita órfã de Luis Fernando Verissimo em Borges e os Orangotangos Eternos* (2012), de Keyla Freires da Silva. Um artigo intitulado “Quando o relato é o principal suspeito...: uma leitura de *Borges e os Orangotangos Eternos*, de Luis Fernando Verissimo”, de Isis Milreu, também compõe a fortuna crítica sobre o referido romance. Os três estudos exploram questões referentes à relação intertextual e ao caráter meta-ficcional da produção.

Essa tendência se estende para o estudo dos demais gêneros, a respeito dos quais se observa maior expressividade numérica e variação temática. A ênfase recai sobre as crônicas e algumas abordagens sobre contos. A revisão da fortuna crítica permitiu observar a predominância de pelo menos três

linhas de análise. A primeira diz respeito a estudos sobre a linguagem, dando destaque para processos de construção da ironia. A segunda enfatiza a crítica social elaborada por meio do humor. A terceira coincide com a perspectiva do presente estudo, centrando-se na ralação de crônicas e contos com a memória da ditadura militar. Outros estudos, menos susceptíveis a enquadramentos, tematizam a relação de crônicas de Verissimo com a indústria cultural, com a tecnologia da informação, e problematizam as razões pelas quais o autor se tornou um “sucesso” de venda.

Antes, porém, de avançar para a revisão de alguns estudos, é importante pensar no lugar ocupado por Verissimo na literatura brasileira. Uma breve visita a qualquer antologia organizada por editoras de circulação nacional e publicada nas últimas duas décadas irá mostrar que, normalmente, um ou mais textos do escritor está presente em seu repertório.

Em 2005, a Companhia das Letras lançou o livro *Boa companhia: crônicas*, que reúne quarenta e duas produções de importantes cronistas brasileiros. “Grande Edgar” foi a crônica do escritor gaúcho escolhida por Humberto Werneck para compor a lista. Em 2007, a editora Objetiva publicou o livro *As cem melhores crônicas brasileiras*, que inclui quatro produções de Verissimo. No mesmo ano, a 5ª edição da coletânea *O melhor da crônica brasileira* trouxe, pela primeira vez, um conjunto de quinze produções do escritor. Em 2009, a seleção *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Ítalo Moriconi, incluiu o “Conto de Verão nº 2: bandeira branca”.

É interessante notar que nenhum dos textos de Verissimo reunidos nas quatro antologias faz parte do nosso *corpus*, o que pode sinalizar que escolhas se dão, entre outros motivos possíveis, em razão de critérios seletivos de valoração estética ligados a gosto pessoal. Este assunto será melhor detalhado mais adiante. Por hora, em que pesem os critérios para incluir Verissimo nessas antologias, importa considerar o afirmativo impacto que sua obra tem produzido nos estudos literários, em parte por conta da contribuição midiática que de alguma maneira influencia sua aclamação pública como “grande escritor”, em parte pelo amplo reconhecimento da qualidade estética de seus escritos, cuja aparente simplicidade sustenta sérias reflexões sobre temas caros à sociedade brasileira e à humanidade, em geral. Textos introdutórios de coletâneas chamam a atenção para essas qualidades.

“Unanimidade, sucesso incontestável de crítica e público”¹, diz a apresentação intitulada “O gênio da vida privada”, do livro *Informe do Planeta Azul e outras histórias*. “Um dos maiores conhecedores da alma humana”², anota Antonio Prata no livro *Ver!ssimas frases, reflexões e sacadas sobre*

¹ VERISSIMO, Luis Fernando. *Informe do Planeta Azul e outras histórias*. São Paulo: Boa Companhia, 2018, p. 8.

² VERISSIMO, Luis Fernando. *Ver!ssimas frases, reflexões e sacadas sobre quase tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016, p. 7.

quase tudo. Para Ana Maria Machado, Verissimo possui um “extraordinário sentido de observação” e é “um dos mais bem-sucedidos autores brasileiros contemporâneos, tão amado por seus leitores fiéis, sempre com alguns livros nas listas dos mais vendidos da semana”³. Sobre a tradição brasileira de contar com grandes humoristas-escritores, Machado afirma, na apresentação de *Comédias para se ler na escola*, que Verissimo é “um dos grandes, numa área que, com toda certeza, é um dos pontos altos e originais da nossa literatura”⁴. Para Marisa Lajolo, é “[...] um dos mais queridos escritores brasileiros contemporâneos”⁵. No meio acadêmico, em estudo sobre a crônica de Rubem Braga, considerado um dos maiores cronistas brasileiros de todos os tempos, Luís Carlos Santos Simon afirma ser Verissimo “o nome mais representativo do gênero [crônica] desde a última década do século XX”⁶. Todas essas vozes encontram ressonância na voz do leitor comum, que admira e consome sua obra, e dela extrai reflexões e, por vezes, ensinamentos que ressoam inclusive na vida prática.

Assim, entre os estudos dedicados a refletir sobre questões de linguagem nas crônicas de Verissimo, destaca-se o artigo “Estudo da ironia: o caso Verissimo”⁷, de Daniele de Oliveira. Nele, a autora investiga os processos formais de construção do discurso irônico e aponta a contradição, o asteísmo e a zombaria como elementos estruturantes desse discurso. Das quatro crônicas que a autora elege para análise (“Nosso café com leite”, “Um gaúcho paradoxal”, “Relevâncias e irrelevâncias” e “Cooptação”), nenhuma está presente no nosso *corpus*. Apesar disso, algumas de suas observações sobre os processos formais de construção sinalizam importantes caminhos de entrada crítica na obra de Verissimo.

Em perspectiva semelhante, Ana Maria Gini Madeira investiga crônicas de Verissimo, a fim de compreender as relações discursivas das diversas vozes presentes. Com base em teorias da semiolinguística, sua dissertação de mestrado, intitulada *Da produção à recepção: uma análise discursiva das crônicas de Luis Fernando Verissimo*⁸, procura estreitar as relações entre literatura e análise do discurso e sugerir textos adequados para o estudo do processo de

³ VERISSIMO, Luis Fernando. *O Santinho*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2017, pp. 9-13.

⁴ VERISSIMO, Luis Fernando. *Comédias para se ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

⁵ VERISSIMO, Luis Fernando. *Mais comédias para ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 13.

⁶ SIMON, Luís Carlos Santos. “Rubem Braga e a arte do cotidiano”. *Itinerários - Revista de Literatura*, Araraquara, n. 26, 161-172, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1175>>. Acesso em: 10 jun. 2019, p. 169.

⁷ OLIVEIRA, Daniele de. “Estudo da ironia: o caso Verissimo”. *Revista da ABRALIN*, v. 5, n. 1 e 2, pp. 33-60, dez. 2006. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/52635>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

⁸ MADEIRA, Ana Maria Gini. *Da produção à recepção: uma análise discursiva das crônicas de Luis Fernando Verissimo*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte, MG: UFMG, 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-6ACH9P>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

representação das vozes discursivas. Na mesma direção, também baseada na semiolinguística, “*Eles*” e “*elas*” entre as comédias e as mentiras da vida privada – o *mas* e o *se* e as identidades de gênero em crônicas de Luis Fernando Veríssimo⁹, dissertação de Nadja Pattresi de Souza e Silva, aborda algumas crônicas com o objetivo de examinar a caracterização da identidade de homens e mulheres a partir de elementos de “construção e desconstrução de estereótipos”. Já na dissertação *Metáforas e metonímias conceptuais em crônicas de Luis Fernando Veríssimo*¹⁰, Cynthia Gomes Pinheiro realiza um estudo descritivo sobre a ocorrência de metáforas e metonímias em trinta e uma crônicas, com o intuito de compreender como ocorre o processo de geração de sentido dentro do discurso. Desse total, seis crônicas que fazem parte do nosso trabalho também compõem a pesquisa da autora, embora esta não se empenhe na análise das relações extratextuais, o que é legítimo, dadas as motivações de seu importante estudo.

No livro *Léxico, polissemia, humor e leitura: um estudo do léxico nas crônicas de Veríssimo*¹¹, Luciene Aguiar elege um conjunto de crônicas para, por meio delas, refletir sobre as relações de sentido que ligam o texto e seu contexto. Examina a intencionalidade do texto em face de um leitor supostamente dotado de conhecimento suficiente para interagir com os mais variados assuntos levantados pelas crônicas. Entre as crônicas escolhidas pela autora para compor seu repertório analítico, está “Atitude suspeita”, que compõe nosso *corpus*, embora, neste caso, sua análise seja feita pelo viés da recepção.

Mais do que trabalhos relacionados a temas caros aos estudos da linguagem, a crítica social é dominante nas abordagens feitas sobre a crônica de Veríssimo. Um conjunto bem definido delas apresenta um quadro de temas sociais tratados com mais frequência em estudos acadêmicos. É o caso do artigo “Rir para não chorar: o retrato crítico da mulher de classe média na crônica de Luis Fernando Veríssimo”¹², em que Daniele Gaio Hoffmann e Luiz Rogério Camargo defendem a ideia de que Veríssimo faz crítica social dos comportamentos e costumes da classe média brasileira. A análise se baseia no estudo de quatro crônicas do escritor: “A vida não é uma comédia romântica”, “Intimidade”,

⁹ SILVA, Nadja Pattresi de Souza e. “*Eles*” e “*elas*” entre as comédias e as mentiras da vida privada – o “*mas*” e o “*se*” e as identidades de gênero em crônicas de Luis Fernando Veríssimo. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UFF, 2009. Disponível em: <<https://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Encontros/53882762.html>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

¹⁰ PINHEIRO, Cynthia Gomes. *Metáforas e metonímias conceptuais em crônicas de Luis Fernando Veríssimo*. Dissertação (Mestrado). João Pessoa-PB: UFPB, 2014. Disponível em: <<https://core.ac.uk/display/44801283>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

¹¹ AGUIAR, Luciene. *Léxico, polissemia, humor e leitura: um estudo do léxico nas crônicas de Veríssimo*. Editora Kalango, 2010.

¹² HOFFMANN, Daniele Gaio; CAMARGO, Luiz Rogério. “Rir para não chorar: o retrato crítico da mulher de classe média na crônica de Luis Fernando Veríssimo”. *FAE Centro Universitário, Núcleo de Pesquisa Acadêmica – NPA, Programa de Apoio à Iniciação Científica – PAIC 2014-2015*, pp. 435-456. Disponível em: <<https://cadernopaic.fae.edu/cadernopaic/article/view/107>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

“Corno lírico”, e “Tubarão mecânico”. O foco é a figura feminina que assume os papéis tradicionais do casamento e da maternidade, e constantemente se vê diante de desafios surgidos dentro de uma estrutura patriarcal. Já o artigo “O riso sob a máscara do medo: uma leitura de duas crônicas de Luis Fernando Verissimo”¹³, de autoria de Carlos Alexandre da Silva Rocha, analisa as crônicas “Segurança” e “Você vai ver”, a fim de refletir sobre o comportamento do ser humano em um cenário urbano constituído pela violência. O texto chama a atenção para o uso de recursos hiperbólicos como um mecanismo responsável pelo efeito humorístico, bem como pela construção da crítica social.

Por seu turno, a tese de doutorado de Andréia Simoni Luiz Antonio, intitulada *Mosaicos da memória: estudo da crônica humorística de Luis Fernando Verissimo*¹⁴, faz longa e profunda análise de um conjunto de crônicas publicadas nas décadas de 70 e 80, procurando examinar os recursos de produção do humor e da ironia. Além disso, estabelece relações das crônicas com os acontecimentos histórico-culturais do período. A autora enfatiza que esses acontecimentos são incorporados pelas crônicas e sua análise obedece a um critério tipológico que as reúne em cinco grupos, com as seguintes definições: “crônicas metalinguísticas”, “crônicas meta-humorísticas”, “crônicas político-sociais”, “crônicas de costumes” e “crônicas linguísticas ou crônicas de/sobre palavras”. O estudo é bastante abrangente e explora diversos aspectos tratados nas crônicas de Verissimo, principalmente a questão da ditadura militar. Algumas crônicas do seu *corpus* também fazem parte do nosso horizonte de estudo, como “O poder e a troça”, “Atitude suspeita”, “Certos Lugares”, “Histórias” e “Caso Difícil”.

Eduardo José dos Santos, em seu trabalho de conclusão de curso intitulado *O papagaio depressivo: o doce-amargo nos textos de Luis Fernando Verissimo*¹⁵, faz uma pesquisa sobre os efeitos antagônicos do humor em Verissimo. Analisa como se dá os processos de construção da crítica da sociedade por meio da ironia e da comicidade. Conclui que os textos são ao mesmo tempo cômicos e melancólicos, pois apresentam “traços de impotência para a ação” e não propõem “um levante ao mundo e mudança na condição humana”, mas, sim, constataam “que não há o que fazer”¹⁶. Essa visão negativa da realidade histórica estabelece relevantes pontos de contato com o estudo aqui proposto, embora parte significativa de nossa argumentação aponte para

¹³ ROCHA, Carlos Alexandre da Silva. “O riso sob a máscara do medo: uma leitura de duas crônicas de Luis Fernando Verissimo”. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 3, ano 10, n. 15, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/view-File/11866/8513>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

¹⁴ ANTONIO, Andréia Simoni Luiz. *Mosaicos da memória: estudo da crônica humorística de Luis Fernando Verissimo*. Tese (Doutorado). Araraquara, SP: UNESP, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/102411>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

¹⁵ SANTOS, Eduardo José dos. *O papagaio depressivo: o doce-amargo nos textos de LFV*. Trabalho de Conclusão de Curso. Porto Alegre: UFRGS, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

¹⁶ *Ibid.*, 2012, p. 11.

o fato de que as crônicas do escritor sugerem que há, sim, muito o que fazer, no sentido da resistência à opressão. Vale ressaltar que nenhum dos textos que compõem o *corpus* da pesquisa de Santos tem como elemento central questões ligadas à ditadura militar brasileira. O autor aborda textos importantes que registram a precariedade da existência em perspectiva universal.

Em *O riso como denúncia social*¹⁷, Neusa Anklam Sthiel baseia-se em Henri Bergson para tratar das funções sociais do riso. Defende seus efeitos afirmativos diante de situações opressoras, inclusive seu poder de servir de “‘válvula de escape’ para aliviar tensões sociais”. Aponta os programas televisivos *Pânico* e *Casseta & Planeta* como exemplos de produções culturais que servem ao telespectador de “‘válvula de escape para as opressões”¹⁸. Analisa o conto “Atitude suspeita”, de Verissimo, mas sem discorrer sobre o elevado grau de presença do terror da Ditadura Militar, fazendo referência apenas ao efeito risível da história.

No caso do tema da violência de Estado abordado na perspectiva da memória e das políticas de esquecimento, tal como proposto aqui, observamos sua presença em pelo menos cinco importantes estudos. No artigo “Memórias manchadas e ruínas memoriais em *A mancha* e *O condomínio*, de Luis Fernando Verissimo”¹⁹, Leila Lehnem afirma que a ausência ou a precária e insuficiente elaboração de políticas públicas voltadas para a preservação da memória da ditadura militar se constitui como grave violação de direitos básicos de cidadania. A Lei de Anistia de 1979 seria, segundo a autora, a materialização mais dinâmica da política de esquecimento. Ela argumenta que o Estado brasileiro é responsável pela violação do direito à memória e à verdade ao negligenciar ou promover políticas de esquecimento por meio do silêncio sobre o passado, ou mesmo do seu falseamento. Toma como exemplo de tais políticas um conjunto de fotografias de prédios usados como centro de tortura e de monumentos erguidos em homenagem a vítimas da ditadura, localizados em Porto Alegre-RS. Segundo ela, esses prédios e monumentos representam o que chama de “loais esquizofrênicos da memória”, porque possuem uma ambivalência: ao mesmo tempo em que se colocam a serviço da memória, dado seu elevado grau de representatividade, também se prestam ao esquecimento, em razão da precária conservação e indiferença do poder público sobre a necessidade de se transformar, sobretudo os prédios, em espaços formais de memória da ditadura. A análise dos contos “A mancha” e “O condomínio” é incorporada ao seu estudo como demonstração da referida relação esquizofrênica dos locais de memória.

¹⁷ STHIEL, Neusa Anklam. *O riso como denúncia social*. Disponível em: <<http://www.ges-taoescolar.diaadia.pr.gov.br>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

¹⁸ STHIEL, *op. cit.*, s/d, p. 2.

¹⁹ LEHNEN, Leila. “Memórias manchadas e ruínas memoriais em *A mancha* e *O condomínio*, de Luis Fernando Verissimo”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, pp. 69-97, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9947>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

Por sua vez, Tereza Cristina da Costa Neves, no artigo “Trauma e narrativa: vozes silenciadas da tortura num conto de Verissimo”²⁰, dedica especial atenção à relação entre a linguagem e a experiência traumática vivida pelo personagem central do conto “A mancha”, direcionando sua leitura para um exame do trauma coletivo. Discute, a partir do conto, os problemas enfrentados por uma sociedade que negligencia a memória de seu passado, relegando-o ao esquecimento. Afirma que, embora Verissimo seja um escritor aclamado por sua produção humorística, boa parte de sua obra faz reflexões sérias sobre a sociedade brasileira e, por essa razão, esse outro lado mereceria atenção por parte da crítica. Nessa mesma direção, o artigo “A política do esquecimento nas crônicas de Luis Fernando Verissimo”²¹, de Ana Maria Portella Montardo, elege duas crônicas e elabora um sério estudo sobre as representações formais das políticas de esquecimento. Ao longo da análise, estabelece relações com outras crônicas do mesmo autor, que também se voltam para o tema do apagamento da memória coletiva.

No livro *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*, em especial no ensaio “Luis Fernando Verissimo: um país entre o trágico e o cômico – leitura de ‘Nova canção do exílio’ (1978)”²², Wilberth Salgueiro discute a relação entre o humor de Verissimo e a experiência histórica brasileira da ditadura militar. O autor parte da noção de historicidade do texto literário, proposta pela teoria crítica adorniana, e de elementos próprios das concepções culturais do humor, para analisar o poema “Nova canção do exílio”, cujo conteúdo faz um “painel pessimista e melancólico de nosso país, a despeito do tom entre bem-humorado e irônico que o sustenta”²³. Sua percepção é a de que, ao problematizar a relação entre a precariedade da existência e a necessidade de resistir em um contexto profundamente perturbador, o poema sugere, por meio de sua própria estrutura formal constituída pelo humor, a possibilidade de reflexão crítica. Entretanto, o autor chama a atenção para o fato de haver “uma natural e compreensível dificuldade de se misturarem contextos de violência e conceitos de humor. É necessário ter equilíbrio, prudência, bom senso”²⁴.

Por fim, no artigo “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Verissimo”²⁵, Jaime Ginzburg dedica parte da atenção à análise

²⁰ NEVES, Teresa Cristina da Costa. “Trauma e narrativa: vozes silenciadas da tortura num conto de Verissimo”. *XII Congresso Internacional da ABRALIC*: Centro, Centros – Ética, Estética. 18 a 22 de julho de 2011. UFPR – Curitiba, Brasil. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0626-1.pdf>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

²¹ MONTARDO, Ana Maria Portella. “A política do esquecimento nas crônicas de Luis Fernando Verissimo”. *Ao pé da letra*, 3.1:7-13, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedaleta/article/view/231456/25560>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

²² SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*. Vitória-ES: EDUFES, 2018.

²³ *Ibid.*, p. 226.

²⁴ *Ibid.*, 238.

²⁵ GINZBURG, Jaime. “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Verissimo”. In: _____. *Crítica em tempo de violência*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012.

da crônica “Lixo”, uma das que compõem o nosso *corpus*. Sua preocupação é compreender como ela se relaciona com a memória do autoritarismo. Objetivamente, destaca que, embora a crônica problematize a política de esquecimento do passado violento, seu recurso ao “registro cômico”²⁶ implica problemas de ordem ética. Constituída por insinuações, eufemismos e ironia, Ginzburg afirma que nela “está ausente a seriedade responsável esperada em relação à gravidade da dor envolvendo parentes e amigos dos desaparecidos”²⁷ durante a ditadura. Mais adiante, questiona: “Poderia uma mesma matéria histórica suscitar o olhar trágico e a piada? É possível compatibilizar humor e genocídio?”²⁸ Embora reconheça o perigo do recurso ao humor para tratar de questões sérias, tal como percebido por Salgueiro, Ginzburg sugere que, na crônica em questão, “o humor de Verissimo é empregado intensamente na crítica do cinismo”²⁹, e, por essa razão, merece ser discutida.

A revisão da literatura nos mostra ainda a existência outros estudos que não se encaixam a nenhuma das linhas apontadas acima. É o caso da dissertação de mestrado de Karina Oliveira, intitulada *Leitores da crônica de Luis Fernando Verissimo*³⁰, que investiga o perfil dos leitores de Verissimo e sua localização. A pesquisa demonstra que são raros os leitores do escritor gaúcho no ambiente escolar e, quando há, apresentam dificuldade em compreender seus textos. Bancas de revistas e ciberespaços concentrariam, segundo a autora, a maior parte dos leitores com elevado grau de compreensão das obras de Verissimo. A pesquisa leva em conta a faixa etária dos leitores, que gira em torno de 20 a 59 anos. Oliveira vincula seu estudo à sociologia da leitura e sua opção por um exame classificatório e quantitativo, focado nos leitores, não leva em conta apreciações interpretativas criteriosas sobre o valor estético das crônicas.

Fernando Moreno da Silva, na dissertação intitulada *Vou-me embora pra livreria, pois lá tenho alegria: uma leitura das crônicas mais vendidas de Luis Fernando Verissimo*³¹, afirma que teve curiosidade em compreender a razão pela qual Verissimo é um *best-seller*. Uma reportagem de capa da revista *Veja*, de 2003, que apontava o escritor como o mais vendido da semana, teria sido o *leitmotiv* do estudo. Silva afirma que, à época, o livro que figurava como o mais vendido era *As mentiras que os homens contam*. O pressuposto principal do autor é o de “que os livros mais vendidos são também os livros mais lidos”.

²⁶ *Ibid.*, p. 428.

²⁷ *Ibid.*, p. 430.

²⁸ GINZBURG, *op. cit.*, 2012, p. 432.

²⁹ *Ibid.*, p. 432.

³⁰ OLIVEIRA, Karina. *Leitores da crônica de Luis Fernando Verissimo*. Dissertação (Mestrado). Maringá: UEM, 2010. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

³¹ SILVA, Fernando Moreno da. *Vou-me embora pra livreria, pois lá tenho alegria: uma leitura das crônicas mais vendidas de Luis Fernando Verissimo*. Dissertação (Mestrado). Araraquara, SP: UNESP, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93967>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

Afirma que “uma das leituras mais consumidas no mercado editorial tem sido os textos de humor”. Com base em estudos semióticos, analisa um conjunto de dez crônicas do referido livro, a fim de entender como se dá o efeito risível (fator responsável, segundo Silva, pelo sucesso de vendas de Verissimo), obedecendo a um critério de gosto do leitor.

Finalmente, Adriano Kolakowski, na dissertação *A ressurreição dos pássaros: a crônica de Luis Fernando Verissimo e a indústria cultural*³², procura compreender as determinações da indústria cultural sobre o mercado editorial. Crônicas de Verissimo, especialmente as reunidas em livro, servem-lhe de objeto para pensar na relação mercadológica da produção literária contemporânea.

Em termos gerais, na perspectiva do senso comum, como dissemos, Verissimo é aclamado como um grande escritor. Comentários difusos que circulam em espaços públicos geralmente afirmam que sua narrativa é “leve” e “irônica”; que toca em questões caras ao comportamento humano; que é “genial” o modo como consegue criticar a sociedade. Os comentários apontam para uma experiência prazerosa e confortável diante da leitura de suas crônicas. Para além das publicações semanais nos jornais *O Globo* e *O Estado de S. Paulo*, sua presença constante em outros espaços midiáticos, sobretudo na *TV Globo* (seja pessoalmente, em programas de entrevista, seja por meio de adaptações de algumas de suas obras para minisséries), contribui potencialmente para essa percepção. Mesmo quem nunca tenha lido algum texto do autor ou assistido a uma adaptação baseada em sua obra, normalmente reconhece-o pelo nome.

No meio acadêmico, como foi possível observar, já é extensa a quantidade de avaliações críticas de sua produção. Do conjunto de textos apresentados aqui, grande parcela demonstra interesse por questões de linguagem (normalmente isolada de seu contexto) e pela crítica social. Mas um detalhe importante a se notar é que os textos que esses estudos frequentemente elegem para análise raramente tratam dos problemas ligados à violência da ditadura militar, mesmo os que tematizam a crítica social. E, quando tratam, alguns optam por tangenciar ou ignorar o tema, como no caso do estudo de Sthiel. As antologias publicadas até aqui não escapam a essa tendência seletiva.

Assim, considerando o levantamento feito da fortuna crítica de Verissimo, parece oportuno, agora, refletir sobre as possíveis razões para essa limitação de estudos que tematizam a ditadura, uma vez que o tema é caro ao escritor e aparece em um universo de textos bem maior do que o selecionado para estudo neste livro.

Discussões sobre formação do cânone e critérios de valoração estética dão pistas para pensar no assunto. Assim, outro importante estudo de Jaime Ginzburg sugere ao menos duas hipóteses que merecem destaque. A primeira

³² KOLAKOWSKI, Adriano. *A ressurreição dos pássaros: a crônica de Luis Fernando Verissimo e a indústria cultural*. Dissertação (Mestrado). Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/89116>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

diz respeito à possível existência de interferências autoritárias na formação dos estudantes de graduação dos cursos de Letras, especificamente sobre a elaboração de critérios de gosto e valoração de obras literárias. A segunda se refere a problemas ligados à memória cultural.

No ensaio “O valor estético: entre universalidade e exclusão”³³, do livro *Crítica em tempo de violência*, Ginzburg ocupa-se em compreender como são determinados os processos de construção de gosto literário e o que pode ser considerado esteticamente relevante em uma produção “em um contexto de sujeição constante ao impacto agressivo de uma realidade caracterizada por conflitos sociais e impasses éticos em ampla escala”³⁴. Ele argumenta que diante de uma realidade traumática, de um contexto de violência exacerbada, o interesse do leitor não é por produções que representem tais experiências, sobretudo aquelas constituídas por meio de imagens potencialmente chocantes e estranhas à retina. Afirma que o normal, nesses casos, é a procura por obras contemplativas e confortáveis ao olhar, como estratégia de alívio do sofrimento, por meio da *fuga ao estético* (expressão usada por Harold Bloom e criticada por Ginzburg em seu ensaio):

Como evidencia a indústria do entretenimento, muitos procuram a literatura, a música e o cinema para aliviar o sofrimento. Essa busca consiste, em muitos casos, em uma necessidade de construção de ilusões perceptivas. Negações ou fugas, movimentos que propiciem descanso às retinas fatigadas³⁵.

Entre as produções disponíveis no mercado, as mais interessantes seriam aquelas “capazes de propiciar pontos de conforto”³⁶. Ginzburg argumenta que ao menos dois fatores podem estar ligados a esse interesse. Por um lado, atribui à indústria cultural um importante papel, pois ela estaria finamente articulada com os interesses de consumo imediato. Além disso, o critério de superficialidade, privilegiado na experiência contemplativa da arte de entretenimento, possuiria extrema funcionalidade: “Mecanismos publicitários, operações de *marketing* e listas de *best-sellers*, entre outros procedimentos de manipulação, pode ajudar a constituir fundamentos de legitimação de gosto”³⁷. Por outro lado, o autor sugere que os critérios de gosto de boa parcela da crítica acadêmica contemporânea, presente em muitos departamentos de literatura, estão alinhados aos critérios de gosto do senso comum, numa expectativa de favorecimento do “conforto perante uma realidade traumática”³⁸.

³³ GINZBURG, Jaime. “O valor estético: entre universalidade e exclusão”. In: _____. *Crítica em tempo de violência*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012, pp. 39-50.

³⁴ GINZBURG, op. cit., 2012, p. 40.

³⁵ *Ibid.*, p. 40.

³⁶ *Ibid.*, p. 40.

³⁷ *Ibid.*, p. 40.

³⁸ *Ibid.*, p. 41.

De acordo com o percurso argumentativo do crítico, o ambiente acadêmico brasileiro é bastante influenciado por fundamentos universalistas da obra literária. Para ele, Afrânio Coutinho teria deixado uma herança muito consistente nos estudos literários, intensamente incorporada por grandes centros de literatura em todo o país. Sua premissa básica, comenta, é a de que a literatura tem como principal função produzir prazer no leitor, despertar nele o “sentimento do estético”³⁹. A obra, embora gerada no contexto de uma estrutura social, em nada teria a ver com essa estrutura. Para Ginzburg, “trata-se de uma posição que, mascarada de distanciamento da política, é em si mesma marcada por uma ideologia conservadora”⁴⁰. E acrescenta que:

A posição de Afrânio Coutinho, afinal, não corresponde ao interesse de toda a humanidade. Ela serve para reforçar as condições de desigualdade e exclusão e silenciar as vozes de segmentos sociais que historicamente não tiveram direito à manifestação no campo das letras⁴¹.

A passagem sugere que Coutinho se vincula a uma tradição da historiografia literária conservadora, cujos critérios de avaliação são baseados em apontamentos que realçam exclusivamente os aspectos imanentes da obra, e jamais sua relação com a realidade antagônica, os conflitos sociais. E, como vimos, suas ideias são simpaticamente recebidas e legitimadas no meio acadêmico. Por que isso acontece? Um caminho sugerido por Ginzburg como resposta é a possibilidade de se pensar na questão da memória cultural e se perguntar, diante de uma realidade antagônica como a brasileira:

[...] o que deve ser lembrado, o que pode ser esquecido? O campo da memória cultural é ainda um campo pedagógico. Que autores e obras devem ser priorizados em escolas e universidades, quais podem ser ignorados pelo saber legitimado institucionalmente?⁴².

Na perspectiva da universalidade das obras e do caráter conservador da crítica acadêmica de maior influência nos grandes centros de literatura no Brasil, obras literárias que trazem para o jogo da ficção questões histórico-sociais de violência de Estado, como a ditadura militar, não seriam, ainda conforme Ginzburg, dignas de valor e, portanto, não deveriam fazer parte do repertório de leitura. Em síntese, tocar em assuntos ligados à memória da ditadura não é um problema apenas de ordem política, mas, também, em muitos casos, acadêmica. Segundo Ginzburg, “[...] defender posições similares às de Afrânio Coutinho consiste em fechar os olhos para a dor dos outros”⁴³.

³⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁰ GINZBURG, *op. cit.*, 2012, p. 44.

⁴¹ *Ibid.*, p. 44.

⁴² *Ibid.*, pp. 47-48.

⁴³ *Ibid.*, p. 49.

Se a ideia é concordar com as considerações de Ginzburg, algumas linhas de ponderação precisam ser arroladas a fim de não incorrer a um possível julgamento de exclusivismo crítico em um contexto tão amplo e heterogêneo de correntes e perspectivas analíticas, tal como parecem sinalizar, à primeira vista, as colocações do autor. Em princípio, vale dizer que seu trabalho crítico é explícita e profundamente determinado pela teoria crítica adorniana, e vários de seus escritos foram reunidos no livro já referido, *Crítica em tempo de violência*. Essa filiação teórica sugere que a escolha de um repertório literário deve seguir critérios que levem em conta o grau de representação de antagonismos sociais nele presente. Além disso, importa para o crítico a possibilidade que esse repertório tem de produzir reflexão crítica sobre o tema tratado, esclarecer o leitor e levá-lo a intervir intelectualmente em problemas sociais. Depois, a ideia de Ginzburg não é sugerir a supressão dos tradicionais estudos de Afrânio Coutinho e de seu precursor, Harold Bloom, dos programas universitários do curso de Letras. Também não se trata de relegar a segundo ou terceiro plano o estudo de obras literárias e de correntes teórico-críticas que estejam em desacordo com as que se prestariam a um melhor enquadramento em relação à perspectiva crítica adorniana. Ao invés disso, a proposta é trazer as tradicionais contribuições para o debate, ler e refletir sobre as obras literárias que supostamente teriam conteúdo conservador, e que seriam lidas também por uma ótica conservadora, a fim de formular questionamentos sobre as possibilidades de interlocução, a partir da explicitação de diferentes critérios de abordagem e de valoração estética, e não impor limitações ao estudo por uma via de mão única. Certamente, por meio desse procedimento, e atendendo a questões de gosto e empatia, escolhas por determinada perspectiva teórico-crítica e por determinadas obras são inevitáveis e necessárias, o que de modo algum deve deslegitimar as opções divergentes, ou torná-las menos relevantes.

A título de ilustração, obviamente que qualquer programa de graduação em Letras-Português no Brasil prevê o estudo do Romantismo e a leitura de romances como *Iracema* e *O Guarani*, produções fundamentais do nosso nacionalismo literário, o que por si só já seria suficiente para justificar a abordagem das duas obras. Porém, a julgar pelo contexto político associado ao processo de Independência brasileira, a necessidade de construção de imagem afirmativa de nação; a elaboração de discursos pitorescos, ufanistas e idealizadores da natureza e dos povos autóctones em face de um sistema escravocrata, excludente e patriarcal; a cínica celebração harmoniosa feita a partir da perspectiva eurocêntrica da relação entre colonizadores e colonizados, todas essas questões e outras mais deveriam apresentar sérias implicações na maneira como a crítica costuma analisar os processos de representação literária nas obras citadas, cujas estruturas incorporam explicitamente esses elementos sociais. Claro, isso ocorreria caso o caminho de análise fosse conduzido por

correntes de pensamento que consideram relevantes as relações sociais e estéticas da obra, assim como as próprias concepções políticas do autor. A respeito deste último, podemos ainda aventar que seria bastante produtor (e diríamos até imprescindível) hoje a abordagem das *Cartas a favor da escravidão*⁴⁴, em um curso sobre José de Alencar.

Nesse livro – publicado pela primeira vez em 1867, com o título *Ao Imperador. Novas Cartas Políticas de Erasmo*⁴⁵, e trazido a público novamente quase um século e meio depois, em 2008, desta vez com um título bem mais provocativo que o primeiro –, o jornalista Tâmis Parron organiza um conjunto de sete cartas, enviadas por Alencar a Dom Pedro II sob o pseudônimo de Erasmo, e que fornecem um olhar, em larga medida, divergente daquele tradicionalmente lançado sobre o autor e sua obra, sobretudo a de cunho nacionalista. A aproximação entre essas cartas e os romances pode ser produtora na desconstrução de “verdades” míticas sobre a suposta harmonia da sociedade brasileira representada àquela época pela literatura e por diversos discursos políticos. Porém, uma abordagem orientada por pressupostos da *Nova Crítica* ou do *Formalismo* literário, por exemplo, tradicionais delineadores do pensamento crítico de Coutinho, conduziria a uma leitura contemplativa e estabilizadora da retina, como acentua Ginzburg, o que em nosso entendimento se configura como um problema de critério de valoração estética, embora ratifique a existência da pluralidade do pensamento, da legitimidade do dissenso. Além disso, tais pressupostos não deixam de contribuir para uma leitura que presta um produtivo serviço à importante (mas não bastante, em nosso entendimento) satisfação da necessidade de fantasia, própria do ser humano, como observa Antonio Candido no ensaio “A literatura e a formação do homem”⁴⁶. Por isso, diante da obra de um José de Alencar, o crítico tem a seu dispor a produção do conforto ou do desconforto. A simpatia por um dos movimentos depende de padrões de gosto, dos caminhos de formação do leitor.

Ginzburg afirma que parece haver uma dificuldade de parte da crítica acadêmica interessar-se, por exemplo, pelo estudo de obras que tematizam a ditadura militar, como as crônicas de Verissimo, justamente pelo seu caráter desestabilizador. Ao mesmo tempo, essas crônicas encontram dificuldade de circular e ter boa recepção diante de um público leitor não especializado ou desinteressado por questões como tortura, desaparecimento e assassinato de militantes políticos. Essas obras são constituídas por elementos perturbadores que causam perplexidade e nem sempre fazem rir às gargalhadas, como no caso do que é vendido pela indústria do entretenimento. Aliás, a comichão de

⁴⁴ ALENCAR, José de; PARRON, Tâmis (org.). *Cartas a favor da escravidão*. São Paulo: Hedra, 2008.

⁴⁵ ALENCAR, José de. *Ao Imperador. Novas Cartas Políticas de Erasmo*. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & Comp., 1867.

⁴⁶ CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In: _____. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, pp. 77-92.

obras elaboradas para o consumo imediato é um dos efeitos preferidos do olhar contemplativo. Para Ginzburg:

Se os consumidores querem recusar imagens impactantes da realidade traumática, se querem o otimismo afirmativo em desfavor da negatividade crítica, livros associados à tentativa de resgate de vozes silenciadas pela história podem encontrar dificuldades de circulação e recepção. A ilusão de universalidade é mais fácil construir do que a empatia com a dor do outro⁴⁷.

A referida “ilusão de universalidade” da obra literária, atribuída por Ginzburg ao pensamento de Coutinho, é devedora de uma tradição idealista da arte. Já a percepção da existência de uma negatividade constitutiva da experiência histórica é filiada à teoria crítica adorniana. Essa percepção implica necessariamente a consideração de elementos formais dissociativos, descontínuos e fragmentados no interior da obra de arte. No caso das crônicas de Verissimo, esses elementos se fazem presentes por meio de diversas representações de confronto de perspectivas que se materializam na linguagem. Os próprios mecanismos de produção humorística se valem desses elementos para construir os efeitos de riso, como veremos no segundo capítulo.

São muitas as possibilidades de abordagem da obra de Verissimo. Sua extensa produção é susceptível a estudos de diferentes correntes teóricas, inclusive as de filiação idealista. A opção deste livro foi por um *corpus* estrategicamente mais refratário a reflexões abstratas e mais palatável a reflexões concretas sobre a negatividade da experiência histórica. Assim, um ponto de distinção em relação aos demais estudos apresentados diz respeito à articulação que propõe realizar entre os textos do autor, o autoritarismo brasileiro e a questão da ética da representação, levando em conta a relação antagônica entre humor e memória da violência da ditadura.

Outro ponto de distinção diz respeito ao período contemplado pelos textos escolhidos. A análise de obras produzidas entre o fim da década de 1960 e o ano de 2010 permite refletir a respeito de pelo menos quatro questões: a) os processos contraditórios do período ditatorial (1964-1985); b) a continuidade e permanência do autoritarismo; c) os debates em torno de políticas de memória e esquecimento; e d) os princípios estéticos estruturadores dos textos de Verissimo em estudo.

⁴⁷ GINZBURG, *op. cit.*, 2012, p. 50.

1.2. A crônica e sua função crítica da realidade histórica

[...] e há os tristes, que escrevem com o fito exclusivo de desanimar o gentio não só quanto à vida, como quanto à condição humana e às razões de viver.

Vinícius de Moraes, “O exercício da crônica”.

Em uma crônica publicada no dia 04 de novembro de 2018, intitulada “Marginais vermelhos”, Verissimo menciona um discurso proferido em São Paulo, há poucos dias da eleição, pelo então candidato de extrema direita à presidência da república, em que este ameaça eliminar ou banir os “marginais vermelhos” do país. No contexto da fala do candidato, a expressão é obviamente pejorativa, usada para se referir a políticos e eleitores do PT, o Partido dos Trabalhadores. Diante do discurso, em elevado grau de ironia, Verissimo se diz preocupado porque ele se identifica com a cor vermelha, pois torce para o time de futebol *Internacional*, de Porto Alegre, cujo uniforme oficial é vermelho. Também se identifica como um marginal, uma vez que, segundo ele, as “crônicas são notações e comentários na *margem* [grifo nosso] das notícias, uma espécie de *pichação literária*, e eu faço crônicas”⁴⁸.

Os vocábulos “marginal”, “vermelho” e “pichação”, no contexto da crônica, articulam-se dentro de um mesmo campo semântico caracterizado pela ambiguidade. Essa ambiguidade é construída pelo próprio cronista, uma vez que retira a negatividade dos termos ao associar “marginal” com a profissão de escritor, “vermelho” com a cor predominante do clube de futebol para o qual torce, e ao afirmar que faz “pichação literária”, pois o ato de pichar distorce a imagem, exigindo um olhar mais atento do observador. Porém, mais do que distorcer, a pichação, tal como descrita pelo autor, promove um novo plano de leitura, aquele talvez jamais imaginado pelo leitor, que o cronista tem a habilidade construir. Esse deslocamento de sentido é responsável pela produção do riso na crônica. A ironia é essencialmente ambígua⁴⁹. O humor irônico é o traço fundamental da crônica de Verissimo.

Há mais de meio século, Verissimo escreve crônicas que tematizam diversos assuntos, sobretudo questões ligadas à realidade histórica brasileira. Sua produção não escapa ao que é visto pela crítica como unanimidade entre os cronistas brasileiros: a excelência no tratamento literário dado a acontecimentos do cotidiano, tal como o discurso do candidato citado acima.

⁴⁸ VERISSIMO, Luis Fernando. *Marginais Vermelhos*. Disponível em: <<https://cultura.estado.com.br/noticias/geral,marginais-vermelhos,70002583336>> . Acesso em: 01 dez. 2018.

⁴⁹ BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2008, p. 98.

Enquanto gênero literário desenvolvido a partir da segunda metade do século XIX, a crônica carrega em seu bojo traços próprios da ambiguidade⁵⁰, a exemplo de outros gêneros narrativos por excelência, como o romance e o conto. Soma-se a isso a frequente representação de antagonismos formalmente estruturados na linguagem, que acarretam maiores impactos em torno desses traços ambíguos. O caso acima apresenta, na perspectiva do referente (o candidato), uma visão autoritária, conservadora e excludente da sociedade brasileira; na perspectiva do narrador (autorreferenciação textual do escritor), uma atitude de resistência⁵¹. O deslocamento de sentido dos referidos termos ridiculariza o discurso do candidato à presidência. Diante de um ato de fala que também se mostra ambíguo (afinal, eliminar ou banir os “marginais vermelhos” pode significar, entre outras coisas, desterro, prisão ou até mesmo assassinato), a atitude do cronista demonstra coragem e sua produção apresenta mais um traço de singularidade: a transgressão.

É nesse terreno ambíguo, antagônico e transgressor que boa parcela da produção literária de Verissimo se concentra, sobretudo aquela que diz respeito ao *corpus* deste estudo, predominantemente composto pela crônica. Porém, as características apresentadas sobre ela até aqui possuem alguns aspectos diferentes dos de sua concepção tradicional.

Tradicionalmente, o termo *crônica* deriva do grego *Chronos* (também escrito *Khronos*), que significa *tempo*. Afrânio Coutinho comenta que, na tradição, “é o relato dos acontecimentos em ordem cronológica”⁵². Para Davi Arrigucci Jr., sua definição está diretamente relacionada à noção de tempo. Ela seria um gênero ligado não apenas à forma do tempo, mas também da memória, porque se configura como um “meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada”⁵³. Estudos da historiografia literária brasileira, sobretudo aqueles centrados em critérios estritamente literários, como os de Afrânio Coutinho⁵⁴, afirmam ser *A Carta* de Pero Vaz de Caminha não apenas a primeira obra da literatura nacional, mas o primeiro registro histórico sobre o Brasil elaborado em forma de crônica. Do ponto de vista de seu conteúdo, a carta apresenta uma descrição da natureza e do homem autóctone e seus costumes. Do ponto de vista formal, adequa-se ao gênero informativo corrente à época, a *crônica de viagens*, caracterizado por sua larga extensão, pela apreensão

⁵⁰ CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés do chão”. *Revista Suplemento*. Edição Especial: A maioria da crônica. Humberto Werneck (org.). Secretaria de Estado de Cultura. Belo Horizonte, Novembro/2012, pp. 34-37.

⁵¹ BOSI, Alfredo. “Narrativa e resistência”. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. pp. 118-135.

⁵² COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e crônica”. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (orgs.). *A literatura no Brasil* (vol. 6): Relações e Perspectivas. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986, p. 120.

⁵³ ARRIGUCCI Jr., Davi. “Fragmentos sobre a crônica”. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51.

⁵⁴ COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

detalhada da matéria narrada e pela ordenação cronológica dos acontecimentos. Esse seria o sentido tradicional da crônica. Daí a razão pela qual Jorge de Sá afirma que “[...] oficialmente, a Literatura Brasileira nasceu da crônica”⁵⁵.

Para Coutinho⁵⁶, em seu caráter inicial, a crônica tinha a ver com o relato histórico e, portanto, seria um gênero essencialmente histórico. Nessa mesma direção, Sá salienta que textos como *A carta* possuem fidelidade às circunstâncias narradas⁵⁷. A observação direta do olhar do narrador supõe a garantia de tal fidelidade. A expectativa do narrador seria a de transmitir a ideia de verdade sobre o que relata, a partir da apreensão e do registro do circunstancial, traço fundamental do gênero crônica, tanto na sua acepção tradicional quanto na moderna. Por sua vez, José Castello compartilha dessa mesma perspectiva ao afirmar que a crônica histórica tinha a função de transmitir o que era observado, e disso decorre sua ligação com a história e a cronologia dos fatos⁵⁸. Já Arrigucci Jr. afirma que o traço característico da crônica histórica é narrar os fatos em ordem cronológica. Assim, a crônica funcionaria como um documento de uma época, um testemunho de uma vida⁵⁹.

No caso em tela, a crônica, enquanto relato histórico que organiza cronologicamente os fatos com o objetivo de transmitir uma informação fidedigna da realidade, não ambiciona ser formalmente estruturada pelos elementos da contradição e da ambiguidade. A expectativa é a de que tudo seja narrado de forma clara e objetiva, e que seu conteúdo seja direcionado por uma linearidade temporal dos acontecimentos.

No Brasil, o desenvolvimento do jornal impresso, a partir do século XIX, contribuiu decisivamente com a modificação dos padrões tradicionais da crônica, sobretudo em relação ao modo como se desenvolveu em outros países da América Latina. O rodapé dos jornais era o espaço reservado para a publicação das crônicas⁶⁰ que, naquele período, não recebiam esse nome, mas o de “folhetim”⁶¹. Essa limitação de espaço obrigava (e ainda obriga) os escritores a tratar de assuntos cotidianos e recentes de maneira breve. Diferente do que ocorre com a chegada dos portugueses ao Brasil, quando *A carta* recebe grande extensão e é dirigida a um único leitor (rei Dom Manoel), a crônica produzida sobre a vida no Brasil por intelectuais brasileiros alcança um público mais amplo e é adequada aos contornos folhetinescos. De acordo com Coutinho, em meados do século XIX, a

⁵⁵ SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 7.

⁵⁶ COUTINHO, *op. cit.*, 1986.

⁵⁷ SÁ, *op. cit.*, 1992, p. 5.

⁵⁸ CASTELLO, José. “Crônica, um gênero brasileiro”. Disponível em: <https://digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=228&titulo=Cronica,_um_genero_brasileiro>. Acesso em: 24 maio 2019.

⁵⁹ ARRIGUCCI Jr., *op. cit.*, 1987, pp. 51-66.

⁶⁰ COUTINHO, *op. cit.*, 1986, pp. 115-143.

⁶¹ WERNECK, Humberto. “Um gênero tipicamente brasileiro”. In: _____ (org.). *Boa companhia: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 8.

[...] “crônica” passou a significar outra coisa: um gênero literário em prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas. “Crônicas” são pequenas produções em prosa, com essas características, aparecidas em jornais ou revistas⁶².

Em termos essencialmente didáticos, Coutinho aponta um nome e uma data para o surgimento oficial da crônica no Brasil. Segundo ele, seu precursor foi Francisco Otaviano de Almeida Rosa, que teria publicado pela primeira vez em folhetins no *Jornal do Comércio*, em 2 de dezembro de 1852. Apesar disso, foi com José de Alencar, seguido de Machado de Assis, João do Rio e Rubem Braga que, segundo o crítico, o gênero se desenvolveu e abriu caminho para uma forma breve e geralmente risível de se observar e criticar as práticas sociais do cotidiano brasileiro.

Assim, no Brasil, a crônica se desenvolve a partir de uma perspectiva híbrida⁶³. Por um lado, ela é jornalística, uma vez que sua razão primeira é fornecer informação e seu meio de divulgação clássico é o jornal. Por outro lado, ela é literária, pois no século XIX era produzida por romancistas prestigiados, a exemplo de José de Alencar e Machado de Assis, que nela empregavam recursos próprios da linguagem ficcional. Para o artista, essa atuação nos jornais garantia não apenas notoriedade pública, mas, também, sustentação financeira. Para o leitor, tratava-se de uma maneira descontraída de se informar⁶⁴.

A adaptação do gênero crônica em solo brasileiro permitiu uma interação mais dinâmica entre o autor e seu público leitor⁶⁵. O primeiro, valendo-se da matéria cotidiana e de sua habilidade com a linguagem, produz importantes críticas a instituições e pessoas que normalmente ocupam posições privilegiadas de poder. O segundo, em contato com o texto, tem a opinião determinada pelo conteúdo, podendo concordar ou discordar. Obviamente que a crônica não se limita à crítica social. Há uma grande variedade de temas contemplados por ela. No entanto, em razão do enfoque proposto aqui, as observações feitas tendem a privilegiar a relação entre crônica, política e sociedade brasileira.

Para Candido, a crônica moderna se consolidou na década de 30 como gênero propriamente brasileiro⁶⁶. Essa consolidação ocorre em paralelo à construção de uma visão crítica de subdesenvolvimento, ou “consciência catastrófica de atraso”⁶⁷. A literatura desse período tem papel fundamental na deflagração dos graves problemas sociais brasileiros, sobretudo na região

⁶² COUTINHO, *op. cit.*, 1986, p. 121.

⁶³ WERNECK, *op. cit.*, 2005.

⁶⁴ COUTINHO, *op. cit.*, 1986, p. 121.

⁶⁵ CANDIDO, *op. cit.*, 2012, pp. 34-37.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 34-37.

⁶⁷ CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 140-162.

Nordeste. A crônica não se furtou a essa tarefa, dada sua natureza crítica e informativa.

Da mesma forma, para Castello, o século XX experimenta a consolidação da crônica enquanto gênero literário brasileiro, em razão dos assuntos de grande importância que o Brasil tem a lhe oferecer, e também em razão da excelência de seus cronistas: “[...] em nossa literatura, ela [a crônica] se torna um espaço de liberdade”⁶⁸. Para Arriguicci Jr., trata-se de uma forma de narrar que se aclimatou aos problemas sociais do país com naturalidade e que por isso dá a impressão de ser um gênero propriamente brasileiro⁶⁹.

No tocante aos tipos de crônica (apenas a título de ilustração, pois não interessa ao presente estudo a abordagem de uma tipologia), alguns críticos apresentam um quadro coeso de ocorrência mais comum entre os escritores brasileiros. Coutinho, por exemplo, divide os tipos em *crônica narrativa*, *crônica metafísica*, *crônica poema-em-prosa*, *crônica-comentário* e *crônica-informação*⁷⁰. Candido, por sua vez, chama a atenção para as aproximações que a crônica possui com outros gêneros, sem recorrer a uma classificação. Segundo ele, “há crônicas que são diálogos [...], outras parecem marchar rumo ao conto [...], ou parecem anedotas desdobradas [...], nalguns casos o cronista se aproxima da exposição poética”⁷¹. A rigor, todas essas investidas classificatórias não reclamam tipos ou estruturas estanques da crônica. Sugerem que é possível variar entre autores e que um mesmo autor pode produzir textos com componentes formais diversos. No caso da produção de Verissimo, seria tarefa difícil classificá-la conforme os tipos e estrutura apresentados acima, em razão da quantidade e variedade de crônicas que escreve.

Objetivamente, a crônica é concebida como um texto de estrutura simples e de fácil consumo. Entretanto, essa aparência de simplicidade não significa que seja despropositada, ou que não possua elementos com densidade reflexiva. Ela tem um caráter transitório e efêmero, dada a especificidade do suporte de origem (o jornal), mas pode se tornar duradoura, dependendo do grau de alcance e universalização do assunto tratado⁷². A coloquialidade também é um traço fundamental da crônica. Essa ligação da linguagem escrita com a falada permite o alcance de um público ainda maior, o que não quer dizer que ela seja constituída por uma linguagem trivial⁷³. Para Candido, a aproximação da crônica com as experiências do dia a dia faz com que ela não se ocupe dos assuntos e das formas tradicionalmente privilegiadas da literatura. Por essa razão,

⁶⁸ CASTELLO, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁹ ARRIGUICCI, *op. cit.*, 1987, p. 51.

⁷⁰ COUTINHO, *op. cit.*, 1986, p. 133.

⁷¹ CANDIDO, *op. cit.*, 2012, p. 37.

⁷² *Ibid.*, p. 10.

⁷³ *Ibid.*, p. 11.

Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos cadentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, sobretudo porque quase sempre utiliza o humor⁷⁴.

A crônica como gênero literário nunca se sustentou por critérios de beleza e superioridade. Em sua essência, ela apreende e incorpora o que há de trivial e coloquial na linguagem, assim como a matéria corriqueira da vida coletiva. É isenta de “grandiloquência e requinte gramatical”⁷⁵, o que a faz ser lida e bem recebida inclusive por um público não acostumado à leitura. Sua simplicidade e aparente despreocupação estimulam o interesse do público pela leitura. Diante do texto, o leitor experimenta e partilha reflexões profundas sobre a humanidade que “podem levar longe a crítica social”⁷⁶. Conforme Candido, a força da crônica reside no fato de não ser um gênero maior. “Graças a Deus”, diz o autor, que ela não é um gênero maior, “porque sendo assim ela fica mais perto de nós”⁷⁷.

Essa proximidade a que se refere o crítico se dá em razão da empatia que o leitor estabelece com o autor e sua obra, cuja elaboração da linguagem, complexidade de seus elementos internos, densidade reflexiva e configuração estética predominantemente humorística fornecem “uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história”⁷⁸. Alinhado a essa perspectiva, Sá sugere que um cronista é uma “antena do seu povo”, um sujeito que teria a função de transmitir uma informação de modo diferente do habitual. Quanto maior sua habilidade com a linguagem, maior será sua capacidade de construir estruturas frasais que provocam “[...] significações várias (mas não gratuitas ou ocasionais), descortinando para o público uma paisagem até então obscurecida ou ignorada por completo”⁷⁹. Trocando em miúdos, a fortuna crítica sobre a crônica atribui a ela um papel social e político de grande relevância na construção do pensamento social brasileiro. Além disso, legitima seu valor estético, à medida em que incorpora elementos formais caros à literatura.

Outra questão muito discutida entre a maioria dos autores consultados diz respeito à passagem da crônica do jornal para o livro. O debate basicamente gira em torno da datação ou não de determinadas crônicas. No caso das que são selecionadas para compor coletâneas em livro, Coutinho julga desnecessário haver esse movimento para que seja considerada atemporal. O fato de não ter sido escolhida para compor uma coletânea não reduz seu alcance literário,

⁷⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁷ CANDIDO, *op. cit.*, 2012, p. 35.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁹ SÁ, *op. cit.*, 1992, p. 10.

tampouco sua capacidade crítica. Tudo dependeria, segundo o autor, da importância do assunto tratado, assim como do modo como ele é abordado. A literariedade e a seriedade da crônica garantiriam sua eternização, mesmo sem nunca figurar em livro⁸⁰.

Ao falar da crônica de Rubem Braga, Jorge de Sá comenta que o autor costumava fazer uma seleção dos textos considerados mais duráveis e capazes de provocar reflexão, a fim de que fossem publicados em livro. Aqueles considerados datados perderiam a força e não seriam dignos de fazer parte da coletânea⁸¹. Ainda de acordo com Sá, o público leitor de uma crônica publicada em jornal seria mais apressado em receber o texto, o que gera um consumo mais imediato. O leitor do livro seria mais seletivo e teria à sua disposição a possibilidade de escolher o momento mais adequado para a leitura. Em decorrência disso, cada leitor terá uma atitude diferente diante do texto⁸².

Candido considera importante o despojamento formal da crônica e a humildade com que ela contempla as questões relativas ao homem e à vida. Na ausência de pretensão à durabilidade, o crítico situa o seu triunfo, “e, quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava”⁸³. Diferente da visão de Coutinho, Candido vê no livro a possibilidade de uma valoração mais duradoura da crônica, embora desprovida da pretensão de durar. Para o autor, ela é transitória, e “[...] a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão”⁸⁴. Ela não visa à perfeição. Na sua produção, não há distância nem maturação necessárias para alcançar tal estado. A exigência do cotidiano e o perfil do público leitor impõem-lhe a necessidade do coloquialismo, do trivial e da simplicidade. Mas é o olhar do cronista que lhe permitirá ou não fazer ecoar, por meio de seus textos, a voz da humanidade⁸⁵.

O antagonismo formal e a representação social incorporados pela crônica atribuem-lhe um papel de extrema relevância na construção de reflexões críticas sobre a sociedade brasileira. O estudo deste gênero, a partir de elementos que a *Teoria Estética* adorniana⁸⁶ fornece como possibilidade de interpretação, permite lançar um olhar mais atento e reflexivo sobre as tensões sociais do país.

A crônica também se destaca pelo seu caráter pedagógico. Jorge de Sá afirma que ela cumpre com o princípio tradicional da literatura, cuja tarefa

⁸⁰ COUTINHO, *op. cit.*, 1986, p. 135.

⁸¹ SÁ, *op. cit.*, 1992, p. 19.

⁸² *Ibid.*, p. 85.

⁸³ CANDIDO, *op. cit.*, 2012, p. 35.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁵ ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 65-90.

⁸⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1988.

seria “ensinar, comover e deleitar”⁸⁷. Tradicionalmente, a crônica incorpora a leveza do lúdico para dar conta de temas, não raro, sérios. Esse aspecto lúdico se configuraria, na visão do autor, como um mediador entre o texto e o leitor, no sentido de estimular o interesse pela leitura e reflexão crítica, sem o peso da seriedade embutida nos textos historiográficos e jornalísticos, ou nos literários de maior tradição, como o romance e a poesia. Trata-se de uma maneira alternativa de examinar as contradições da sociedade. Nesse sentido, “[...] a narrativa humorística reafirma seu objetivo de fazer o leitor recuperar sua capacidade crítica enquanto se diverte. Afinal, o aprendizado também está embutido no lúdico divertimento”⁸⁸.

Em “A literatura e a formação do homem”, já referido aqui, Candido também ressalta esse papel pedagógico da literatura, embora não se refira exclusivamente à crônica. Para ele, a literatura teria uma função pedagógica humanizadora, para além do estímulo à fantasia e ao aprofundamento do conhecimento do mundo e do próprio ser⁸⁹. De maneira semelhante, no conhecido ensaio “Educação após Auschwitz”, Adorno chama a atenção para a necessidade de esclarecimento sobre os acontecimentos catastróficos da Segunda Guerra Mundial, como mecanismo para evitar sua repetição. Na visão do autor, “a educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma autorreflexão crítica”⁹⁰. E acrescenta:

Quando falo em educação após Auschwitz, refiro-me a duas questões: primeiro, à educação infantil, sobretudo na primeira infância; e, além disto, ao esclarecimento geral, que produz um clima intelectual, cultural e social que não permite tal repetição; portanto, um clima em que os motivos que conduziram ao horror tornem-se de algum modo conscientes⁹¹.

A literatura, enquanto bem cultural que desempenha importante papel do processo educativo formal e informal, pode ser pensada como uma das chaves para a construção desse esclarecimento. Conforme observado nos exames da fortuna crítica sobre a crônica, esta pode ser considerada um potente gênero literário capaz de estruturar formalmente as contradições sociais e produzir crítica com elevado grau de seriedade.

A crônica também se destaca pela estreita conexão que é capaz de construir entre o autor e o leitor. Normalmente, o cronista espera conquistar a empatia do leitor, em uma expectativa de adesão às ideias veiculadas no texto. Trata-se de uma ambição quase nunca revelada, defende Sá. O cronista espera fazer com que o “ângulo de visão de mundo” do leitor “seja o de uma primeira

⁸⁷ SÁ, *op. cit.*, 1992, p. 22.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁹ CANDIDO, *op. cit.*, 2002, pp. 77-92.

⁹⁰ ADORNO, Theodor W. “Educação após Auschwitz”. In: _____. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 121.

⁹¹ *Ibid.*, p. 123.

pessoa do plural [...]”⁹². A adesão à perspectiva do autor se faz pela partilha de uma semelhante visão de mundo. Assim, é comum o leitor encerrar a leitura e sentir-se representado pelas palavras do cronista. De acordo com Sá, o cronista seria um porta-voz do leitor, um intelectual cuja voz tem legitimidade e alcance políticos. Na dificuldade de alcançar ampla interlocução, o anseio do leitor ressoa na voz do cronista: “a um só tempo ele nos dá uma válvula de escape e fala por nós, assumindo nossa indignação diante dos absurdos que compõem o dia-a-dia brasileiro”⁹³.

De modo coeso, é possível depreender das perspectivas examinadas aqui que a crônica tem uma função social de forte impacto na formação do pensamento crítico. Ela contribui para a compreensão mais aprofundada das tensões sociais e da própria existência, por meio de uma elaboração estética com linguagem simples e, frequentemente, com elevado tom humorístico.

De acordo com José Castello, cada cronista tem um modo estritamente pessoal de produzir seu texto. A crônica de Vinicius de Moraes tem como marca principal o lirismo e a meditação filosófica. Clarice Lispector escrevia crônicas para refletir sobre experiências assombrosas da existência. A crônica de Raquel de Queiróz se lança na tentativa de desvendamento do mundo⁹⁴. Considerando essa peculiaridade de cada escritor, cabe a indagação: há um traço predominante na crônica de Verissimo?

Como cronista, o autor costuma abordar os mais variados temas, como futebol, música, sexo, psicanálise, cinema, história, literatura, culinária, economia e política. A respeito deste último tema, desde o início de sua carreira, o autor não se furta a adotar uma postura crítica sobre momentos decisivos da história política brasileira. E isso não é uma exclusividade sua. Do ponto de vista literário, especialmente no que diz respeito ao humor contido em textos narrativos, Verissimo divide espaço com autores como Henfil (Henrique de Souza Filho) e seus livros *Hiroshima, meu amor*⁹⁵ e *Cartas da mãe*⁹⁶; Millôr Fernandes, em uma infinidade de obras; e Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto), com seu *Febeapá 1: 1º Festival de besteira que assola o país*⁹⁷.

Do ponto de vista do humor gráfico, Verissimo também possui considerável produção, cujo ápice são as histórias contadas em *As cobras: antologia definitiva*⁹⁸, personagens criadas ainda na ditadura e que, segundo o autor, foram idealizadas como via alternativa de crítica ao governo, em face do recrudescimento da censura. As cobras também exploram muitos dos temas

⁹² SÁ, *op. cit.*, 1992, p. 27.

⁹³ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁴ CASTELLO, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁵ HENFIL [Henrique de Souza Filho]. *Hiroshima, meu amor*. São Paulo: Geração Editorial, 1994.

⁹⁶ HENFIL [Henrique de Souza Filho]. *Cartas da mãe*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

⁹⁷ PONTE PRETA, Stanislaw [Sérgio Porto]. *Febeapá 1: 1º Festival de besteira que assola o país*. São Paulo: Círculo do Livro, 1966.

⁹⁸ VERISSIMO, Luis Fernando. *As cobras: antologia definitiva*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

tratados nas suas crônicas, por meio de mecanismos formais semelhantes aos empregados pelo cartunista argentino Quino (Joaquín Salvador Lavado Tejón) nas histórias de sua famosa *Mafalda*⁹⁹. Entre os brasileiros, nesse aspecto o autor divide espaço com os já referidos acima, que também trilharam o caminho do humor gráfico, e com muitos outros artistas, como os cartunistas do *Pasquim*, sobretudo nas incomparáveis charges de Ziraldo. Mais recentemente, o humor gráfico de Laerte parece compor a linha de frente dos cartunistas que estão em plena atividade.

No caso de Verissimo, muitos de seus textos e de suas charges foram publicados ainda durante o regime militar. A habilidade de driblar a censura por meio de mensagens cifradas e autorizadas pelo jogo ambíguo da ficção, mesmo quando ela se apropria constantemente da matéria de extração histórica¹⁰⁰, permitiu-lhe adotar a referida postura crítica sem que seus textos tivessem uma fórmula pré-definida, a exemplo da variedade de estratégias de escrita que encontraremos no terceiro capítulo. É interessante notar a continuidade de tal postura, desde os momentos posteriores à abertura política até a atualidade. Em entrevista realizada por *E-mail*¹⁰¹, quando questionado sobre se teria alguma motivação pessoal para tratar de assuntos que envolvem o autoritarismo brasileiro, o autor comenta que:

A crônica, por ser um gênero indefinido, nos permite tratar de qualquer assunto em qualquer estilo e, com essa nostalgia crescente pela intervenção militar, o assunto ditadura e tortura é inescapável, mas sem perder o bom humor jamais. Mas minha motivação pessoal para escrever sobre o tema é a indignação com o saudosismo burro.

Assim, é difícil determinar um traço predominante na produção de Verissimo, em razão da diversidade de temas que trata. Há, normalmente, alternância de perspectiva narrativa, o que impede o apontamento seguro de uma particularidade estilística em sua obra. Evidentemente, o elemento humorístico, notadamente constituído pela ironia, é o traço de maior relevo. Em sua produção, há lirismo, meditação filosófica, reflexões sobre a existência, busca de esclarecimento sobre as tensões presentes no mundo, entre outros. No caso do *corpus* deste estudo, a tônica determinante é conduzida pelos debates políticos sobre a ditadura e, nesses debates, cada um desses elementos vem à tona.

Até recentemente, as crônicas de Verissimo vinham sendo publicadas em dois grandes jornais de circulação nacional: *O Globo* e *O Estado de São Paulo*. Não fossem as restrições de acesso às versões *online*, reservadas para

⁹⁹ LAVADO (Quino), Joaquín Salvador. *Mafalda toda*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor S.R.L., 2011.

¹⁰⁰ BASTOS, Alcmeno. *A história foi assim: o romance político brasileiro dos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

¹⁰¹ O conteúdo integral desta entrevista se encontra nos anexos.

assinantes, provavelmente um público mais amplo tomaria contato com seus textos. Entretanto, no *Facebook*, uma *Fanpage* do autor não apenas costuma replicar os *links* das crônicas como também costuma transcrevê-las e publicá-las semanalmente, na íntegra. Assim, mesmo quem não é assinante dos jornais pode ter acesso aos textos transcritos. Nesse ambiente, seguidores da página interagem com comentários e debates em torno das crônicas. Esses seguidores são, em sua maioria, simpáticos ao autor. Mas há um elevado número que visivelmente se opõe às suas ideias, fazendo críticas muitas vezes difamatórias e vulgares.

Como dito anteriormente, é normal que o escritor almeje a adesão do leitor às ideias veiculadas na crônica. Também é normal que o cronista assuma uma posição sobre determinado assunto, o que inevitavelmente leva o leitor a fazer juízo de valor sobre o assunto e também sobre o lugar a partir de onde o cronista escreve. Assim, de acordo com Coutinho, pode ocorrer que uma postura muito dogmática adotada pelo escritor determine a construção de uma relação conflituosa com determinado leitor. A sugestão é a de que o cronista “deve abster-se de assumir tom dogmático para não afugentar os leitores que não desejarem partilhar de seus princípios”¹⁰². No caso, Verissimo costuma assumir uma posição crítica a políticas conservadoras e a diversas formas de exclusão e violência social. Seus comentários e posicionamentos sobre assuntos ligados à política brasileira são facilmente apontados como pertencentes a um pensamento de esquerda. Ele próprio se assume como um sujeito de esquerda, o que lhe rende diversos comentários depreciativos.

O caráter ambíguo da crônica, embora lhe atribua qualidades literárias, também é outro fator que pode comprometer negativamente a relação entre o escritor e seu leitor. Castello chama a atenção para o fato de que “[...] o leitor, se tomar o que ele [o autor] escreve ao pé da letra, também pode se encher de fúria”¹⁰³. Um episódio ocorrido em 2018 ajuda a refletir sobre essa afirmação.

Na crônica intitulada “Os omissos”¹⁰⁴, publicada no dia 01 de novembro, alguns dias após o segundo turno da eleição presidencial, Verissimo prevê uma situação futura em que, figuras públicas e partidos políticos que não apoiaram o candidato petista, terão que fazer autocrítica: “No fim, o ódio ao PT foi maior que o amor pela democracia”, diz o texto. A crônica encerra com a referência a um discurso proferido pelo candidato de extrema-direita, em São Paulo, ocasião em que anunciou o banimento dos “‘marginais vermelhos’ do território nacional”.

Aludindo à dificuldade de identificação dos supostos “marginais vermelhos” para proceder ao banimento, em elevado tom de ironia, Verissimo sugere “que se costure uma estrela vermelha na roupa dos marginais, para

¹⁰² COUTINHO, *op. cit.*, 1986, p. 134.

¹⁰³ CASTELLO, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁴ VERISSIMO, Luis Fernando. “Os omissos”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/opiniaao/os-omissos-23203311>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

identificá-los”, e acrescenta dizendo que “deu certo em outros países”. Mesmo sem especificar em quais países a prática deu certo, um determinado leitor é inevitavelmente levado a estabelecer relações com a Alemanha nazista, quando judeus eram identificados por uma estrela amarela gravada em suas roupas. Obviamente, a sugestão não tem sentido aqui, a menos que seja considerada dentro de um campo semântico mais amplo, que leva em conta não apenas o texto na íntegra, mas a própria trajetória intelectual do autor, caracterizada pela crítica direcionada (na maioria das vezes, em tom humorístico) a diversas formas de poder autoritário. Portanto, a referência à prática nazista como algo que “deu certo” não ambiciona elogiar o nazismo, tampouco ofender o povo judeu, mas ironizar e ridicularizar o candidato extremista, seu discurso e seu próprio eleitorado. Além disso, a aproximação feita entre o anúncio do extermínio dos “marginais vermelhos” e o genocídio judeu não tem outra intenção que não seja alertar para o perigo que o Brasil corria com a eleição do então militar da reserva.

Como ocorre com praticamente todas as suas publicações semanais, a crônica recebeu comentários variados, principalmente após ser replicada na página do *Facebook*¹⁰⁵. A postagem obteve mais de duas mil e novecentas curtidas, mais de dois mil e oitocentos compartilhamentos e quase oitocentos comentários. Entre elogios e críticas, o comentário de um internauta chama a atenção. Trata-se de uma carta em que o emissor se dirige diretamente a Verissimo, pedindo explicações sobre a menção feita aos judeus a partir da sugestão do uso da estrela como mecanismo para reconhecer o inimigo e eliminá-lo. O “seguidor” procura construir um percurso argumentativo para sustentar a tese de que o autor cometeu um erro gravíssimo. Faz uma síntese do que ocorrera com sua família judia durante o nazismo, entre fuzilamentos e a obrigação do uso da estrela amarela. Afirma que Verissimo foi sarcástico e profanador, ao se referir a seu povo. Exige do autor pedido de desculpas, a ele e aos judeus, os quais teriam sido maculados com “uma frase infeliz e insultante”. Por fim, o autor da carta afirma que “há coisas com as quais não se brinca”.

O livro *Conversa sobre o tempo*, no qual o jornalista Arthur Dapieve entrevista Verissimo e Zuenir Ventura, traz um trecho que talvez explique um pouco das polêmicas geradas por algumas publicações do escritor gaúcho, sobretudo a referida acima. Na conversa, Verissimo afirma que já passou por situações em que foi lido ao pé da letra, sendo que praticamente tudo o que escreve é carregado de ironia. Estimulado por Ventura a falar a respeito de casos em que foi mal interpretado, Verissimo diz que em muitas situações pode ser que seja necessário anunciar previamente: “Atenção, ironia”¹⁰⁶.

¹⁰⁵ O comentário está publicado na conta do *Facebook* da *Fanpage* do escritor e pode ser acessado através do link: <<https://www.facebook.com/verissimooficial/>>.

¹⁰⁶ VERISSIMO, Luis Fernando. *Luis Fernando Verissimo & Zuenir Ventura: conversa sobre o tempo* com Arthur Dapieve. Rio de Janeiro: Agir, 2010, p. 41.

Outras duas crônicas publicadas em 2018 por Verissimo (“Farsas”¹⁰⁷ e “Voto certo”¹⁰⁸) também provocaram reações diversas na *Fanpage*. Nos dois casos, a nostalgia que boa parcela da população brasileira tem dos militares no governo é tematizada. Os comentários que seguem as respectivas publicações vão do elogio a demonstrações de repúdio à perspectiva crítica nelas engendradas. Na entrevista que nos foi concedida, quando questionado sobre se seu trabalho intelectual pela via humorística produz algum efeito positivo no leitor, no sentido de uma educação esclarecedora sobre o que significou a ditadura militar no Brasil, o autor responde: “Eu sinceramente não tenho a pretensão de estar fazendo a cabeça de alguém com o que eu escrevo. Quem concorda comigo é porque já concordava. Quem não concorda protesta, ou não dá bola, ou manda carta desaforada. Tudo bem”.

Os debates produzidos nesse espaço virtual, por ocasião da publicação das crônicas, ilustram o alcance dos problemas levantados por Verissimo em boa parcela de sua produção. A possível publicação futura em livro dificilmente ensinará uma discussão como a observada na *Fanpage* do escritor, ao menos em espaços informais de debates e com a mesma dinâmica. Mesmo a publicação em periódicos impressos não permite esse grau de aproximação e debate entre leitores. No caso da versão *online* dos jornais, há um espaço reservado para comentários, mas a interação não possui a mesma dinâmica daquela que ocorre na página do *Facebook*. Além disso, o campo de abrangência desses comentários restringe-se aos assinantes. Entretanto, o debate em torno das crônicas publicadas em livro em momento posterior certamente poderá estimular reflexões críticas sobre o passado.

Como já mencionado na introdução, o *corpus* deste estudo é constituído por quarenta textos. À exceção de dois que possuem características próprias do gênero conto, as demais obras são crônicas destacadas de coletâneas publicadas ao longo de aproximadamente quarenta anos. Embora o tempo do enunciado não seja o atual, seu estudo permite examinar as circunstâncias a que fazem referência e abrir caminho para projetar iluminações críticas sobre a realidade histórica brasileira no presente. Portanto, apesar da legitimidade e do abrangente alcance dos debates proporcionados no calor da hora pelas redes sociais a respeito das crônicas de Verissimo, sua inclusão em antologias consolida sua permanência e importância cultural.

A consolidação da crônica como gênero literário brasileiro ocorre no contexto em que a produção cultural volta o olhar para os problemas sociais do país. Isso permite crer que sua função mais determinante reside na crítica social.

¹⁰⁷ VERISSIMO, Luis Fernando. “Farsas”. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,farsas,70002331604?fbclid=IwAR0N-dfXmhklCiCIQ3gPPd1mSQK-puCDrfQ_2ZZE28gDfiyj4ujzgD28tts>. Acesso em: 01 out. 2018.

¹⁰⁸ VERISSIMO, Luis Fernando. “Voto certo”. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,voto-certo,70002334817>>. Acesso em: 01 out. 2018.

Ambiguidade e transgressão auxiliam no desvelamento das contradições e no desmascaramento¹⁰⁹ de práticas autoritárias. A estreita relação entre cronista e leitor é mediada pela simplicidade e coloquialidade da expressão, o que contribui decisivamente para o papel educativo que a crônica pode exercer, no sentido de uma educação contra a barbárie¹¹⁰. O elemento humorístico predominante na crônica também exerce importante papel mediador entre autor e leitor. Todos esses aspectos associados à crônica, enquanto gênero literário, convergem com as produções de Verissimo escolhidas para este estudo.

1.3. Engajamento, resistência e contemporaneidade de Verissimo

*Todo homem sozinho devia fazer uma canoa
e remar para onde os telegramas estão chamando.*

Carlos Drummond de Andrade, “Notícias”, *A rosa do povo*.

Para o Novo Historicismo e o Materialismo Cultural, o autor de um texto literário é, por um lado, “inseparável de seu contexto histórico”. O seu papel na produção de uma obra literária “é determinado por circunstâncias históricas”. Por outro lado, os seus “dados biográficos [...] não são levantados com a finalidade de esclarecer o texto literário, ou vice-versa”¹¹¹. O que interessa, de fato, é a maneira como o autor representa os eventos históricos a partir de suas experiências. Interessa saber como esses eventos são tratados e incorporados pelo texto por meio de seu discurso e os desdobramentos desses eventos no processo de construção das vozes do texto. Por essa razão, é importante fazer alguns apontamentos sobre a trajetória intelectual de Verissimo enquanto sujeito histórico constituído por experiências acumuladas que inevitavelmente ressoam em sua produção literária e que ajudam a situá-lo em uma perspectiva engajada, resistente e contemporânea.

Embora não seja consensual, alguns críticos afirmam ser Verissimo o melhor cronista da atualidade¹¹². Esse reconhecimento se deve à qualidade estética do que escreve e ao elevado grau de seriedade de suas opiniões, especialmente sobre assuntos que envolvem política e organização da sociedade brasileira. Em 1996, o escritor recebeu a “Medalha Chico Mendes

¹⁰⁹ ADORNO, *op. cit.*, 1993, p. 136.

¹¹⁰ ADORNO, *op. cit.*, 1995, pp. 119-138.

¹¹¹ BONNICI, Thomas. “Novo historicismo e materialismo cultural”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá-PR: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2003, p. 199.

¹¹² PINTO, Manuel da Costa; BATALLA, Martha Mamede. “Entrevista: Luís Fernando Verissimo”. *Cult: revista brasileira de literatura*, nº 45, ano IV, Abril, 2001, p. 5.

de Resistência”, uma condecoração concedida desde 1989 pelo *Grupo Tortura Nunca Mais* para homenagear pessoas físicas e jurídicas de vários segmentos sociais que lutam contra a violação de direitos humanos e atuam em favor da preservação da liberdade e da memória de pessoas mortas ou desaparecidas em razão da violência de Estado. Ele aparece em meio a figuras como Graciliano Ramos, Thiago de Mello, Augusto Boal, entre outros artistas e intelectuais homenageados com a medalha.

Na página virtual da ONG, o texto escrito em referência à premiação de Verissimo afirma que sua obra presta importante contribuição para a compreensão da recente história brasileira, por meio de um humor que desmascara práticas políticas autoritárias, denunciando “o cinismo dos governantes e a manipulação das notícias”. Além disso, o texto também destaca a importância de seus escritos literários na luta pela verdade sobre mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar e cita uma fala do escritor em que afirma que “nossa obrigação é viver [neste século] com a dignidade possível, mas acima de tudo tentar compreendê-lo”¹¹³.

Vale ressaltar que não é toda a produção de Verissimo que se volta para as questões apresentadas acima. Como dito anteriormente, o escritor aborda variados assuntos, que vão da culinária à música erudita. Certamente, a homenagem diz respeito a um grande número de crônicas que problematizam o autoritarismo militar e seus efeitos perversos sobre a sociedade, como as que fazem parte do repertório deste livro. Ainda assim, talvez não seja apenas essa a razão da premiação. Verissimo demonstra apresentar uma visão pessoal muito coerente com a inscrita em sua produção. Essa coerência se faz notar especialmente na crônica, em que a perspectiva adotada é geralmente a do próprio cronista. Mesmo quando a crônica tem caráter narrativo, à semelhança do conto, e mesmo quando se trata de contos propriamente ditos, um leitor acostumado aos textos do escritor é facilmente levado a perceber qual personagem (quando não é o próprio narrador) assume a perspectiva do autor. Olhando em seu conjunto, suas crônicas tematizam a necessidade de se fazer justiça social, de se fazer reflexão sobre o autoritarismo e toda sua negatividade constitutiva, e de se fazer crítica a qualquer forma de violação de direitos humanos. Esses temas são caros não apenas à sua literatura, mas também às suas concepções pessoais.

A condecoração com a “Medalha Chico Mendes de Resistência” chama a atenção em razão do problema levantado na introdução deste livro. A honraria partiu de uma Organização Não-Governamental dedicada a lutar contra a tortura e qualquer outra forma de violação de direitos humanos. O traço predominante da escrita de Verissimo é o humor. A relação entre esse tema e o tema da tortura ou outras formas de violência normalmente não tem

¹¹³ GRUPO TORTURA NUNCA MAIS. Disponível em: <<http://www.torturanuncamais-rj.org.br/homenageados-chico-mendes/homenageados-1996/>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

simpática recepção, sobretudo do ponto de vista das vítimas ou de parentes de vítimas de tais atos. Olhando assim, como pode um escritor que “brinca” com coisas sérias ser agraciado com tal medalha?

O problema aparece na fala do internauta mencionado no tópico anterior, quando se reporta a Verissimo dizendo haver assuntos com os quais não se deve brincar. Mas a questão recai sobre a ideia trivial que normalmente se tem em torno do conceito de humor e sua função, segundo a qual, ele estaria meramente a serviço do riso despreocupado e ao entretenimento. Além disso, como já mencionado, a ironia, ferramenta do humor enquanto categoria crítica, é constituída justamente pelo contrário daquilo que se diz. A compreensão do seu funcionamento pode abrir caminho para sua aceitação enquanto proposta estética de resistência à opressão e ao sofrimento, e para a compreensão do lugar de destaque ocupado por Verissimo junto à *ONG Tortura Nunca Mais*.

A fortuna crítica da obra de Verissimo é coesa quando aborda o frequente uso da ironia como estratégia humorística para fazer crítica social. Entretanto, o episódio ocorrido na *Fanpage* do *Facebook* poderia pôr em dúvida não apenas o valor crítico de sua crônica, mas também sua própria postura ética. Do ponto de vista formal, a ideia defendida aqui é a de que o autor foi mal interpretado. A ambiguidade do texto, catalisada pelo recurso à ironia, permite essa possibilidade interpretativa. Do ponto de vista ético, a visão política empregada no texto encontra eco em diversas falas do escritor, como será visto mais adiante. Por essa razão, é possível supor que não haja uma dissociação entre as ideias do autor e a perspectiva crítica de sua obra. Também é possível acreditar que a ampla aceitação do humor de Verissimo ocorre porque não banaliza a violência ou o sofrimento, tal como sugerido como hipótese investigativa. Há uma percepção por parte do leitor de que o tratamento dado ao assunto em sua crônica difere do tratamento dado por outras produções culturais, muito afeitas à mera diversão obtida por meio de representações cômicas de caráter conservador.

Embora Verissimo duvide da perspectiva engajada que sua obra possui, ao afirmar que não fica “muito confortável com a ideia de que a literatura precisa ter uma ‘missão’”, podemos pensar em algumas razões que aproximam sua produção da ideia de engajamento, tal como proposto na esteira filosófica do pós-guerra, sobretudo a partir de algumas proposições de Adorno. Isso só é possível quando se considera que a obra é formalmente estruturada por antagonismos sociais que promovem uma forma diferente de lidar com a realidade, dissociando e desestabilizando os modos de compreensão por meio do choque¹¹⁴.

¹¹⁴ ADORNO, Theodor W. “Engagement”. In: _____. *Notas de literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

Um critério de valor adorniano atribuído aos artistas repousa justamente sobre sua capacidade de representar os processos contraditórios da sociedade no contexto de uma elaboração estética que seja ela mesma a própria contradição, pela dissociação formal, pela fragmentação. Assim, em sua visão, “os autênticos artistas do presente são aqueles em cujas obras o horror mais extremo continua a tremer”, uma vez que a arte mantém uma “inextinguível conexão com a realidade”¹¹⁵. A atitude engajada do artista não corresponde simplesmente a um compromisso de representar o terror, mas também ao inevitável desenvolvimento de empatia com o sofrimento alheio. De acordo com a leitura que Adorno faz do tema do engajamento proposto por Jean Paul Sartre, o modelo ideal de situação que apela ao engajamento do artista seria “o grito de dor do torturado”¹¹⁶, pois, diante desse “excesso de sofrimento real” que “não permite esquecimento”¹¹⁷, não apenas o artista engajado, mas, também, seu público, “florescem” com senso de humanidade ainda maior¹¹⁸.

Um exercício de aproximação da perspectiva adorniana com a ideia de “contemporâneo” desenvolvida por Giorgio Agamben também pode contribuir para a compreensão do papel desempenhado por Verissimo em suas crônicas. Para o filósofo italiano, ao contrário do que se costuma acreditar, contemporâneo não é o sujeito (intelectual) que adere à perspectiva do seu próprio tempo, vivendo-o plenamente, absorvendo dele as experiências que, em algum momento, deixarão de fazer parte de seu contexto. A relação seria dada justamente pela negatividade, por uma espécie de desajustamento do sujeito em relação ao seu próprio tempo, uma distância caracterizada pelo que o filósofo chama de “intempestivo”, categoria nietzschiana usada para nomear o que estaria fora do tempo, mas, ao mesmo tempo, dentro dele. Essa contradição favorecerá a percepção mais clara da realidade porque, embora posicionado em um lugar fora do seu tempo, o sujeito nunca estaria alheio a ele. Agamben afirma que:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela¹¹⁹.

De acordo com essa definição, a concepção de contemporâneo se dá, por um lado, pela dissociação do sujeito em relação ao seu próprio tempo. O

¹¹⁵ *Ibid.*, 1973.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 59.

deslocamento do olhar, caracterizado pela distância tomada, favorece uma melhor mirada sobre os problemas sociais definidos por Agamben como “trevas”, ou “escuridão”. Por outro lado, a concepção se faz por um movimento anacrônico, em que o sujeito lança o olhar sobre o passado e também é capaz de perceber nele os conflitos, ao invés de uma suposta harmonia:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente¹²⁰.

De maneira objetiva, conforme o quadro apresentado acima, ser contemporâneo significa perceber os problemas inerentes ao presente e ao passado e sobre eles refletir criticamente. Veríssimo parece estar alinhado à essa perspectiva de contemporâneo em seus textos, pois sua leitura revela incisiva capacidade de perceber e criticar os antagonismos sociais (trevas) que estão por trás das aparências (luzes).

O recorte histórico tematizado pelas crônicas escolhidas apresenta-se sob o ângulo do tempo presente como fantasmagoria. A transição da ditadura para a democracia ocorreu em 1985, mas seus efeitos permanecem “em nossa estrutura jurídica, em nossas práticas políticas, em nossa violência cotidiana, em nossos traumas sociais que se fazem sentir mesmo depois de reconciliações extorquidas”¹²¹. Por um lado, essa permanência se deve à incapacidade que o Brasil tem de elaborar o passado, de fazer justiça em relação a crimes cometidos pelo Estado autoritário. Por outro, a simpatia que boa parcela da população brasileira tem pela presença dos militares no poder garante legitimação social da continuidade de suas práticas. Conforme Edson Teles e Vladimir Safatle, o Brasil incorre ao risco de ser uma daquelas sociedades destinadas “a repetir o que são incapazes de elaborar”¹²².

Objetivamente, pensando no significado da ditadura para a posteridade, Florestan Fernandes afirma que ela, “como constelação social de um bloco histórico de estratos militares e civis, não se dissolveu”¹²³. Com a redemocratização, houve uma “redefinição dos papéis ativos dos líderes militares, em posições-chave do governo ‘civil’ e nos seus bastidores”¹²⁴. Claro, é necessário considerar o fato de que Fernandes escreve em meados da década de 90.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹²¹ TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. “Apresentação”. In: _____ (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 9.

¹²² *Ibid.*, p. 9.

¹²³ FERNANDES, Florestan. “O significado da ditadura militar”. In: TOLEDO, Caio Navarro de (org.). *1964 – Visões críticas do golpe: democracia e reformas no populismo*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2014, p. 181.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 181.

O recorte dos textos escolhidos para análise dá conta de um período histórico que vai dos momentos iniciais da ditadura até os acontecimentos políticos localizados em 2010. Após esse ano, sobretudo a partir de 2016, os eventos continuam a oferecer matéria significativa para a crônica de Verissimo que tematiza o autoritarismo de Estado, estabelecendo relações constantes entre o recente passado e o presente. Dissociação e anacronismo, como sugeridos por Agamben, constituem o trabalho crítico de Verissimo. Sua crônica captura com lucidez o constante retorno do passado como ameaça fantasmagórica *do e no* presente.

Uma importante mediação para essas noções de historicidade do texto literário e do contemporâneo pode ser encontrada em Antonio Candido, ao ressaltar o valor sociológico da literatura. Para ele, toda obra literária deve possuir uma função social e histórica que determinará sua constituição formal. Comenta que a obra tende a permanecer “esteticamente invariável” no tempo, e que o que muda é sua função, determinada pelas variações históricas e pela própria perspectiva do autor. Candido acrescenta que, no estudo da literatura, é necessário levar em conta a existência de “um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade”¹²⁵, o que significa considerar, do ponto de vista sociológico, que a literatura deve ser lida a partir de uma interpretação dialética em que sejam considerados seus elementos internos e externos, texto e contexto, sabendo que tudo o há para além do texto funciona como elemento estruturador do próprio texto¹²⁶. *Literatura e sociedade* é referência para uma ampla quantidade de estudos críticos que são norteados pela noção de historicidade da literatura.

O livro *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, de Eurídice Figueiredo, faz um vasto levantamento da literatura e da fortuna crítica produzidas durante e após os vinte e um anos de regime militar, sugerindo que todo o material reflexivo sobre o regime (crítico, ficcional e não ficcional, inclusive a produção cinematográfica), pode ser “considerado como arquivo, pois ele faz o inventário das feridas e das cicatrizes que as torturas e as mortes provocaram em milhares de brasileiros”¹²⁷. Sobre tudo em um contexto em que políticas públicas em torno da memória da violência da ditadura são praticamente inexistentes, o arquivo ocupa “o lugar da memória”¹²⁸. Neste caso, a autora destaca o importante papel da referida produção no sentido da preservação da memória, realizando um movimento contrário ao esquecimento coletivo como produto de imposições políticas conservadoras. Baseando-se em Pierre Nora, Figueiredo comenta que, “como não existe mais memória, vivemos

¹²⁵ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 177.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 13-14.

¹²⁷ FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017, p. 45.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 27.

numa cultura de vestígios, vestígios esses que são preservados em arquivos”¹²⁹. Embora não contemple nenhum conto ou crônica de Verissimo em seu livro (seu foco é o romance), podemos pensar que, na esteira do que a autora propõe, os contos e as crônicas do escritor também poderiam compor o repertório do arquivo, pois, como afirma:

Todo livro – ficção ou depoimento –, todo filme – documentário ou ficcional –, toda obra de arte ou projeto museológico que contribua para a reflexão sobre os anos de chumbo no Brasil tem um enorme valor porque não se pode esquecer o que foi perpetrado, é preciso render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático [...]. Ao rememorar as vítimas, a arte suscita a reflexão, na esperança de que não ocorram novas catástrofes¹³⁰.

Ainda no contexto de sua análise, Figueiredo divide a produção ficcional sobre a ditadura em três períodos, destacando a ênfase temática e o modo de representação em cada um deles, a saber: 1964-1979; 1979-2000; 2000-2016. Como já observamos anteriormente, a produção de Verissimo que tematiza a ditadura transita ao longo de todo esse período e, até pouco tempo atrás, encontrava-se em plena atividade. Embora tenha havido e ainda haja diversos escritores que tematizam a violência da ditadura por meio do humor, Verissimo parece se destacar não apenas por sua habilidade de relacionar tais temas, mas também por dividir, contemporaneamente, espaço com uma vasta quantidade de escritores que opta por uma abordagem estética caracterizada pelo tratamento rigorosamente sério da questão, o que de modo algum deslegitima a eficiência da opção humorística.

Esse movimento digressivo atribui maior visibilidade à importância que a obra de Verissimo tem para a cena cultural brasileira na contemporaneidade. Ele escreve crônicas desde 1968, portanto, desde os momentos iniciais do AI-5. Seu trabalho envolve elementos comuns ao campo das letras: intelectual, jornalista e escritor. Mais do que isso, sempre se apresentou como um sujeito de esquerda que, no contexto da ditadura, fez oposição, ainda que não tenha sofrido qualquer tipo de violência por conta de seus escritos e posições políticas. Uma vasta quantidade de entrevistas feitas com o escritor contribui para melhor compreensão da relação existente entre ele e sua obra. Algumas delas merecem destaque.

Em entrevista concedida a Marilene Weinhardt, em 1985, entre outros assuntos, Verissimo fala sobre a relação de sua produção literária com a política brasileira¹³¹. Ressalta que a frequência dos acontecimentos diários quase sempre bloqueia a etapa da inspiração no processo de produção literária. Afirma que toda produção artística, ainda que não tenha pretensão de ser politicamente

¹²⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹³¹ VERISSIMO, Luis Fernando. *Um escritor na biblioteca*. Curitiba: BPP/SECE, 1985.

engajada, permite uma leitura política: “a própria decisão de não ser político já é uma decisão política. A própria omissão já é uma forma de ser político”¹³². Claro que a decisão pela omissão ou pela negação da política pode ser seguida de consequências morais para o artista. Comenta que seu engajamento político por meio da literatura nunca lhe rendeu prisões ou experiências de tortura, como ocorreu a muitos outros artistas e intelectuais durante a ditadura. Entretanto, afirma que vários de seus textos tiveram problemas com a censura, sobretudo quando publicava em jornais do Rio Grande do Sul. Não faz referência específica sobre algum que tenha sido censurado. Comenta sobre a contradição que existia dentro da imprensa brasileira à época da ditadura. Havia, segundo ele, uma imprensa mais contestadora, com posição de esquerda, que teve seus problemas com a censura, mas que se fortaleceu do ponto de vista moral junto a seu público. Porém, essa, e mesmo outras agências de imprensa de visão mais conservadora, eram empresas capitalistas, necessitavam de apoio de empresários para sobreviver, e que, por sua vez, eram simpáticos à política econômica dos militares. Essa relação acabava prejudicando a imagem da imprensa, fosse ela conservadora ou não. Verissimo acredita que o equilíbrio entre essas duas forças é o que poderia favorecer a existência de um jornalismo coerente, tal como ele observa na imprensa de Porto Alegre.

Como é possível notar, Verissimo se apresenta como um sujeito de esquerda, mas não exatamente a esquerda clássica dos anos 60. Acredita em uma social democracia, em que haja justiça social, distribuição de renda e igualdade de condições de vida, como registra na passagem a seguir:

Agora, se você pergunta qual é a minha posição política, eu diria que sou um homem de esquerda. Acredito no socialismo democrático – acho que só pode existir uma sociedade justa numa organização socialista –, numa sociedade solidária, fraternal, que só pode vir através de uma organização socialista. Mas não tenho a intenção de fazer qualquer tipo de proselitismo¹³³.

O autor reafirma essa posição política quando comenta, no livro *Luis Fernando Verissimo & Zuenir Ventura: conversa sobre o tempo com Arthur Dapieve*, sobre sua ligação com o socialismo e contrariedade a qualquer forma de violência como mecanismo de controle social. Acrescenta que, do ponto de vista ético, “a pessoa tem que ter um lado. Tem que se engajar nisso, tentar ser coerente, tentar ser justo. Mas nunca deixar em dúvida qual é o seu lado”¹³⁴. Em outra entrevista, realizada em 2017, Verissimo afirma que depois do período mais difícil da censura, passou a escrever com mais liberdade. Diz que ainda que publique em jornais ditos conservadores, tem a liberdade de escrever

¹³² *Ibid.*, p. 9.

¹³³ VERISSIMO, *op. cit.*, 1985, p. 14.

¹³⁴ VERISSIMO, *op. cit.*, 2010, p. 149.

o que quer, dentro dos limites bom senso¹³⁵. Em maio de 2019, Verissimo foi entrevistado em um programa brasileiro de TV aberta. Prestes a completar 83 anos de idade, o escritor mantém sua coerência ideológica. Comenta que jamais imaginava viver “governado” por Olavo de Carvalho ou novamente por militares, ainda que em uma configuração diferente da ditadura¹³⁶.

Mesmo quando se refere ao futebol, Verissimo expressa sua visão política, pontualmente em torno da questão racial. Diz que quando regressou dos Estados Unidos, após uma temporada vivendo lá com a família, o time do *Internacional* passava por uma excelente fase, ganhando vários títulos, enquanto que o clube adversário, o *Grêmio*, não andava bem. A simpatia pelo time “colorado” surge exatamente porque o clube era muito bom e permitia que negros jogassem, diferente do “tricolor” gaúcho, considerado clube de elite branca que não permitia negros em seu elenco. Assim, a decisão de torcer pelo *Internacional* teria sido uma decisão política.

O tema do politicamente correto também surge no contexto da entrevista. Verissimo afirma que hoje não faria mais piada com homossexual, como era comum em sua produção e na de outros humoristas de sua geração. Para ele, houve uma mudança afirmativa no comportamento do público, que se incomoda e questiona o humor cujos alvos são sujeitos pertencentes a grupos sociais tradicionalmente tratados com preconceito. Ideia semelhante aparece na entrevista realizada por nós, em 2018. Quando questionado sobre o humor feito sobre esses sujeitos, o autor comenta que:

O humor brasileiro da TV ainda tem muito de circo e teatro de revista e exagera na caricatura. Judeu é sempre usurário, homossexual é sempre ridículo. Negro é sempre infantil, etc. É claro que ele tinha coisas geniais, como as caracterizações do Chico Anísio, mas em grande parte era preconceituoso. Isto, felizmente, está mudando. Já se vê humor inteligente na TV, como o da turma do “Porta dos fundos”.

É certo que, no caso de Verissimo, mesmo durante o período em que esse humor conservador tinha mais força, ele não predominava em sua produção. Exemplo disso é o fato de que boa parcela dos textos que compõem o *corpus* do estudo foi publicada ainda durante a ditadura e nas primeiras três décadas subsequentes ao fim do regime. Diríamos que esse período, que se estende até o fim da década de noventa, caracteriza-se pela prática de um “humor” conservador que se fazia muito presente na produção cultural brasileira, sobretudo a televisiva. A simpatia e legitimação pelo público era

¹³⁵ VERISSIMO, Luis Fernando. *Drauzio Varela entrevista Luis Fernando Verissimo* (2017). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DZRRsTZI4VQ>>. Acesso em: 07 jun. 2019.

¹³⁶ VERISSIMO, Luis Fernando. *Conversa com Bial – Luis Fernando Verissimo* (20/05/2019). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wjSVb4olTOk>>. Acesso em 07 jun. 2019.

bastante expressiva. Claro, até hoje ele não deixou de existir, mas convive com discursos mais potentes do “politicamente correto” e, por conta disso, é impactado por frequentes manifestações públicas de rejeição.

Portanto, essa mudança é também uma mudança de caráter político. Um dado importante a se observar é que, segundo Verissimo, seus personagens construídos com atitudes conservadoras, a exemplo do *Analista de Bagé*, nunca representaram sua própria visão. Essa informação pode parecer controversa, uma vez que, como dito sobre a crônica na segunda parte deste capítulo, tradicionalmente ela emite a visão do próprio autor. Porém, pensando nos diferentes modos de se construir uma crônica, no caso da crônica reflexiva, certamente a voz do autor se faz mais determinante. No caso de crônicas narrativas, cuja estrutura formal se aproxima do conto, inclusive com construção de personagens e narradores, como é o caso das histórias do *Analista de Bagé*, as opiniões podem partir de figuras que não representam necessariamente o cronista no plano textual.

É importante ressaltar que, diferente de Verissimo, há humoristas da sua geração que atravessaram todo esse período mantendo a ideia de que é possível rir de tudo, e que o politicamente correto limitaria a atividade do humor.

Para Manuel da Costa Pinto, Verissimo “é um mestre na arte de iludir seus leitores”¹³⁷, referindo-se à sua própria obra com modéstia, e procurando dar a impressão de que escreve apenas para fazer rir. Ao contrário disso, um dos méritos de sua crônica é o fato de conseguir transformar a matéria trivial em assunto sério, embora risível. O humor funcionaria como uma fachada atrás da qual se concentra uma “suprema” reflexão crítica sobre determinado assunto. Seu humor, afirma Pinto, provoca “primeiro o riso e depois a reflexão”¹³⁸. Esse aspecto parece ser uma das chaves para se entender a razão pela qual o escritor é aclamado não apenas por boa parcela da crítica literária especializada e do leitor comum, mas por organizações como o *Grupo Tortura Nunca Mais*. A militância intelectual e a construção de crítica reflexiva sobre sérios problemas sociais brasileiros, por meio do humor, garantem a ele um lugar de destaque e respeito no cenário cultural nacional. Não é sem razão que em 1997, ano seguinte ao da condecoração com a medalha Chico Mendes, Verissimo recebeu da *União Brasileira de Escritores* o “Prêmio Juca Pato” de intelectual do ano.

¹³⁷ PINTO, Manuel da Costa. “A armadilha borgeana de Verissimo”. *Cult: revista brasileira de literatura*, nº 45, ano IV, Abril, 2001, p. 8.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 8.

Abordagens teórico-críticas

A explicitação da fortuna crítica sobre a obra de Verissimo, dos temas explorados, da discussão sobre o valor estético e sua associação ao conceito de crônica; o papel desempenhado pelo escritor gaúcho na literatura brasileira e o trabalho intelectual que exerce desde a ditadura aos nossos dias, como visto no capítulo anterior, tudo isso abre caminho para reflexões, neste segundo capítulo, sobre algumas questões teóricas e críticas que fundamentam o plano argumentativo da tese defendida.

As abordagens serão feitas em dois momentos. No primeiro, o estudo faz uma longa discussão sobre o tema do autoritarismo e algumas de suas variantes, como a violência de Estado, as relações de poder disciplinar e biopoder, além da questão da tortura como ícone da crueldade e perversidade humana. O tema da memória também é abordado como elemento de mediação entre o autoritarismo da ditadura militar e o desenvolvimento de estratégias de intervenção literária como maneira de presentificar constantemente esse passado. No segundo momento, partindo de uma abordagem crítica a concepções adornianas sobre a possibilidade do riso diante do sofrimento humano, o estudo examina um conjunto bem definido de concepções culturais, filosóficas e psicanalíticas sobre o humor, a fim de construir argumentos coesos com a ideia de que humor e sofrimento humano, no contexto das definições que serão feitas, não são excludentes entre si, mas podem ser associados a partir de propósitos que tanto a filosofia quanto a psicanálise tentam explicitar.

Dessa forma, a ideia central aqui é sugerir que o humor presente nos textos do estudo pode ser pensado por essa via de interpretação, a de que humor e sofrimento podem ser conciliáveis, a depender da intencionalidade e do alvo do fazer humorístico. Além disso, como ponte de ligação entre este capítulo teórico e o capítulo interpretativo, o estudo ainda procura examinar e explicitar algumas categorias próprias da linguagem humorística que são comuns e formalmente estruturadas no processo de construção de textos humorísticos com o intuito de garantir o efeito risível. A proposta é compreender o funcionamento dessas estratégias, em um plano geral de produção do efeito humorístico, para, em seguida, sugerir, a partir da leitura do *corpus*, um conjunto mais ou menos coeso de estratégias e categorias mais comumente utilizadas por Verissimo em seu processo de produção. Objetivamente, a expectativa é a de que tais estratégias e categorias de

composição devam convergir com as escolhas do escritor, visceralmente determinadas pela ideia de *ética da representação humorística*.

2.1. Concepções sobre autoritarismo, violência e memória

“Como exagerar uma realidade tão exagerada que já parecia sua própria sátira?”¹, escreve Verissimo na apresentação do livro *Os filhos da dinda: a CPI que abalou o Brasil*, referindo-se aos escândalos do período do governo Collor que culminaram com seu *Impeachment*. O autor complementa sugerindo que o leitor guarde o livro que servirá aos arqueólogos do futuro, pois estes estarão diante de um “tesouro” sobre aquela fase da história. O livro é composto por um conjunto de charges de artistas como Paulo Caruso, Chico Caruso, Laerte, entre outros.

A exemplo do que Verissimo fala a respeito desse livro, o conjunto de crônicas selecionadas para o presente estudo compõe um quadro interpretativo do período ditatorial brasileiro. Dito de outro modo, parece haver uma homologia estrutural² entre a construção estética das crônicas de Verissimo e a vida social brasileira da época da ditadura. Essa relação se faz presente especialmente na representação do desconforto e da perplexidade de grupos sociais diante do autoritarismo, ambiente hostil à liberdade e à integridade física de opositores do regime. Também se faz presente, como será possível notar, na estrutura social das décadas posteriores à ditadura, sobretudo em razão da continuidade de suas práticas e a incessante reivindicação, por parte de diversas produções do autor, da devida reparação de danos.

A experiência histórica brasileira mostra que o país pode ser caracterizado por dois traumas constitutivos: o genocídio indígena causado pelo processo de colonização e a não menos horrorosa e sangrenta escravidão³. Esses dois traumas continuam presentes nas instituições políticas e sociais do Brasil e constantemente encontram canais de repetição. A Ditadura Militar de 1964 pode ser entendida, em certa medida, como uma das formas de manifestação fantasmagórica desses traumas, uma vez que correspondeu a uma instituição política que exerceu o poder por meio de práticas de violação de direitos humanos, como a tortura, herança mais iníqua do nosso passado colonial.

O fim da ditadura em 1985 não correspondeu à superação da violência de Estado. Ao invés disso, há continuidade dessa violência. Agora ela se manifesta

¹ VERISSIMO, Luis Fernando. “Um tesouro”. In: ALCY [et al.]. *Os filhos da dinda: a CPI que abalou o Brasil*. São Paulo: Scritta Editorial, 1992, p. 5.

² GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

³ RIBEIRO, Renato Janine. “A dor e a injustiça”. In: COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, pp. 7-12.

por meio de um “autoritarismo socialmente implantado”⁴, um autoritarismo que não cessa com o retorno da suposta democracia, dada a incapacidade que parcelas significativas da sociedade brasileira têm de respeitar direitos humanos. Aliás, se considerarmos o lento e quase sempre inexistente processo de mobilidade social, será possível notar que o autoritarismo nunca deixou de compor o quadro das ações políticas do país, apresentando-se ao longo da história sob as máscaras do liberalismo e neoliberalismo democráticos.

Autoritarismo é uma categoria originalmente pertencente ao campo da política, mas pode ser amplamente associada aos estudos literários, porquanto seus efeitos determinam a constituição formal de diversas obras, principalmente aquelas produzidas em contextos políticos de exceção. Seu uso nesta análise toma por princípio suas três formas de manifestação, que podem se dar: 1) na estrutura de sistemas políticos; 2) nas disposições psicológicas de um sujeito que detém o poder; e 3) no campo das ideologias políticas. Conforme Mário Stoppino⁵, a congruência entre elas sugere que em uma determinada estrutura de poder autoritário (o Brasil ditatorial), a personalidade autoritária (um ditador) se sentirá à vontade para interferir e influenciar decisivamente na ideologia autoritária dominante, a exemplo da promulgação do AI-5, em 1968.

No caso do Estado brasileiro, é impossível dissociar o autoritarismo constitutivo de todas as etapas de sua formação. As crônicas de Veríssimo, embora se voltem para um específico recorte histórico, acabam expondo elementos de uma sociedade marcadamente autoritária, desde sua fundação até o presente momento. No fundo, esse autoritarismo não se localiza em um tempo e em um espaço específico do contexto brasileiro. Toda a história brasileira é transversalmente atravessada por práticas autoritárias, o que se reproduz em todas as regiões do país, em todas as classes sociais, como algo herdado de um passado violento que, justamente por não ter tido a devida reparação, perpetua-se. É o que observa Marilena Chauí em vários escritos do livro *Sobre a violência*, quando reflete sobre diversos dispositivos políticos e culturais que estão na base da construção do que define como “mito da não violência brasileira”. Para ela, existe um profundo descompasso entre a imagem romântica e pitoresca construída em torno do Brasil e a realidade em nada convergente com essa imagem:

O grande mito brasileiro ou nosso mito fundador, elaborado desde a época das grandes descobertas marítimas, é de que o Brasil é uma terra abençoada por Deus, destinada a um grande futuro, cadinho de todas as raças, generoso com os seus e acolhedor dos estrangeiros⁶.

⁴ PINHEIRO, Paulo Sérgio. “Autoritarismo e transição”. *Revista USP*. Mar. Abr. Maio, 1991, p. 46.

⁵ STOPPINO, Mário. “Autoritarismo”. In: BOBBIO, Norberto [et al.]. *Dicionário de política*. Brasília: Ed. UNB, 1998, pp. 94-104.

⁶ CHAUI, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 37.

Essa ideia supõe a existência de elevado grau de harmonia entre os diversos atores envolvidos na construção social brasileira, basicamente povos originários, povos africanos aqui escravizados e os povos colonizadores. Entre os espaços da “casa-grande” e da “senzala”, as relações seriam supostamente conduzidas por tratamento afetuoso capaz de deslegitimar qualquer imagem violenta atribuída a tais relações. É nessa perspectiva que “[...] o mito substitui a realidade pela crença na realidade narrada por ele e torna invisível a realidade existente”⁷. Diante desse mito, a sociedade tende a se comportar, agir e pensar de modo a atribuir-lhe legitimidade e reproduzir ideias e valores que obliteram o lado perverso e violento dessas relações. Em tal contexto, sobretudo do ponto de vista de quem experimenta os efeitos negativos do autoritarismo, a cegueira promovida pela ideologia dominante do mito fundador da não-violência impede a compreensão de que a distinção do princípio republicano básico entre o público e o privado se dilui nas práticas de favorecimento e extensão das relações familiares de afeto, e que esse movimento contribui para a perpetuação de processos de dominação, mandonismo e exploração dos menos favorecidos.

Do ponto de vista ético, essa violência autoritária, que se manifesta tanto no campo do simbólico quanto no da ação prática, opõe-se ao verdadeiro ato político próprio de uma democracia “porque trata seres racionais e sensíveis, dotados de linguagem e de liberdade, como se fossem coisas, isto é, irracionais, insensíveis, mudos, inertes ou passivos, instrumentos para o uso de alguém”⁸. Por extensão, ela destitui esses seres de sua condição de sujeitos de direitos, impondo-lhes a sujeição aos interesses de quem possui os instrumentos para a manutenção dos privilégios e dos poderes de dominação autoritária. Chauí acredita haver, para além do clássico ato de violência, uma violência incorporada em todos os setores da sociedade brasileira que, de tão naturalizada, é cegamente aceita e legitimada:

Em resumo, a violência não é percebida ali mesmo onde se origina e ali mesmo onde se define como violência propriamente dita, isto é, como toda prática e toda ideia que reduza um sujeito à condição de coisa, que viole interior e exteriormente o ser de alguém, que perpetue relações sociais de profunda desigualdade econômica, social e cultural, isto é, de ausência de direitos. Mais do que isso, a sociedade brasileira não percebe que as próprias explicações oferecidas são violentas porque está cega para o lugar efetivo de produção da violência, isto é, *a estrutura da sociedade brasileira*⁹.

Para a autora, essa incapacidade de perceber as cintilações mais veladas da produção da violência estimulada pelo seu constante mascaramento se dá sobretudo pelas já referidas relações de afeto da intimidade familiar e

⁷ CHAUI, *op. cit.*, 2017, p. 38.

⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁹ *Ibid.*, p. 41.

tradicionalmente privadas que são estendidas para o espaço público onde, via de regra, deveria predominar a impessoalidade e os “rituais próprios do espaço público”¹⁰. Nesse ambiente, relações de favor e emprego de termos no diminutivo que expressam proximidade, afeto e amizade, substituem o devido tratamento burocrático, encobrindo a perversa realidade que existe por trás de tais práticas que, por sua vez, são disseminadas em todos os espaços em que as relações sociais se concretizam, inclusive entre a privilegiada classe dominante e grupos pertencentes a camadas sociais tradicionalmente marginalizadas. Essa sobreposição da vontade arbitrária e do privilégio aos direitos básicos do cidadão brasileiro, obtida pela proposital e indistinta relação entre público e privado, estaria na base do que Chauí chama de *autoritarismo social* que opera por meio de uma simples equação: “[...] para os grandes, a lei é privilégio; para as camadas populares, repressão”¹¹. De acordo com Chauí, toda vez que há movimento dessas camadas populares a fim de reivindicar o que lhes é explícita ou sorrateiramente negado a nível de direitos ou infligido a nível de violência bruta, aquela, a camada dos grandes, desconstrói a legitimidade, arruma artifícios para destituir a legalidade do ato, considerando-o ameaça à suposta estabilidade social. Diante disso, às camadas populares é oferecida “[...] uma única resposta, qual seja, a repressão policial e militar [...] e o desprezo condescendente pelos opositores em geral, do lado dos dominantes”¹².

Essas considerações elaboradas pela mirada filosófica de Marilena Chauí encontram conexões com algumas questões tratadas mais recentemente pela antropóloga e historiadora Lília Moritz Schwarcz no livro *Sobre o autoritarismo brasileiro*. Mesmo sem citar o trabalho da filósofa marxista, a autora discorre sobre uma série de fatores relacionados ao surgimento, desenvolvimento e manutenção da estrutura autoritária das instituições sociais brasileiras. Sobre isso, Schwarcz afirma predominar um sentimento utópico (ao invés de usar a expressão “mito fundador”) que se estende desde os momentos fundacionais até a contemporaneidade, e que em larga medida determina o imaginário do povo brasileiro em torno da realidade. De modo análogo ao exposto por Chauí, essa utopia corresponderia a pelo menos quatro pressupostos:

O primeiro deles leva a supor que este seja, unicamente, um país harmônico e sem conflitos. O segundo, que o brasileiro seria avesso a qualquer forma de hierarquia, respondendo às adversidades sempre com uma grande informalidade e igualdade. O terceiro, que somos uma democracia plena, na qual inexistiriam ódios raciais, de religião e de gênero. O quarto, que nossa natureza seria tão especial, que nos asseguraria viver num paraíso. Por sinal, até segunda ordem, Deus (também) é brasileiro¹³.

¹⁰ CHAUI, *op. cit.*, 2017, p. 42.

¹¹ *Ibid.*, p. 44.

¹² *Ibid.*, p. 46.

¹³ SCHWARCZ, Lília Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 22.

Tradicionalmente, essa imagem idealizada de nação concentra seus canais de disseminação dentro das estruturas de dominação da sociedade que, justamente por gozar de privilégios e ser mantenedora do poder político e econômico, consegue facilmente penetrar nas camadas sociais mais pobres e estabelecer estratégias de naturalização da desigualdade, desconstruindo qualquer narrativa que descreva o processo histórico brasileiro como violento, e, basicamente constituído pela opressão da elite sobre os menos favorecidos. Essa desconstrução se dá pela cínica iniciativa de “[...] criar um passado mítico, perdido no tempo, repleto de harmonia, mas também construído na base da naturalização de estruturas de mando e obediência”¹⁴, o que, nas palavras da autora, corresponde a uma das marcas e uma das estratégias essenciais do autoritarismo. Schwarcz também desconstrói a imagem pacífica que costumeiramente é apresentada interna e externamente, ao apontar o genocídio dos povos originários, o processo de escravidão e os regimes ditatoriais como ações típicas de uma postura autoritária que passou a fazer parte do cotidiano brasileiro, manifestando-se de forma micro despótica em diferentes instituições e grupos sociais. Conforme a autora, “a escravidão nos legou uma sociedade autoritária, a qual tratamos de reproduzir em termos modernos. Uma sociedade acostumada com hierarquias de mando, que usa de uma determinada história mítica do passado para justificar o presente [...]”¹⁵.

Evidentemente, tanto Chauí quanto Schwarcz explicitam a permanência de fortes traços da tradição autoritária brasileira na atualidade e sugerem a necessidade de rememoração, de revisitação da história com o intuito de deslindar os mecanismos do autoritarismo e, assim, compreender seu funcionamento e impacto sobre o presente. A historiadora afirma que “nós, brasileiros, andamos atualmente perseguidos pelo nosso passado e ainda nos dedicando à tarefa de expulsar fantasmas que, teimosos, continuam a assombrar”¹⁶. Por sua vez, a filósofa recorre ao sentido do termo *Krysis*, originalmente pertencente à teoria da medicina grega antiga e posteriormente empregado ao vocabulário político da democracia, que corresponderia ao momento decisivo de intervenção para promover a cura do paciente, no caso do médico, e, no caso do político, ao momento decisivo de intervenção para solucionar o problema. Mas, para que tais atitudes sejam tomadas, é necessário realizar a *anamnese*, isto é, é preciso que se “reconheçam as condições passadas que determinaram o estado presente, as avaliem e encontrem o caminho para superá-las, mudando o presente”¹⁷. Assim, trazendo sua reflexão para caso brasileiro, Chauí afirma que:

¹⁴ SCHWARCZ, *op. cit.*, 2019, p. 22.

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷ CHAUI, *op. cit.*, 2017, p. 49.

Para que nosso diagnóstico seja certo e possamos alcançar a *krysis* em seu sentido originário, precisamos praticar a anamnese. Penso que um caminho para praticá-la consiste decifrar (sic) estrutura autoritária da sociedade brasileira e as dificuldades para a instituição da democracia no Brasil, de maneira que possamos compreender o que se passa neste momento considerando as determinações sociais que nos constituem desde um passado longínquo até nosso presente, isto é, a conservação do mito da não-violência da sociedade brasileira¹⁸.

Cabe ainda lembrar que alguns anos antes dos escritos de Marilena Chauí (a publicação original destes é de 1980) e mais de quatro décadas antes de vir a público o livro de Lília Moritz Schwarcz, o sociólogo Simon Schwartzman já havia publicado seu estudo sobre as *Bases do autoritarismo brasileiro*¹⁹, em 1975 (1ª edição), ainda em plena ditadura militar. Imbuído de uma visão pessimista sobre a política brasileira, o autor aponta caminhos necessários para o processo de redemocratização do país e, ao mesmo tempo, problematiza o sentido de uma democracia fundada nas bases de práticas patrimonialistas, mandonistas, elitistas e, por conseguinte, autoritárias, desde o período colonial até o ano do golpe. Seu conceito de *Estado patrimonial*, cujo aspecto central é a eliminação de qualquer ameaça por meio de cooptação política, em que predominam práticas clientelistas e de favorecimento, possui estreita afinidade com os dois estudos apresentados acima, embora nenhum deles o mencione.

Considerando esse quadro apresentado em torno do conceito de autoritarismo, suas raízes, desenvolvimento e incorporação permanente na estrutura da sociedade brasileira, parece ser imperativo dar visibilidade à sua mais terrível manifestação sobre o corpo individual e coletivo: a *violência*. Obviamente, há diversos tipos de violência e seria despropositado tratar de sua totalidade aqui, embora não deixemos de reconhecer que em alguma medida, cada um de seus mecanismos de manifestação tem ligações diretas ou indiretas com a perspectiva central que interessa ao nosso trabalho, que é a violência de Estado, frequentemente perpetrada por seus agentes de segurança. Ao mesmo tempo, dados os propósitos da análise, também é necessário entender que essa violência, quando não age diretamente sobre o corpo social ou coletivo, efetivamente por meio da violência física e psicológica, ela se manifesta por meio da interdição, como no caso das práticas de censura, ou mesmo por meio de políticas públicas (ou a ausência delas) que visam promover o esquecimento do seu próprio efeito, e que também visam a redução ou supressão de direitos individuais básicos, como o de ir e vir no espaço público, o de acesso à educação, ao lazer e à saúde com a mínima dignidade.

A violência de Estado, contra a qual a crítica das crônicas de Verissimo se volta, corresponde a um conjunto de práticas que violam direitos humanos

¹⁸ CHAUI, *op. cit.*, 2017, p. 50.

¹⁹ SCHWARTZMAN, Simon. *Bases do autoritarismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1982.

fundamentais. Essa violação é uma entre as quatro formas básicas de violência que o sociólogo Sérgio Adorno aponta em alguns de seus estudos²⁰. As demais são: a) crimes que o autor chama de “delinquência”, ligados diretamente a homicídios; b) crimes ligados ao tráfico de drogas, o chamado crime organizado; c) e os crimes produzidos nas relações interpessoais, circunscritos a conflitos domésticos e no entorno do espaço de convivência dos sujeitos envolvidos. Em todos os casos, Sérgio Adorno toma como parâmetro comparativo a década de 1970 até o momento em que fala (2015), e aponta o exorbitante nível de crescimento da prática desses atos.

Uma breve visita à nossa história mais recente, da década de 1990 para cá, a década imediatamente posterior à que marcou o fim da ditadura militar, mostra a dimensão da dificuldade de distinguir ações próprias de um Estado de exceção daquelas fundamentais de um Estado de direitos.

A visita começa no Sudeste do país e focaliza o *Massacre do Carandiru*, ocorrido em 1992, em São Paulo, quando 111 detentos foram mortos pela Tropa de Choque da Polícia Militar daquele Estado, e a *Chacina da Candelária*, em 1993, no Rio de Janeiro, quando 08 jovens foram assassinados por 07 milicianos, dentre os quais, 03 eram policiais militares. Deslocando-nos para o Norte do Brasil, podemos enfocar o *Massacre de Eldorado de Carajás*, no Sul do Pará, ocorrido em abril de 1996, evento em que a Polícia Militar estadual assassinou 19 trabalhadores sem-terra. De volta ao Sudeste, chegamos novamente ao Rio de Janeiro, em junho de 2000, quando o episódio do *Sequestro do ônibus 174* e a desastrosa ação policial culminaram com a morte de Geisa, uma das passageiras, e a do sequestrador Sandro Barbosa do Nascimento, asfixiado dentro da viatura policial, a caminho da delegacia. Uma década depois, em 2010, desembarcamos novamente em São Paulo, onde dois crimes cometidos pela Polícia Militar passaram a fazer parte desta lista. Em abril, o motoboy Eduardo Luís Pinheiro dos Santos, negro e pobre, foi torturado dentro de um Quartel da Polícia Militar, depois jogado em uma calçada a 03 km de distância dali, tendo sido supostamente achado por policiais que o levaram já sem vida para um pronto-socorro. Algumas semanas depois, já no mês de maio, outro motoboy, Alexandre Menezes dos Santos, negro, morreu em frente à sua casa, depois de ser detido por policiais militares, que o aplicaram golpes asfixiantes²¹. Seguindo nesta ponte aérea, deparamo-nos com o *Caso Amarildo* (negro e pobre), ocorrido no Rio de Janeiro, em julho de 2013, quando o então ajudante

²⁰ ADORNO, Sérgio. “Crime e violência na sociedade brasileira contemporânea”. *Jornal de Psicologia-PSI*, n. Abril/Junh, pp. 7-8, 2002; NONATO, C. “Sérgio Adorno: reflexões sobre a violência e a intolerância na sociedade brasileira”. *Comunicação e Educação*, 20(2), 2015, 93-100. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v20i2p93-100>>. Acesso em: 12 out. 2019.

²¹ As informações sobre o assassinato dos motoboys foram retiradas da *Folha Online*, edições de 27 de abril e 14 de maio de 2010. Ver <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u735179.shtml>>; <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u726763.shtml>>.

de pedreiro foi detido por policiais militares, levado para a delegacia, depois supostamente liberado e nunca mais visto. Novamente no Pará, em maio de 2017, a exemplo do que ocorrera em 1996, o *Massacre de Pau D'Arco* vitimou 10 camponeses, todos brutalmente mortos, alguns torturados antes da execução, em uma ação de despejo conjunta das polícias militar e civil do Estado. A visita tem sua última parada novamente na capital carioca e projeta o olhar primeiramente para o *Assassinato de Marielle Franco* (mulher, negra, lésbica, esquerdista), ocorrido em março de 2018, com sérios indícios de motivações políticas e de participação de agentes de segurança do Estado do Rio de Janeiro na execução, e, depois, para o *Caso Ágatha* (negra, pobre, moradora de morro), menina de apenas oito anos morta por bala de fuzil, cujo disparo a investigação apontou ter sido efetuado por um policial militar em ação no Complexo do Alemão.

Importa ainda dizer que, à sombra desses casos com repercussão midiática e comoção nacional e internacional, vegetam ainda centenas de outros espalhados pelos quatro cantos do país. Este último relatado encontra semelhança com dezenas de outros ocorridos anos atrás, e que em 2018 alcançaram patamares ainda mais assustadores no fator numérico e, principalmente, no que diz respeito à banalização da vida de civis, inocentes ou não. O mal-estar provocado por uma visita como esta é ainda mais nauseante quando constatamos que a maioria das referidas atrocidades permanece impune e relegada ao esquecimento, razões determinantes para sua incessante repetição.

Eventos como esses ratificam, na perspectiva de Sérgio Adorno, a ideia de que a violência de Estado é uma questão estrutural da sociedade brasileira, tal como já apontado nos estudos de Chauí e Schwarcz. Do ponto de vista conceitual, uma importante definição feita pela filósofa ratifica a ideia de que “a violência é a presença da ferocidade nas relações com o outro enquanto outro ou por ser um outro [...]”. Ela é “o exercício da crueldade”²². Conforme essa colocação, podemos pensar que esse ato feroz e esse exercício em nada se distanciam de atitudes essencialmente humanas e em tudo se aproximam de uma sistemática e racional *banalidade do mal*, sobretudo quando agentes de segurança do Estado encontram amparo institucional para tais práticas, independentemente de sua finalidade, a exemplo do sentido atribuído por Hannah Arendt a essa expressão²³. Uma importante comentadora da pensadora alemã, Karin A. Fry, explica que:

Em geral, a violência é o oposto da Liberdade, para Arendt, visto que a violência normalmente é usada por aqueles que estão no comando do

²² CHAUI, *op. cit.*, 2017, p. 36.

²³ ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

governo a fim de pressionar e coagir, resultando na supressão da liberdade do povo. Diferentemente da ação política, a violência é muda, silencia a troca de opiniões e é usada como meios para obter determinados fins mediante a força [...]. Uma vez introduzida a violência, dor e sofrimento espalham-se em níveis que não podem ser enfrentados ou controlados e, portanto, quaisquer objetivos de longo prazo, buscados por meio do uso da violência, tornam-se, na melhor das hipóteses, instáveis²⁴.

A autora explica ainda que, para Arendt, assim como a violência se opõe à liberdade, ela também se opõe ao poder porque nenhum governo consegue conduzir suas ações políticas fazendo uso da violência sem construir dissenso e insatisfação popular. O poder, elemento essencial para o controle e convencimento pacífico da sociedade, assumiria o risco de fracassar, uma vez que “[...] em um estado guiado pelo poder, a violência está ausente, porquanto desnecessária; ao passo que, em um estado violento, o poder está ausente e não pode ser gerado à força”²⁵. No livro *Sobre a violência*, Arendt argumenta que a racionalidade dos atos guiados pelo poder, que não têm outro objetivo senão organizar a sociedade por meio de ações propriamente associadas a uma política democrática, possui os mesmos fundamentos da racionalidade que levam um governo a praticar atos de violência. A diferença residiria na incapacidade de manutenção do poder, o que abre caminho para que a razão torne as ações do governo “perigosamente ‘irracionais’, pois essa razão é propriedade de um ‘ser originariamente instintivo’”²⁶. Daí que a tese defendida no referido livro é a de que “a violência não é nem bestial nem irracional”²⁷, mas produto próprio da razão humana, o que não quer dizer que seja algo positivo. Pelo contrário, “a prática da violência, como toda ação, muda o mundo, mas a mudança mais provável é para um mundo mais violento”²⁸.

A relação estabelecida entre os episódios registrados acima e as considerações de Arendt sobre a violência parece ficar mais evidente quando pensamos em alguns elementos da teoria do poder desenvolvida por Michel Foucault, sobretudo no livro *Vigiar e Punir*. De forma sintética, podemos dizer que Foucault analisa o poder com base em três modelos fundamentais: o *poder soberano*, forma clássica por excelência do poder; o *poder disciplinar*, primeira forma moderna do poder, exercida sobre o corpo individual; e o *biopoder*, também manifestação moderna do exercício do poder, porém, neste caso, seu alvo de execução não é o corpo individual, mas grupos sociais, comunidades ou populações inteiras. Essas formas modernas teriam surgido a partir do declínio do poder soberano. Pela tradição, esse poder era exercido de cima a baixo, por quem ocupava o topo do poder (o soberano) sobre seus súditos, ou o povo, que

²⁴ FRY, Karin A. *Compreender Hannah Arendt*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2010, p. 98.

²⁵ *Ibid.*, p. 100.

²⁶ ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 80.

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

²⁸ *Ibid.*, pp. 100-101.

se localizava na base dessa relação. A execução da ordem do soberano cabia aos seus ministros, que ocupavam o lugar mediano. Modernamente, Foucault observa que essa relação não funciona. Argumenta que o poder pode ser exercido a partir desse lugar inferior, por meio de instrumentos e mecanismos disciplinadores dos corpos, individualmente, no caso do poder disciplinar, ou coletivamente, no caso do biopoder. Em ambos, o poder se manifesta em qualquer forma de interação social. Nessas interações, em estruturas mais amplas de exercício de poder, que corresponderiam aos *macropoderes*, como a ação de uma instituição sobre um corpo social (a igreja sobre seus fiéis, a escola sobre seus alunos, a moda sobre os consumidores, o presídio sobre seus detentos, a polícia sobre manifestantes), o poder seria executado por meio do que Foucault chama de biopoder, enquanto que nas estruturas menores de exercício do poder, que corresponderiam aos *micropoderes*, como a ação de uma instituição sobre um indivíduo em particular, o poder seria executado por meio do que Foucault chama de poder disciplinar, por meio de uma intervenção capilar, individualizada, localizada sobre o corpo de um indivíduo (na igreja católica, a ação do padre sobre o fiel no ato de confissão; na escola, a repreensão do aluno indisciplinado por meio do castigo; na família, a severa proibição do pai imposta ao filho, ou a imposição de regras do marido à esposa; no círculo de amizade, o *bullying* praticado contra um membro em razão do modo como se veste; no ambiente judicial, a arrogância de um juiz ou juíza sobre um ou uma petionante; no sistema prisional, a tortura física e psicológica de um detento).

É dessa noção de poder disciplinar que Foucault lança reflexões em torno do tema da constituição subjetiva do indivíduo. De acordo com Hoffmann, Foucault dirá que “o indivíduo, em primeiro lugar, equivale a uma construção de poder disciplinar”²⁹, e que,

[...] o que distingue o poder disciplinar dessas outras modalidades de poder é o seu empenho em controlar meticulosa, exaustiva e continuamente as atividades dos corpos, de modo a constituí-los como portadores de uma relação altamente particular entre utilidade e docilidade, pela qual um acréscimo na utilidade corresponda a um acréscimo na docilidade e vice-versa³⁰.

Dessa maneira, o poder disciplinar funciona organizando seletivamente as ações e atividades dos indivíduos, determinando seus comportamentos e atitudes. Todas as ações sobre os corpos possuem a finalidade de enquadrá-los dentro de uma normalidade vigente. Para Foucault, “o Normal se estabelece como princípio de coerção”³¹ no meio educacional, no ambiente hospitalar, na

²⁹ HOFFMAN, Marcelo. “O poder disciplinar”. In: TAYLOR, Dianna. *Michel Foucault: conceitos fundamentais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2018, p. 42.

³⁰ *Ibid.*, p. 43.

³¹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009, p. 176.

indústria, e, é claro, na família, na igreja, no sistema prisional. Há um poder normalizador que funciona por meio do exercício de vigilância e observação que organiza o indivíduo, geralmente por meio de uma *docilização* do corpo para que este seja útil a determinadas finalidades. Em *Vigiar e punir* é apresentado o modelo clássico operacional do exercício do poder para tal finalidade. Trata-se da conhecida passagem em que Foucault descreve o projeto de Jeremy Bentham, o chamado *Panóptico*. *Pan*, prefixo de origem grega que significa “todo”, “tudo”, associado *optiké*, termo também grego para “visão”, designa “visão geral”, ou “visão de tudo”. No caso em particular, visão geral dos corpos. Objetivamente,

O *Panóptico* de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo *panóptico* organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções — trancar, privar de luz e esconder — só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha³².

Essa representação estrutural do paradigma do exercício do poder disciplinar sobre os corpos interessa ao nosso estudo porque, como veremos, algumas narrativas de Verissimo são estruturadas dentro ou a partir de experiências de prisão e tortura. Porém, se pudermos abstrair o funcionamento do esquema *panóptico* desse modelo paradigmático e desdobrar, com as devidas adaptações e ressalvas, para um plano mais amplo de vigilância dos corpos, veremos que uma parcela ainda mais ampla do nosso objeto de estudo poderá ser teoricamente abordada por esse pressuposto, a exemplo das crônicas que tematizam a repressão militar em situações de vigilância, ou mesmo as que tematizam a censura como mecanismo de interdição do discurso crítico. O próprio Foucault chama a atenção para essa possibilidade de desdobramento ao afirmar ser o *panóptico* um “modelo generalizável de funcionamento”³³ e que, em razão disso, “cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos

³² FOUCAULT, *op. cit.*, 2009, p. 190.

³³ *Ibid.*, p. 194.

a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema *panóptico* poderá ser utilizado”³⁴.

No caso do biopoder, Foucault também elabora sua ideia a partir da distinção com o modelo soberano, afirmando que “na teoria clássica da soberania, o direito de vida e morte era um dos atributos básicos da soberania [...]. O direito de soberania era o direito de tirar a vida ou deixar viver. E então este novo direito é estabelecido: o direito de fazer viver e de deixar morrer”³⁵. Por essa ótica, o poder soberano é exercido com a finalidade da subtração da vida. Não se interessa pelo controle e regulação da vida dos indivíduos em sociedade, ao contrário do biopoder, que se volta para o controle da vida dos indivíduos em sua dinâmica social. E é no contexto da vida propriamente dita que esse controle se faz, com a finalidade de enquadrar seu funcionamento em torno de normas. Tanto do ponto de vista individual quanto do coletivo, a morte faria parte de uma consequência desse controle, ou da desobediência da norma, embora na teoria ela não corresponda à finalidade imediata de toda atividade sobre a *bios*, mas exatamente o controle dela. Para Taylor,

O biopoder é capaz de acessar o corpo porque funciona através de normas em vez de leis, porque é internalizado por sujeitos em vez de exercido de cima mediante atos ou ameaças de violência, e porque está disperso por toda a sociedade em vez de localizado em um único indivíduo ou organismo de governo³⁶.

Ainda conforme Foucault, a disciplina e a regulação são as duas formas básicas de manifestação do poder. Sobre o segundo caso, o poder regulador (biopolítica) é exercido sobre populações, sobre coletivos, a fim de estabelecer o seu controle. Exclusivamente, esse poder é exercido pelo Estado e é operacionalizado por meio de diversos mecanismos, como estudos demográficos e sobre natalidade realizados pelo IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. O poder disciplinar (anatomopolítica) é exercido diretamente sobre os indivíduos, seus corpos, com o objetivo de subjugá-los, de exercer poder sobre eles. Normalmente, esse poder é exercido pelas instituições sociais, como as forças armadas, a escola, a igreja, espaços de convivência, asilos, hospitais psiquiátricos, prisões. O modo como esse poder é exercido se dá por meio da exposição dos corpos a práticas disciplinadoras, como a educação, a psicologia, a psiquiatria, e, no caso da prisão, além dos diversos mecanismos disciplinadores legalmente amparados, a tortura é ainda uma prática comum para tais finalidades, ainda que considerada uma violação grave dos direitos humanos: “O poder disciplinar funciona principalmente

³⁴ *Ibid.*, p. 195.

³⁵ FOUCAULT, *apud* TAYLOR, Chloë. “Biopoder”. In: TAYLOR, Dianna. *Michel Foucault: conceitos fundamentais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2018, p. 58.

³⁶ TAYLOR, *op. cit.*, 2018, p. 61.

através das instituições, enquanto o biopoder funciona principalmente através do Estado, embora o Estado também esteja envolvido em muitas instituições, tais como a prisão”³⁷.

Assim como no caso do poder disciplinar, a análise dos textos de Verissimo mostrará que alguns elementos da caracterização do biopoder podem funcionar como suporte para compreender certas questões tratadas, como no caso das representações da repressão imposta a grupos sociais em situação de confronto com agentes de segurança do Estado. Veremos que embora não haja necessariamente a narração do confronto, a própria alusão feita pela voz narrativa acaba construindo esse universo negativo da ação militar sobre o corpo coletivo de grupos sociais comprometidos com a resistência à ditadura.

É exatamente nesse plano discursivo que repousa boa parte da nossa análise. Para Foucault, a essência do poder é o discurso, seu efeito esperado reside tanto em sua execução quanto na capacidade de dizer *o que, como e quando* determinada ação deve ser executada. E, exatamente porque o poder é objeto da interação social, nenhuma das partes envolvidas o possui, mas simplesmente o exerce. Da mesma forma, o poder não *imerge*, mas *emerge*, é exercido de baixo para cima: “[...] o poder emerge de uma variedade de relações sobrepostas e interligadas, e não de um indivíduo soberano”³⁸. É justamente a esse movimento que Foucault nomeia de *microfísica do poder* que, em todos os contextos de interação, jamais escapa à intencionalidade, assim como nenhuma perspectiva do jogo discursivo é esvaziada de intenção. Entretanto, essa intencionalidade pode ser parcialmente determinada pelo exercício do poder sobre o sujeito, pois as relações de poder constroem subjetividades na medida em que podem agir sobre padronização de gostos e escolhas condizentes com as normas de funcionamento de determinado grupo social. Nesse aspecto, no contexto de uma interação social, a ação ética subjaz à capacidade que um indivíduo tem de tomar decisões que não sejam necessariamente as determinadas pelas relações de poder que envolvem tal contexto.

Um exemplo talvez claro que diz respeito a este estudo é o fato de Verissimo, assim como vários outros artistas e intelectuais que publicaram ainda sob a ditadura, não ter aderido à perspectiva autoritária do regime, não ter se permitido coagir, cooptar, em um contexto em que uma possível adesão poderia gerar estabilidade e conforto ao seu trabalho, livre da censura e dos riscos de punição. Ao não aderir, e, mais do que isso, ao optar pela crítica, não apenas toma uma atitude ética contrária ao autoritarismo como forma de resistência a ele, como também garante à sua subjetividade o exercício da liberdade. Obviamente, como o próprio autor afirma (conforme vimos em linhas anteriores), se de algum modo precisou restringir seu discurso crítico em razão

³⁷ *Ibid.*, p. 62.

³⁸ LYNCH, Richard A. “A teoria do Poder de Foucault”. In: TAYLOR, Dianna. *Michel Foucault: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2018, p. 35.

da censura, isso se fez por meio de adequações da linguagem e do tom, mas não em razão de mudança de suas convicções políticas. Uma mudança nesse aspecto, sim, teria produzido grave fratura em sua subjetividade e o fracasso de sua atitude de resistência. Aliás, como pontua Lynch³⁹, “o poder está sempre acompanhado pela resistência; a resistência é, de fato, uma característica estrutural fundamental do poder”.

Sobre essa questão da ética voltaremos a falar mais adiante. Por hora, cabe deixar claro que, na perspectiva foucaultiana descrita até aqui, o conteúdo do que Verissimo escreve em suas crônicas configura-se tanto como uma construção discursiva crítica ao poder autoritário, quanto como uma construção discursiva *produzida* por esse mesmo poder, tal como sugere Carrette, quando diz que:

Os discursos não são de uma vez por todas subservientes ao poder ou suscitados contra ele [...], um discurso pode ser tanto um instrumento quanto um efeito do poder, mas também um entrave, uma pedra de tropeço um ponto de resistência e um ponto de partida para uma estratégia oposta⁴⁰.

Uma mirada não muito explorada no pensamento de Foucault quando se trata de discutir relações de poder diz respeito ao seu caráter afirmativo na constituição do sujeito, no que toca à sua subjetividade, e no próprio modo como ele atua e interage nas relações sociais que o cercam. Longe de simplesmente atuar negativamente sobre um indivíduo ou uma coletividade, tanto o poder disciplinar quanto o biopoder podem e devem favorecer a construção afirmativa de comportamentos individuais e organização social. É necessário que, dentro de determinado contexto cultural, a família exija do filho e o discipline a tomar gosto pelo estudo, assim como é necessário que a escola faça uso de seus instrumentos disciplinadores a fim de participar dessa construção. Da mesma forma, avaliações coletivas sobre a qualidade do ensino em suas diversas modalidades podem servir para a elaboração de políticas públicas afirmativas para sua melhoria, assim como pesquisas sobre origens étnicas e raciais de determinada população podem ser usadas para a criação de políticas públicas afirmativas de inclusão e reparatórias, como no caso do que foi feito e implementado durante os anos de governo Lula e Dilma no Brasil. Sem essa compreensão do caráter afirmativo do poder, o fundamento de qualquer sujeito ou de qualquer forma de interação social seria determinado pela impossibilidade:

O indivíduo é sem dúvida o átomo fictício de uma representação “ideológica” da sociedade; mas é também uma realidade fabricada por

³⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁰ CARRETTE, *apud* LYNCH, *op. cit.*, 2018, pp. 29-30.

essa tecnologia específica de poder que se chama a “disciplina”. Temos que deixar de descrever sempre os efeitos de poder em termos negativos: ele “exclui”, “reprime”, “recalca”, “censura”, “abstrai”, “mascara”, “esconde”. Na verdade, o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção⁴¹.

Além das questões cruciais que a teoria do poder foucaultiana faz suscitar na análise das crônicas de Verissimo, é importante destacar o efeito afirmativo que sua leitura pode exercer sobre o leitor, uma vez que ele, um corpo, uma subjetividade, participa de uma interação social com um texto que, em primeiro lugar, veicula ideias e pensamentos sobre o funcionamento da sociedade brasileira, especificamente a do período da ditadura; em segundo lugar, porque seu autor, juntamente com o discurso atribuído a cada elemento que participa da história (narrador, personagens), são inevitavelmente carregados de intencionalidade e, obviamente, convidam, na maioria das vezes, direta ou indiretamente, à adesão à sua perspectiva; e, em terceiro lugar, porque esse texto que o leitor tem diante de si é literatura, e, enquanto tal, de acordo com Antonio Candido, ela tem *função humanizadora*, porque é capaz de sensibilizar; tem *função psicológica*, porque é próprio do ser humano ficcionalizar e fantasiar a vida; tem *função educativa/formativa*, porque aproxima o leitor das complexas, ricas e sensíveis relações humanas, não exatamente pela representação do bom, belo e verdadeiro, mas principalmente pela representação das fraquezas e vicissitudes do homem, e, justamente por essa razão, a literatura teria uma quarta função, a *função de conhecimento do mundo e do ser*, o que permite ao leitor compreender com maior grau de inteligibilidade determinada realidade social. E é em vista disso que a literatura “atua na própria formação do homem”⁴², formação essa, vale dizer, constituída por um poder disciplinar afirmativo.

Na esteira dessas reflexões, é possível pensar que, do ponto de vista do leitor, parece consensual a ideia de que a leitura de crônicas constituídas por esse caráter político próprio do repertório escolhido para estudo contribui para a construção de pensamento reflexivo e crítico sobre o autoritarismo, o que consistiria em um efeito afirmativo do poder argumentativo presente no discurso formalmente elaborado nessas narrativas. Um exemplo concreto, possível de ser destacado, diz respeito a um dos principais temas a serem tratados na parte final do livro, o tema da *tortura*, que, por extensão, vincula-se diretamente ao tema da violência de Estado tratado aqui, questão central do autoritarismo. Parece desnecessário dizer que faz parte do plano geral da construção argumentativa deste livro a aposta na importância da leitura das crônicas de Verissimo como via de construção de pensamento crítico sobre

⁴¹ FOUCAULT, *op. cit.*, 2009, p. 185.

⁴² CANDIDO, *op. cit.*, 2002, p. 80.

diversos assuntos ligados ao autoritarismo e, de modo pontual, sobre a tortura, prática cruel ainda profundamente presente no nosso sistema punitivo.

Mecanismo de punição próprio e legitimado no contexto do poder soberano e da Inquisição, a tortura, “violência física para arrancar uma verdade”⁴³, é uma prática que, segundo Foucault, torna-se ainda mais selvagem e cruel no caso dos interrogatórios modernos. Sobre tudo depois da experiência da segunda guerra, sua prática passa a ser moralmente interdita pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, especificamente no que tange ao seu Artigo 5º: “Ninguém será submetido à tortura nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante”⁴⁴, e, muito mais tarde, no caso brasileiro, legalmente proibida por meio da Lei nº 9.455, de 7 de abril de 1997, cujo Artigo 1º afirma constituir crime de tortura: “I – constranger alguém com emprego de violência ou grave ameaça, causando-lhe sofrimento físico ou mental: a) com o fim de obter informação, declaração ou confissão da vítima ou de terceira pessoa”⁴⁵. Além disso, outros documentos de acordos e convenções internacionais sobre tortura, dos quais o Brasil é signatário, preveem criminalização e deploram qualquer prática de tortura.

Em perspectiva psicanalítica, Maren Viñar e Marcelo Viñar destacam que “a tortura cria no espaço social algo como um referente de punição, cujos efeitos trágicos visam não somente à vítima, mas, através dela, o grupo social no qual provoca o medo e a paralisia”⁴⁶. Essa afirmação parece sintetizar a finalidade ultrajante do poder disciplinar e do biopoder, respectivamente, no contexto específico da tortura de um indivíduo e da representatividade perturbadora que tal ato tem para o corpo coletivo. Do ponto de vista individual, ainda de acordo com Viñar e Viñar, “el poder utiliza la tortura como instrumento para obtener la apropiación y sujeción del oponente. Su objetivo es provocar el estallido de las estructuras arcaicas constitutivas de la persona, es decir, la destrucción de la articulación primaria de cuerpo y lenguaje”⁴⁷. Por sua vez, contrariamente à ideia corrente que entende a tortura como um ato desumano, Maria Rita Kehl afirma que ela é uma prática essencialmente humana, uma vez que somente o homem, no extremo de sua racionalidade, é capaz de produzir mecanismos e instrumentos com o objetivo de expor o corpo de outro ser humano à dor e ao sofrimento intensos e, sobretudo, se mostrar indiferente a isso. Para Kehl,

⁴³ FOUCAULT, *op. cit.*, 2009, p. 40.

⁴⁴ DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. *Assembleia Geral das Nações Unidas em Paris*, 10 de dez. 1948 (2017 [III] A). Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/direitoshumanos/declaracao/>>. Acesso em: 15 out. 2019.

⁴⁵ BRASIL. Lei 9.455, de 07 de abril de 1997. Define os crimes de tortura e dá outras providências. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, 07. abr. 1997. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9455.htm>. Acesso em: 15 out. 2019.

⁴⁶ VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992, p. 73.

⁴⁷ VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. “Exilio y tortura”. In: _____. *Fracturas de memoria: crônicas para una memoria por venir*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1993, p. 61. [O poder faz da tortura instrumento para apropriar-se do oponente e assujeitá-lo. Seu objetivo é provocar a ruptura das estruturas arcaicas constitutivas da pessoa, isto é, a destruição da articulação primária entre corpo e linguagem]. Tradução nossa.

A tortura refaz o dualismo corpo/mente, ou corpo/espírito, porque a condição do corpo entregue ao arbítrio e à crueldade do outro *separa o corpo e o sujeito* – no sentido do sujeito da ação, da vontade, da determinação. Sob tortura, o corpo fica tão assujeitado que é como se a “alma” – isso que no corpo pensa, simboliza, ultrapassa os limites da carne pela via das representações – ficasse separada dele. A fala que representa o sujeito deixa de lhe pertencer, uma vez que o torturador pretende arrancar de sua vítima a palavra que *ele quer ouvir*, e não a que o outro teria a dizer. Resta ao sujeito que se identifica com o corpo que sofre nas mãos do outro o silêncio, como última forma de domínio de si. E resta o grito involuntário, o urro de dor que o senso comum chama de “animalesco”⁴⁸.

Para o filólogo italiano Corrado Bologna, a tortura perturba a relação entre corpo e alma da vítima, transformando-lhe em um sujeito destituído da capacidade de reconhecer a realidade e reconhecer-se nela. Em termos jurídicos, Bologna afirma que “a tortura é uma máquina”⁴⁹ organizada racionalmente com o objetivo de arrancar a verdade do torturado, ainda que esta verdade seja a única coisa que a tortura tem interesse em produzir. É por essa razão que o autor afirma que o “mecanismo-base da tortura consiste, portanto, na redução do sujeito a objeto”⁵⁰. Na visão de Bologna, o silêncio do supliciado (torturado) é a máxima expressão da impossibilidade que o homem tem de reduzir a dor em matéria verbalizada: “Não será já a morte do corpo orvalhado pelo sangue a iluminar a alma na salvação, mas sim a auréola do silêncio, arma aguçada da Vítima”⁵¹. A convergência dessas três perspectivas direciona o olhar para a síntese feita por Foucault ao afirmar que “sofrimento, confronto e verdade estão ligados uns aos outros na prática da tortura”⁵².

O olhar filosófico atento de Marilena Chauí sobre a violência do autoritarismo também busca refletir sobre essa prática que considera “[...] a destruição da essência de alguém, de sua humanidade, para transformá-lo na desumanidade de uma coisa”⁵³. É assim que no ensaio “A tortura como impossibilidade da política”, a autora evoca as noções de *barbárie* e *terror* para aproximá-las desse mecanismo de violência institucionalizada no Brasil comandado pelos militares que, entre outras finalidades, visa ao aniquilamento físico, psicológico e social de quem se opõe e representa risco à chamada segurança nacional. Para a autora, a política se torna impossível quando o mecanismo de exercício do poder se faz por meio da agressão e da crueldade canalizadas através da tortura, exatamente porque viola princípios básicos

⁴⁸ KEHL, Maria Rita. “Três perguntas sobre o corpo torturado”. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre-RS: Escritos Editora, 2004, p. 11.

⁴⁹ BOLOGNA, Corrado. “Tortura”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 22. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p. 344.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 345.

⁵¹ *Ibid.*, p. 359.

⁵² FOUCAULT, *op. cit.*, 2009, p. 42.

⁵³ CHAUI, *op. cit.*, 2017, p. 133.

de cidadania e de direitos humanos próprios do estado democrático onde a política acontece. Para Chauí, a tortura

[...] instaura entre dois humanos uma relação não humana, na medida em que o torturador se coloca na posição de um deus e o torturado, na de criatura indefesa, culpada e não pessoa. Noutros termos, depoimentos e memórias de torturados revelam que a marca fundamental da situação de tortura é a desumanização dos participantes: o torturador se coloca acima da condição humana e força o torturado a se colocar abaixo dessa condição. O suplício é a dor e a humilhação com a finalidade de produzir desumanização⁵⁴.

Diante da falência da política, o terror ganha legitimidade e é instituído como a prática necessária para “proteger” e “salvar” o país de supostas ameaças contra a segurança nacional. Chauí afirma que “na qualidade de ‘amigo do povo’, o dirigente arroga-se o direito de aniquilar física, psíquica e politicamente aqueles que sua retórica designa como ‘inimigos do povo’. Legitima sua própria ação sem carecer de qualquer legalidade, pois a lei é sua vontade facciosa posta como Vontade Geral”⁵⁵. Parece-nos razoável considerar que exatamente este ponto faz suscitar algumas considerações traçadas por Giorgio Agamben⁵⁶, em seu importante livro intitulado *Estado de exceção*.

Tradicionalmente, a exceção tem origem em períodos de crise política, opõe-se ao estado normal e configura-se como “a resposta imediata do poder estatal aos conflitos internos mais extremos”⁵⁷. Conforme o autor, a exceção é baseada no estado de necessidade e localiza-se em um difícil espaço de indeterminação entre a política e o direito. Essa indeterminação sugere que não está nem dentro nem fora da ordem jurídica, mas em um *limiar* que opera toda vez que o poder estatal justifica como necessária a suspensão das prerrogativas jurídicas sob o discurso de ter que garantir a ordem e a segurança do Estado. Nesse caso, ainda de acordo com Agamben, significa dizer que todas as ações executadas pela justificativa da necessidade não apenas não reconhecem a lei, mas são capazes de produzir suas próprias leis: “*necessitas legem non habet*, ou seja, a necessidade não tem lei”⁵⁸. Assim, “a necessidade age aqui como justificativa para uma transgressão em um caso específico por meio de uma exceção”⁵⁹. Para Agamben, a teoria da necessidade é coesa com a teoria da exceção, uma vez que em ambos a lei é transgredida em pontos específicos para garantir provisoriamente a execução da exceção. Uma das ideias centrais do livro é a de que, modernamente, não apenas o estado de exceção passa a constituir-se como regra, mas a própria necessidade que antes não tinha lei

⁵⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁵ CHAUÍ, *op. cit.*, 2017, p. 131.

⁵⁶ Primeira edição publicada em 2003, com o título original italiano *Stato di eccezione*.

⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 12.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 40-41.

agora passa a ser o fundamento da lei: “[...] o estado de exceção apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal”⁶⁰.

No caso brasileiro, o AI-5 (Ato Institucional nº 5) caracteriza de forma cabal o estado de exceção constituído por meios legais, uma vez que suspende direitos políticos e civis e estabelece uma série de proibições, com a justificativa de segurança do estado nacional. Esses dispositivos jurídicos e seus efeitos negativos sobre movimentos de resistência à ditadura militar brasileira são coesos com a proposição foucaultiana sobre o biopoder, principalmente se considerarmos o fato de Agamben afirmar que o estado de exceção opera por meio da biopolítica: “[...] as medidas excepcionais, que se justificam como sendo para a defesa da constituição democrática, são aquelas que levam à sua ruína”⁶¹. Por essa razão, “[...] próprio do estado de exceção é a suspensão [total ou parcial] do ordenamento jurídico”⁶².

É em semelhante ambiente que se situam os acontecimentos e os apontamentos críticos elaborados em todos os quarenta textos do presente estudo. Os instrumentos de repressão, censura e violência utilizados pela ditadura contra os movimentos de resistência política e estudantil foram criados e aplicados naquele “entre-lugar” onde finda a política e começa o direito, direito este antagonicamente dividido entre a suspensão temporária da norma e sua manutenção. Conforme Agamben,

Longe de responder a uma lacuna normativa, o estado de exceção apresenta-se como a abertura de uma lacuna fictícia no ordenamento, com o objetivo de salvaguardar a existência da norma e sua aplicabilidade à situação normal. A lacuna não é interna à lei, mas diz respeito à sua relação com a realidade, à possibilidade mesma de sua aplicação. É como se o direito contivesse uma fratura essencial entre o estabelecimento da norma e sua aplicação e que, em caso extremo, só pudesse ser preenchida pelo estado de exceção, ou seja, criando-se uma área onde essa aplicação é suspensa, mas onde a lei, enquanto tal, permanece em vigor⁶³.

Assim, é nesse hiato, nesse limiar entre aplicação e suspensão da lei, nesta “terra de ninguém”, que as práticas da exceção ganham legitimidade. O uso da violência é o principal instrumento de ação, mas não se restringe aos clássicos e explícitos modos violentos de repressão, como a agressão física. Quer seja em estado de exceção institucionalizado, quer seja em aparente estado democrático de direito, o uso da violência pode ganhar contornos tão sutis que, para percebê-la, é necessário romper com a expectativa de contemplação da barbárie e do terror impostos diretamente ao corpo, e perceber além da superfície das relações conflituosas os impactos sobre o funcionamento de

⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁶¹ AGAMBEN, *op. cit.*, 2004, p. 20.

⁶² *Ibid.*, p. 39.

⁶³ *Ibid.*, pp. 48-49.

instituições sociais, os efeitos negativos das relações econômicas e políticas sobre a vida das pessoas e suas condições de acesso aos bens públicos de direito, como saúde, educação, moradia e saneamento, que deveriam garantir o bem-estar social.

Conforme Slavoj Žižek, costumamos entender violência como aquela ligada a conflitos armados, guerras, dilacerações. Essa é, segundo o autor, a *violência subjetiva* e visível no nível do acontecimento e no nível do perpetrador, é a violência explicitada pelo confronto direto entre duas forças e o efeito aniquilante sobre o corpo. Mas além dessa, há outras duas formas de violência, a *objetiva* e a *simbólica*. A primeira, que também contempla a *violência sistêmica*, estaria incorporada no sistema econômico e político responsável por todos os efeitos negativos no funcionamento da sociedade. Decisões tomadas dentro desse sistema podem transmutar-se em violência indireta praticada contra os direitos fundamentais dos cidadãos. De acordo com Žižek, enquanto a violência subjetiva irrompe o estado normal de determinada relação política, a violência objetiva funciona exatamente dentro da normalidade, quase que de maneira imperceptível, e é ela que “sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento”⁶⁴. Isso quer dizer que em qualquer sistema de governo, nenhuma decisão prescinde de atos de violência, seja ela subjetiva ou objetiva.

A segunda forma de violência, a *violência simbólica*, é praticada especificamente por meio da linguagem e, por isso mesmo, constitui-se por uma contradição aporética: principalmente em contextos conflituosos, no início, no meio ou no fim, é a própria linguagem o primeiro instrumento de tentativa de celebração de paz, e, ao mesmo tempo, funciona como veículo de incitação à violência e de exercício direto dela, porquanto ela tem a capacidade de, se bem manipulada, agredir, ferir e até desestabilizar um sistema político e seus alicerces sociais. Žižek comenta que “é por isso que a própria linguagem, o meio por excelência da não violência e do reconhecimento mútuo, implica uma violência incondicional”⁶⁵. Essa violência da linguagem verbal também pode ser vista de forma afirmativa se se considerar os diversos movimentos de resistência ao sistema político que, fazendo uso das três formas de violência (subjetiva, objetiva, simbólica), reprime esses movimentos através de um conjunto de ações coesas. Portanto,

O mesmo princípio se aplica a qualquer protesto político: quando os trabalhadores protestam contra sua exploração, não estão protestando contra uma simples realidade, mas contra uma experiência de sua situação real que ganha sentido através da linguagem. A realidade em si própria, em sua estúpida existência, nunca é intolerável: é a linguagem (sua simbolização) que a torna intolerável. Por isso precisamente quando nos confrontamos com a cena de uma multidão furiosa que ataca e

⁶⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 17.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 51.

queima prédios e automóveis, que lincha pessoas etc., nunca deveríamos esquecer as palavras de ordem de seus cartazes nem as palavras que sustentam e justificam os seus atos⁶⁶.

Para Žižek, a diferenciação que Lacan faz entre *realidade* e *Real* explica razoavelmente o funcionamento da violência objetiva e sistêmica. Segundo ele, a realidade para Lacan é constituída pelas relações e interações dos indivíduos no sistema produtivo e, portanto, corresponde ao funcionamento visível e concreto da sociedade. Já o Real é o elemento capitalista, o espectro do capital, a fantasmagoria das relações mercadológicas que determinam de maneira latente, invisível, o funcionamento da realidade, do sistema político e suas implicações sobre determinada sociedade. São justamente as relações violentas que repousam no campo do Real, das interações de linguagem e das ações políticas determinadas por fatores econômicos que se apresentam como imperceptíveis aos olhos da sociedade oprimida, acostumada que está com a contemplação da violência enquanto espetáculo explícito e visível a olho nu: “[...] a alta potência do horror diante dos atos violentos e a empatia com as vítimas funcionam inexoravelmente como um engodo que nos impede de pensar”⁶⁷. Objetivamente, a proposição feita pelo autor converge com a perspectiva central da teoria crítica adorniana, que diz respeito à necessidade de reflexão crítica e do esclarecimento sobre a negatividade constitutiva presente nas relações sociais antagônicas. Assim, Žižek sugere que “a lição aqui é que devemos resistir ao efeito de fascínio da violência subjetiva, da violência exercida por agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados e multidões fanáticas: a violência subjetiva é tão somente a mais visível das três”⁶⁸. Somente agindo assim será possível ver a própria “luz no fim do túnel” como um instrumento de violência, e não de salvação e esperança, uma vez que, como comenta o autor, “temos perfeita consciência de que essa pequena luz deve ser a de um trem que avança em nossa direção para nos esmagar”⁶⁹.

Todo esse caminho percorrido até aqui em torno da questão do autoritarismo e dos elementos inerentes ao seu exercício (como a violência e suas variadas formas de manifestação, as relações de poder e suas implicações disciplinadoras sobre o corpo individual e coletivo, a própria tortura enquanto mecanismo mais aviltante imposto a qualquer ser humano, por qualquer razão que seja) projeta iluminações sobre as crônicas e contos de Verissimo, na medida em que cada um dos quarenta textos contempla, direta ou indiretamente, em maior ou menor escala, os antagonismos sociais constitutivos de um governo e de uma sociedade autoritária.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁷ ŽIŽEK, *op. cit.*, 2014, p. 18.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

Karl Ekik Schøllhammer, ao refletir sobre “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”, comenta que toda a literatura moderna é constituída por elementos de violência e, no caso da literatura brasileira, a violência está presente como “elemento ‘fundador’” e é simbolizada, junto com os movimentos de resistência à opressão, pelos diversos momentos literários e situada tanto no espaço rural quanto no urbano. A respeito deste segundo espaço, especificamente no contexto da ditadura militar, a simbolização da violência pela literatura aparece “com o propósito principal de denunciar a repressão exercida pelos agentes de segurança do Estado”⁷⁰. Em face das ações sistemáticas do contundente aparelho repressor, em especial no tocante à censura imposta às produções culturais, como no caso da literatura, havia a necessidade de não apenas simbolizar, mas também de “ressimbolizar aquilo que foi excluído pela lei do discurso”⁷¹, de procurar meios de representação alternativos que transitassem entre a ficção e a realidade, a fim de escapar ao crivo da censura, sem perder a potência crítica do regime militar e sem abrir mão de uma postura ética de resistência a ele. Para Schøllhammer,

Na medida em que a literatura permite a comunicação neste sentido, podemos avaliar as obras não apenas como documentos de uma determinada experiência histórica, real ou imaginária, mas como uma contribuição concreta à ressimbolização de uma realidade incômoda e incompreensível para o discurso “sensato”⁷².

No caso específico das crônicas de Verissimo, o caminho dessa “ressimbolização” se dá claramente pela linguagem humorística que dissolve o peso de uma representação mais rígida da violência, sem perder a acidez crítica e o gesto transgressor próprios do humor. Seus textos encontram terreno no lugar e no tempo em que esses episódios de violência aconteceram e é partir deles que elaboram a crítica sobre a continuidade do autoritarismo e suas práticas repressoras, mesmo em contexto democrático. E é nessa direção que parte expressiva da produção cultural brasileira das últimas três décadas tem provado que a necessidade de lembrar o recente passado de autoritarismo institucionalizado, como primeiro passo para realizar um afirmativo processo de superação, é uma tarefa de grande relevância. Para essa produção, lembrar esse passado implica, basicamente, compreender e expor ao debate constante o terror da ditadura. É por isso que o tema da memória é importante para discutir o tema do autoritarismo.

⁷⁰ SCHØLLHAMMER, Karl Ekik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder [et al.]. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000, p. 242.

⁷¹ SCHØLLHAMMER, *op. cit.*, 2000, p. 250.

⁷² *Ibid.*, p. 250.

Na longa abordagem empreendida no livro *História e Memória*⁷³, Jacques Le Goff se dedica a fazer um estudo *descritivo* da memória, em suas dimensões social e histórica, e suas transformações desde as sociedades sem escrita, até os seus desenvolvimentos atuais, dando “importância especial às diferenças entre sociedades de memória essencialmente oral e sociedades de memória essencialmente escrita”⁷⁴. De maneira objetiva, o historiador pontua pretender estudar, sucessivamente: a) A memória étnica nas sociedades sem escrita, ditas “selvagens” (*transmissão oral*); b) O desenvolvimento da memória, da oralidade à escrita, da Pré-História à Antiguidade (*transmissão escrita com tábuas ou índices*); c) A memória medieval, em equilíbrio entre o oral e o escrito (*fichas simples*); d) Os progressos da memória escrita, do século XVI aos nossos dias (*mecanografia*); e) Os desenvolvimentos atuais da memória (*seriação eletrônica*).

Em sua argumentação, Le Goff comenta que “A memória [...] remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas”⁷⁵, e que “o ato mnemônico fundamental é o ‘comportamento narrativo’, que se caracteriza antes de mais nada pela sua função social, pois se trata de comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo”⁷⁶. Assim, conforme o autor,

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva⁷⁷.

O segundo momento descrito por Le Goff a respeito do percurso histórico da memória, o do *desenvolvimento da memória, da oralidade à escrita, da Pré-História à Antiguidade*, em que predomina a transmissão escrita com tábuas ou índices, possui relevante significado para nosso estudo. Neste caso, o autor afirma que o suporte escrito confere à memória coletiva um duplo progresso, na medida em que serve tanto a inscrições em monumentos comemorativos que representam acontecimentos importantes para a história de determinada sociedade, assim como serve ao registro e armazenamento de informações e sua transmissão com o passar do tempo. Existia, segundo Le Goff, uma espécie de guardião da memória (funcionário da memória), aquele que carrega lembranças e dá testemunho: “O *mnemon* é uma pessoa que guarda

⁷³ A primeira edição é de 1988, com o título original em francês *Histoire et mémoire*.

⁷⁴ LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: _____. *História e memória*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 390.

⁷⁵ LE GOFF, *op. cit.*, 2013, p. 387.

⁷⁶ JANET; FLORÈS, *apud* LE GOFF, *op. cit.*, 2013, p. 389.

⁷⁷ LE GOFF, *op. cit.*, 2013, p. 390.

a lembrança do passado em vista de uma decisão de justiça [...]. Na mitologia e na lenda, o *mnemon* é o servidor de um herói que o acompanha sem cessar, para lembrar-lhe uma ordem divina cujo esquecimento traria a morte [...]”⁷⁸.

Ainda de acordo com Le Goff, a memória é “o antídoto do esquecimento. No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, ao contrário, nutrir-se da fonte da Memória, que é uma fonte de imortalidade”⁷⁹. É por essa razão que o autor entende que a preocupação com a memória e o esquecimento é uma agenda antiga do poder dominante, sempre inclinado a sustentar verdades inventadas, como mecanismo de “manipulação da memória coletiva”⁸⁰. Opondo-se à “memória coletiva organizada”, ou seja, à memória nacional (marcadamente excludente), os textos de Verissimo trazem à luz os anseios da “memória coletiva subterrânea”⁸¹, aquela comprometida com a reinterpretação do passado e com a ressignificação das subjetividades expostas às tentativas de aniquilamento. Verissimo, assim como dezenas de outros artistas e escritores contemporâneos, assumem esse lugar de “guardiões” da memória.

Para Paul Ricoeur, na atividade viva do pensamento existe um trabalho de memória e um trabalho de luto que têm como ponto de contato o dever de justiça. Ou seja, a necessidade de se lembrar de eventos acabados implica uma disposição ao ato de fazer justiça ao infortúnio do outro. De acordo com o pensador, “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si”⁸². Ele ainda assinala que parte do que nós somos se deve à herança de sujeitos que de alguma forma contribuíram para a transformação da sociedade. Por isso, teríamos uma dívida com sua memória que precisa ser recuperada e exposta através do que o autor chama de “inventário” (ou registro), contribuindo, assim, com a reparação e reconciliação com o passado.

Essas anotações sobre memória permitem compreender que há diversas maneiras de registrar o passado. Uma delas se dá por meio da produção literária. A obra de Verissimo incorpora formalmente esse passado e o reconstrói com a honestidade que a afasta do discurso oficial e com um trabalho sério em torno da linguagem de quem faz do humor o antídoto não apenas da tristeza, mas principalmente do terror. É o que ocorre, como será possível notar, na particularidade de cada texto a ser analisado, pois “o humorista não só põe em relevo o ridículo das coisas, mas, além disso, também evoca a piedade, a ternura e a compaixão em favor dos que sofrem”⁸³. Nessa mesma perspectiva,

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 399-400.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 401.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 426.

⁸¹ POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 8.

⁸² RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas-SP: Ed. da Unicamp, 2007, p. 101.

⁸³ THACHERAY, *apud* LUJÁN, Néstor. *O humorismo*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979, pp. 30-31.

falando de seu próprio trabalho de cronista, Verissimo comenta: “Eu sempre digo que o humor é a arte do exagero, a gente pega uma situação e leva ao exagero para mostrar o lado ridículo, para mostrar o absurdo da situação”⁸⁴.

Dessa forma, o humor de Verissimo também pode ser pensado na linha do testemunho, especificamente no contexto dos contos “A mancha” e “Condomínio”, na medida em que constrói e apresenta vozes que falam a partir de lugares de enunciação caracterizados ora pela resistência e denúncia da selvageria imposta àqueles que foram silenciados e não podem falar por si (*superstes*), ora pela explicitação da subjetividade de quem foi diretamente torturado e decide contar (*testis*)⁸⁵. Testemunhar, neste caso, revela o caráter afetivo da memória, porquanto ela “é um elemento constituinte do sentimento de identidade”⁸⁶ e contribui na construção de comunidades afetivas⁸⁷, que agem de modo coeso em torno de uma causa, reforçando os laços de pertencimento do sujeito a um determinado grupo, em geral ligado às classes marginalizadas.

2.2. O humor na cultura, filosofia, psicanálise e linguagem

Todas as excrecências horrendas que invadiram nossa vida moderna, as pompas e convenções e solenidades maçantes, nada temem tanto quanto o brilho de um riso que, como o relâmpago, as faz tremer e deixa os ossos expostos.

Virginia Woolf, “O valor do riso”.

*[Humor is] A jest with a sad brow.*⁸⁸

William Shakespeare, *Henry IV*, 2ª parte, v. 1.

Esta parte do trabalho, além de constituir-se pela abordagem teórica sobre o conceito filosófico e psicanalítico de humor e por considerações em torno de sua manifestação na esteira da cultura e da linguagem, constitui-se antes por uma breve reflexão sobre a maneira como Adorno concebe a produção de piadas sobre os horrores dos campos de extermínio, os impactos da segunda guerra e todos os mecanismos racionalmente elaborados com a finalidade de

⁸⁴ VERÍSSIMO, *op. cit.*, 1985, p. 9.

⁸⁵ AGAMBEN, Giorgio. “A testemunha”. In: _____. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008, pp. 25-48.

⁸⁶ POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

⁸⁷ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990, p. 33.

⁸⁸ O humor é [uma brincadeira dita com ar triste]. Tradução nossa.

impor sofrimento e exterminar o “outro” considerado indesejado no contexto da suposta superioridade racial. Em ao menos dois de seus estudos (o livro *Minima Moralia* e o ensaio “Engagement”), ele problematiza essas questões, dando ênfase ao nazismo e sua iniciativa aniquiladora contra judeus e grupos étnicos minoritários.

Em *Minima Moralia*, em meio a um conjunto de fragmentos em que explicita a impossibilidade de se viver uma boa vida em face da vida danificada, Adorno atribui elevado grau de valoração ao papel crítico do intelectual e elogia seu necessário isolamento como gesto genuinamente solidário aos que são impactados pela barbárie, na medida em que é justamente o intelectual que por vezes fala em nome da vítima e em torno dela elabora pensamento reflexivo no sentido de interferir socialmente, apontando caminhos afirmativos de confronto e resistência à opressão. Conforme Adorno, “a sujeição da vida ao processo produtivo”⁸⁹ impõe a tarefa de permanente estado de alerta e crítica negativa de tudo o que se apresenta opaco e com a pretensão de ser a solução para determinados problemas. No contexto dessa argumentação, o autor faz uma primeira advertência relacionada ao riso e sua possibilidade de fracasso diante do sofrimento alheio: “É com o sofrimento dos homens que se deve ser solidário: o menor passo no sentido de diverti-los é um passo para enrijecer o sofrimento”⁹⁰. Ao mesmo tempo, para Adorno, fazer “troça” dos horrores da guerra pode ser tão desumano quanto a própria guerra, a ponto de “contribuir para a catástrofe”⁹¹.

Diante dessa afirmação, é importante compreender que a troça e o divertimento aos quais se refere Adorno não possuem necessariamente relação com as noções de humor e suas funções, tal como queremos demonstrar nesta parte do trabalho. O filósofo se refere, salvo melhor juízo, a um determinado tipo de piada esvaziada de sentido político e crítico, voltada simplesmente para a banalização da violência e fracassada na intenção que outrora (o autor parece sugerir que em algum momento passado havia anedota com correção ética e política feita sobre atos de terror) era constituída por rigor crítico. É esse sentido que parece querer transmitir ao afirmar que:

Até mesmo a anedota, na qual outrora a liberdade do espírito colidia com os fatos e os fazia explodir, transferiu-se para as ilustrações. As figuras humorísticas que enchem os magazines são em grande parte sem graça, sem sentido. Elas consistem apenas na provocação do olho para a competição com a situação [...]. A anedota própria de nosso tempo é o suicídio da intenção [...]. Em face do progresso regressivo, a esperteza transforma-se imediatamente em estupidez. Ao pensamento não resta nenhuma compreensão senão o horror diante do incompreensível. Assim como o olhar judicioso que se defronta com o cartaz sorridente

⁸⁹ ADORNO, *op. cit.*, 1993, p. 21.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁹¹ *Ibid.*, p. 47.

da beldade que faz propaganda de um creme dental discerne naquele sorriso encomendado o sofrimento da tortura, do mesmo modo em cada anedota, em cada representação figurada, salta aos olhos a sentença de morte contra o sujeito [...]⁹².

No ensaio *Engagement*, publicado alguns anos após *Minima Moralia*, a crítica se torna ainda mais incisiva, embora continue endossando a ideia de que não há problema na produção do riso cujo alvo seja o poder ameaçador, desde que haja convergência entre intencionalidade, representação, realidade, responsabilidade ética e adequação estética da linguagem. Sem esse movimento, Adorno acredita que qualquer produção artística incorre ao fracasso, pois, para ele, “a inverdade política mancha a configuração estética”⁹³. É o que afirma ocorrer com a produção cinematográfica de Charles Chaplin, que teria sido responsável pela encenação do “horror mais hediondo” ao fazer gozação do fascismo por meio de um procedimento em que a realidade política do nazismo, altamente ameaçadora, teria sido representada com efeitos estéticos levianos, o que teria enfraquecido qualquer finalidade politicamente engajada desse cinema:

Também o *Grande Ditador* perde a força satírica e peca na cena em que uma judia bate seguidamente com uma caçarola na cabeça de soldados da S-A, sem ser reduzida a pedaços. Em favor do *engagement* político, dá-se pouco peso à realidade política: isso reduz também o efeito político⁹⁴.

Adorno sugere nesta passagem que a referida cena produz um efeito de inverdade representacional sobre a realidade da Alemanha nazista, uma vez que o gesto da mulher judia seria constituído pela impossibilidade em face do *terror total*⁹⁵, para citar de novo Hannah Arendt. Novamente, é possível notar que não há a proposição da negação do humor como mecanismo de crítica do terror, mas questionamentos quanto ao seu sentido e adequação a um engajamento político sem qualquer apelo à mera panfletagem e rigorosamente ajustado a efeitos estéticos coesos com a realidade representada. No caso específico do filme em questão, Adorno propõe que uma única cena possa ser responsável pelo fracasso de um projeto estético inteiro, ainda que a maior parte da narrativa se estruture dentro do que é esperado de uma produção política e esteticamente engajada.

Nas análises que serão feitas no terceiro capítulo, tentaremos dar ênfase a essas questões, procurando avaliar a convergência de elementos estéticos e políticos que permitam determinar o engajamento das produções e seus vínculos com a *ética da responsabilidade* e a *ética da representação*

⁹² *Ibid.*, p. 124.

⁹³ ADORNO, *op. cit.*, 1973, p. 61.

⁹⁴ ADORNO, *op. cit.*, 1973, pp. 59-60.

⁹⁵ ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

humorística. Mas, antes, é necessário compreender o sentido do humor a partir do qual as narrativas de Verissimo serão abordadas.

O surgimento do *humor* como mecanismo trivial de produção do riso é impossível de ser delimitado. Seu efeito é anterior à palavra. Não há registro na história do pensamento sobre a primeira vez que o homem riu, muito menos sobre as razões desse riso. Enquanto categoria estética, sua primeira referência é feita pela *Encyclopaedia Britannica*, em 1771, na Inglaterra⁹⁶. Antes disso, diversas foram as tentativas de explicitação conceitual, todas limitadas pela imprecisão do termo e pela vaga noção que se tinha em torno de seus efeitos psíquicos sobre o leitor/ouvinte.

Procurando dar respostas aos problemas ligados aos estados de alma, a medicina clássica desenvolveu a teoria dos quatro humores, que associava estações do ano, elementos da natureza e planetas com substâncias do corpo humano para compor um quadro clínico deste⁹⁷. Uma contribuição importante dessa teoria é a de que o humor corresponderia a um estado de alma, alegre ou triste. Uma das associações (outono, terra, Saturno e excesso de Bile Negra) seria responsável pelo *humor melancólico*, geralmente involuntário e inconsciente. Em sua concepção moderna, o humor está associado a duas vertentes. Por um lado, é caminho privilegiado para a contestação social, pois seu caráter antagônico lhe permite fazer rir, ao passo que constrói um ambiente de reflexão crítica da existência. Por isso, passa a se configurar, no plano artístico, como uma atitude consciente do humorista. Por outro lado, os mecanismos de realização, bem como os efeitos que produz no leitor/ouvinte, ligam o humor aos processos inerentes ao funcionamento da estrutura psíquica humana.

No abrangente estudo *História do riso e do escárnio*, Georges Minois fornece uma ampla visão sobre as funções do riso e seus diversos modos de manifestação na história da cultura ocidental. Na antiguidade clássica, observa que o riso é tanto uma propriedade humana, herdada da fundação mítica da vida na terra, quanto uma propriedade genuinamente divina: “O universo nasceu de uma enorme gargalhada”⁹⁸, ao mesmo tempo que, no momento da criação, Deus “ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma”⁹⁹, acontecimento este que metaforiza, segundo Minois, a consciência da divindade a respeito do “absurdo da existência”¹⁰⁰. O riso configura-se desde o início de sua manifestação como elemento antagônico, pois, ao mesmo tempo em que se associa ao nascimento, sinaliza a precariedade da existência e, com ela, a morte. Assim, não há nenhuma interdição relacionada aos motivos do riso. Conforme Minois, “o riso deles é sem entraves: violência, deformidade, sexualidade desencadeiam crises

⁹⁶ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003, p. 303.

⁹⁷ KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL. *Saturne et la mélancolie*. Paris: Gallimard, 1989, pp. 227-234.

⁹⁸ MINOIS, *op. cit.*, 2003, p. 21.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 21.

que não têm nenhuma consideração de moral ou decoro”¹⁰¹. Por essa razão, o riso dos deuses não tinha nada de revolucionário, mas de conservador e de excludente, o que somente séculos depois viria a ser problematizado, segundo Minois, por Xenofonte, atribuindo ao riso uma função social crítica dos vícios e costumes de sua época, um riso “a serviço da moral e do conhecimento”¹⁰².

Além dessa visão, ainda na antiguidade clássica havia a compreensão de que o riso estava associado ao renascimento, ao retorno “à alegria de viver”¹⁰³, ao retorno à vida normal, após um período de sofrimento. Entretanto, embora naturais portadores do riso, no ser humano essa faculdade nem sempre está associada à ideia de plena felicidade, diferente do que ocorre com os deuses, que riem porque, de fato, são constituídos pelo sentimento de felicidade: “O riso, nos mitos gregos, só é verdadeiramente alegre para os deuses. Nos homens, nunca é alegria pura; a morte sempre está por perto, e essa intuição do nada, sobre o qual todos estamos suspensos, contamina o riso”¹⁰⁴. É a esta forma de rir que Minois atribui o sentido “sardônico”, plasticamente representado pela boca contraída, os dentes expostos, como a própria experiência da morte ou de extrema dor em que “o rosto torcido de dor parece rir de sua própria morte”¹⁰⁵. Trata-se, portanto, de um riso que está diretamente ligado ao sofrimento, como forma de contê-lo e suportá-lo. Ao mesmo tempo, a plasticidade desse riso sugere a agressividade sarcástica ao dirigir-se contra quem ou o que provocou tal sofrimento. Todos esses elementos apontam para uma questão bastante pertinente do riso para nosso estudo: o riso desvela a realidade, ao invés de ocultá-la.

A respeito da Idade Média, Minois desconstrói a ideia de que o cristianismo era avesso ao riso. Primeiramente, levanta a questão de que o riso não fazia parte do monoteísmo cristão e aponta o fato de que era próprio das forças diabólicas, daí sua condenação: “O tom está dado: em toda parte em que se fala explicitamente de riso no Novo Testamento, é para condená-lo como zombaria ímpia, sacrílega”¹⁰⁶. A ideia central é a de que, como Jesus nunca teria sido dado ao riso, os cristãos deveriam seguir seu exemplo e não rir. Entretanto, diversos estudos a respeito da vida de Jesus Cristo atestariam, segundo Minois, uma série de equívocos quanto ao seu comportamento e sugerem que “Jesus tinha um famoso senso de humor. Não era um palhaço, certamente, mas um gracejador”¹⁰⁷. Em contrapartida, ainda de acordo com o historiador, “Os primeiros cristãos não se colocam esse problema. Para eles,

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰² *Ibid.*, p. 60.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁴ MINOIS, *op. cit.*, 2003, p. 27.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 124.

o riso é diabólico”¹⁰⁸. A Idade Média passa a considerar a possibilidade do riso como simples divertimento ou como zombaria, desde que se voltasse contra as supostas forças do mal:

Os pais da Igreja viram no riso um fenômeno diabólico, ligado à decadência humana. Mesmo que tolerassem um ligeiro riso de divertimento, tinham uma concepção muito negativa do riso, e isso marcará o cristianismo durante séculos. O homem é decaído, irremediavelmente mau, ameaçado pelo fogo do inferno eterno ao menor desvio de conduta. Contudo, o riso faz parte de nossa natureza, e isso depois da queda. Portanto, é preciso utilizá-lo a serviço do bem¹⁰⁹.

Com as devidas ressalvas ao contexto religioso dessa concepção e considerando o aspecto simbólico presente na relação maniqueísta entre o bem e o mal, importa para nós essa ideia de que o riso deve ser utilizado a serviço de uma causa considerada justa e humana, em face de ameaças conduzidas por forças antagônicas. Para Minois, especificamente no campo do sagrado, a Idade Média aboliu o riso, que passou a ser reservado às manifestações populares profanas (como o Carnaval), sobretudo a partir de temas relacionados ao “baixo corporal”, um dos elementos das reflexões de Bakhtin em seu estudo sobre François Rabelais. No ambiente palaciano, a figura do bobo da corte tem como função primeira fazer o rei rir. Entretanto, o riso provocado relaciona-se ao desvelamento da verdade de sua tirania e vicissitudes. O ato de fazer rir por meio do humor já se manifesta como crítica ao poder soberano, crítica esta que em nenhum momento é repreendida, uma vez que o bobo da corte tem imunidade garantida por ser considerado um louco e, sendo assim, é o único que pode dizer verdades ao rei sem ser punido. De acordo com Minois,

O riso do bobo tem ainda, na Idade Média, outra função: ritualizar a oposição, representando-a. Verdadeiro antirrei, soberano invertido, o bobo assume simbolicamente a subversão, a revolta, a desagregação, a transgressão. É um parapeito que indica ao rei os limites do seu poder. O riso razoável do louco é um obstáculo ao desvio despótico¹¹⁰.

No contexto da Renascença, o riso ganha contornos revolucionários e ofensivos, sobretudo com a obra de François Rabelais e o nascimento da caricatura. A ruptura entre cultura popular e cultura erudita das elites europeias do século XVI é em larga medida condicionada pela possibilidade de rir em tom de “gargalhada” de tudo o que angustia o ser humano e o priva de sua natureza. Conforme Minois, “Ela [a Renascença] é, de fato, o primeiro ensaio de riso total – existencial, poder-se-ia dizer. Fruto do humanismo e da cultura popular medieval, ela zomba dos antigos valores dominantes, utilizando as

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 125.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹¹⁰ MINOIS, *op. cit.*, 2003, p. 232.

formas populares tanto quanto as cultas”¹¹¹. E é ainda no fluxo desse momento de revolução cultural que o termo humor tem suas primeiras definições e surge como um mecanismo próprio da produção do riso a partir da contemplação dos antagonismos. De acordo com Minois, “O humor tem necessidade de contraste: é um duplo olhar, sobre os acontecimentos e sobre a vida; um simples olhar só vê as aparências e produz, de maneira inevitável, tolice ou fanatismo, ou, mais frequentemente, os dois ao mesmo tempo”¹¹².

Na era moderna, particularmente no contexto do século XX, Georges Minois afirma que o humor foi o ópio que livrou a sociedade da completa degradação e que “permitiu à humanidade sobreviver a suas vergonhas”¹¹³. A experiência perturbadora desse século impôs ao mundo a necessidade premente de rir para encobrir a dor e, assim, sobreviver à barbárie no auge de sua civilização. O riso passa a ser questão obrigatória de autopreservação, e o humorismo seu mediador mais importante, porquanto consegue descortinar o lado sombrio das ações humanas e, com isso, promover um constante estado de alerta. A era das catástrofes¹¹⁴ termina (ou continua?) com um profundo sentimento de inquietação, incerteza e perplexidade. O humor funciona como “vacina contra o desespero”¹¹⁵, porque seu alcance vai além da “produção do engodo” e de um realismo de “fachada”¹¹⁶ que distorcem a realidade e dão brechas ao fanatismo. Ao contrário, por meio do contraste (riso e dor), o humor desmascara a tirania e contribui para a tomada de atitudes críticas em relação a ela. De acordo com Minois, “o riso do século XX é humanista. É um riso de humor, de compaixão e, ao mesmo tempo, ‘de desforra’, diante dos reveses acumulados pela humanidade ao longo do século e das batalhas perdidas contra a idiotia, contra a maldade e contra o destino”¹¹⁷.

Nesse ponto, torna-se relevante relacionar o humor com a experiência histórica brasileira. Conforme Afrânio Peixoto, o Brasil teria herdado a tristeza lusitana. Por isso o riso do brasileiro seria quase sempre contido, melancólico. Mas os povos nativos e os escravos africanos trazidos para o Brasil também teriam deixado sua parcela de contribuição. Para Peixoto, a conjugação das três raças tristes (português, africano e povos originários do Brasil) é fator determinante na configuração do humor por aqui praticado: “No mestiço que saiu daí anularam-se qualidades encontradas, defeitos compensados, somaram luxúria e tristeza, que sobravam aos três. *A alegria não será característica nacional* [grifo nosso]”¹¹⁸. Somado a essa tríade traumática constitutiva da

¹¹¹ *Ibid.*, p. 273.

¹¹² *Ibid.*, p. 305.

¹¹³ *Ibid.*, p. 553.

¹¹⁴ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*. São Paulo. Companhia das Letras, 1995, p. 16.

¹¹⁵ MINOIS, *op. cit.*, 2003, p. 425.

¹¹⁶ ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 57.

¹¹⁷ MINOIS, *op. cit.*, 2003, p. 558.

¹¹⁸ PEIXOTO, Afrânio. *Humour*: ensaio de breviário nacional do humorismo. Rio de Janeiro;

sociedade brasileira – desterro, escravização e abandono da pátria – os graves problemas sociais de formação do país também ressoam em uma produção humorística altamente crítica e carregada de ironia feroz, sobretudo a partir de fins do século XIX, quando as condições de produção do conto e da crônica passam a ser ainda mais determinadas por aspectos sociais, morais, intelectuais e estéticos. Segundo Peixoto, “[...] ironia e ‘humour’ são as duas feições intelectuais do riso [...] São duas atitudes, em face da vida, que iludiu a um e feriu a outro, e da qual se vingam ou se consolam no riso. Por isso, o riso deles é doloroso ou amargo”¹¹⁹. Peixoto se vale de uma ampla literatura europeia para pensar no humor produzido no Brasil. Uma das definições de que se vale, não encontrada, segundo ele, em todos os humoristas, é a de Richter ao afirmar que se trata da “melancolia de um espírito superior que chega a divertir-se com o que entristece”¹²⁰. A partir dessas definições, o autor acaba estabelecendo uma diferença de extrema relevância entre humor e o que ele chama de “graça”, ou, em termos mais apropriados, comicidade. Tal questão será tratada mais adiante. Por hora, cabe fixar essa importante definição muito sintomática das formas de representação humorística das mazelas sociais brasileiras: “Quando o riso comenta a felicidade, é graça; quando, acentuado, disfarça a tristeza, humorismo”¹²¹.

Para Elias Thomé Saliba, a representação humorística brasileira das primeiras décadas do século XX era constituída por elevado grau de emotividade associada à busca por uma identidade nacional e tinha uma função compensadora e atenuante dos dilemas vividos no seio de uma sociedade personalista e eticamente comprometida pelas relações autoritárias arraigadas em seu próprio processo de formação. Nesse ambiente, “o humor ocupou significativo espaço [...], desmascarando as morais sociais dos interesses privados, explorando ou acentuando seus contrastes com o impessoal e o público”¹²².

É importante notar que coincide com esse período da história brasileira uma guinada crítica de inestimável relevância a respeito dos problemas sociais do interior do Nordeste brasileiro e, paralelamente, a respeito do autoritarismo do Estado Novo e da própria Ditadura Militar. A respeito desses eventos, o humor produzido e veiculado por meio de diversos gêneros culturais consolidou-se como uma das principais formas de intervenção da intelectualidade brasileira.

Nesse cenário, o humor assume uma função essencialmente contestadora e transgressora, fazendo rir e, ao mesmo tempo, refletir sobre assuntos sérios, algo bem diferente do mero entretenimento produzido pelo

São Paulo; Porto Alegre-RS: W. M. Jackson Inc. Editores, 1947, p. 26.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 125.

¹²¹ PEIXOTO, *op. cit.*, 1947, p. 11.

¹²² SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso – A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 303.

gênero cômico, cujo efeito risível se dá, conforme Henry Bergson, por “uma anestesia momentânea do coração”¹²³, provocada por um acontecimento accidental, fruto de uma distração. Neste caso, estaríamos diante de um gênero que provoca riso sem uma intencionalidade pré-determinada e que é indiferente ao sofrimento que o riso pode causar a outrem, dado o caráter anestesiante da experiência afetiva, a suspensão de qualquer gesto de solidariedade à dor do outro. Bergson afirma que “*tem a possibilidade de se tornar cômica toda a disformidade que uma pessoa normal pode imitar*”¹²⁴. A disformidade a que se refere é diretamente vinculada ao corpo humano, que se torna objeto de riso apenas por apresentar traços que se afastam da normalidade estabelecida, como no caso das formas grotescas:

Portanto, uma expressão facial risível será a que nos dá a impressão de qualquer coisa parecida com a condensação, a cristalização da mobilidade normal da fisionomia. Um tique consolidado, uma careta que se torna permanente, eis o que nós vemos [...]. Há caras que parecem estar sempre a chorar, outras a rir ou a assobiar, outras ainda a soprar eternamente numa trombeta imaginária. São as mais cômicas [...], eis os motivos por que uma fisionomia nos faz rir¹²⁵.

Além do efeito risível provocado pela fisionomia facial de um indivíduo, Bergson também faz referência ao riso obtido a partir da contemplação do corpo como um todo, que engloba deformidades, magreza excessiva, obesidade e principalmente elementos relacionados aos órgãos genitais e ao “baixo corporal”, que comprometem a dignidade moral da pessoa. Assim, conforme o autor, “é cômico todo o incidente que chama a nossa atenção para o físico duma pessoa quando é o moral que está em causa”¹²⁶. Essas definições do cômico convergem com um efeito risível que dispensa rigorosamente qualquer senso ético de responsabilidade com o “outro”, objeto do riso. É no ambiente da comicidade que o ato de rir de tudo encontra legitimidade, embora não esteja imune à negação e ao rechaço, sobretudo em tempos de afirmação das práticas politicamente corretas nos mais variados meios de interação social.

No intuito de dar visibilidade ao humorismo e sua natureza crítico-reflexiva, Luigi Pirandello também fornece uma definição do cômico que se alinha à perspectiva bergsoniana. O humor, segundo o autor, seria uma categoria excepcional, pois para que seu efeito seja afirmativo é necessário haver contraste, antagonismo, conflito de situações. Pirandello descreve o processo por meio do qual se torna possível observar a representação humorística do seguinte modo:

¹²³ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993, p. 19.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁵ BERGSON, *op. cit.*, 1993, pp. 30-31.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 45.

Pois bem, nós veremos que, na concepção de toda obra humorística, a reflexão não se esconde, não permanece invisível, isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho no qual o sentimento se mira; mas se lhe põe diante, como um juiz; analisa-o, desligando-se dele; descompõe a sua imagem; desta análise, desta decomposição, porém, surge e emana um outro sentimento: aquele que poderia chamar-se, e que eu de fato chamo o *sentimento do contrário*¹²⁷.

De acordo com essa ideia, a fruição do humor ocorreria por meio da contemplação de uma situação ao mesmo tempo risível e triste. Ri-se até o ponto em que, em função da percepção instantânea de uma ideia contrária à esperada, a razão do riso revela-se inescrupulosa. Nesse âmbito, não há espaço para a anestesia momentânea do coração, a qual se refere Bergson. O processo de reflexão crítica gerado por uma história com conteúdo humorístico teria uma negatividade constitutiva, pois é obtido a partir de experiências com perspectivas dissociativas. Pirandello sugere haver diferenças entre o humorismo e diversas outras categorias voltadas para a produção do riso, como no caso específico do cômico:

E precisamente isto distingue claramente o humorista do cômico, do irônico, do satírico. Não nasce nestes outros o sentimento do contrário; se nascesse, tornar-se-ia amargo, isto é, não mais cômico, o riso provocado no primeiro pela lembrança de qualquer anormalidade; a contradição entre o que diz e o que quer que seja entendido, que no segundo é somente verbal, tornar-se-ia efetiva, substancial e, portanto, não mais irônica; e cessaria o desdém ou, comumente, a aversão pela realidade, que é a razão de toda sátira¹²⁸.

A distinção que faz especificamente entre uma história contada por um humorista e a contada por um cômico é efetivamente pautada em critérios éticos de representação. A produção do sentimento do contrário é o principal fator de distinção apontado por Pirandello. É por essa razão que o gênero cômico dispensa vínculos de compaixão e solidariedade com qualquer das partes envolvidas no episódio risível. A experiência do riso esgota-se em si, sem a pretensão de promover debate e reflexão, mas o simples prazer desinteressado. Diferentemente, o gênero humorístico, uma vez proporcionada a experiência risível, entorna automaticamente a um prazer angustiante e solidário à dor alheia. É o que ilustra o autor por meio da seguinte passagem:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, todos untados sabe-se lá com qual horrível óleo, e também toda desajeitadamente maquiada e vestida com roupas juvenis. Ponho-me a rir. *Advirto* que aquela velha senhora é o *contrário* do que uma velha e respeitável senhora deveria ser. Assim posso, a uma primeira vista e superficialmente, deter-me

¹²⁷ PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996, pp. 131-132.

¹²⁸ PIRANDELLO, *op. cit.*, 1996, p. 155.

nesta impressão cômica. O cômico é exatamente uma *advertência do contrário*. Mas se agora a reflexão intervém em mim e sugere que aquela velha senhora talvez não tenha nenhum prazer em vestir-se quase como um papagaio, mas que talvez sofra com isso e somente o faz porque se engana piamente que, assim vestida, escondendo todas as rugas e canícles, consiga reter para si o amor do marido muito mais jovem do que ela, eis que eu não posso mais rir disso como antes, precisamente porque a reflexão, trabalhando em mim, fez-me ir para além daquela primeira advertência, ou de preferência, mais adentro: daquela primeira *advertência do contrário* fez-me passar a este *sentimento do contrário*. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico¹²⁹.

No primeiro caso, a indiferença ao sofrimento da senhora é evidente, porém, sublimada pela nomeada advertência com a qual o observador é instantaneamente (e com o “coração anestesiado”) levado a fazer a respeito da inadequação, da incongruência estética que, do seu ponto de vista, existe no modo de uma senhora se vestir com trajes supostamente mais apropriados para uma mulher mais jovem. No segundo caso, uma súbita reflexão sobre a possível razão de tal ato transforma a indiferença em empatia e solidariedade, sentimentos contrários ao sentimento demonstrado à primeira vista. Essa relação nos remete à proposição adorniana sobre a necessidade de desmascarar o mundo das aparências a partir de sua negação e do esclarecimento a respeito dos antagonismos que o envolvem. O sentimento do contrário obtido pela experiência humorística atua no sentido de desvelar as contradições que subjazem as aparências. É por isso que Pirandello afirma que tanto na antiguidade clássica, quanto na era moderna, a arte humorística experimenta a exceção, ou seja, nem toda arte que faz rir pode ser considerada humorística, e o riso pode ter causas diferentes em diferentes tempos e sociedades. O humorismo tem a marca constitutiva da reflexão crítica e da empatia, enquanto a comicidade guarda o despropósito e a indiferença, como anota o autor ao dizer que:

É conhecidíssima a distinção de Johann Paul Richter entre cômico clássico e cômico romântico: aquele era faceia ordinária, sátira vulgar, escárnio de vícios e defeitos, sem nenhuma comiseração ou piedade; este, humor, ou seja, riso filosófico e misto de dor, porquanto nascido da comparação do pequeno mundo finito com a ideia infinita, riso pleno de tolerância e simpatia¹³⁰.

Uma última questão a se considerar a respeito do humor em sua mirada filosófica diz respeito à frequente trivialização do termo. Costuma-se atribuir o caráter humorístico a tudo o que está na base do riso: “Inegável que cada povo tem seu próprio humor; o erro começa quando esse humor, naturalmente mutável

¹²⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹³⁰ PIRANDELLO, *op. cit.*, 1996, p. 34.

em suas manifestações conforme o momento e os ambientes, é considerado, como costumeiramente o vulgo costuma fazer, como *humorismo*¹³¹. Assim, convencionou-se chamar de humorísticos programas televisivos como *Sai de Baixo*, *Zorra Total* (atualmente, *Zorra*), *Escolinha do Professor Raimundo*, entre diversos outros exibidos em rede nacional, contribuindo para a consolidação de uma concepção equivocada do gênero. Além disso, há uma vasta quantidade de produções cinematográficas nacionais, a exemplo de *A taça do mundo é nossa*, que também é recebida com a referida denominação. E não será difícil encontrar também no genericamente denominado “humor gráfico” indícios de maior ligação com o gênero cômico, tal como definido aqui. Basta lançar os olhos sobre uma grande quantidade de charges elaboradas por cartunistas do *Pasquim* para perceber quão devedoras são do gênero cômico, em especial, quando abordam o tema da homossexualidade e questões que dizem respeito à figura feminina. Claro, o tempo do *Pasquim* era outro.

Desse modo, se essas diferenciações conceituais forem levadas em conta na hora de definir o que seja cômico e humorístico, o primeiro só poder ser chamado de humorístico se se considerar que, em muitos casos, trata-se de um humorismo conservador, tal como veremos mais adiante nos estudos de Freud. Em sentido oposto a isso, é impossível mencionar a outra grande quantidade de charges do *Pasquim*, muitas narrativas de Millôr Fernandes, Henfil, Stanislaw Ponte Preta, a série *Porta dos Fundos* exibida em canal do *Youtube* como bons exemplos do gênero humorístico. Se avançarmos um pouco as fronteiras do país, veremos também potentes produções humorísticas, como o já citado filme *O grande ditador*, de Chaplin, além de *A vida é bela*, de Roberto Benigni, e *Trem da vida*, dirigido por Radu Mihăileanu. Difícil não citar, na literatura, o humor de *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, e, nas histórias em quadrinhos, o de Art Spiegelman, em *Maus*, e o da *Mafalda*, de Quino. Em todos esses casos, na América e na Europa, o humorismo é elemento mediador de temas dolorosos, como a ditadura, a guerra, o fascismo, os campos de extermínio, enfim, o terror. Daí a importância em se ter clareza conceitual a respeito dessas categorias, como chama a atenção Pirandello nesta elucidativa passagem: “[...] Mas o cômico somente rirá [...] o satírico desdenhará [...] o humorista, não: através do ridículo desta descoberta verá o lado sério e doloroso, desmontará esta construção, mas não apenas para rir dela; e oxalá que, no lugar de desdenhar-se dela, rindo, compadeça-se”¹³².

Na perspectiva psicanalítica, o livro *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*¹³³ é o primeiro estudo da área dedicado a explicitar as relações com o humor. Nessa obra, Sigmund Freud analisa os mecanismos de produção de

¹³¹ *Ibid.*, p. 44.

¹³² PIRANDELLO, *op. cit.*, 1996, p. 156.

¹³³ A primeira edição é de 1905, com o título original alemão *Der witz und seine beziehung zum unbewussten*.

prazer pelo chiste, pelo cômico e pelo humor. Sobre este último, o autor afirma que seu prazer está associado a uma *economia de sentimentos* como processo necessário ao homem para a manutenção da felicidade. Segundo Freud, em circunstâncias em que o ser humano é levado a expressar sentimentos dolorosos (morte de um parente, tortura, perda de um ideal) pode ocorrer a substituição deles como forma de poupá-lo do sofrimento. Um de seus substitutos, o humor, atuaria como “[...] meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele”¹³⁴. O humor teria, então, função liberadora do sofrimento. Ainda de acordo com o autor, há chistes que se esgotam em si mesmos, e há chistes tendenciosos que teriam um propósito e que, por isso, “correm o risco de encontrar pessoas que não querem ouvi-los”¹³⁵.

Esses propósitos dos chistes tendenciosos são normalmente hostis, estão relacionados com a natureza agressiva do ser humano. Ao longo do processo de civilização, somos educados a reprimir, entre várias coisas, os impulsos primitivos de hostilidade e agressividade dominantes principalmente na fase infantil. A autoconsciência de que, uma vez investidos contra outra pessoa, tais impulsos possam ser punidos por força das leis proibitivas, impele-nos a substituir a brutalidade dos atos por sua verbalização. Entretanto, como adverte Freud, no ápice da autoconsciência de sua civilização, o ser humano tende a compreender que “o uso de uma linguagem abusiva é indigno”¹³⁶ e, assim, procura meios alternativos de canalização de sua brutalidade.

No contexto de um chiste, para que os objetivos sejam alcançados, deve haver uma conexão entre o “eu” que conta a história, o “ele”, para quem a história é dirigida, e o objeto da história, isto é, o inimigo do “eu”, aquele sobre quem o “eu” precisa dispendir toda sua agressividade, ofender e ferir. Isso é feito por meio de uma linguagem mediada por conotações e efeitos risíveis, e não por denotações vulgares. A ideia é fazer com que essa terceira pessoa desenvolva empatia pelo “eu” e se alinhe a semelhante sentimento de agressividade em relação ao objeto do chiste. Além disso, a finalidade de quem narra a história chistosa é “trazer os que riem para nosso lado”, formar uma comunidade de sentimento, partilhar das mesmas ideias a respeito de uma instância vista como inimiga com o objetivo de promover a autopreservação, o estado de alerta diante da ameaça que representa para o “eu” e para tal comunidade:

Já que somos obrigados a renunciar à expressão da hostilidade pela ação – refreada pela desapaixonada terceira pessoa em cujo interesse deve-se preservar a segurança pessoal – desenvolvemos, como no caso da agressividade sexual, uma nova técnica de invectiva que objetiva o

¹³⁴ FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Volume VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996a, p. 212.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 91.

¹³⁶ FREUD, *op. cit.*, 1996a, p. 102.

aliciamento dessa terceira pessoa contra nosso inimigo. Tornando nosso inimigo pequeno, inferior, desprezível ou cômico, conseguimos, por linhas transversas, o prazer de vencê-lo – fato que a terceira pessoa, que não dispendeu nenhum esforço, testemunha por seu riso¹³⁷.

Esse inimigo a que Freud faz referência como sendo o objeto e alvo central da canalização de toda agressividade do “eu” nunca deve estar em posição inferior ou equivalente a desse “eu”. Quando isso acontece, quando um chiste é voltado para a agressão de pessoas ou grupos considerados inferiores e indefesos em relação ao lugar de pertencimento do “eu” que conta o chiste, esvazia-se o sentido do investimento da agressividade e o riso derivado contribui para a banalização da vida de quem ocupa posições inferiores, ou seja, há uma inversão de papéis, porquanto o inimigo deixa de se apresentar como ameaça. O riso se torna conservador, ao invés de transgressor. Para Freud,

[...] os chistes tendenciosos são especialmente utilizados para possibilitar a agressividade ou a crítica contra pessoas em posições elevadas, que reivindicam o exercício da autoridade. O chiste assim representa uma rebelião contra tal autoridade, uma liberação de sua pressão. O fascínio das caricaturas baseia-se no mesmo fator: rimos delas, mesmo se malsucedidas, simplesmente porque consideramos um mérito a rebelião contra a autoridade¹³⁸.

O efeito risível de tais chistes com propósito de desnudar uma realidade ou hostilizar uma figura em posição superior está explicitamente relacionado ao prazer produzido, embora nem sempre esse prazer seja demonstrado pelo riso excessivo diante da história contada. Objetivamente, a superação de um obstáculo externo, de alguma determinação considerada arbitrária vinda de quem ocupa uma posição elevada de autoridade, é o suficiente para a obtenção do prazer e a consequente distensão psíquica. Ao invés de o “eu” e dessa terceira pessoa (o leitor) serem impactados pela ação agressiva do inimigo superior, o chiste age no sentido de subtrair ou economizar a “despesa psíquica” de possíveis sentimentos dolorosos.

Em 1927, Freud publica outro estudo que amplia a noção de prazer humorístico apresentada em *Os chistes*. No ensaio “O humor”, é retomada a ideia de economia de afetos dolorosos, mas dessa vez vista como mecanismo de defesa elaborado pelo aparelho psíquico e como demonstração do triunfo do “eu” (ego) sobre as determinações perturbadoras da realidade. De acordo com Freud, “o ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não

¹³⁷ *Ibid.*, p. 103.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 104.

passam de ocasiões para obter prazer”¹³⁹. Assim, o humor não apenas contribui para a liberação do sofrimento, mas também faz dele objeto de prazer que impede a compulsão à dor. Neste caso, o “triunfo do narcisismo” que se obtém por meio do humor nada tem a ver com reações psíquicas patológicas, como a neurose, a loucura e outros métodos elaborados pela mente humana com a finalidade de criar uma ilusão de realidade e refugiar-se nessa ilusão, como forma de evitar a compulsão ao sofrimento. Trata-se de um processo altamente defensivo, autoconsciente e saudável de autopreservação da vida, do mesmo modo como os chistes consistem em atitudes agressivas autoconscientes contra forças opressoras, igualmente imbuídos da necessidade de autopreservação.

Para Freud, há duas maneiras de realização do processo humorístico. A primeira se dá em um contexto em que determinado sujeito ri de si mesmo, do seu próprio infortúnio, e conta com uma segunda pessoa (leitor/espectador) que compartilhará do efeito prazeroso e risível. A segunda ocorre em situação semelhante à mecânica descrita algumas páginas atrás em relação aos chistes, em que há interação de pelo menos três perspectivas: o “eu” escritor/narrador, a terceira pessoa (objeto da história) e uma segunda pessoa a quem o narrador/escritor se dirige, isto é, o leitor/ouvinte:

Temos um exemplo da segunda maneira pela qual o humor surge, quando um escritor ou narrador descreve o comportamento de pessoas reais ou imaginárias de modo humorístico. Essas próprias pessoas não precisam demonstrar humor algum; a atitude humorística interessa apenas à pessoa que as está tomando como seu objeto, e, tal como no primeiro exemplo, o leitor ou ouvinte partilha da fruição do humor. Para resumir, então, podemos dizer que a atitude humorística – não importando em que consista – é possível de ser dirigida quer para o próprio eu do indivíduo quer para outras pessoas; é de supor que ocasione uma produção de prazer à pessoa que a adota, e uma produção semelhante de prazer vem a ser a quota do assistente não participante¹⁴⁰.

No ensaio “Humor, desidealização e sublimação na psicanálise”, o psicanalista Daniel Kupermann reflete sobre o conceito de humor em Freud, procurando compreender os elementos que estão envolvidos em torno do que chama de “política, aparentemente solitária, do humorista”¹⁴¹ mas que, em nenhum momento, para alcançar os objetivos, prescinde da participação do público. Neste caso, funciona a ideia de que o humor é um evento compartilhado socialmente, tal como Bergson aponta a respeito do cômico. Para Kupermann, cabe ao público o consentimento da transgressão promovida pela história contada, e isso se notabiliza por sua reação complacente com o efeito risível produzido.

¹³⁹ FREUD, Sigmund. “O humor”. In: _____. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

¹⁴⁰ FREUD, *op. cit.*, 1996b.

¹⁴¹ KUPERMANN, Daniel. “Humor, desidealização e sublimação na psicanálise”. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol.22, n.1, pp.193-207, 2010, p. 196.

Além disso, de acordo com Kupermann, o humor normalmente elide verdades a partir da *desidealização* das figuras parentais. Ao estudar a metapsicologia do humor freudiana em paralelo com o livro *O futuro de uma ilusão*, o autor afirma que em Freud a religião é o infantilismo da humanidade, uma vez que o ser humano projeta nela a idealização das figuras do pai e da mãe com os quais já ocorreu a ruptura¹⁴². Igreja e exército, por exemplo, funcionam como instituições de idealização, de ilusão. Uma alternativa para a desidealização de um ser humano em estado de desamparo como mecanismo de defesa seria o humor, pois ele guarda traços de crítica e resistência a processos ilusórios e encobridores da realidade, com o mérito de não pertencer à ordem da psicopatologia, como dissemos anteriormente. Além disso, como também já foi dito, há uma intencionalidade básica no humor, na perspectiva freudiana, que é a economia do sofrimento. Assim, de acordo com Kupermann, a desidealização da realidade operada pelo humor atuaria em favor da negação do sofrimento.

A saída sublimatória do sofrimento seria transformar a angustia em graça, em humor. Esse humor é constituído pela resistência, diferentemente da simples piada que tende a reificar o sujeito por meio da exploração de interesses conservadores. Por isso, quando o humor tem como alvo uma minoria e dela se ri, a tendência é haver autoafirmação do lugar de superioridade de quem faz o humor e ri. É por isso que a fronteira entre o humor e a ofensa é bastante tênue. O humor com a potência transgressora e agressiva, com o sentido de autopreservação da vida e economia de sofrimento, é um humor feito a partir da perspectiva do oprimido: “O único caso de riso lícito é rir dos inimigos”¹⁴³, afirma Georges Minois. Quando o poderoso faz humor, este deixa de ser humor, ou pelo menos passa a se configurar como humor conservador. A desidealização promove novas formas de sociabilidade, novos laços. O humor, ao contrário da piada, coloca-nos em uma situação de órfãos porque trabalha com a desidealização permanentemente. Para Kupermann, é preciso ter cuidado para que o humor não se transforme em humilhação, pois seu avesso é a humilhação. Diante de uma situação como esta, o que deveria ser humor dilui-se em mera comichidade ou piada de mau gosto.

Daí ser importante considerar aquilo que Virginia Woolf nomeia de “excrecências horrendas” na epígrafe desta parte do livro. O riso lançado sobre elas é produto do humor e não do cômico, gênero este incapaz de sensibilizar, tal como o humor o faz, porque este corresponde justamente a uma brincadeira inclinada a atenuar a tristeza, como aponta Shakespeare também em epígrafe. Ainda de acordo com Woolf, “não há nada tão difícil como o riso, de fato, mas nenhuma característica é mais valiosa. Ele é uma faca que ao mesmo tempo

¹⁴² *Ibid.*, pp. 194-195.

¹⁴³ MINOIS, *op. cit.*, 2003, p. 71.

poda e instrui a dá simetria e sinceridade aos nossos atos e à palavra escrita e falada”¹⁴⁴.

Assim, quando Adorno reivindica coerência ética e estética no tratamento de assuntos políticos por meio do humor, especialmente os que envolvem sofrimento causado por guerras, é a respeito dessa natureza transgressora, agressiva e econômica do humor que está fazendo referência, um humor que jamais humilha ou banaliza a vítima, tampouco deixa lacunas para sua própria negação.

Por fim, há ainda uma última questão a se considerar nesta parte do trabalho, que é o tema da linguagem humorística. De acordo com Maria Rita Kehl, a linguagem é uma das formas disponíveis e que auxiliam no enfrentamento do sofrimento psíquico¹⁴⁵. A partir do estudo dos dois textos freudianos abordados aqui, a autora destaca a poesia e o próprio humor como canais de enfrentamento de tal sofrimento, justamente porque ambos lidam de forma diferenciada com a linguagem, explorando ao máximo suas possibilidades de fabulação, o que naturalmente desempenha um importante papel no sentido de contribuir com o deslocamento da fixação e do empenho de energia sobre o objeto causador do sofrimento. Mas também é possível considerar, na esteira do que já foi visto até aqui, que tanto a poesia quanto o humor prestam um importante serviço à resistência e à crítica à opressão, por meio de estratégias de escrita esteticamente elaboradas com a finalidade de explicitar as contradições e a negatividade da realidade histórica que representam.

No caso específico do tema do nosso estudo, queremos fazer algumas considerações em torno de três teorias da linguagem humorística, a fim de sugerir possíveis caminhos de abordagem das crônicas de Verissimo. Referimo-nos às teorias da *superioridade* (*superiority*), da *liberação* (*release*) e da *incongruência* (*incongruity*).

A *teoria da superioridade* parte da ideia de que o humor produzido por alguém em posição elevada e projetado contra pessoas ou grupos sociais minoritários que se encontram em posição considerada inferior, na perspectiva do primeiro, tem o objetivo preciso de hostilizar e acentuar a negação de suas condições sociais, origens étnicas, aparência física, gostos, preferências religiosas e políticas, práticas culturais, orientações de gênero, entre outros¹⁴⁶. De maneira mais pontual, sob o olhar opressor ou de quem simpatiza com o fascismo e suas práticas desumanas, a violência física imposta à vítima não é suficiente para satisfazer a crueldade, é preciso ir além e rir com selvageria dela, de maneira a esgotar todas as possibilidades humilhação. Na perspectiva de Bergson, Piran-

¹⁴⁴ WOOLF, Virginia. “O valor do riso”. In: _____. *O valor do riso e outros ensaios*: Virginia Woolf. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 38-39.

¹⁴⁵ KEHL, Maria Rita. “Conclusão: humor, poesia e erotismo”. In: _____. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 177.

¹⁴⁶ KRIKMANN, Arvo. “Contemporary linguistic theories of humour”. *Folklore* 33, p. 27. Disponível em: <<http://www.folklore.ee/folklore/vol33/kriku.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2019.

dello e do próprio Freud, tal atitude não cabe no gênero humorístico, mas no cômico. Porém, considerando a vulgarização do conceito e sua aplicação, em alguns estudos, em sua concepção mais abrangente, podemos dizer novamente que estamos diante de um humor conservador.

Em sentido radicalmente oposto a esta teoria, podemos situar as duas seguintes. Leitor de Freud, Martin Grotjahn, em *Psicología del humorismo*¹⁴⁷, mostra que conflitos inconscientes podem ser liberados por meio de determinadas técnicas de produção de riso, dentre elas, a ironia, o chiste e o humorismo. A arte produzida por meio desta última teria uma função social libertadora, uma vez que proporciona certo grau de relaxamento do ser humano diante do processo histórico-cultural repressivo. Obviamente que estamos nos referindo aqui à *teoria da liberação*, desenvolvida por Freud no livro sobre os chistes e no ensaio sobre o humor. Assim, o riso pode ser entendido como uma forma de comunicação humana que, como tal, funciona como meio de expressão de sentimentos variados, como a dor, a agressividade e mesmo a culpa, o que permite ao homem, segundo Grotjahn, compreender mais sobre si mesmo, o outro e a própria existência. Por meio do riso – efeito do prazer humorístico – contém-se ou elimina-se o investimento fixo de energia no objeto causador do sofrimento (catexia) e, conseqüentemente, dissipa-se a energia libidinal, deslocando-a para outros objetos de prazer.

Para alcançar tal efeito risível, o humorista precisa ter domínio de um conjunto de técnicas particularmente ligadas ao campo da linguagem verbal. Do ponto de vista formal, Grotjahn apresenta um quadro em que sistematiza quatro grupos de técnicas de produção humorística, reunidas pelo grau de afinidade que mantêm entre si:

1º: Técnicas mecânicas combinatórias de palavras ou sílabas (condensação, substituição, transposição, divisão, etc.); 2º: Técnicas de variação semântica, combinação e rima (duplo sentido, jogo de palavras, ambigüidade, equívocos, deslocamentos); 3º: Técnicas de desvio de sentido (absurdos, sofismas, erros); 4º: Técnicas de opostos, sinônimos, contradição, omissão, comparação e atribuições peculiares [tradução nossa]¹⁴⁸.

Por sua vez, Arthur Asa Berger, no livro *An anatomy of humour*, também destaca essas técnicas de produção do riso a partir da leitura que faz da obra freudiana. Para ele, “Freud’s analysis of humor devotes a good deal of attention to the formal or structural properties of jokes. It is not only their subjects that are important but also the forms and the techniques they employ, such as wordplay, condensation and displacement”¹⁴⁹.

¹⁴⁷ GROTJAHN, Martin. *Psicología del humorismo*. Madrid: Ediciones Morata, 1961.

¹⁴⁸ GROTJAHN, *op. cit.*, 1961, p. 3.

¹⁴⁹ BERGER, Arthur Asa. *An anatomy of humor*. New Jersey: Transaction Publishers, 1993, p. 4. [A análise freudiana do humor leva muito em conta as propriedades estruturais ou formais das piadas. Não é apenas o conteúdo que importa, mas também as formas e

O impacto produzido no leitor/ouvinte de uma história humorística depende diretamente do conhecimento e do espírito engenhoso de quem a elabora. Por isso, não basta que o humorista tenha sensibilidade para captar as perplexidades de sua experiência histórica e um público disposto a rir, mas é preciso também que tenha pleno domínio das técnicas de expressão da linguagem e notável postura ética. Fazendo assim, seu humor dificilmente entorna ao depreciativo, à agressão e à banalização da violência, sobretudo porque o riso, como produto do humorismo, pode ser tanto um “elemento subversivo quanto um elemento conservador”¹⁵⁰.

A *teoria da incongruência* corresponde à situação em que duas situações essencialmente incompatíveis são aproximadas, causando perplexidade no ouvinte/leitor/espectador que, em meio a um trabalho cognitivo instantâneo¹⁵¹, reage a essa contradição de modo risível, porque obtém, a partir dessa aproximação antagônica, uma nova e potente interpretação a respeito da questão tratada. Mas não basta que as situações sejam incompatíveis, é necessário que o sujeito diante delas possua expectativas consideradas normais e estáveis que, no desenvolver do evento, são suspensas pela presença de algum dispositivo que rompe com a normalidade. É desse choque produzido pelo que é desarmônico, inconsistente e contraditório que a experiência risível se faz. Obviamente, para que o efeito risível seja obtido por meio de uma produção humorística alinhada à teoria da incongruência, é necessário haver pleno funcionamento dos aspectos cognitivos, uma vez que o riso exige trabalho intelectual para minimamente reconhecer os traços da incongruência. É sobre essa questão que Berger se refere ao dizer que “[...] we have to recognize an incongruity before we can laugh at one (though this recognition process takes place very quickly and is probably done subconsciously)”¹⁵².

Por sua vez, Verena Alberti, em estudo em que investiga *O riso e o risível na história do pensamento*, ao tratar da teoria da incongruência em Schopenhauer, comenta que o traço mais importante levantado pelo filósofo reside na afirmação de que “a percepção da incongruência do pensado (*Gedachten*) com o contemplado (*Angeschauten*), ou com a realidade (*Wirklichkeit*), nos dá, portanto, alegria, e nós nos entregamos de bom grado à comoção convulsiva suscitada por essa percepção”¹⁵³.

O percurso argumentativo deste trabalho e a própria tese defendida caminham em sentido contrário à teoria da superioridade. A leitura prévia do

técnicas que são empregadas, tais como jogo de palavra, condensação e deslocamento]. Tradução nossa.

¹⁵⁰ MINOIS, *op. cit.*, 2003, p. 20.

¹⁵¹ KRIKMAN, *op. cit.*, s/d, p. 27.

¹⁵² BERGER, *op. cit.*, 1993, p. 4. [Temos que reconhecer uma incongruência antes de rir dela (embora esse processo de reconhecimento ocorra muito rápido e provavelmente seja processado subconscientemente)]. Tradução nossa.

¹⁵³ SCHOPENHAUER, *apud* ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; FGV, 1999, p. 175.

corpus forneceu condições de supor que não há evidências de que Verissimo faça humor a partir de uma posição superior em relação aos sujeitos considerados vítimas do autoritarismo militar brasileiro. Acreditamos que tanto a teoria da liberação quanto a da incongruência convergem com diversos elementos sociais e mecanismos formais de representação humorística dos textos. Em razão disso, pensamos ser produtivo listar abaixo uma série de técnicas de produção do humor apresentadas por Berger¹⁵⁴, que condensam proposições de técnicas presentes nas duas teorias e muito provavelmente contemplam outras importantes proposições que, em razão da necessidade seletiva, não serão tratadas aqui.

O autor elabora esse glossário em torno de quatro categorias, a saber: *Linguagem* (humor verbal), *Lógica* (humor ideacional), *Identidade* (humor existencial) e *Ação* (humor físico e não verbal)¹⁵⁵. Trata-se de um vocabulário que será evocado sempre que necessário e sempre a partir da matéria formal e social elididas pela interpretação dos textos literários. É possível que algumas dessas categorias não sejam evocadas na análise, dada a peculiaridade de cada texto. Também é possível que mais de uma categoria venha compor a estrutura de determinada crônica. De qualquer forma, importa observar a predominância. Para cada categoria apresentada abaixo, faremos uma breve descrição sobre seu modo de funcionamento, a partir das considerações de Berger, a fim de facilitar sua compreensão e mediar sua percepção no percurso da leitura de cada texto de Verissimo.

Tabela 2: Glossário das técnicas do humor, conforme esquema de Berger.

1	<i>Absurdity, Confusion, and Nonsense (logic)</i> [Absurdo, Confusão, Sem sentido (lógica)]: explora as relações de lógica e racionalidade tal como as conhecemos na tradição a partir de procedimentos que perturbam nosso senso de ordem e inteligibilidade, racionalidade, possibilidade e probabilidade.
2	<i>Accident (logic)</i> [Acidente (lógica)]: explora lapsos de linguagem, ausência de letras, impropriedades apresentadas no título de uma história, construções de frases ambíguas.
3	<i>Allusions (language)</i> [Alusões (linguagem)]: explora a evocação direta ou indireta de nomes de personalidades ou ideias a fim de aproximá-los de temas como sexo, política, comportamento e outros temas que provocam alguma forma de embaraço.
4	<i>Analogies, Metaphors, etc. (logic)</i> [Analogias, Metáforas, etc. (lógica)]: explora a comparação entre indivíduos, ideias ou coisas aparentemente incongruentes.
5	<i>Before and After: Transformation, Development and Learning (identity)</i> [Antes e Depois: Transformação, Desenvolvimento e Aprendizado (identidade)]: explora a transformação de personagens, focando no contraste existente entre seu comportamento inicial e o atual.

¹⁵⁴ BERGER, *op. cit.*, 1993, pp. 15-55.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

6	<i>Bombast and Rhetorical Exuberance (language)</i> [Exuberância bombástica e retórica (linguagem)]: explora a extravagância e o exagero da linguagem a partir da diferenciação entre o que é dito e como é dito.
7	<i>Burlesque (identity)</i> [Burlesco (identidade)]: explora todas as formas literárias em que pessoas e ações são ridicularizadas por meio da imitação.
8	<i>Caricature (identity)</i> [Caricatura (identidade)]: explora de maneira exagerada formas humanas, sobretudo faces, por meio da comparação e contraste, podendo ocorrer de forma pictórica ou verbal.
9	<i>Catalogues (logic)</i> [Catálogos (lógica)]: explora o absurdo das coisas, como nomes engraçados, e variados tipos de incongruências.
10	<i>Chase Scenes (action, nonverbal)</i> [cenas de perseguição (ação, não verbal)]: explora os movimentos de personagens em situação de perseguição, as confusões, os acidentes e os gestos cômicos.
11	<i>Coincidences (logic)</i> [Coincidências (lógica)]: explora situações geralmente embaraçosas a partir do nosso senso de ordenamento das coisas e o modo com elas acontecem.
12	<i>Comparisons (logic)</i> [Comparações (lógica)]: explora pessoas e situações de forma crítica, explícita ou implicitamente. Nem sempre as comparações são risíveis, apenas quando exploram o ridículo das pessoas ou coisas, pode produzir riso.
13	<i>Definitions (language)</i> [Definições (linguagem)]: explora o insulto e o exagero ao definir coisas e pessoas. Da mesma forma como a comparação, a definição nem sempre provoca riso. Para que provoque, é necessário ter uma prévia ideia séria sobre o que será definido de forma insultante ou exagerada.
14	<i>Disappointment and Defeated Expectations (logic)</i> [Decepção e Expectativas Frustradas (lógica)]: explora situações em que o leitor é levado a crer em algo posteriormente é desmentido, decepcionando ou frustrando suas expectativas.
15	<i>Eccentricity (identity)</i> [Excetividade (identidade)]: explora pessoas e situações do ponto de vista de sua anormalidade e desvio em relação aos padrões normais com os quais costumam se apresentar.
16	<i>Embarrassment – and Escape from It (identity)</i> [Constrangimento – e a fuga dele (identidade)]: explora situações embaraçosas que não necessariamente tenham surgido de uma coincidência, como dizer algo estúpido ou algo equivocado, e as estratégias para reverter a situação.
17	<i>Exaggeration, Tall Tales, Comic Lies (language)</i> [Exagero, Histórias Mirabolantes, Mentiras Cômicas (linguagem)]: explora o sentido de narrativas baseadas em tais exageros e a ingenuidade com que não contadas provoca o riso.
18	<i>Exposure (identity)</i> [Exposição (identidade)]: explora a estupidez camuflada das pessoas.
19	<i>Facetiousness (language)</i> [Jocosidade (linguagem)]: explora o uso brincalhão da linguagem e, geralmente, é constituído por ambiguidade.
20	<i>Grotesque (identity)</i> [Grotesco (identidade)]: explora as deformidades monstruosas de pessoas, podendo consistir em imagens terríveis ou cômicas. Explora também casos em que o grotesco não se apresenta fisicamente, porém, psicologicamente.

21	<i>Ignorance, Gullibility, Naivete (logic)</i> [Ignorância, Credulidade, Ingenuidade (lógica)]: explora a exposição e o embaraço de pessoas em atos constituídos por tais elementos.
22	<i>Imitation and pretense (identity)</i> [Imitação e Pretensão (identidade)]: explora situações em que pessoas tentam passar por outras ou por animais e seres inanimados, podendo manter suas identidades originárias ou assumir diferentes identidades.
23	<i>Impersonation and Recognition (identity)</i> [Personificação e Identificação (identidade)]: explora a usurpação da identidade ou da profissão de alguém cuja identidade é submetida a diversas formas de degradação risível.
24	<i>Infantilism (language)</i> [Infantilismo (linguagem)]: explora os sons de palavras e suas combinações com outras palavras, sobretudo na fase da infância.
25	<i>Insults (language)</i> [Insultos (linguagem)]: exploram a agressividade e a hostilidade contra pessoas e coisas. Geralmente não são risíveis, tudo depende do modo como o humorista lida com a elaboração da linguagem.
26	<i>Irony (language)</i> : explora o descompasso que existe entre o que é dito e o significado do que é dito, isto é, explora situações em que o humorista diz uma coisa e seu significado é o oposto do que diz.
27	<i>Literalness (language)</i> [Literalidade (linguagem)]: explora a inabilidade de personagens interpretarem determinadas ordens e obedecê-las em seu sentido literal.
28	<i>Mimicry (identity)</i> [Mimetismo (identidade)]: explora a imitação de comportamentos, gestos e falas de outras pessoas.
29	<i>Mistakes (logic)</i> [Erros (lógica)]: explora diversos tipos de erros de pessoas, como os provocados por desatenção, julgamentos inapropriados, ou mesmo por ignorância.
30	<i>Misunderstanding (language)</i> [Mal Entendido (linguagem)]: explora a ambiguidade da linguagem ou significados estranhos produzidos pela linguagem em situações descontextualizadas.
31	<i>Parody (identity)</i> [Paródia (identidade)]: explora a imitação ridicularizada de escritores renomados e com estilo de escrita bastante conhecido.
32	<i>Puns, Word Play, and Other Amalgamations (language)</i> [Trocadilhos, Jogo de palavra e outras Junções (linguagem)]: explora os sons e os deslocamentos de sentido de palavras a partir da junção ou justaposição delas.
33	<i>Repartee and Outwitting (language)</i> [Resposta Pronta e Astúcia (linguagem)]: explora situações em que uma agressão é respondida com outra agressão, de forma geralmente instantânea.
34	<i>Repetition and Pattern (logic)</i> [Repetição e Padronização (lógica)]: explora a tensão criada em torno da repetição padronizada de uma fala ou ideia, de maneira que se cria a expectativa a respeito de sua manutenção ou não.
35	<i>Reversal and Contradiction (logic)</i> [Reversão e Contradição (lógica)]: explora o absurdo das coisas da vida, oferecendo possibilidade de compreensão pelo reverso delas.
36	<i>Ridicule (language)</i> [Ridículo (linguagem)]: explora ataques diretos a pessoas, coisas e ideias, provocando riso e humilhação.

37	<i>Rigidity (logic)</i> [Rigidez (lógica)]: explora a rigidez de pessoas com traços aparentemente grotescos, como gestos e atitudes mecânicas de pessoas, tornando-se fonte de riso.
38	<i>Sarcasm (language)</i> [Sarcasmo (linguagem)]: explora situações em que alguém é hostilizado através de um tom agressivo da linguagem.
39	<i>Satire (language)</i> [Sátira (linguagem)]: explora ataques ao status quo de pessoas, instituições ou acontecimentos, e pode consistir, em muitos casos, em uma forma de resistência. Engloba diversas outras categorias listadas aqui.
40	<i>Scale (identity)</i> [Escala (identidade)]: explora relações de incongruência entre o tamanho de uma pessoa e o tamanho de personagens de filmes ou livros, o que gera riso quando postos em situação real.
41	<i>Slapstick (action, nonverbal)</i> [Palhaçada (ação, não verbal)]: explora os movimentos físicos de pessoas e sua degradação pela ação, como o ato de atirar objetos em alguém, demonstrando infantilidade no gesto.
42	<i>Speed (action, nonverbal)</i> [Velocidade (não verbal)]: explora situações em que personagens porfiam corridas em diferentes escalas de velocidade, produzindo efeito de incongruência na cena.
43	<i>Stereotype and Stock Type (identity)</i> [Estereótipo e Tipos (identidade)]: explora situações em que pessoas ou tipos de personalidades são insultadas em razão de sua raça, religião, grupo étnico, orientação sexual, entre outros.
44	<i>Theme and Variation (logic)</i> [Tema e Variação (lógica)]: explora a relatividade das coisas, mostrando as diferenças existentes entre pessoas, membros de um mesmo grupo e culturas, levando em conta o modo como cada um desses elementos lida com suas atividades. O efeito risível depende da relação dessa técnica com outras mencionadas aqui.
45	<i>Unmasking and Revelation of Character (identity)</i> [Desmascaramento e Revelação do Personagem (identidade)]: explora situações em que determinado personagem é desmascarado, podendo provocar humilhação e constrangimento. A tensão em torno da aparência e do que é revelado por trás dela provoca efeito risível.

É possível notar que, em meio a essa longa lista de técnicas de produção do humor, há algumas que convergem com a produção de um humor de tipo conservador, como demonstrado anteriormente. Entretanto, a opção por sua permanência se deve ao fato de que será necessário analisar como tais técnicas são empregas nos contos e nas crônicas de Verissimo, uma vez que podem sofrer variações e serem utilizadas contra sujeitos e instituições que estão localizados em posições de superioridade. Ademais, sua permanência também permite ter uma visão abrangente sobre os mecanismos de produção do humor listados por Berger e que podem ser aplicados a diversos outros estudos a respeito do tema.

Humor e memória do terror em Verissimo

— Senhor, meu caro senhor – exclamou Marmeládov, endireitando-se um pouco. — O senhor talvez ache tudo isso cômico, como os demais, e não faça mais que aborrecê-lo com todas essas minúcias miseravelmente estúpidas da minha vida doméstica, mas garanto-lhe que não tenho nenhuma vontade de rir, porque sinto tudo isto...

Fiódor Dostoiévski, *Crime e castigo*.

Edmund Burke, no livro intitulado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*¹, afirma que “tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, de tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis, ou que atue de algum modo análogo ao terror, constitui uma fonte do *sublime*”². Para ele, as dores infligidas sobre o corpo e a alma são mais impactantes do que o prazer. Daí a razão pela qual é necessário desenvolver estratégias de autopreservação que começam pela manutenção de estados de alerta constante diante da menor ameaça de perigo, pois, “quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis”³. O deleite é oposto ao estado de alerta; ele dissolve a atenção e o pensamento crítico, entregando corpo e alma à vulnerabilidade. O menosprezo de qualquer gesto de violência beira um abismo e a possibilidade da queda deve ser encarada com seriedade e perplexidade.

Assim, ainda de acordo com Burke, “tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível”⁴. O que faz com que o personagem de Dostoiévski não tenha

¹ A primeira edição é de 1757, com o título original inglês *A philosophical enquiry into the origino of our ideas of the sublime and beautiful*.

² BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

vontade de rir de algo engraçado a respeito de sua miserável vida é o fato de ele sentir na própria alma a sua miséria. Nesse caso, não há relaxamento ou deleite, mas, sim, estado de alerta diante do terror: “o princípio primordial do sublime”⁵.

Lembrar da ditadura militar brasileira por meio dos contos e crônicas de Verissimo é uma maneira de compreender melhor esse passado e, ao mesmo tempo, ativar o estado de alerta para seu possível retorno. Isso porque, ainda pensando na passagem de *Crime e castigo*, embora tais narrativas sejam elaboradas por meio do humor, elas não convidam a rir despreocupadamente, como sugere *Marmeládov* no diálogo com seu interlocutor. Ao contrário, convidam a refletir criticamente sobre a violência de Estado, a sentir a miséria que o terror pode produzir, a disfarçar a dor de vítimas diretas ou indiretas dessa violência e a tomar atitudes de resistência a ela. O riso produzido por essas obras deve ser compreendido, no fundo, como um ataque, uma manifestação do estado de alerta, uma revolta contra a opressão, e jamais como puro divertimento.

Este terceiro capítulo corresponde à convergência das diversas questões tratadas no primeiro e no segundo com a leitura interpretativa do conjunto de quarenta textos escritos por Verissimo e que estão dispostos em torno de quatro eixos temáticos referentes à ditadura. Assim, no primeiro momento serão abordadas doze narrativas que se relacionam com a *crítica ao autoritarismo e suas continuidades*. Em seguida, outras sete narrativas serão analisadas à luz do tema da *repressão*. No terceiro momento, vamos dialogar com mais sete narrativas, desta vez procurando articulá-las ao tema da *censura*. O último momento reúne quatorze narrativas que estimulam a reflexão sobre as *interações entre tortura, memória e esquecimento*.

Optamos por tratar de cada texto literário de maneira separada, analisando-os conforme a sequência apresentada na introdução do estudo, estabelecendo conexões com o tema do respectivo tópico e, sempre que possível, comparando com os demais textos. Além disso, importa lembrar, como anunciado também na introdução, que daremos ênfase à análise dos contos e das crônicas, procurando ao máximo estabelecer contato com os pressupostos críticos e teóricos do livro, porém, sem congestionar o texto com excessivos comentários e citações teórico-críticas já esmiuçadas, sobretudo ao longo do segundo capítulo.

⁵ *Ibid.*, p. 82.

3.1. Crítica ao autoritarismo e suas continuidades



Luis Fernando Verissimo, *As cobras*: antologia definitiva, p. 147.

“... instaure um governo autoritário”. Bem poderia ser esta uma das possibilidades de conclusão da fala da cobra nessa *paródia* em que Verissimo recupera e associa, na série “Clássicos combinados”, uma famosa passagem de *O pequeno príncipe* com uma das orientações político-filosóficas do poder soberano presente no livro *O príncipe*, de Maquiavel. Não bastasse a paródia, o autor ainda realiza um *jogo de palavras* com os títulos de cada obra, obtido por meio da *combinação* da palavra “príncipe”, produzindo estranhamento imediato no leitor familiarizado com as referidas obras e seus respectivos autores. A *ambiguidade* gerada por esse procedimento dificilmente se desfaz antes que este leitor seja tomado pelo efeito risível, primeiro porque o duplo movimento paródico cria uma confusão instantânea em torno do título atribuído por Verissimo, que pode chegar ao ponto de lançar dúvidas sobre o verdadeiro título da obra de Maquiavel, já que é ele quem figura como autor. Depois, porque há uma explícita *incongruência* nessa aproximação que se dá pela imagem carismática, meiga e ingênua do personagem infantil de Antoine de Saint-Exupéry, juxtaposta à imagem tirânica do soberano descrito por Maquiavel. Trata-se de dois “príncipes” com características radicalmente diferentes. Um celebra a paz, o outro, a guerra. Por fim, a combinação das duas passagens também produz efeito risível porque sugere que um golpe de Estado é essencial e legitimado pelas manobras internas, porque, para a instauração do autoritarismo, “os fins justificam os meios”.

As informações sobre datas impressas na charge não permitem identificar o ano de publicação, apenas o dia e o mês (05 de maio). Entretanto, já sabemos, de acordo com Verissimo, que boa parte dessa produção foi publicada na década de 70, como estratégia alternativa para manter a atividade crítica diante da rigorosa censura. Mesmo assim, muitas crônicas do autor com con-

teúdo crítico ao regime militar foram publicadas nesse mesmo período, sem o empecilho da interdição⁶...

“O poder e a troça”

... É o caso da crônica “O poder e a troça”, publicada em 1975, no livro *A grande mulher nua*. Trata-se de uma metanarrativa, ou, se nos é permitido dizer, uma *meta-crônica*, em que a voz narrativa explicita o incômodo dos militares com o humor que lhes é dirigido. Para tanto, inicia fazendo uma recuperação da relação entre o monarca e o bobo da corte, para *ridicularizar* os sucessivos presidentes militares. Uma série de situações ilustram esse procedimento.

Primeiramente, o narrador *insulta* os governos militares ao sugerir, metonimicamente, que eles são palhaços que se tornaram presidentes: “Há vários casos de reis que ficaram bobos mas não há notícia de uma só corte onde o bobo chegasse a rei”⁷. Assim como ao tradicional bobo da corte é permitido dizer verdades ao rei sem ser por isso punido, como podemos observar em Georges Minois, na crônica o narrador sugere que, uma vez no poder, qualquer decisão arbitrária tomada pelo presidente militar fica impune exatamente porque ele assume o lugar de um “bobo” que pode fazer o que quer: “Quanto mais forte o poder, mais impune o bobo”⁸. Depois, essa aproximação da figura do bobo da corte com a do presidente é substituída por uma *comparação* entre o fazer do bobo da corte e o fazer do próprio humorista que assina a crônica, cujo conteúdo é agressivo e mortal: “Neste caso toda piada tem a ponta envenenada, todo bobo é uma ameaça”⁹.

A *alusão* feita à peça shakespeariana *Hamlet*, a respeito do modo como o príncipe da Dinamarca mata seu tio Claudio, concede ao humor um poder capaz de *desmascarar* e desestabilizar o autoritarismo: “O estado totalitário é uma paródia da monarquia absoluta, e quem denunciar a farsa, denuncia tudo”¹⁰. Ao final do texto, o narrador faz referência direta à ditadura, sugerindo que determinados presidentes militares são ridículos porque “entendem todas as piadas”¹¹ feitas contra eles, mas agem de forma cínica. O olhar do humorista é comparado ao olhar da criança do conto de fadas de Hans Christian Andersen, única em meio à multidão que consegue perceber que o rei estava de fato nu. É exatamente isso que o narrador da crônica sugere e vai além, ao afirmar que “o rei não está apenas nu, não é nem rei”¹².

⁶ Nem todos os textos a serem analisados trazem informações a respeito da data de publicação em periódicos, como é o caso deste primeiro.

⁷ VERÍSSIMO, Luis Fernando. “O poder e a troça”. In: _____. *A grande mulher nua*. Porto Alegre: L&PM, 1975, p. 148.

⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹¹ *Ibid.*, p. 149.

¹² *Ibid.*, p. 149.

A presentificação da passagem, dada pela conjugação dos verbos “ser” e “estar”, supõe que a palavra “rei” seja empregada em *substituição* à palavra “presidente”. O *desmascaramento e a revelação* da farsa criada em torno do rei são vistos pelo narrador como correspondentes ao poder que o humor tem de descortinar o fascismo, sob o risco de ser fuzilado. A autoconsciência dessa possibilidade expressa pelo narrador na última linha da crônica, associada à corajosa atitude de expor os governos militares ao ridículo, inclusive chamando-lhes diretamente de “ridículos”, confere a essa obra fortes traços de resistência ao terror. Os efeitos risíveis obtidos sobretudo pelas aproximações entre o bobo da corte e a figura do rei, e entre esta e a do presidente, convidam a uma adesão à força envenenadora do humor, ou da piada, como prefere o narrador.

A charge que aparece ao final da crônica, em que uma mulher alta *ridiculariza* uma figura masculina baixa, com traços faciais de Adolf Hitler, dizendo-lhe que ele “não passa de um pequeno burguês”¹³, reafirma essa possibilidade crítica do humor ao sugerir que mesmo o líder nazista supremo pode se tornar desprezível, minúsculo e insignificante em face do humor com a “ponta envenenada”¹⁴. No contexto, o vocábulo “pequeno” é constituído pela *ambiguidade* que a própria imagem se encarrega de endossar.

“Guerra”

Por seu caráter *meta-humorístico*, a crônica “O poder e a troça” foi escolhida para inaugurar as análises do *corpus* porque configura-se como um manifesto do trabalho humorístico de Verissimo e dos humoristas que se vinculam a essa perspectiva crítica e transgressora do humor. Tal perspectiva poderá ser contemplada nos demais textos, como no caso da crônica “Guerra”, publicada em 1982, no livro *O gíglô das palavras*. A história se resume na proposição que o narrador faz sobre a possibilidade de ocorrer uma guerra entre nações latino-americanas no contexto das ditaduras instauradas no continente. A ideia é baseada na frequência com que golpes de Estado foram dados em diversos países, de maneira que, ao invés de haver confronto entre eles, o narrador *satiriza* suas ações, afirmando que “no momento da mobilização, cada exército, por reflexo condicionado, derrubaria o próprio governo”¹⁵. A partir daí, a história se desenvolve em torno do diálogo entre o presidente e o general de um país fictício. O presidente está interessado em obter informações a respeito da guerra e liga para o general, procurando entender a razão pela qual sua tropa, ao invés de ter se dirigido para a fronteira, cercou o palácio presidencial. Além disso, informa que um coronel acaba de lhe entregar um “ultimato-padrão” que, segundo ele,

¹³ VERISSIMO, *op. cit.*, 1975, p. 149.

¹⁴ *Ibid.*, p. 149.

¹⁵ VERISSIMO, Luis Fernando. “Guerra”. In: _____. *O gíglô das palavras*. Porto Alegre: L&PM, 1982, p. 15.

é semelhante ao usado para lhe destituir do poder “em 1937, em 52 e em 61”¹⁶.

Há aqui uma aparente *ironia* entre a forma natural como o presidente se refere ao documento atual e aos outros três pregressos, e a seriedade do conteúdo que, supostamente, anuncia sua deposição. Posteriormente, o diálogo entre o general e o coronel que comanda as tropas sugere que o exército está acostumado a dar golpes de Estado: “É que quando veio a ordem de mobilização, todo mundo *naturalmente* pensou que... [grifo nosso]”¹⁷. Obviamente, o *mal entendido* empregado enquanto técnica de produção do humor também funciona no plano do *desmascaramento* da tendência golpista dos militares. Mais adiante, a *sátira* é empregada no sentido de *ridicularizar* o exército no episódio em que o general precisa explicar ao coronel o significado de uma guerra: “— Guerra. O senhor certamente já ouviu falar em guerra, coronel. O nosso exército contra um exército inimigo. Trincheiras, tiros, canhões, bum-bum, compreendeu agora, coronel?”¹⁸. A reação deste último é determinada pela demonstração de ignorância ainda maior em relação à guerra e, ao mesmo tempo, o narrador *expõe* sua estupidez, por meio de uma fala aparentemente *ingênua*, mas que também contém traços de *absurdo*, porque esbarra seriamente em questões de lógica e racionalidade: “— Não sei... Brigar aqui, entre a gente, é uma coisa. Agora, brigar com gente de fora... Não sei. Acho até meio falta de ética, general”¹⁹.

Novamente, a ideia transmitida é a de que a violência praticada contra civis do próprio país, em situação de ditadura, é algo trivial, corriqueiro e eticamente legitimado. As circunstâncias de golpes são apresentadas de forma tão previsíveis na crônica que, após receber ordem para se deslocar do palácio para a fronteira, o coronel adverte o general de que seus “tanques só têm combustível para virem até o palácio, derrubarem o governo, e voltarem ao quartel”²⁰. Mais adiante, complementa: “— O senhor conhece o novo regulamento, general. No último golpe alguns rapazes andaram abusando, passeando pela cidade, paquerando... Agora os tanques só recebem o suficiente para um golpe, nem uma gota mais. Vai ser difícil chegar até a fronteira”²¹. Em ambos, o efeito risível se dá pela técnica do *nonsense*, ou do *absurdo* da situação apresentada, caracterizada pela seriedade de um conflito bélico em associação com o divertimento dos soldados. Obviamente que também estamos falando de um elevado grau de *incongruência*, especialmente na segunda citação, que auxilia no efeito risível. Mais uma vez, tal procedimento *satiriza* a postura dos militares em situação de guerra e desmascara atitudes que, apesar de incongruentes no contexto da crônica, não são impossíveis de ocorrer na prática.

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ VERÍSSIMO, *op. cit.*, 1982, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

²¹ *Ibid.*, p. 16.

A parte final reforça a ideia de que os golpes são eventos banais a partir da sugestão satírica de que todos os exércitos latino-americanos se equivocam e derrubam o próprio governo. A mensagem transmitida de forma velada pela voz do presidente é a de que os golpes de Estado são acontecimentos corriqueiros e que não devem ser levados a sério. Trata da questão com naturalidade e propõe ao general um acordo: “Vamos fazer uma coisa. O senhor me derruba, toma o poder e discute a paz com o general deles. Certo? Aliás, já estava em tempo de vocês me derrubarem. Há meses que não saía um golpe”²². O *absurdo* é imperativo e sua revelação feita pelas vozes dos próprios militares solicita a participação do leitor, no sentido de compreender, pela via humorística, o funcionamento interno das práticas militares que banalizam a violência e ratificam a indiferença em relação às vítimas do autoritarismo.

“Plataforma”

A crônica intitulada “Plataforma”, publicada originalmente em jornal em julho de 1972, e posteriormente republicada em 1995, no livro *Crônicas da vida pública*, é narrada por um provável pré-candidato a vereador da câmara municipal do Rio de Janeiro que, diante da possibilidade de oficializar sua candidatura, imagina um conjunto de medidas que deverão fazer parte de sua plataforma de atuação. *Ironiza* dizendo que sua decisão afirmativa dependerá do anseio de um “segmento da população atualmente marginalizado do processo político brasileiro – a faixa dos 18 aos 90 anos de idade, aproximadamente”²³. Entre suas medidas (em geral, *absurdas* e *sem sentido*), duas chamam a atenção. Na primeira, emprega a palavra “regime” em um contexto em que o leitor é levado a acreditar que fará referência ao regime militar, mas tem sua *expectativa frustrada* ao ler a frase na íntegra: “Antes de mais nada, minha atuação será de clara, absoluta e radical oposição ao regime. Me recuso a fazer dieta!”²⁴. O *deslocamento* do sentido esperado do termo para um sentido relacionado à alimentação decepciona e é essa *decepção* responsável pelo efeito risível. No caso da segunda medida, o narrador anuncia que desde o início de suas atividades como vereador, batalhará “por uma retirada incondicional do Vietnã”²⁵. Novamente, o *absurdo* chama a atenção, uma vez que do ponto de vista lógico e racional, não é papel de um vereador atuar em tal demanda, muito menos o de um vereador municipal de um país que não está envolvido no conflito. O último parágrafo inicia com uma fala que expressa convicção desse narrador a respeito de suas ideias: “Reconheço que é uma plataforma revolucionária”²⁶. Até

²² *Ibid.*, p. 16.

²³ VERISSIMO, Luis Fernando. “Plataforma”, In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 24.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p. 25.

aqui, a impressão que temos é a de que esse narrador trata de maneira trivial temas sérios, como a ditadura e a guerra. Contudo, nas últimas linhas, *ironiza* o presidente da república (o ano é 1972), afirmando estar “ocupadíssimo” com a administração do país, e *satiriza* o poder legislativo de todo o país, acusando-lhes indiretamente de “ociosos” por não terem participação ativa nas decisões importantes.

Assim como na crônica “Guerra”, em que observamos a exposição e o desmascaramento da estupidez e ignorância dos militares a partir de suas próprias falas e ações, em “Plataforma” a situação se repete. É um sujeito que aspira a uma vaga no poder legislativo que fala negativamente sobre a atuação de seus futuros pares e encerra, ratificando, em tom de *ironia*, a ineficiência dos legisladores brasileiros:

Na minha primeira intervenção em plenário, proporei o seguinte tema para discussão: sendo os anjos entidades imateriais, e portanto ilimitáveis no espaço, será possível determinar quantos, teoricamente, podem dançar na ponta de uma agulha? Isso deverá ocupar nosso tempo por mais oito anos, no mínimo. Aguardo os apantes²⁷.

A predominância da ironia nessa crônica busca reafirmar, ao contrário do que à primeira vista pode parecer, a necessidade de “absoluta e radical oposição ao regime” militar. O deslocamento de sentido no texto não é fortuito. Apesar de ter escrito muitos textos mais ousados, com crítica mais direta à ditadura, Veríssimo precisou (assim como praticamente todos os artistas da época) fazer adequações na linguagem para escapar à censura. Ainda assim, ao realizar tal deslocamento, a íntegra da crônica permite supor que o tom *jocosos* empregado sobretudo no trocadilho feito com o vocábulo “regime”, gerando ambiguidade, tem como alvo de crítica tanto o presidente, quanto os legisladores.

“Cessão”

A crônica “Cessão”, publicada em jornal de 1979, e depois também reunida no livro *Crônicas da vida pública*, é dividida em duas partes. Na primeira, simula um documento em que o narrador, que assina com o nome do ex-presidente militar Ernesto Geisel, transfere a “posse” do Brasil para seu sucessor, João Batista Figueiredo. A estratégia formal de composição do texto sugere que os assuntos serão tratados com seriedade, justamente por se tratar de um ato de governo. Entretanto, o percurso descritivo dos “bens” cedidos desemboca em um conjunto de *ironias*, a começar pelo uso de termos como “propriedade”, “posse”, “herdaram”, “vender”, “penhorar”, “hipotecar”, todos relacionados ao Brasil, entendido como um bem adquirido por sucessivos presidentes militares,

²⁷ VERISSIMO, *op. cit.*, 1995, p. 25.

que teriam conquistado “dos aborígenes à força em data pré-histórica”²⁸. Além disso, ao se referir à cessão dos 110 milhões de habitantes que o país possuía à época, o narrador excetua os “banidos e exilados”, fazendo clara *alusão* a uma das práticas autoritárias do governo. Essa menção chama a atenção pelo fato de que ela é feita pelo próprio presidente, até então “proprietário” do país e, enquanto tal, conhecedor dos bens que supostamente lhe pertencem. Ao fazer isso, o narrador parece tornar banal o fato de que seu país tenha entre seus habitantes um conjunto de cidadãos “banidos e exilados”. A estratégia de dar voz ao presidente acaba *desmascarando* a maneira prepotente e arrogante como os presidentes militares se relacionam com o país. Em outras palavras, a *sátira* aos ditadores é feita a partir da voz do próprio presidente satirizado.

Na segunda parte, temos três estruturas dialógicas convergentes com temas políticos que satirizam o governo de João Figueiredo, um dia antes do início do seu mandato. Na primeira, os interlocutores levantam questionamentos sobre a qualidade do novo governo. *Ironicamente*, um deles afirma que “— No Brasil os milagres acontecem”²⁹, ao passo que o outro admite não aceitar tais milagres porque ainda está em dívida com o anterior, em *alusão* ao suposto “milagre econômico” ocorrido entre os anos de 1969 e 1973: “— Ainda estou pagando o outro”³⁰. A ideia expressa pelo vocábulo “pagando” desconstrói o sentido do milagre. Afinal, se houve milagre que garantiu prosperidade para a população, por que um dos interlocutores estaria pagando por isso? A *ironia*, neste caso, se constitui pela revelação do prejuízo financeiro adquirido pelo interlocutor.

A segunda estrutura explora, por meio da técnica da *rigidez*, a figura do economista Delfim Netto, que foi primeiramente ministro da Agricultura e depois ministro da Secretaria de Planejamento durante o governo Figueiredo. O primeiro interlocutor afirma ter acreditado por muito tempo que o ministro fosse “barrigudo”. A resposta do segundo interlocutor é a de que “aquilo é tudo peito”³¹. Aparentemente, o efeito risível se esgota na *ridicularização* da aparência física do ministro. Entretanto, a inserção do vocábulo “peito” pode ter um sentido *metafórico* para se referir tanto a gestos corajosos quanto a possíveis atitudes arrogantes. É possível que, neste caso, a segunda interpretação proceda, uma vez que parece haver coerência na atitude crítica tanto em relação ao ministro quanto em relação ao presidente.

Semelhante atitude é elaborada na terceira estrutura, em que duas pessoas conversam sobre o tipo de roupa que será usada na posse de Figueiredo. A transcrição integral do diálogo é importante para sua compreensão:

²⁸ VERISSIMO, Luis Fernando. “Cessão”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 101.

²⁹ VERISSIMO, *op. cit.*, 1995, p. 101.

³⁰ *Ibid.*, p. 101.

³¹ *Ibid.*, p. 101.

- Dizem que na posse ninguém vai usar *casaca*.
- Ótimo. As coisas se simplificam. Chega de frescura. As pessoas devem participar dessas solenidades do jeito que elas são, *sem simulações*.
- Quer dizer que, dependendo de como forem as coisas nestes seis anos, na próxima posse presidencial...
- Vai estar todo mundo de macacão de trabalho ou uniforme de campanha [grifos nossos]³².

A conversa se desenvolve em torno do sentido metafórico do termo “casaca”, que é recebido pela segunda pessoa do diálogo com a ideia de máscara, disfarce. Trata-se de um *deslocamento de sentido* obtido, antes de tudo, pela *sátira* a uma parcela da população brasileira que tem empatia pelos militares. Daí a razão da sugestão de que as pessoas precisam participar “sem simulações”. Quem for à posse de Figueiredo, precisa assumir publicamente essa empatia e não mais dissimular. Ao final, essa mesma pessoa ainda afirma que a tendência é de fato que a população não mais disfarce, chegando ao ponto de se vestir com o “uniforme de campanha”³³. Esse movimento promove o *desmascaramento* dos prováveis simpatizantes do militarismo evocados no diálogo.

“Sintonia fina”

Em “Sintonia fina”, crônica publicada no livro *Aquele estranho dia que nunca chega*, em 1999, a *revelação* do cinismo de políticos que migram de seus partidos para outros ocupa o centro do debate. Em um texto que se estende por apenas um curto parágrafo, o narrador expõe o problema da volubilidade dos políticos brasileiros, acostumados a trocar de partidos para atender a demandas de conveniência. Ele critica a falência das convicções políticas e, em razão disso, favorecimento de elevado grau de promiscuidade partidária: “É só você decidir se é de meia esquerda, um quarto de esquerda, três quartos de esquerda, direita dissimulada, direita responsável ou direita Gengis Khan, e há um partido pronto para você no Brasil”³⁴. Nesta passagem, chama a atenção o confronto que estabelece entre a “direita responsável” e a “direita Gengis Khan”, em *alusão* ao imperador militar. A sugestão é a de que essa segunda tendência ideológica militarizada e, por conseguinte, autoritária, seja irresponsável, em oposição à primeira.

Há ainda outro elemento *contraditório* presente na mudança “da Arena para o PC”³⁵, uma vez que o primeiro partido é de tradição conservadora e autoritária, criado em 1965 para ser sustentáculo das ideias e ações da ditadura, enquanto que o segundo, o Partido Comunista, é fundado na tradição progres-

³² *Ibid.*, p. 101.

³³ VERÍSSIMO, *op. cit.*, 1995, p. 101.

³⁴ VERÍSSIMO, Luis Fernando. “Sintonia fina”. In: _____. *Aquele estranho dia que nunca chega*, 1999, p. 42.

³⁵ *Ibid.*, p. 42.

sista e libertária. Por fim, o narrador destaca o problema hereditário que subjaz tais atitudes volúveis e, em larga medida, cínicas, de políticos brasileiros. Ao cobrar atenção para os efeitos negativos sobre as crianças, o narrador, no fundo, demonstra preocupação com as práticas políticas futuras que serão assumidas justamente por uma geração de crianças educadas nas bases do cinismo e da hipocrisia. Nesse sentido, “pensar no efeito que estão tendo nas crianças”³⁶ deveria ser, conforme o narrador, uma tarefa a ser levada a sério como maneira de evitar o desdobramento e a continuidade de práticas que, no âmbito do serviço público, venham a atender interesses privados.

“E la nave va”

Em “E la nave va”, crônica publicada em 1997, no livro *O marido do Dr. Pompeu*, temos uma representação *metafórica* de Brasil constituída por uma suposta viagem a bordo de um navio (Brasil), embalada por uma orquestra cujos músicos são professores apontados pelo narrador como os mais antigos da embarcação, atuando desde os tempos do Brasil-Colônia, até a ditadura militar: “Desde o tempo em que ele [Brasil], em vez de cruzeiros, fazia mil-réis”³⁷. Por processo metonímico, os vocábulos “cruzeiro” e “mil-réis” substituem “ditadura militar” e “Brasil-Colônia”, respectivamente. Obviamente que também há um *deslocamento* de sentido do vocábulo “cruzeiro”, obtido pelo *trocadilho* que gera *ambivalência* semântica, e que diz respeito tanto à moeda quanto à viagem de navio a passeio. A própria ideia de passeio embutida nesse segundo sentido sugere que o Brasil seja um país movido pela ociosidade.

“Tom Badilho”, “Sal Moura”, “Toni Traunte”, “Benê Plácito”, “Meri Diana” são cinco dos professores que fazem parte da orquestra. As técnicas de *divisão* e do *jogo de palavras* empregadas aqui, assim como as demais técnicas citadas acima, garantem os primeiros efeitos risíveis da crônica. A conversa entre esses músicos tem início exatamente quando todos manifestam certo descontentamento pelas condições de vida no “navio” e passam a problematizar as condições passadas e presentes, apontando possíveis atitudes a serem tomadas no futuro. Uma série de diálogos permite ter clareza dessas problematizações e é importante reproduzir parcialmente alguns trechos, para melhor compreensão:

- O importante é não perder o bom humor...
- É o único jeito – diz Tom, subitamente sério. — A gente vê cada coisa.
- O *Brasil* não é mais o mesmo...
- Pois vou dizer uma coisa...
- Quem fala é o *crooner* Toni Traunte, cujo colete, outrora brilhoso, hoje só faísca de meia em meia hora.

³⁶ *Ibid.*, p. 42.

³⁷ VERÍSSIMO, Luís Fernando. “E la nave va”. In: _____. *O marido do Dr. Pompeu*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 26.

- Acho que o *Brasil nunca* foi o mesmo.
- Como assim? – quer saber Benê (“Mil Dedos”) Plácito, o “Filósofo do Acordeon”.
- A gente fala nos bons tempos, mas era tudo mentira. Eram bons aqui nos *decks* de cima. No Salão Tropical. No Netuno’s Bar. No Golden Room. Fazíamos nossos *shows* para uma plateia seleta e a nave singrava, qual cisne branco em noite de lua, mares sempre azuis. Não atravessávamos o Equador, era o Equador que nos atravessava, nem os lustres tremiam. E em todas essas, nos nossos porões infectos, tinha gente sendo atirada nas caldeiras para tocar o barco.
- Mas nós não sabíamos! – protesta a harpista Meri Diana, chamada “O Anjo Decotado” quando ainda tinha seios para mostrar. — Eu pensava que o *Brasil* era empurrado pelo sopro dos deuses, como nos mapas antigos.
- Você nunca se perguntou para que serviam as chaminés?
- Pensei que fossem da cozinha!³⁸.

Como é possível observar, a conversa inicia com um dos músicos afirmando a necessidade de manter o “bom humor” como estratégia de sobrevivência diante das dificuldades enfrentadas no “navio”. Há uma percepção generalizada de que o “*Brasil*” é e sempre foi apresentado com aparência de felicidade e harmonia proporcionada pelos “*decks* de cima” (a paisagem natural, a elite brasileira), mas que tal apresentação mascara a realidade dos “porões” (genocídio indígena, escravidão, ditadura). A imagem sugerida pela fala sobre “gente sendo atirada nas caldeiras para tocar o barco” é altamente perturbadora e *expõe* a predisposição histórica do país para a imposição da violência contra classes e grupos marginalizados, a fim de garantir a manutenção do *status quo* da elite. A demonstração de *ingenuidade* da personagem “Meri Diana” sobre a realidade do país aponta para a perigosa alienação capaz, inclusive, de fazer a população acreditar que essa realidade é determinada por ações de ordem divina. O genocídio a que foi submetida boa parcela da população brasileira é evocado não apenas pela referência às caldeiras, mas também às chaminés, por onde, de maneira *metafórica*, um dos personagens sugere passar a fumaça produzida pela incineração de corpos, o que, obviamente, remete-nos aos campos de extermínio nazistas, sobretudo Auschwitz.

A crônica continua e uma série de imagens metafóricas e irônicas fazem *alusão* ao momento contemporâneo ao das falas dos músicos, que nos é sugerido pela menção à moeda corrente no país, o “Cruzado”, que substituiu o “Cruzeiro” e vigorou entre 1986 e 1989, durante os anos do governo do ex-presidente José Sarney. Estamos falando de uma crônica situada em um recorte histórico pós-ditatorial e que, portanto, problematiza, ao mesmo tempo, o remoto e o recente passado brasileiro, a partir de um presente que ainda vive em estado de perplexidade e preocupado com a possibilidade de repetição: “— Olha. Depois de tudo o que nós já vimos aqui, durante todos estes anos, tomamos uma

³⁸ *Ibid.*, pp. 25-26.

decisão. Não entramos em outro barco com essa gente!”³⁹. Aqui, há o reconhecimento por parte do personagem “Tom Badilho” de que “a mentira acabou”⁴⁰, pois o país foi *desmascarado*. Depois, a personagem “Meri Diana” demonstra *ingenuidade* risível ao afirmar que gostou “quando a Marinha de Guerra tomou conta do navio por vinte anos [...]. Eles também não sabiam o que estavam fazendo, mas pelo menos todos gostavam de bolero”⁴¹. Chama a atenção a *sátira* em forma de *ironia* que é lançada contra os militares de maneira aparentemente despropositada. A ideia é a de que gostar de bolero compensaria a ignorância deles a respeito de seu papel no comando do país, uma estratégia bastante sutil de *ridicularizá-los*. Por fim, a fala de um dos personagens *desmascara* a “ilusão” criada pelos militares em torno da eficiência de seus governos (provavelmente o dito “milagre econômico” esteja subentendido aqui), ao afirmar que os supostos habitantes dos “porões” foram enganados, razão pela qual o conflito continua.

Ainda cabe destacar que o título da crônica faz *alusão* ao filme de título homônimo, de Frederico Fellini, lançado em 1983, na Itália. Nessa produção, cuja história se passa em 1914, no início da Primeira Guerra Mundial, um grupo de amigos se reúne em torno do funeral de uma cantora de ópera, a bordo de um navio luxuoso, cujo convés abriga dezenas de refugiados sérvios que, no percurso da viagem, passam a ser vistos como ameaça à segurança do navio. A ideia de que a viagem funciona como um cortejo fúnebre no filme funciona, no âmbito da crônica, como metáfora da falência ou da “morte” de um modelo de governo ditatorial que não deu certo no Brasil, e que, ao mesmo tempo, matou e marginalizou, literalmente, boa parcela de sua população. A narrativa constitui-se como uma potente *paródia* do filme de Fellini.

“A festa”

A posse do presidente Figueiredo é tematizada na crônica “A festa”, publicada originalmente em 1979, um dia após a cerimônia, e republicada em 1995, no livro *Crônicas da vida pública*. O uso trivial do dinheiro público para celebrar esse momento é o foco da crítica que, ao mesmo tempo, afirma se tratar de uma prática incorporada na estrutura política brasileira, acostumada a promover o desperdício que se configura como “sintoma do descaso da nossa classe dominante, um descaso assumido, deliberado e crescente”⁴². Por meio da autorreferência textual do autor, semelhante ao processo adotado na crônica “O poder e a troça”, o narrador inicia o texto em corajosa atitude de celebração do papel do cronista no contexto do autoritarismo, dizendo não temer ser banido

³⁹ VERISSIMO, *op. cit.*, 1997, p. 28.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴² VERISSIMO, Luis Fernando. “A festa”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 102.

do país e fazendo um elogio *irônico* e *satírico* a Geisel, ao afirmar que ele “foi um presidente autoritário que restituiu ao país um dos seus direitos fundamentais – a sátira política”⁴³.

Posteriormente, em demonstração de total desconfiança em relação a uma fala do novo presidente a respeito da democracia, o narrador comenta que “Ele diz que vai fazer deste país uma democracia, mas democracia, todos sabem, é como acidente de trânsito. Cada um dá a versão que lhe convém. Na delegacia”⁴⁴. Com essa comparação, o narrador quer *desmascarar* o cinismo do político que desconsidera o conceito clássico do termo e costuma transformá-lo para atender a interesses pessoais e de seu grupo restrito. Ainda dentro do período ditatorial (1979), a continuidade das práticas autoritárias já é criticada pela crônica, ao afirmar que “o modelo econômico continua o mesmo e o sistema dominante continua dominante. Só mudaram algumas caras. E as piadas”⁴⁵. A manutenção desse *status quo* está relacionada, na visão do narrador, com o caráter “faceiro” e frívolo da elite brasileira, acostumada a festas e ao luxo, de maneira que “quem reclama comedimento, em respeito à nossa pobre realidade, passa por estraga-prazeres, ou por esse intruso nos trópicos, um moralista”⁴⁶.

As contradições sociais da realidade brasileira são minimizadas pela elite e legitimadas por um povo alienado, também acostumado a reproduzir os gostos que por tradição não lhe pertencem. De acordo com o narrador, os “símbolos substituem a realidade” e “[...] confia-se sempre na grande confraternização brasileira, na índole pacífica, nos acertos de roda e de chope, de praia, de arquibancada, de festa. E o Brasil fica cada vez mais festeiro enquanto os brasileiros ficam cada vez mais miseráveis”⁴⁷. Diante de toda essa constatação, a crônica atribui a um sujeito indeterminado um anseio: “O que se quer não é austeridade fiscal ou respeito à moral cristã, mas *consciência*”⁴⁸, como a sugerir a necessidade de compreensão e crítica desse modelo de comportamento social como caminho possível para sua superação.

A crônica termina com a sugestão de uma situação ideal de funcionamento político que, imediatamente, é negada pelo próprio narrador, porque tal situação é confrontada com a realidade. O efeito risível desse procedimento é obtido pela *decepção* ou *frustração de expectativas* do leitor, ao ser impactado com a brusca ruptura do “devaneio” do narrador:

Um dia um presidente tomará posse quase em segredo, convencido de que qualquer pompa será uma afronta à nossa miséria. Determinará que

⁴³ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁵ VERÍSSIMO, *op. cit.*, 1995, p. 102.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 102-103.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 103.

se sirva pass(sic)oca aos dignatários e que a cachaça para o brinde passe de boca em boca no mesmo copo. No seu discurso de posse declarará que estão suspensas todas as celebrações até que ninguém mais morra de fome no País. Será um doido, claro, e não durará três dias. Acabará deposto por crime de simplificação e por atentar contra a índole nacional. Mas o susto nos fará bem⁴⁹.

“Os órfãos de Jânio”

Na crônica “Os órfãos de Jânio”, publicada originalmente em periódico, em 1980, e também reunida no livro *Crônicas da vida pública*, observamos o *desmascaramento* do olhar dos militares em relação aos civis brasileiros e a crítica à impunidade dos torturadores legitimada pela Lei de Anistia, promulgada um ano antes da publicação da obra. De maneira meta-ficcional, o narrador parte da resenha de uma peça de Millôr Fernandes, cujo título é homônimo ao da crônica, para *expor*, por *analogia*, a prepotência dos militares em relação à vida dos civis:

Na peça o Millôr cita um cartum do Pasquim, acho que dele mesmo. Uma página inteira mostrando um céu negro, imenso, todo pontilhado de estrelas, em embaixo, no pé da página, dois generais cheios de dragonas e medalhas, um dizendo pro outro: “À noite, contemplando essas maravilhas do universo, a obra incomparável do Todo-Poderoso, bilhões e bilhões de astros brilhando numa distância de bilhões e bilhões de anos luz é que podemos perceber a incomensurável grandeza do universo e a humildade, a pequenez, a insignificância dos civis”⁵⁰.

No trecho da citação pertencente à peça de Millôr, a voz de um dos generais parece referir-se metaforicamente aos militares como uma classe pertencente à “incomensurável grandeza do universo” em face da “insignificância dos civis”. O narrador comenta que o tema explorado na peça é a “angústia humana” e “o grande silêncio nacional” imposto pela ditadura que nada esclarece sobre os crimes que cometeu.

Em situação normal de punição, algozes deveriam ser culpados pelos crimes perpetrados contra suas vítimas. Entretanto, a crônica *expõe* a contradição determinante da ditadura, em que as vítimas de fato acabam sendo severamente punidas, enquanto os algozes recebem supostas punições brandas e triviais: “Os torturadores só pagam quando caem da lancha, por acidente. Estão protegidos pela grande impunidade. O grande silêncio nacional. Pagam os humildes, pequenos, insignificantes, civis”⁵¹. A famosa frase do cientista Lavoisier, “na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”, é

⁴⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁰ VERISSIMO, Luis Fernando. “Os órfãos de Jânio”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 118.

⁵¹ *Ibid.*, p. 119.

parafraseada pelo narrador, pelo processo de *alusão*, para afirmar que no Brasil não há transformação social possível diante de uma elite autoritária e preocupada com seus próprios interesses; qualquer transformação é feita com vistas a conservar a estrutura mandonista: “No Brasil, nada se transforma, tudo só envelhece”⁵².

Por fim, ainda no contexto da peça, o narrador destaca a fala de uma personagem que demonstra arrependimento por não ter se engajado na luta contra a ditadura: “Agora é tarde. Eu devia ter aceitado o convite para raptar o embaixador”⁵³. A crônica encerra com essa declaração em explícita crítica a uma parcela da população que colaborou com o golpe. Entretanto, deixa implícita a necessidade de revisão do passado como possibilidade de evitar a repetição.

“Caso difícil”

“Caso difícil” é uma crônica poética publicada no livro *A mulher do Silva*, em 1984. A história se desenvolve em torno da vida íntima de um casal que deixou de fazer sexo em razão da impotência do marido desencadeada depois de tomar um medicamento sem ler a bula. Paralelamente aos conflitos gerados por esse episódio, diversos acontecimentos políticos catalisam ainda mais a crise do casal. O primeiro desses eventos é a notícia da morte do presidente Costa e Silva. O empreendimento para consumir o ato sexual dá lugar, de acordo com a voz poética, a uma consumação institucional:

O Costa e Silva dera lugar a uma junta militar.
O ato consumado não foi o desejado.
Em vez de conjugal, foi institucional.
Ele e toda a nação caíram em prostração.
E foram meses e meses de “não”⁵⁴.

Essa *combinação* de um ato não realizado da vida privada com um acontecimento da vida pública confere efeito risível à crônica, na medida em que se percebe que o vocábulo “prostração” carrega uma *ambiguidade* que pode estar tanto relacionada à impotência do marido quanto ao efeito de enlutamento em razão da morte do presidente. A marcação da passagem do tempo é dada pelo verso “Etapas vencidas, crianças crescidas”, além da menção a nomes de outros presidentes que sucederam a Costa e Silva e da junta militar que assumiu o poder após sua morte.

⁵² *Ibid.*, p. 119.

⁵³ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁴ VERÍSSIMO, Luis Fernando. “Caso difícil”. In: _____. *A mulher do Silva*. Porto Alegre: L&PM, 1984, p. 31.

Em outro trecho da crônica, três versos são associados de maneira ainda mais explícita à relação entre a vida privada e a pública:

Não é só nosso o mal
o problema é nacional, de caráter conjuntural.
Pouca tranquilidade e muito general.
Ele e ela, brasileiros
compartilham travesseiros
mas estão com um certo complexo
pois não conseguem ter sexo.
Culpa da crise, grilos miís
e da situação do país.
[...]
Tudo pronto
no ponto
ela uma ninfa a mil, ele um fauno varonil
– e vem o pacote de abril.
Desânimo, desistência.
Mais uns meses de abstinência.
Ou, digamos, continência?⁵⁵.

O “mal” a que se refere a voz ganha dimensão coletiva, não se restringindo ao problema conjugal. De maneira rimada, a instabilidade política do país é comparada à instabilidade do casal, que passa a culpar a crise nacional pela impossibilidade de se relacionar. Novamente, quando a situação parece ficar favorável para a consumação do sexo, outro episódio político, “o pacote de abril”, interfere na relação. O *jogo de palavras* feito entre os vocábulos “abstinência” e “continência” garante o efeito risível mais evidente.

Quase no final da crônica, a voz poética expressa esperança de que futuramente as coisas voltarão ao normal e o casal poderá enfim voltar a experimentar o prazer. O conjunto de palavras pertencentes a um campo semântico constituído pela negatividade (abstenção, murcho, triste, mal, desânimo, desistência) da realidade histórica cede lugar a essa expectativa por dias melhores:

Um dia, está previsto,
vamos rir de tudo isso.
Gastaremos, adoidados,
todos os prazeres adiados⁵⁶.

A crítica concentra nesses últimos quatro versos a ideia de que o autoritarismo limita ou até mesmo impede a possibilidade de viver a vida de forma prazerosa, dadas todas as circunstâncias repressivas. O apontamento de que as coisas irão mudar e de que é necessário ter paciência (“[...] seja paciente / sou uma potência emergente”⁵⁷) parece corresponder a uma atitude de resistência,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁶ VERISSIMO, *op. cit.*, 1984, p. 33.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

na medida em que o casal se coloca em uma posição de enfrentamento da crise política nacional como saída para a resolução de seus problemas pessoais.

“Café-com-leite”

Em “Café-com-leite”, crônica publicada primeiramente em jornal, em 1968, e inserida na coletânea *Crônicas da vida privada*, é estabelecida a relação antagônica entre os movimentos de resistência e parte da população que colaborou com a ditadura. Para tanto, o narrador *alude* à ocupação da França pelos nazistas, descrevendo como esse movimento colaboracionista na Europa exerceu menos impacto negativo nos movimentos de resistência. Aqui, de acordo com o narrador, os “heróis” da resistência foram tratados como anti-heróis por uma população que, em sua maioria, incorporou práticas de “covardia”, “omissão” e “indiferença”. O ato de tomar “café-com-leite” *ironiza* esse comportamento complacente dessa parcela da população com os atos de violência praticados pela ditadura. O elogio da resistência à opressão funciona como mecanismo de *desmascaramento* dos colaboracionistas e *satiriza* sua escolha equivocada a respeito daqueles designados como verdadeiros inimigos da população:

Está claro que este artigo – escrito, por necessidade, com meias palavras – não trata da França. É uma apologia do café-com-leite. Feita para que, quando chegar a hora de se escrever a história destes dias, haja justiça na repartição da culpa, e que ninguém seja tosqueado apenas por não ter compreendido a hora, ou sabido identificar o inimigo. É tudo muito confuso⁵⁸.

A frase final da crônica expressa a dificuldade de compreensão de eventos obscuros, no plano político, que acabavam de acontecer. Ao mesmo tempo, o parágrafo final sugere que, no momento de julgar e punir os culpados pelas atrocidades do regime, aqueles que preferiram colaborar e se deleitar tomando “café-com-leite” sem remorsos, também sejam responsabilizados. Assim, a suposta “apologia do café-com-leite”⁵⁹ é, na verdade, uma *ironia* ao colaboracionismo. Se há apologia, esta é feita à resistência à ditadura.

“Algo no ar”

A crônica “Algo no ar”, publicada em 03 de julho de 1970, e republicada na coletânea *Crônicas da vida pública*, contextualiza a relação entre a Copa do Mundo de 1970 e a ditadura militar, e problematiza não apenas a apropria-

⁵⁸ VERÍSSIMO, Luis Fernando. “Café-com-leite”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 10.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 10.

ção do acontecimento como propaganda da ditadura, como também *satiriza* a própria população brasileira e seu comportamento festivo em pleno auge dos “anos de chumbo”. Há, na visão do narrador, “uma forma estranhamente agressiva de patriotismo”⁶⁰ que se caracteriza por uma contradição: ao mesmo tempo em que o espírito patriótico está voltado para a comemoração do título, tal atitude afirmativa é confrontada com a violência praticada pelos militares como movimento de coação da população para se tornar patriota. Daí a razão pela qual o narrador afirma que:

O patriotismo exacerbado é sempre predatório. Pede vítimas e conquistas tangíveis como o fogo pede lenha ou o sexo atizado exige o seu alvo natural. Contido pelos limites pacíficos de uma comemoração esportiva, o ardor patriótico torna-se frustrante, auto-consumível, masturbatório. É um tipo de insatisfação difícil de manejar, mesmo em tempos normais. Quando os tempos são anormais, então, chegue para trás...⁶¹.

A passagem é complexa e exige atenção redobrada na leitura. Parece haver novamente o *desmascaramento* da contradição que reside no patriotismo extremado: ao mesmo tempo em que esse patriotismo celebra a nação brasileira, ele faz dela, ou de sua população, sua própria vítima. Daí seu sentido predatório. A comemoração pela vitória do Brasil é antagonicamente caracterizada pela perplexidade instaurada pelo terror. Mas isso somente se torna perceptível para quem normalmente ocupa o lugar da vítima. A população em festa se torna ainda mais alienada e, em certo sentido, passa a colaborar com a ditadura em razão da incapacidade de compreender que, ao comemorar a vitória brasileira no futebol, estará comemorando a vitória da política autoritária. Conforme o narrador, diante desse quadro, após a comemoração, o que resta é o enrijecimento da exigência do patriotismo que disfarça com “máscaras” de festa carnavalesca a agressão à liberdade:

Mas é o que ficou no ar depois do carnaval que me preocupa e deve preocupar a todos. É como se a vitória brasileira no futebol tivesse dado carta branca a um tipo de nacionalismo emotivo – sem nenhuma correlação aproveitável, política ou econômica, infelizmente – só desculpável em tempo de guerra real. As mostras mais recentes desse patriotismo res-sentido são as decalcomanias que você tem visto pela cidade a nos intimidarem: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, uma adaptação, sem o mesmo ritmo aliterativo, do “America, love it or leave it”⁶².

De acordo com o título da crônica, o narrador sugere a necessidade de permanecer em estado de alerta permanente e elaborar mecanismos de

⁶⁰ VERISSIMO, Luis Fernando. “Algo no ar”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 14.

⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

⁶² VERISSIMO, *op. cit.*, 1995, p. 14.

enfrentamento de algo que aponta como preocupante e que está diretamente relacionado a esse traço de violência incorporado pelo espírito patriótico. A “carta branca” ao “nacionalismo emotivo” configura-se como ameaça à vida na medida em que autoriza o governo a agir com violência contra quem não partilha desse “patriotismo ressentido”. O problema exposto é que parcela da responsabilidade dessa autorização é atribuída, grosso modo, à população brasileira que, por sua vez, é complacente com a violência imposta a si própria, exatamente porque não escapa à alienação. Diante desse contexto, o narrador *ironiza* tal ignorância da população, afirmando que “Melhor é fingir de bobo. Posso estar enganado, e é melhor que esteja, mas a verdade é que começo a me sentir como judeu em véspera de ‘pogrom’”⁶³.

A *alusão* à perseguição e ao ataque violento aos judeus reafirma a sugestão lançada no início da crônica a respeito da necessidade de elaboração de mecanismos de autopreservação diante da ameaça de morte perpetrada pelos militares, de maneira que o patriotismo em relação ao futebol não seja chauvinista, não colabore com a cegueira e tampouco funcione como meio de distrair a atenção para os fatos políticos.

“O coração assassinado”

Semelhante necessidade de estado de alerta é evocado na crônica “O coração assassinado”, publicada em jornal, em junho de 1981, e republicada na coletânea *Comédias da vida pública*, em 1995. O enfoque temático é o episódio da explosão de duas bombas no Riocentro, no Rio de Janeiro, durante as comemorações do Primeiro de Maio. Na ocasião, uma das bombas explode dentro da casa de máquinas do prédio e outra explode dentro de um carro ocupado por dois militares, o capitão Wilson Machado, que teve apenas ferimentos, e o sargento Guilherme do Rosário, que veio a óbito. Após a instauração de Inquérito Policial Militar e de uma investigação duvidosa, o caso foi arquivado.

O *Atentado do Riocentro*, como ficou conhecido o episódio, foi perpetrado por membros de uma ala radical do exército insatisfeita com a abertura política que se processava naquele momento. Assim, o objetivo era forjar a ideia de que organizações ligadas à esquerda brasileira teriam realizado o ataque, a fim de legitimar o recrudescimento da repressão que, àquela altura, seguia os passos do processo de abertura política.

Por um lado, a crônica *ridiculariza* o processo de investigação que, de acordo com o narrador, teria elaborado uma “conclusão francamente fantasiosa do inquérito”⁶⁴. Por outro lado, *satiriza* o exército brasileiro ao afirmar que é

⁶³ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁴ VERÍSSIMO, Luis Fernando. “O coração assassinado”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 125.

“improvável” e “impensável” que tal instituição executora do crime venha a assumir a culpa, dentro do contexto e das possibilidades de rasura e omissão da verdade que tinha à sua disposição. A crônica ainda *ironiza* a ação do exército ao *aludir* à Lei de Anistia, promulgada dois anos antes, que garantiu a impunidade de crimes cometidos pela ditadura. Para o narrador, o cinismo da investigação não passa de uma manobra que não apenas garante a impunidade do crime, mas também legitima a continuidade de sua execução, como se a lei tivesse efeito sobre crimes que ainda não aconteceram: “Não ficou claro que a impunidade militar valia para excessos no futuro mas ficou claro que era o limite, e a condição, para a cobertura”⁶⁵. Essa configuração estrutural, que não se resume à ditadura militar, mas a todo o processo de formação da sociedade brasileira, corresponde a um “realismo” que, conforme o narrador, sempre “vencerá”. Tal realismo corresponde exatamente à tradicional impunidade que, no caso em questão, “o provável é que uma acomodação já tenha sido negociada”⁶⁶.

Algumas palavras empregadas na crônica dão conta da representação negativa dessa realidade. Isso fica evidente quando o narrador afirma que a ação militar no Riocentro provoca perplexidade, sentimento de impotência e aflição em parte da sociedade que se vê diante de uma instituição que pode agir violentamente contra seus cidadãos e, ao mesmo tempo, ser a responsável pela investigação de sua própria ação. Trata-se de um processo perturbador que explora os limites da capacidade de equilíbrio psíquico para lidar com esses antagonismos. Ao final, o narrador *alude* ao aspecto latejante do coração de um personagem de Edgar Allan Poe para ilustrar a ideia de que o episódio do Riocentro ainda é uma ferida aberta na recente história brasileira, um trauma que retorna principalmente em razão da impunidade. Além disso, *satiriza* os militares por meio de uma comparação hiperbólica entre os efeitos negativos da ação malsucedida e os efeitos negativos que uma possível crítica feita pela oposição geraria para a imagem deles:

Nem as Forças Armadas, que têm na doutrina da segurança nacional a sua justificativa histórica, poderiam conviver historicamente com a responsabilidade – encampada pela omissão – de um acidente que ameaçou a vida de centenas de pessoas. Como o coração do homem assassinado que lateja para sempre dentro da casa do assassino do conto de Poe, a imagem do Puma destruído envenenaria por muitos anos a consciência brasileira. E comprometeria a imagem dos militares mais do que mil esquerdistas na imprensa⁶⁷.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁷ VERISSIMO, *op. cit.*, 1995, p. 125.

3.2. Censura

*Faz tanto tempo que ninguém canta uma canção
Falando fácil claro fácil claramente das coisas
Que acontecem todo dia em nosso tempo e lugar.*

Belchior, “Caso comum de trânsito”, Coração Selvagem, 1977.

Vimos na primeira parte do segundo capítulo do estudo que, segundo Michel Foucault, para que o exercício do poder funcione, é imprescindível o recurso ao discurso. O exercício do poder depende da habilidade discursiva. De modo que, diante da interdição da possibilidade da linguagem, o que temos é a restrição do exercício do poder e, por extensão, da liberdade de expressão. A censura opera justamente pela limitação do discurso, a partir de um lugar de exercício de poder estrategicamente constituído por dispositivos repressores voltados para a erosão desse espaço de liberdade.

No caso brasileiro, todo o período da ditadura militar foi atravessado por uma rigorosa tentativa de censura não apenas às manifestações públicas de resistência, como reuniões estudantis e sindicais, passeatas e eventos artísticos, mas também às centenas de produções culturais, sobretudo literárias, que faziam uso da linguagem para denunciar e desestabilizar as estruturas autoritárias. A censura visava “*controlar o processo de desagregação da ordem política e moral vigentes, estabelecendo limites de controle e linguagem*”⁶⁸.

O conjunto de crônicas que passamos agora a analisar faz frente a essa demanda autoritária que pode ser interpretada como um ato de *violência objetiva*⁶⁹ perpetrada contra a classe artística brasileira.

“Balé subversivo”

A primeira delas é intitulada “Balé subversivo”, publicada originalmente em 1977, e posteriormente reunida no livro *Amor brasileiro: crônicas*, de 1986. O título já anuncia um *jogo de palavras* que *ironiza* o diagnóstico da censura feito a partir do parecer negativo para que o Brasil pudesse receber a transmissão televisiva de uma adaptação da peça *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, do balé Bolshoi, da Rússia da antiga União Soviética. Obviamente que não se trata exatamente de proibir o espetáculo, mas os dispositivos ideológicos simbolizados pelas suas origens.

⁶⁸ NAPOLITANO, Marcos. 1964: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014, p. 101.

⁶⁹ ŽIŽEK, *op. cit.*, 2014.

A crônica é dividida em duas partes. Na primeira, o narrador resenha a peça censurada. A afirmação de que a decisão foi tomada porque o espetáculo foi julgado subversivo é direta:

Agora se sabe que a decisão da censura de proibir a transmissão para o Brasil do *Romeu e Julieta* do Bolshoi não foi tão absurda assim. Pessoas que assistiram ao balé no exterior contam que os russos introduziram diversas modificações na trama de Shakespeare e que a própria coreografia trazia sutis intenções ideológicas. Comenta-se, principalmente, um *pas de deux* dos dois amantes com claras alusões à luta anticolonialista na África e um *jeté* no final satirizando o Presidente Ford. Ou então o bailarino bateu contra a parede sem querer⁷⁰.

A ideia sugerida pelo narrador é a de que o serviço de censura teme que o balé venha a ser veículo de disseminação de ideias comunistas na sociedade brasileira, uma vez que traz para o centro do espetáculo uma releitura do casal romântico shakespeariano, em que “Romeu e Julieta, dois operários oprimidos pelas multinacionais, rebelam-se contra os seus patrões e – num dueto de grande delicadeza – combinam sabotar a seção de parafusos”⁷¹. Diante dessa possibilidade, na frase final, a crônica *ridiculariza* a preocupação dos censores com a exibição do balé ao dizer que “a censura, mais uma vez, sabia o que estava fazendo”⁷². O teor *irônico* da passagem permite compreender, levando em conta o plano integral da crônica, que, no fundo, se há algo que a censura sabe que está fazendo é se preocupar com um suposto inimigo que a própria ditadura constrói, como a construção da ideia da “ameaça comunista” que avalizou em larga medida o golpe de 1964, e que, até os dias atuais, continua legitimando discursos de ódio no cenário político nacional.

A segunda parte da crônica é constituída por um conjunto de pequenas resenhas de supostos espetáculos de balé baseados na ideologia comunista. Assim, o narrador explora o recurso humorístico das *mentiras cômicas*, ou *histórias mirabolantes*, com a finalidade de consolidar a *sátira* em torno da estupidez da censura. A resenha de uma dessas obras imaginárias, *Suíte quebra-quebra*, encerra com a sugestão de que não apenas esse balé mas todos os demais resenhados, inclusive a adaptação de *Romeu e Julieta*, não representam ameaça no que diz respeito à “subversão”, mas correspondem a produções culturais com a finalidade primeira de representar esteticamente um episódio real ou fictício:

Suíte quebra-quebra. — Nesta obra, a coreografia diz tudo. Massas de bailarinos de malha preta concentram-se numa extremidade do palco e formam um bolo humano que se movimenta como um grande animal agonizante. De vez em quando, um bailarino se desprende do grupo com

⁷⁰ VERISSIMO, Luis Fernando. “Balé subversivo”. In: _____. *Amor brasileiro: crônicas*. Porto Alegre: L&PM, 1977, p. 113.

⁷¹ *Ibid.*, p. 113.

⁷² VERISSIMO, *op. cit.*, 1977, p. 115.

um salto, atravessa o palco aos pulos e sai para buscar sanduíches, uma clara alusão a alguma coisa⁷³.

“Para ver”

Por sua vez, a crônica “Para ver”, publicada em 1975, no livro *A grande mulher nua*, elabora um conjunto de *paródias* com representações *burlescas* de filmes lançados no Brasil naquele ano, a fim de *ridicularizar* a censura por meio da *sátira* que explora a trivialidade dos cortes de cenas que supostamente representariam ameaça ou ofensa à “normalidade” da sociedade brasileira. Assim, os títulos das produções resenhadas na crônica são compatíveis com seus títulos originais, porém, para cada filme, o narrador constrói releituras por meio da técnica do *exagero*, ou *história mirabolante*, que desloca os sentidos dos enredos originais, provocando riso. Vistas em perspectiva comparada, as resenhas são *incongruentes*, o que também contribui para o efeito risível da crônica. Ao final da resenha de cada filme, o narrador explica de forma bastante objetiva os trechos censurados e as razões de tal ato.

No caso do primeiro, *O ventre negro da tarântula*, a cena cortada é a do momento em que “as aranhas se revoltam e marcham contra o Palácio do Governo”⁷⁴. No segundo filme, *Sartana, o matador*, o narrador comenta que “a Censura cortou uma cena que mostra duas crianças se beijando na face, pelas possíveis implicações políticas”⁷⁵. No terceiro, *Django e Sartana até o último sangue*, “a Censura cortou uma alusão à ‘democracia liberal’”⁷⁶. No quarto, “a censura cortou a palavra ‘puxa!’ da trilha sonora e uma sugestiva piscadela da heroína Sonja Henie”⁷⁷. Já no quinto filme, *Assassinato no 17º andar*, o narrador explica que “a Censura proibiu toda a referência a eleições diretas e sodomia”⁷⁸. Por fim, o sexto filme, intitulado *Sangue no sarcófago da múmia*, teria sido censurado, conforme o narrador, porque a “cena de dois adultos normais se beijando (na boca!)” seria “atentatória aos bons costumes”⁷⁹.

Como é possível notar, há uma sutileza no processo de *ridicularização* das razões triviais da censura vistas pela ótica do narrador. A crônica ainda elabora o *desmascaramento* da sugerida imbecilidade dos censores (e dos militares em geral), obtido por meio de uma *sátira* com intenso efeito *irônico*, ao mencionar que este último filme “[...] ficou retido em Brasília até que decidissem se ele insultava ou não o povo da Transilvânia, país com o qual o Brasil mantém relações diplomáticas. Aí a Censura descobriu que a Transilvânia não existe mais.

⁷³ *Ibid.*, pp. 114-115.

⁷⁴ VERISSIMO, Luis Fernando. “Para ver”. In: _____. *A grande mulher nua*. Porto Alegre: L&PM, 1975, p. 21.

⁷⁵ VERISSIMO, *op. cit.*, 1975, p. 21.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 23.

Aí...”⁸⁰. Além do conjunto de técnicas de produção do humor já mencionadas, opera nesta crônica a *exposição* da ignorância dos ditadores a respeito da inexistência de tal localidade enquanto país. Há, por fim, a exploração da *incongruência* entre o suposto gênero do filme (infantil) e as cenas de violência e terror descritas pelo narrador que, em tom de recomendação, diz que “as crianças vão adorar”⁸¹. Mais uma vez o recurso à *ironia* é determinante para o efeito risível, pois, de acordo com o que é proposto para reflexão, a uma criança é permitido contemplar tais cenas de violência e, contraditoriamente, não pode ver uma simples troca de afeto entre duas pessoas – “adultos normais”.

A crônica ainda apresenta uma charge intitulada “Os gordos (II)”, que, à primeira vista, parece estar dissociada do assunto tratado antes. Ela apresenta um diálogo entre um paciente e um médico que propõe ao primeiro a escolha entre “um regime, e a vida [...] e a morte”, ou “o risoto, a polenta, a macarronada”⁸². A ausência do verbo transitivo direto “fazer”, que deveria ser empregado antes do vocábulo “regime”, desloca o sentido primeiro que o contexto da conversa evoca, levando o leitor a supor que o médico se refere *metaforicamente* ao regime militar. Na dúvida, o paciente questiona a respeito do acompanhamento do risoto para tomar sua decisão. Assim, é possível identificar convergência entre a charge e a crônica, se considerarmos o fato de que o personagem que figura como paciente demonstra total alheamento a respeito do que seja a ditadura e seus efeitos sobre sua integridade física. Com isso, a crônica problematiza, por meio da *exposição* da ignorância do paciente, a precariedade da conscientização de parte da população brasileira sobre o autoritarismo, o que também pode repercutir no campo da censura, na medida em que essa mesma parcela da população se torna complacente com as proibições.

“Dois que se prezam”

A crônica “Dois que se prezam”, publicada originalmente em 1970, logo após o enrijecimento da censura prévia, e republicada em 1995, no livro *Crônicas da vida pública*, traz à tona o gesto corajoso de Verissimo, que assume a voz narrativa para elogiar o gesto também corajoso de seu pai, Érico Verissimo, e de Jorge Amado, ao tornarem explícita sua contrariedade à censura imposta à produção cultural no país. O texto inicia com a explicitação crítica de uma declaração do então ministro da Justiça em que determina que “os escritores que se prezam’ não precisam temer a censura, pois a sua obra é [...] ‘sã’”⁸³. A fala do ministro parte do pressuposto de que há apenas uma forma de

⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁸¹ *Ibid.*, p. 23.

⁸² *Ibid.*, p. 23.

⁸³ VERISSIMO, Luis Fernando. “Dois que se prezam”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 11.

não se ter problema com a censura, que é obedecer ao gosto pessoal dele. O respeito à diferença de gostos e formas de escrever é desconsiderado em favor de uma exigência de coerência com o que agrada exclusivamente ao ministro e aos militares. É por essa razão que Verissimo afirma ter “aversão congênita a qualquer sugestão de cabonitismo”, pois recusa-se, em elevado grau de *ironia*, a vulgarizar a qualidade de sua produção para atender a determinações da censura. Fazendo isto, estende tal atitude de resistência à dupla de escritores referida acima. A reprodução de parte de uma declaração de Jorge Amado dada a jornais da época e presente na crônica ilustra esse posicionamento:

[...] o decreto que estabelece a censura prévia para livros e publicações é simplesmente monstruoso. Profundamente lesivo à cultura nacional, ele coloca o ato de criação literária sob a batuta da polícia. Chega a ser incrível de tão agressivo à vida intelectual. Não creio que exista um só escritor que não proteste contra tal decreto. Quem ficar calado, não merece o título de escritor⁸⁴.

Em carta enviada ao pai de Verissimo, Amado complementa que prefere deixar o país a ter que submeter seu livro à censura. A crônica funciona como um elogio à postura de resistência ao terror da censura. Seu título corresponde a uma evidente *ironia* aos censores, uma vez que reafirma a conduta ética de escritores comprometidos com a crítica ao autoritarismo e a consequente recusa a se renderem às suas determinações de silenciamento.

“Atentados”

Em “Atentados”, crônica publicada originalmente em 1972, e também republicada no livro *Crônicas da vida pública*, a atitude corajosa do escritor ao confrontar os censores se repete. Nela é tematizada a rejeição ao debate sério sobre a questão do sexo e das relações homoafetivas. Primeiramente, o narrador *ridiculariza* o trabalho de tradução das lançadoras de filmes no Brasil, referindo-se diretamente aos seus funcionários de “imbecis” e burros. Em seguida, *expõe* a “insensibilidade dos censores federais”⁸⁵ que teriam proibido os filmes no país por entenderem ser um “atentado” à “moral” e aos “bons costumes”⁸⁶, quando, na verdade, correspondem a um “atentado à nossa indefesa inteligência”⁸⁷. Para dar sustentação à sua defesa, o narrador descreve de forma sintética cada uma das duas produções, elaborando uma leitura crítica que desconstrói a ideia de que possam se configurar como inapropriadas para exibição no país.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁵ VERISSIMO, Luis Fernando. “Atentados”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 19.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

Produções exibidas em rede nacional que exploram os referidos temas de maneira trivial são aproximadas dos dois filmes de modo a estabelecer comparações sobre o que é permissível e o que não é. A conclusão é a de que, por um lado, produções inteligentes, que tratam de forma séria temas importantes para a sociedade, são recusadas. Por outro lado, o que se configura como “lixo” cultural, que serve à alienação, ao esvaziamento do debate e à reprodução de preconceitos em relação ao sexo e à homossexualidade, é amplamente legitimado e liberado para o grande público. Diante desse quadro, o narrador problematiza:

Porque, então, a proibição? Ambos são filmes adultos, e aí talvez esteja a explicação. Adultos não naquele sentido antigo (“É coisa para adulto, só tem safadeza”) mas porque falam sem reticências, porque ousam ser inteligentes. Talvez a inteligência seja a suprema pornografia dos nossos tempos, mas a censura nestes termos até que seria defensável, pela coerência. Estariam preservando a nossa inocência do perigoso exercício de pensar. Perfeito. Ponto para eles. O que assusta é que não é isso. Parece que os dois filmes foram simplesmente adultos demais para a nossa censura. E como eles não entenderam a piada ninguém mais pode sequer tentar entendê-la. A insensibilidade dos titulares de filmes para o Brasil é risível, deplorável mas aturável. A insensibilidade oficial é irrecorrível. Não rimos dela porque dói⁸⁸.

A ofensa *satírica* lançada contra os militares encerra com o reconhecimento de que o traço contraditório das demandas proibitivas persiste e é de difícil solução. A crônica também traz para o centro da discussão os limites da liberdade de escolha. Quanto mais eficazes forem os movimentos de censura, mais alienados serão os espectadores, uma vez que a decisão sobre o que se pode ou não assistir “depende do humor do momento de duas ou três pessoas em Brasília”⁸⁹.

“Pobre censor”

A crônica “Pobre censor” foi publicada primeiramente em periódico de 1973, e depois reunida no livro *Crônicas da vida pública*, em 1995. Seu enredo é constituído pelo diálogo de um casal em torno dos problemas que o marido enfrenta no trabalho. Ele é funcionário do departamento de censura do governo federal. A mulher é dona de casa e demonstra ser aficionada por telenovelas. Enquanto assiste, o marido lhe conta diversos episódios relacionados ao seu ofício. Além da *ironia* presente no título, no primeiro e no último parágrafo da crônica o narrador ainda *ironiza* o censor outras duas vezes ao dizer que ele

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁸⁹ VERISSIMO, *op. cit.*, 1995, p. 20.

teve “um dia duro no trabalho” e ao solicitar, a um suposto leitor, “respeito e comiseração para com o censor”⁹⁰.

Se tomarmos esse preâmbulo da crônica ao pé da letra, e se não tivermos clareza a respeito de quem escreve e a partir de que contexto político escreve, obviamente que o efeito risível dado pela ironia dificilmente se concretizará. Assim, tal efeito é alcançado exatamente pela exploração irônica da *incongruência* existente entre a figura do censor e sua função, e o uso do adjetivo “pobre”, que expressa condescendência para com ele.

No decorrer da narrativa, diversos diálogos *expõem* os traços de ignorância, estupidez e leviandade do trabalho desempenhado pela censura. A técnica do *desmascaramento* divide espaço com a ironia no que diz respeito à produção do efeito risível. A crônica constitui-se como uma importante *sátira* a essa forma de manifestação da violência do Estado brasileiro autoritário. Tudo isso fica ainda mais evidente quando lemos falas do marido queixando-se para a esposa a respeito da proibição imposta a um livro estrangeiro, de origem alemã:

- Mas pior é o alemão. O Walter... Você se lembra do Walter?
- Que coisa, amor.
- Bom. Pois o Walter, que é neto de alemão, disse que era tudo com ele. Livro em alemão podia deixar que ele examinava. Pegou um e já estava na metade quando se deu conta que estava lendo de cabeça para baixo. Ficou tão irritado que censurou o livro na hora. Proibiu em todo o território nacional e ainda atirou na cesta.
- É mesmo?
- Com o alemão, estabelecemos uma regra. Qualquer palavra com mais de 10 sílabas, corta. Palavrão, não⁹¹.

A *ridicularização* é explícita. Mais do que isso, neste caso, não é a partir da voz do narrador ou de um personagem crítico ao regime militar que são emitidas as falas, mas a partir do próprio censor. A intencionalidade do procedimento parece consistir em uma forma de fazer com que o próprio alvo da sátira atue de maneira autodepreciativa, pois, assim, o impacto crítico e o efeito risível ganham mais intensidade. Noutro trecho da história, o diálogo gira em torno da autorização para que uma telenovela (que a mulher está assistindo) pudesse ser exibida. A esposa expressa insatisfação com diversas situações que contempla e questiona o marido sobre as razões da liberação:

- [...]
- Bem, essa novela passou por vocês?
- Claro. Tudo que aparece na televisão é cesurado. Até o padrão.
- Não sei como é que deixaram passar.
- Como? Por quê?
- Esse personagem, por exemplo. É um terrível mau-caráter.

⁹⁰ VERISSIMO, Luis Fernando. “Pobre censor”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 33.

⁹¹ VERISSIMO, *op. cit.*, 1995, p. 33.

- Mas o Autor nos assegurou que no fim ele se regenera. Aliás, foi a condição que nós impusemos para deixar passar a novela.
- Mas não é só isso. Eu não gosto dele.
- Ora, meu bem.
- Antipatizei com ele de saída. Já não gostava desse ator. O Cláudio Marzo ficaria muito melhor no papel. E o personagem é péssimo.
- Eu sei, querida, mas...
- O que ele está fazendo para essa pobre mulher não devia ser permitido.
- Mas o autor nos assegurou que...
- Não interessa. Não deviam deixar. Ele mentiu para ela e agora, olha aí, está de olho na outra. Você não pode dar um jeito, bem?
- Eu?
- E não sou só eu. Todo mundo que acompanha a novela está indignado. Aliás, muita gente me pediu para falar com você para dar um jeito.
- Eu não posso dar jeito nenhum, ora essa. Estão pensando que eu sou o quê?
- Mas então o que é que vocês fazem nessa tal de Censura?
- Somos os guardiões da moral pública! Censura é coisa séria. Não estamos aí para, para... [...] ⁹².

Novamente, aqui, a crônica expõe de maneira *satírica* a inconsistência e a irresponsabilidade da Censura. A fala a respeito da seriedade do trabalho é *incongruente* com os episódios de *ingenuidade* e *ignorância* narrados pelo marido. Os apelos da esposa para que a telenovela seja censurada são atendidos por ele. Assim, os interesses privados do casal se sobrepõem aos interesses da sociedade, em uma clara alusão à tradicional prática mandonista e de apropriação do espaço público pelo privado⁹³. Ainda no plano da crônica, a esposa chega a exigir do marido que interfira no roteiro da telenovela, determinando os desdobramentos dos próximos capítulos conforme sua própria vontade:

- Ótimo. E outra coisa. O Ronaldo, na novela, não pode casar com a Marilu. Os dois não combinam. O Ronaldo deve casar com a Patrícia. E o Jorge deve descobrir tudo sobre o namoro de Beti com o Brandão, a Beti deve pedir perdão ao Jorge e o Brandão deve morrer⁹⁴.

Tanto na perspectiva da esposa quanto na do marido, o trabalho da censura não se limita ao espaço oficial do governo. A mulher exige que ele interfira em problemas vivenciados no prédio onde moram. A preocupação é com a exposição das roupas de uma vizinha penduradas em um varal e com palavras escritas na parede do elevador. A leitura integral da crônica daria a sensação de extrema perturbação, não fosse a presença constante de situações risíveis capazes de equilibrar a perplexidade que ela produz. Além das questões que já comentamos acima, o texto aponta para um dos traços mais inquietantes

⁹² *Ibid.*, p. 34.

⁹³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁹⁴ VERISSIMO, *op. cit.*, 1995, p. 34.

do autoritarismo, que se traduz pela reprodução das práticas autoritárias pela própria sociedade. A personagem feminina não é censora, mas age enquanto tal, como que por meio de um *poder disciplinar* exercido sobre sua individualidade e que determina seu comportamento.

“Indecência”

A crônica “Indecência”, publicada originalmente em 1974, e depois reunida no livro *Crônicas da vida pública*, em 1995, recupera parcialmente o tema tratado na crônica “Para ver”, ao abordar o lançamento dos filmes *Café na cama* e *Shangai Joe*. Conforme o narrador, a primeira produção foi proibida “não pela censura, mas pela reclamação de alguns zeladores da decência municipal”⁹⁵, e, em seu lugar, deram espaço à segunda, cujo enredo é formalmente constituído por cenas de violência das quais “ninguém reclamou”⁹⁶. Já a respeito de *Café na cama*, elaborado a partir de traços de erotismo que, conforme o narrador, em nada se diferenciam de produções comumente exibidas nos cinemas brasileiros, “teve gente que achou demais e o filme saiu do cartaz”⁹⁷. Parece que aquele efeito do poder disciplinar sobre os corpos de que falávamos linhas acima, ao tratar da crônica “Pobre censor”, encontra ecos nas atitudes desses espectadores que rejeitaram a produção. E, como a experiência tratada aqui é de caráter coletivo, parece haver sinais de que tal disciplina é conduzida à luz da *biopolítica* que, em determinados casos, está a serviço da alienação da sociedade. É o que conclui o narrador da crônica a respeito das decisões tomadas pelo público diante do filme com conteúdo erótico:

A questão é a mentalidade – dominante por aqui – que reage ao nu e ao sexo com santa fúria, mas acha a violência a coisa mais natural e aceitável no homem. Comece daí e você chegará próximo a um diagnóstico dessa doença que é a nossa civilização. Uma mão acariciando um seio é proibido, um punho atingindo um rosto é dieta cotidiana na TV, para todas as idades. O exemplo de Lenny Bruce é melhor: um travesseiro usado no ato do amor não pode, um travesseiro usado para sufocar pode. Morte contra vida. Advinha quem está ganhando⁹⁸.

A ideia é a de que a realidade brasileira é extremamente negativa. Esse traço é representado pela imagem metafórica de uma civilização doente que consegue lidar com tranquilidade com a violência, mas tem dificuldade de lidar com o sexo. A crônica encerra com a expressão de frustração, perplexidade e sentimento de impotência. Reconhece que o inimigo está vencendo a batalha.

⁹⁵ VERISSIMO, Luis Fernando. “Indecência”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 52.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁸ VERISSIMO, *op. cit.*, 1995, p. 52.

Porém, essa negatividade constitutiva incorporada pelo texto não parece propor resignação. Pelo contrário, exatamente por meio da crítica negativa da realidade histórica brasileira, ela propõe o confronto, a explicitação das contradições sociais que fazem com que a população aja de tal forma. A crônica estetiza a resistência à opressão por meio da exploração de aspectos contraditórios da sociedade brasileira que, no caso específico, são traduzidos pelos critérios de gosto adotados. Aqui, se podemos dizer que há efeito risível, este se dá pela *incongruência* existente entre a maneira como a violência e o sexo são encarados.

“Liberdade de imprensa”

Na última crônica desta parte do trabalho, “Liberdade de imprensa”, publicada em periódico primeiramente em 1977, e depois, em 1995, no livro *Crônicas da vida pública*, Verissimo elabora um conjunto de pequenos parágrafos com comentários *alusivos* ao “Dia Internacional da Liberdade de Imprensa”. Em todos os casos é imperativo o movimento *irônico* que a voz narrativa faz, fornecendo a impressão de *incongruência* entre as comemorações e o objeto delas. Em um dos parágrafos (o primeiro), a crônica menciona que “Em muitos lugares houve fogos e bombas. Contra jornais”⁹⁹. Noutro, a *ironia* repousa no silêncio imposto aos órgãos de imprensa ao longo do ano. A comemoração com “um minuto de barulho” desestabiliza a normalidade dos gestos de comemoração e funciona como uma atitude *satírica* aos órgãos de censura do governo. Assim, o lamento que normalmente se expressa pelo “minuto de silêncio” ganha contornos de protesto contra a ausência de liberdade de imprensa. A comemoração se faz pela negação da própria simbologia da data.

Em mais outros dois parágrafos, o narrador concentra sua *sátira* contra a Censura brasileira. No primeiro, afirma que ela também comemorou o dia usando “pincel atômico colorido”¹⁰⁰, instrumento que auxilia no destaque de conteúdo escrito a ser proibido. No segundo, por meio de um *jogo de palavras* com os vocábulos “poder” e “podia”, *satiriza* não apenas a perseguição aos órgãos de imprensa pelos militares, como também o Congresso Nacional, ao afirmar que: “E pensar que a imprensa já foi chamada de Quarto Poder... No Brasil é o Quarto Podia. Aliás o Segundo e o Terceiro Poder também não podem mais nada”¹⁰¹.

⁹⁹ VERISSIMO, Luis Fernando. “Liberdade de imprensa”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 84.

¹⁰⁰ VERISSIMO, *op. cit.*, 1995, p. 85.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 85.

3.3. Repressão



Luis Fernando Verissimo, *As cobras*: antologia definitiva, p. 112.

A charge em epígrafe é trazida aqui para ilustrar o tema a partir do qual passaremos a analisar as próximas sete crônicas. Ela narra a história de duas cobras recém-nascidas que se preparam para “enfrentar a realidade brasileira” juntas. Porém, após uma conversa sobre a estratégia de enfrentamento, decidem pela separação, pois julgam que assim “ela [a realidade brasileira] não saberia quem atacar primeiro”. Portanto, confundi-la é o caminho para garantir, ao menos temporariamente, sua sobrevivência. Por um lado, a antropomorfia das famosas personagens de Verissimo já se configura, por si só, como produtor do efeito risível, sobretudo por conta da *incongruência* relativa aos atributos humanos e animais. Por outro lado, rimos da esperteza apresentada como estratégia de autopreservação. Acima de tudo, rimos da exploração *satírica* da expressão “realidade brasileira” que, *metaforicamente*, refere-se à ditadura militar e a todo seu aparelho repressivo. A aparente *ingenuidade* dos filhotes de serpente (que também funciona como mecanismo de produção do humor) contrasta com a atitude rebelde incorporada por eles. Ao mesmo tempo em que a charge considera a repressão perigosa, ela *ridiculariza* sua inabilidade para lidar com dois seres inofensivos. Nessa mesma perspectiva, sugere que é possível resistir à repressão por meio de decisões racionais que criam condições de desestabilizá-la.

Do ponto de vista político, o conceito de “repressão” está intimamente ligado à psicanálise freudiana. É o que afirma Valerio Zanone em sua definição do verbete feita para o *Dicionário de Política*, organizado por Norberto Bobbio. Na leitura que faz da obra de Freud, o autor afirma que

[...] a história do homem começa com a Repressão, entendida como renúncia ou dilação do prazer e como inibição metódica dos instintos sexuais e destrutivos. A *libido* é desviada para permitir comportamentos

socialmente úteis; o princípio do prazer é substituído pelo princípio da realidade. A Repressão é, pois, um fenômeno histórico permanente que tem uma origem econômica: a Repressão fundamental é imposta pela penúria dos bens e pela consequente necessidade de desviar as energias da atividade sexual para o trabalho¹⁰².

Ao aproximar essa descrição psicanalítica do campo político e, em especial, do campo político repressivo da ditadura militar no Brasil, é possível deduzir, em primeiro lugar, que a sociedade brasileira é controlada por um aparelho repressor que exige “renúncia” dos seus direitos fundamentais e das escolhas que lhe conferem “prazer”, com a finalidade de se ajustar ao exclusivo interesse dos militares, tornando-se “socialmente úteis” a eles. Em outras palavras, a ideia da repressão, neste caso, é docilizar os indivíduos e a sociedade como um todo, de maneira a garantir a manutenção da estrutura autoritária pela ausência do confronto e eliminação de qualquer forma de resistência. No plano concreto da realidade brasileira do período ditatorial, parcela da população parece ter “docilmente” substituído o princípio de prazer pelo princípio de realidade. O mesmo não ocorreu com outra parcela, que optou por “enfrentar a realidade”, a fim de restituir e preservar o direito de projetar sua “libido” para onde bem entendesse, com plena liberdade.

Portanto, as crônicas a seguir constroem representações ficcionais de alguns processos conflituosos ocorridos entre a repressão ditatorial, os movimentos de resistência e mesmo situações em que civis são simplesmente abordados arbitrariamente, como é o caso do episódio narrado na crônica “Atitude suspeita”, publicada em 1982 no livro *O gigolô das palavras*.

“Atitude suspeita”

A história se resume na detenção de um “cidadão” por dois agentes militares que justificam ao delegado terem percebido que ele apresentava uma “atitude suspeita” porque estava parado em seu ponto de ônibus. De acordo com os agentes, “Ele fingia que estava esperando um ônibus [...]. Foi o que despertou a nossa suspeita”¹⁰³. Ao ser interrogado, o personagem detido tenta se justificar dizendo que, ao contrário da versão policial, ele não “tentava fugir”, mas apenas mantinha sua rotina de tomar o mesmo ônibus no mesmo lugar “todos os dias para ir para casa!”¹⁰⁴. Uma *contradição* da fala do delegado durante o interrogatório, obtida por um *acidente* ou *lapso de linguagem*, é o estopim para que o personagem inverta a situação e também para que a crônica garanta o efeito humorístico mais explícito:

¹⁰² ZANONE, Valerio. “Repressão”. In: BOBBIO, Norberto [et al.]. *Dicionário de política*. Brasília: Ed. UNB, 1998, p. 1107.

¹⁰³ VERRISSIMO, Luis Fernando. “Atitude suspeita”. In: _____. *O gigolô das palavras*. Porto Alegre: L&PM, 1982, p. 21.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 22.

- Mas eu não tentava fugir. Era o meu ônibus, o que eu tomo sempre.
- Ora, meu amigo. O senhor pensa que alguém aqui é criança? O senhor estava fingindo que esperava um ônibus, em atitude suspeita, *quando suspeitou destes dois agentes da lei ao seu lado*. Tentou fugir e...
- Foi isso mesmo. Isso mesmo! Tentei fugir deles.
- Ah, uma confissão!
- Porque eles estavam em atitude suspeita, como o delegado acaba de dizer [grifo nosso]¹⁰⁵.

A sagacidade do acusado garante sua liberdade e compromete os dois agentes, que também encontram argumentos para acusar o delegado de agir em atitude suspeita, por haver liberado o “cidadão”.

Pormeio dessas considerações, é possível dizer que a crônica *ridiculariza* os militares pela *exposição* de procedimentos *absurdos* e *sem sentido* para reprimir a população. A manobra encontrada para se livrar da acusação também *expõe* a estupidez e fragilidade argumentativa dos policiais no contexto de uma detenção. Além disso, essa manobra determina uma brusca *transformação* (antes e depois) no comportamento do personagem, o que também colabora para o efeito risível. Por fim, vale destacar que, em seu conjunto, a crônica elabora uma *sátira* que *desmascara* o modo coercitivo do qual se valem os militares para reprimir. É evidente a humilhação e o constrangimento que lhes é imposto pela atitude de resistência do acusado.

“Certos lugares”

A crônica “Certos lugares”, publicada em 1982, no livro *Outras do analista de Bagé*, é composta por três fragmentos que convergem com a *sátira* ao Serviço Nacional de Informação (SNI) da ditadura. Ela é composta por diversos jogos de palavras que garantem o efeito risível. Porém, nossa análise vai se concentrar naqueles que estão mais diretamente relacionados à referida sátira.

No primeiro fragmento, o narrador descreve as características de uma cidade fictícia chamada “Óbvio”, explorando as várias possibilidades de *combinação* de palavras semanticamente associadas à ambiguidade que o termo em destaque expressa, como na aproximação com os termos “evidente” e “claro”. Outros termos com conteúdo semântico negativo também são incorporados de maneira a nomear prédios e lugares, como no caso do hotel chamado “Ostracismo” e do bairro chamado “Desgraça”: “Quem cai em Desgraça vai automaticamente parar no Ostracismo”¹⁰⁶. Os nomes do bar e do restaurante do hotel também são significativos: Pária’s [do Pária] e L’Execrable [O execrável], respectivamente. Além disso, conforme o narrador, na ausência do “poço”, o hotel tem “depressão”.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁶ VERÍSSIMO, Luis Fernando. “Certos lugares”. In: _____. *Outras do analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM, 1982, p. 35.

No segundo fragmento, temos a descrição de outra cidade chamada “Comunidade de Informação”. O narrador ironiza o fato de que, embora tenha esse nome, “ninguém sabe exatamente onde ela fica”¹⁰⁷. O que determina o modo de vida nesta fictícia cidade é a lei do silêncio, uma vez que todos os moradores são vigiados por meio de escuta telefônica e microfônica: “Todos os telefones são grampeados [...]. As donas-de-casa arrumam os quartos, enxotando os comunistas de baixo da cama, se houver, e trocando os microfones de lugar para as crianças não descobrirem”¹⁰⁸. O controle sobre a coletividade é irrestrito, a exemplo do modelo *panóptico* de vigilância descrito por Michel Foucault. Embora o narrador afirme que “todos sabem tudo sobre todos”¹⁰⁹, apenas o SNI sabe mais e não é visto. Um diálogo entre duas mulheres explicita essa condição esquizofrênica da vigilância:

- Olha, gravei uma conversa do seu marido com o Medeiros. Algo sobre uma conspiração em marcha. Acho que ele vai chegar tarde em casa.
- Puxa, obrigada. Vou tirar o assado do forno.
- Venha jantar conosco. É espaguete mas...
- Eu já sabia.
- Como?
- Você esqueceu? Sua cozinheira é nossa informante¹¹⁰.

O terceiro fragmento é composto pelo diálogo entre um casal que, vivendo na Comunidade da Informação, ao deitar para dormir, teme que qualquer rangido da cama chame a atenção do SNI: “O que é que o plantão do SNI vai pensar de nós?”¹¹¹.

De modo coeso, a partir da descrição das duas cidades fictícias, os três fragmentos compõem um quadro *alusivo* da realidade brasileira da ditadura militar em que a normalidade da vida está suspensa. “Óbvio” é a representação da inércia social e, por isso mesmo, tudo caminha para o “Ostracismo”, para a “Desgraça” e para a “Depressão”, em um contexto em que “as baratas têm nojo dos hóspedes”¹¹² do hotel. O emprego da técnica do *absurdo* nesta passagem, ou mesmo da *reversão* ou *contradição* das coisas, estimula a tentativa de compreensão do autoritarismo a partir de sua própria negatividade. Assim também ocorre no caso da “Comunidade da Informação” que, *ironicamente*, diferente do que o nome da suposta cidade expressa, a “informação” diz respeito a um sistema de vigilância da sociedade pelo estado ditatorial, e não necessariamente a um contexto em que a população se apropria das tecnologias da informação para o desenvolvimento de estudos e melhorias no trabalho,

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹¹¹ VERISSIMO, *op. cit.*, 1982, p. 37.

¹¹² *Ibid.*, p. 35.

por exemplo. No plano humorístico, o início do segundo fragmento, quando o narrador começa a descrever tal cidade, cria uma expectativa correspondente ao sentido denotativo atribuído ao seu nome. Posteriormente, essa *expectativa é frustrada*, o que se torna mais um elemento que assegura o efeito risível.

“Detalhes”

A crônica “Detalhes”, também publicada no livro *Outras do analista de Bagé*, tem estrutura semelhante à anterior. É composta por três fragmentos com curtas histórias aparentemente dissociadas. No primeiro, o porteiro de um palácio conta à sua esposa uma *história mirabolante* que teria ocorrido enquanto trabalhava em uma festa. Segundo ele, uma carruagem de ouro, puxada por cavalos, chega ao palácio transportando uma mulher muito bonita, que participa da festa e, ao dar meia-noite, aparece correndo na porta do palácio, “maltrapilha”, deixando escapar um dos sapatos. Enquanto é perseguida pelo príncipe, entra em sua carruagem transformada em abóbora e puxada por ratos. O procedimento *paródico* relativo ao conto de fadas *Cinderela* é explícito. A história é narrada enquanto o porteiro está sob efeito de álcool, o que estimula sua esposa a lhe aconselhar: “— Esse trabalho no palácio está acabando com você, Helmuth. Pede para ser transferido para o almoxarifado”¹¹³.

No segundo fragmento, temos um diálogo entre policiais e uma mulher cujo filho (uma criança) é acusado de ter visto e dito que “o rei estava nu”¹¹⁴. A intenção dos policiais é levar a criança para o interrogatório porque tal atitude é vista como criminosa:

- A senhora sabe o que ele fez. Queremos saber porquê. Alguém pagou para ele dizer que o rei estava nu?
- Não. Claro que não. Nós fomos ver o rei desfilar com a sua roupa nova. Até fomos cedo, para pegar lugar na frente. E quando o rei passou, ele disse, só isso.
- Por quê?
- Porque o rei estava nu.
- Isso não vem ao caso. O que o levou a se manifestar.
- Não sei. Ele ficou surpreso e...
- Influência de casa, talvez? Que tipo de educação recebe o menino?
- Uma educação normal. Nós somos gente pobre. Enfim...
- Quem são seus amigos? Ele pertence a alguma organização? O que costuma ler? Recebe publicações estrangeiras?
- Ele ainda não sabe ler! É um inocente.
- Inocente útil, talvez. Teremos que levá-lo para interrogatório. Prepare suas coisas.
- Mas...
- Vá buscá-lo, por favor.

¹¹³ VERISSIMO, Luis Fernando. “Detalhes”. In: _____. *Outras do analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM, 1982, p. 84.

¹¹⁴ VERISSIMO, *op. cit.*, 1982, p. 85.

- Mas ele disse a verdade. O rei estava mesmo nu. Todo mundo viu.
- Mas só ele disse. Esses são os que dão trabalho¹¹⁵.

O último fragmento traz um breve diálogo entre uma garçonete de uma cervejaria em Munique, na Alemanha, e um político que costuma frequentar o lugar com amigos para discutir política. Insistentemente, o homem pede a moça em casamento, faz-lhe uma promessa e uma advertência:

- Se você casar comigo eu abandono tudo, Liselote. Amigos, política...
- E você raspa esse bigodinho ridículo?
- Faço tudo o que você quiser, Liselote. Case comigo. Se você não casar comigo eu sou capaz de fazer uma loucura.
- Eu, hein?
- Liselote...
- Não chateia¹¹⁶.

Uma tentativa de articulação dos três fragmentos em torno da ideia de repressão, pensada como enfoque central da crônica, pode ser elaborada da seguinte forma: a mulher reprime o marido bêbado que, após uma noite de trabalho estressante, tem necessidade da embriaguez como mecanismo de obtenção de prazer exatamente pela possibilidade de deslocamento da realidade hostil que o álcool proporciona. Os policiais reprimem a atitude da criança que aponta a nudez do rei porque a liberdade de expressão representa grande ameaça a ele, humilha-o e *expõe* sua estupidez. O político reprime a garçonete ao insistir no convite de casamento que não corresponde à vontade dela. O efeito *ambíguo* da ameaça de “fazer uma loucura” também pode ser interpretado como uma tentativa de interdição da liberdade de escolha da moça. Neste último caso, a referência ao “bigodinho ridículo” do político e a referência à famosa cidade alemã levantam suspeitas de que estejamos diante de uma *alusão* à figura de Adolf Hitler. Foi em Munique que Hitler teve suas primeiras aparições na cena política alemã. O diálogo encerra com a negativa da garçonete em relação ao pedido de casamento. Como consequência, a crônica parece sugerir que a loucura foi feita.

No caso da história do menino que viu o rei nu, que nos remete novamente ao conto de Hans Christian Andersen (“A roupa nova do rei”), há um elemento *satírico* em relação ao aparelho repressor da ditadura, na medida em que a crônica *expõe* a atitude arbitrária dos policiais ao agirem com desproporcionalidade. Ao mesmo tempo, a preocupação dos policiais com a criança reside no fato de ela ter dito a verdade a respeito do rei, de ter sido a única a emitir opinião, a fazer uso de sua liberdade de expressão. Obviamente, o fato de ser uma criança e, por essa razão, sua opinião estar amparada por sua suposta inocência, funciona como estratégia de construção por parte do cronista.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

“Regulamentação”

A crônica “Regulamentação”, publicada primeiramente em 1977, em jornal, e posteriormente no livro *Crônicas da vida pública*, satiriza a repressão militar, às vésperas da revogação do AI-5. O texto permite compreender que até o momento de sua primeira publicação, os efeitos da repressão ainda se faziam extremamente ameaçadores. O procedimento de escrita consiste em apresentar um suposto “caçador de bruxas” e descrever suas ações no contexto ditatorial brasileiro. Neste caso, a expressão é empregada em sentido *metafórico* para se referir aos agentes da repressão. No processo narrativo, são feitas analogias com a Era Medieval, quando a Igreja Católica perseguia e matava mulheres que considerava literalmente bruxas, e com a Alemanha nazista, quando judeus e ciganos também foram perseguidos e mortos. Tais analogias se configuram como estratégia de escrita que intensifica o plano argumentativo da crônica, que é ressaltar a ameaça constante da repressão contra a vida das pessoas. A percepção do narrador é a de que a realidade representada está diante do terror total e, em face disso, é necessário tomar atitudes de autopreservação. Há o reconhecimento do uso extremo da violência como mecanismo repressor. Diante disso, a recomendação que faz ao final do texto expressa a gravidade do que se vive no país: “Se você é inteligente, acha que assim não está certo, tem opinião própria e a coragem de expressá-la, é melhor se abaixar”¹¹⁷. Antes, faz uma descrição da maneira autoritária de agir dessa figura:

O caçador de bruxas geralmente escolhe suas bruxas entre as pessoas que o incomodam ou contradizem. Assim, se o caçador apontar sua arma para uma pessoa e disser “É uma bruxa”, e a pessoa negar, está provando que é. O caçador de bruxas não precisa de muita imaginação para praticar o esporte. Este é o seu maior atrativo¹¹⁸.

O narrador estabelece uma *comparação analógica* entre o ato de caçar “bruxas” e a prática esportiva, sugerindo a ideia de que perseguir, prender e matar quem contradiz ou incomoda a repressão é uma atividade divertida do ponto de vista dos militares e que implica algum tipo de gratificação pelo desempenho “afirmativo”. A única forma de escapar a isso é, conforme o narrador, “abaixar-se”, construindo mecanismos de autopreservação da integridade física e permanecer em alerta constante. Assim, a crônica confronta a violência repressiva por meio da *exposição alusiva* dos próprios atos de violência praticados pela ditadura.

¹¹⁷ VERISSIMO, Luis Fernando. “Regulamentação”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 88.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 87.

“Interrogatório”

A crônica intitulada “Interrogatório”, publicada originalmente em 1977, e republicada em 1995, no livro *Crônicas da vida pública*, é dividida em duas partes. Na primeira delas o narrador constrói uma situação hipotética em que imagina como seria o procedimento de interrogatório coletivo de estudantes presos em manifestações. Imagina que a eles é fornecido um questionário impresso, como uma prova, de modo que todas as perguntas têm a finalidade descobrir se cada manifestante é ou não comunista. Em caso afirmativo, o manifestante é considerado reprovado, o que implica seu “enquadramento na Lei de Segurança Nacional”¹¹⁹.

A segunda parte da crônica é constituída por este questionário, que contém seis perguntas. Interessa notar que todas as questões presentes no interrogatório impresso conduzem o manifestante a admitir ser comunista e, portanto, supostamente representar ameaça ao governo. O efeito humorístico é obtido por meio da *sátira* lançada contra a ditadura, que *ironiza* os procedimentos adotados para extrair a verdade que interessa aos agentes. Breves recortes de três dessas perguntas chamam a atenção de forma mais enfática:

1 – Você participou da manifestação porque:

- a) É comunista.
- b) É comunista.
- c) É comunista.
- d) Todas as três.

3 – Aceitando-se a hipótese, absurda, de que você não seja comunista, você participava da manifestação, porque:

- a) Não está satisfeito com o ensino brasileiro, apesar de este ser um dos mais completos, bem aparelhados, livres, adiantados e baratos do mundo e, se disser que não, vai ter.

6 – Se for liberado, você:

- a) Promete que nunca mais vai participar de qualquer concentração, a não ser de apoio ao governo, se conseguir reunir três pessoas¹²⁰.

A primeira é reproduzida aqui na íntegra e *expõe* o cinismo incorporado pelo interrogatório em apresentar apenas uma possibilidade de resposta, qual seja, a confissão, ainda que não haja o que confessar. O comando da segunda questão é elaborado de maneira a inibir o manifestante e eliminar a possibilidade de que qualquer resposta sua seja aceita em seu favor. Além disso, a respeito do item “a”, caso a resposta seja afirmativa, caso o manifestante critique o sistema de ensino brasileiro, sofrerá algum tipo de punição previsto na ameaça feita ao final da frase. A terceira também visa coagir o manifestante a declarar apoio aos militares em caso de liberação. Entretanto, de maneira estratégica, a

¹¹⁹ VERISSIMO, Luis Fernando. “Interrogatório”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 88.

¹²⁰ VERISSIMO, *op. cit.*, 1995, pp. 88-89.

crônica consegue consolidar o movimento satírico a partir da própria redação do questionário, que não deixa de ser uma representação textual da fala dos próprios interrogadores militares. Assim, a ideia é fazer com que eles próprios se exponham ao ridículo, o que fica evidente no fragmento “se conseguir reunir três pessoas” para apoiar o governo.

“A situação”

“A situação”, publicada em 1997, no livro *O marido do Dr. Pompeu*, é uma crônica que dispensa o narrador e apresenta diretamente dois personagens que interagem no contexto de um programa televisivo de culinária. A apresentadora inicia o programa chamando a atenção das telespectadoras, as donas de casa, para a participação inédita de um canibal de um fictício país africano, “Caldeirões”, que “dará algumas dicas sobre esse tipo de cozinha ainda tão desconhecido entre nós”¹²¹. O objetivo principal desta edição do programa é, conforme palavras da apresentadora, preparar a população para o caso de o país vir a ter que praticar o canibalismo como alternativa de sobrevivência em razão da “situação” que “não está boa”¹²². Após a fala introdutória, o diálogo se desenvolve por meio de várias situações risíveis que ensinam como preparar um corpo humano para ser literalmente comido e *aludem* de maneira conotativa ao assassinato de pessoas por militares. Essa ideia fica implícita na demonstração de preferência do canibal por civis, em detrimento dos militares:

- Certo. Quem sabe o senhor nos dá uma das suas receitas? Por exemplo, pessoa ao forno.
- Pessoa ao forno. Pega-se um civil...
- Por que civil?
- Militar muito duro. Pega-se um civil, tira-se roupa cuidadosamente e deixa-se em banho com Maria.
- O senhor quer dizer banho-maria.
- Não, banho com Maria, pra relaxar bem. A não ser que civil seja muito tímido.
- Por quê?
- Aí fica cheio de dedos. Difícil comer. Muito ossinho.
- Sim...
- Tira-se civil do banho. Deixa-se Maria de lado.
- Para quê?
- Para sobremesa. Mmmmm...
- Continue.
- Pega-se um facão bem afiado e...
- Ann... Vamos cortar essa parte.
- Que parte?
- Não. Vamos... omitir essa parte.
- Por quê?

¹²¹ VERÍSSIMO, Luis Fernando. “A situação”. In: _____. *O marido do Dr. Pompeu*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 78.

¹²² *Ibid.*, p. 78.

— Por favor, senhor Om’papo. Nossas telespectadoras...

— Não gostam sangue? Vão ter que se acostumar. Do jeito que coisa vai
vão ter que aprender trabalho com facão e afiar dentes¹²³.

Obviamente que, para compreendermos dessa forma, é necessário levar em conta os diversos fatores contextuais já apresentados ao longo do primeiro e do segundo capítulo. Assim, a “dureza” dos militares é o principal fator de distinção que faz com que o canibal prefira levar “ao forno” um civil. A crônica se vale de um conjunto de falas *jocosas* carregadas de *ambiguidade* para expor a condição dos civis brasileiros em relação à condição dos militares. De certa maneira, sugere que é difícil lutar contra a repressão ditatorial. Os militares são “duros” e, em razão disso, qualquer iniciativa de resistência (tentativa de comê-los, no plano ficcional da crônica) pode ter um preço alto a se pagar. No caso do civil, a sugestão de sua fragilidade (suposta maciez da carne) torna-o um alvo fácil de dominar e comer (matar). Ao final do trecho em destaque, o canibal adverte a respeito da necessidade de a população acostumar-se com sangue, porque, “do jeito que a coisa vai” e do jeito que civis são tão vulneráveis em comparação aos militares, a tendência é haver muito derramamento de sangue dos primeiros, por meio da repressão com uso da extrema violência.

“Detalhes, detalhes”

Encerramos este tópico com a análise da crônica “Detalhes, detalhes”, publicada em 1984, no livro *A mulher do Silva*. Talvez seja a que menos toca diretamente no tema da repressão, ao menos do ponto de vista da representação do exercício da *violência subjetiva* no contexto ditatorial brasileiro. Entretanto, se pensarmos naquele outro conceito de violência definido por Zizek, a *violência objetiva*, veremos que a recusa do chefe de estado brasileiro em se dispor a negociar democraticamente soluções para a saída “da crise política brasileira”, como sugere o narrador, configura-se como um ato de violência repressiva contra a sociedade e contra o próprio Congresso Nacional. Além disso, ainda conforme o narrador, por mais que o presidente ouça os apelos para a negociação, não há como confiar na sua palavra, nem na de um possível intermediário: “Negociar como? O quê? Com quem? Como ter certeza de que o negociador é confiável e pode decidir pelos outros?”¹²⁴. Daí em diante, como maneira de ilustrar esse antagonismo social, o narrador faz *alusão* a uma *história mirabolante* (talvez nem tanto) para explicar os perigos que a sociedade brasileira corre diante de um governo que não inspira confiança.

¹²³ VERISSIMO, *op. cit.*, 1997, pp. 78-79.

¹²⁴ VERISSIMO, Luis Fernando. “Detalhes, detalhes”. In: _____. *A mulher do Silva*. Porto Alegre: L&PM, 1984, p. 99.

A crônica volta-se para Roma, na Itália, “na época em que os cristãos eram perseguidos e, quando alcançados, atirados aos leões”¹²⁵. De acordo com o narrador, os soldados romanos faziam questão de construir um ambiente de crueldade humorística na masmorra, onde os cristãos aguardavam a hora de descer para a arena:

Os cristãos esperavam a vez de entrar na arena, nas masmorras do Coliseu, em celas que, com humor cruel, os romanos identificavam com tabuletas onde se lia “Canapés”, “Entradas”, etc. Na cela marcada “Sobremesa”, um grupo de cristãos passava seus últimos momentos antes do encontro com os leões. Alguns rezavam, outros faziam aquecimento¹²⁶.

Em determinado momento, três personagens passam a figurar na história, além, é claro, dos leões. São eles Tertúlio, sua filha Calpúrnica, ambos cristãos à espera do enfrentamento, e Caius Flavius, um militar romano por quem a moça demonstra ser apaixonada. O diálogo entre pai e filha demonstra que ela tem esperança e acredita que o militar irá salvá-los. O pai demonstra incredulidade, sobretudo porque sua experiência já não permite mais confiar inocentemente em um oficial militar: “Não arriscará sua carreira para salvar uma cristã”¹²⁷. A expectativa negativa do pai é quebrada com a chegada de Flavius, que explica para os dois o plano para que suas vidas sejam poupadas:

— Eu não disse, papai? Eu não disse? Ele é militar, mas é maravilhoso.
[...]
Caius Flavius olha em volta. Baixa a voz. Diz:
— Descobri que um dos leões é cristão.
— O quê?
— Basta vocês ficarem perto dele quando entrarem na arena. Ele fingirá que ataca vocês mas não os tocará.
— Vamos lá. Tá na hora!¹²⁸.

A ingenuidade da filha contrasta com o estado de alerta do pai, que não cessa de desconfiar do militar. É exatamente em razão dessa desconfiança que, prestes a entrar na arena, volta-se para Flavius e indaga sobre como reconhecerá o leão cristão, se diante deles estarão dois. A resposta do militar coincide com o fim da crônica: “— Não tem como errar – tranquiliza-o Caius Flavius. — É o que usa um crucifixo embaixo da juba”¹²⁹.

Além dos diversos mecanismos de produção do humor descritos por Berger, há uma técnica não mencionada na tabela apresentada no capítulo anterior, mas que aparece quando o autor se refere ao ponto alto da revelação

¹²⁵ *Ibid.*, p. 99.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 99-100.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 100.

¹²⁸ VERÍSSIMO, *op. cit.*, 1984, p. 100.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 100.

da ignorância de alguém. Trata-se do *punch line*, que pode ser traduzido como “remate”, “*slogan*” ou “parte final de uma piada”¹³⁰. A história que o narrador evoca para comparar com a crise política brasileira não passa de uma piada, sobretudo se ela for lida de maneira descontextualizada, o que não é o caso. Tirar o crucifixo debaixo da juba do leão é tarefa praticamente impossível, *incongruente*, se pensarmos na luta pela sobrevivência que os dois personagens irão travar, daí a razão do efeito risível. Antes de tirar o crucifixo o personagem terá sido morto pelo leão. Tão impossível quanto tirar o crucifixo debaixo da juba do leão é lidar com a situação política brasileira. A aproximação fornece caminho para refletir criticamente sobre o autoritarismo no Brasil e a dificuldade de confrontá-lo.

A respeito do humor presente na crônica, ainda é necessário fazer um breve comentário em torno de uma importante passagem. Trata-se de uma fala de um dos prisioneiros cristãos prestes a descer para a arena:

A revisão médica terminou. Todos estão em condições de alimentar os leões sem perigo de intoxicá-los. Alguns tentam esconder o nervosismo fazendo piadas. “Nada de corpo mole. Vamos fazer esses bichos mastigarem”, etc. Mas o ambiente é de tensão¹³¹.

A fala é muito semelhante a que compõe uma famosa passagem do livro *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, e que se repete no ensaio sobre “O humor”, em que Freud conta uma anedota de um condenado à morte que, próximo de sua execução, faz a seguinte declaração diante de seus algozes: “Bem, a semana está começando otimamente”¹³². De acordo com Freud, essa fala é ilustrativa da ideia de que

[...] o processo humorístico se completa em sua própria pessoa e, evidentemente, concede-lhe senso de satisfação. Eu, ouvinte não participante, sou afetado, por assim dizer, a longo alcance, por essa produção humorística do criminoso; sinto, como ele talvez, a produção de prazer humorístico¹³³.

Tanto no caso anedótico relatado por Freud quanto no caso da crônica de Verissimo, podemos dizer que a “teoria da liberação”, tal como descrita anteriormente, ajuda a compreender o comportamento dos respectivos personagens diante da morte. A necessidade de rir de si próprio corresponde a um processo econômico do sofrimento. Ao mesmo tempo, essa iniciativa tende a provocar empatia no leitor/ouvinte, que ri e, ao mesmo tempo, sofre junto com o condenado, o que, conseqüentemente, desempenha importante papel no desenvolvimento do sentimento de solidariedade.

¹³⁰ BERGER, *op. cit.*, 1993, p. 5.

¹³¹ VERISSIMO, *op. cit.*, p. 100.

¹³² FREUD, *op. cit.*, 1996b.

¹³³ *Ibid.*, 1996b.

3.4. Interações entre Tortura, Memória e Esquecimento

Iniciamos esta última parte do capítulo com uma retomada da ideia de tortura, a partir de sua institucionalização e seus efeitos sobre a coletividade, e não apenas sobre a vítima diretamente torturada, como destacam os psicanalistas Viñar e Viñar ao comentarem que, no contexto das ditaduras latino-americanas,

La institucionalización de la tortura fue una pieza clave del poder autoritario, el polo más abyecto de su lógica de gobierno que, incapaz de suscitar la participación y la adhesión, promovió la sumisión, la rebelión, la huida o la resistencia.

Pensamos que cuando el Estado instituye la tortura como sistema, el universo afectado no es el núcleo restringido de las víctimas sino la sociedad en su conjunto¹³⁴.

No caso brasileiro, o “luto triunfante”¹³⁵ vivido por grande parcela da população em relação aos efeitos negativos da ditadura parece contrariar ao menos parcialmente as proposições acima, porque aqui a tortura suscitou e continua a suscitar a participação, a adesão e a simpatia por sua prática, apesar de toda a luta e resistência encampada por diversos setores da sociedade, como estudantes, operários, artistas, políticos e intelectuais ligados ao meio acadêmico. Esse luto, como definido por Idelber Avelar, sugere que estamos recuperados dos traumas da ditadura, que não há mais o que lamentar e o espírito festivo deve ser o vetor das nossas relações. Tal ilusão seria responsável exatamente pelo movimento contrário do que se pensa. Ela cria condições para que o trauma permaneça e, mais do que isso, para que novos eventos traumáticos aconteçam.

No plano político, em larga medida, a “pseudoanistia” tem papel decisivo na construção dessa visão opaca a respeito da realidade brasileira. Conforme Maria Rita Kehl, “a tortura resiste como sintoma social de nossa displicência histórica” e, diante desta constatação, é necessário realizar o enfrentamento com a finalidade de “exterminar a tortura”¹³⁶. Essa atitude começa pela preservação da memória desse passado violento. Reconhecê-lo

¹³⁴ VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. “El tiempo de terror: efectos de fractura en la memoria y los ideales”. In: _____. *Fracturas de memoria: crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1993, p. 112. [A institucionalização da tortura foi uma peça chave do poder autoritário, o polo mais abjeto de sua lógica de governo que, incapaz de suscitar a participação e a adesão, promoveu a submissão, a rebelião, a fuga ou a resistência. Acreditamos que quando o Estado institui a tortura como sistema, o universo afetado não é o núcleo restrito das vítimas, mas a sociedade como um todo]. Tradução nossa.

¹³⁵ AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 161.

¹³⁶ KEHL, Maria Rita. “Tortura e sintoma social”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 132.

significar não apenas lembrar, mas admitir sua gravidade e a possibilidade de sua repetição.

A respeito disso, uma importante passagem do livro *História, memória, esquecimento* parece oportuna:

Considero o reconhecimento como o pequeno milagre da memória. Enquanto milagre, também ele pode faltar. Mas quando ele se produz, sob os dedos que folheiam um álbum de fotos, ou quando do encontro inesperado de uma pessoa conhecida, ou quando da evocação silenciosa de um ser ausente ou desaparecido para sempre, escapa o grito: “É ela! É ele!” E a mesma saudação acompanha gradualmente, sob cores menos vivas, um acontecimento rememorado, uma habilidade reconquistada, um estado de coisas de novo promovido à “reconhecimento”. Todo o fazer-memória resume-se assim no reconhecimento¹³⁷.

Esse “fazer-memória” a que se refere Ricoeur é um ato de pensamento que corre em direção contrária ao esquecimento. Embora nesta passagem o autor concentre sua atenção nos efeitos afirmativos desse “milagre da memória”, é possível também supor que tal milagre possa operar no reconhecimento (lembração) do terror, dos seus perpetradores e dos danos causados, individual e coletivamente.

Os contos e as crônicas que passamos a analisar agora foram reunidos em torno do tema da tortura, da memória e do esquecimento. Tal como as fotografias daquele álbum que, a cada nova página, ativa a memória de lugares e pessoas, essas produções podem ser lidas como atos de linguagem do “fazer-memória” do terror da ditadura militar brasileira com a finalidade de *não-fazer-esquecer*.

“Às favas”

A primeira crônica é intitulada “Às favas”, publicada em 1999, no livro *Aquele estranho dia que nunca chega*. Em um único parágrafo, o narrador problematiza a questão da tortura a partir de um movimento *irônico* que *expõe* o cinismo de importantes figuras da ditadura (Delfim Netto e Roberto Campos) a respeito de seus prováveis posicionamentos sobre a tortura, “se tivessem lhes perguntado”¹³⁸. Além disso, recupera uma famosa declaração de Jarbas Passarinho (ministro do Trabalho e da Previdência Social e um dos principais idealizadores do AI-5) dirigida ao então presidente Castello Branco, em que, favorável ao recrudescimento da repressão, renega todos os “escrúpulos de consciência”.

¹³⁷ RICOEUR, *op. cit.*, 2007, p. 502.

¹³⁸ VERISSIMO, Luis Fernando. “Às favas”. In: _____. *Aquele estranho dia que nunca chega*, 1999, p. 56.

Assim, a *ironia* se faz notar pela *exposição* da contradição formalmente estruturada na sociedade brasileira, que consegue conviver tranquilamente com figuras públicas que no passado contribuiriam com a instabilidade social, fruto da violência de Estado que elas mesmas legitimaram. A frase “nenhum deles torturou pessoalmente ninguém”¹³⁹, no contexto da crônica, não possui subordinação e, por isso, soa como *irônica*, porque indiretamente eles torturaram e isso por si só já simboliza os “escrúpulos de consciência” mandados “às favas”. Sem o devido ajuste de contas com esse passado, seja em razão de crimes de tortura diretamente cometidos pelos perpetradores, seja em razão dos indiretamente autorizados pela alta cúpula do governo, a história será sempre a mesma, pois, conforme o narrador, “como estamos no Brasil, todos puderam ir “às favas” catar seus escrúpulos, reconstruir suas consciências e ter uma longa e proveitosa vida pública”, sem pagar pelos crimes que cometeram. Ricœur afirma que, “nessa dimensão social, só se pode perdoar quando se pode punir”¹⁴⁰.

“Contrição”

A crônica “Contrição”, também publicada em 1999, no livro *Aquele estranho dia que nunca chega*, satiriza o regime militar brasileiro pela insistência de seus agentes em não reconhecerem os crimes cometidos contra civis. Para tanto, o narrador faz *alusão* à omissão da Igreja católica a respeito da perseguição aos judeus pelo nazismo, e à de países escravocratas, como os Estados Unidos e o Brasil, que somente teriam abandonado o sistema quando não havia mais interesse em sua manutenção, e não exatamente por reconhecimento da prática desumana. De acordo com o narrador, “o problema com expiações históricas deste tipo é que elas sempre vêm tarde [...], quando não adianta mais nada”¹⁴¹.

A crônica *expõe* esse antagonismo social na medida em que *desmascara* o cinismo das referidas instituições, representadas pelos “senhores do mundo” que, ainda conforme o narrador, “gozam duas vezes, com o crime e com a expiação”¹⁴², o que demonstra o traço volúvel das decisões políticas que tradicionalmente são tomadas para atender a interesses exclusivamente econômicos. Ainda em relação ao caso brasileiro, o narrador cita o *Atentado ao Riocentro* como exemplo de uma série de episódios violentos provocados pela ditadura que permanecem negados e impunes:

Até lá, a história oficial do atentado no Riocentro, por exemplo, será a

¹³⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴⁰ RICOEUR, *op. cit.*, 2007, p. 476.

¹⁴¹ VERISSIMO, Luis Fernando. “Contrição”. In: _____. *Aquele estranho dia que nunca chega*, 1999, p. 66.

¹⁴² *Ibid.*, p. 66.

mentira militar e – como se viu na defesa da nomeação do general Fayad, como se estivessem defendendo a corporação das infâmias – a história dos excessos militares será que eles não aconteceram, ou aconteceram mas não desonraram ninguém¹⁴³.

Neste trecho, corajosamente, o narrador acusa os militares de mentirosos e *ironiza* o fato de que seus crimes, por mais que tenham acontecido, não podem ser encarados como tais, uma vez que estavam agindo em nome da ordem e da segurança nacional. Diante de tal justificativa, a tortura, o assassinato e o desaparecimento de corpos de opositores ao regime são atos considerados legítimos na perspectiva dos militares, pois “não desonraram ninguém”. A crônica explora a *incongruência* existente entre discursos expiatórios e a violência perpetrada no passado e que pode ser retomada a qualquer hora, a depender do que for conveniente ao poder autoritário. A lógica do dano e da reparação funciona sem que ocorra a devida punição a quem provocou tal dano.

“Deixa pra lá”

Nessa crônica, também reunida no mesmo livro das duas anteriores, o tema da impunidade tratado acima é retomado, desta vez a partir de críticas feitas a decisões políticas do governo de Fernando Henrique Cardoso. Ao chamá-lo indiretamente de mentiroso, o narrador *desmascara* a tradicional e conveniente prática brasileira de “perdoar tudo”, o que gera impunidade e cria condições para novas formas de abuso: “Se a História do Brasil ensina alguma coisa é que ninguém paga pelo que foi, fez e falou”¹⁴⁴. Assim, a crônica *satiriza* a naturalidade com que a estrutura política brasileira é capaz de incorporar atores centrais da ditadura em setores estratégicos da administração federal, como se suas ações violentas do passado tivessem ido “junto com o lixo, para o esquecimento ou a reciclagem”¹⁴⁵. A sugestão apontada na última frase, a de que somente “em outro país” a mentira do então presidente e a presença de militares no comando de uma democracia constituiriam fatos “gravíssimo[s]”, expõe a *incongruência* da realidade histórica brasileira, mesmo com o fim da ditadura.

“O puma no meio da sala”

Também publicada em 1999, no livro *Aquele estranho dia que nunca chega*, a crônica “O puma no meio da sala” dá continuidade à crítica à impunidade dos crimes cometidos pela ditadura. A estratégia narrativa inicia pela *alusão* a

¹⁴³ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴⁴ VERISSIMO, Luis Fernando. “Deixa pra lá”. In: _____. *Aquele estranho dia que nunca chega*, 1999, p. 141.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 141.

uma peça distópica de Millôr Fernandes, que imagina com seria o Brasil caso as bombas do *Ataque ao Riocentro* tivessem explodido, tal como planejado pelos militares. Um conjunto de verbos empregados no futuro condicional (“poderia”, “teriam”, “fariam”, “seria”, “tomaria”, “seguiria”) dá conta dessa representação distópica que, em síntese, constrói um “Brasil de selvageria inédita, um Brasil desatinado para o qual nada, nem a pior violência do passado, nos preparara – e da qual nada nos redimiria”¹⁴⁶. Entre a ficção de Millôr e a realidade do que se seguiu após o atentado, o narrador sugere haver convergência no que diz respeito ao elevado grau de fantasia empregada sobretudo no processo de investigação e nas cínicas conclusões do Inquérito Policial Militar.

A *ironia* está presente na ideia de que realidade brasileira não é real, é fantasiosa e manipulável para atender a interesses da ditadura, como a ocultação de crimes, colaborando decisivamente para a impunidade e para o consequente esquecimento. A representação *metafórica* do veículo que transportava os militares com as bombas, um Puma, como adorno “no meio da sala”, funciona como mecanismo de presentificação do trauma e, ao mesmo tempo, como representante de milhares de vozes de pessoas que poderiam ter sido vítimas do atentado e ainda aguardam pela punição dos perpetradores “no país que finge que não aconteceu”¹⁴⁷. A *incongruência* existente entre os fatos e a negação deles é determinante não apenas nesse contexto autoritário apresentado pela crônica, mas também na própria produção do efeito humorístico.

“Os meios e os fins”

A crônica “Os meios e os fins”, publicada em 2010, no livro *O mundo é bárbaro*, talvez seja, entre todas as analisadas até aqui, a que menos faz referência direta à ditadura. O que nos leva a atribuir significância para os propósitos de nosso estudo é novamente a *exposição* humorística do tema da impunidade que se apresenta como imperativo dinâmico na experiência histórica brasileira, desde sua fundação, até hoje. A crítica à impunidade de crimes cometidos pelo Estado brasileiro e, principalmente, pelos seus agentes de segurança do regime ditatorial e posterior a ele é feita a partir de uma *analogia* com um experimento científico que aumenta a velocidade da luz a tal ponto que um feixe dela é capaz de chegar “ao outro lado antes de ter saído”, ou de sair “antes de ter entrado”¹⁴⁸. Assim, o narrador propõe substituir *metaforicamente* cada feixe de luz por cada escândalo ocorrido no cenário político brasileiro, a fim de que possamos ter uma ideia das possibilidades de sua movimentação:

¹⁴⁶ VERISSIMO, Luis Fernando. “O puma no meio da sala”. In: _____. *Aquele estranho dia que nunca chega*, 1999, p. 50.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴⁸ VERISSIMO, Luis Fernando. “Os meios e os fins”. In: _____. *O mundo é bárbaro* (E-Book). Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 25.

Aqui há escândalos que terminam antes de começar, ou então começam e, misteriosamente, desaparecem no caminho. Outros perduram, crescem, vão, voltam e exigem explicação. A diferença entre um fenômeno e outro é a natureza do meio. Num caso, em vez de conduzir o fato ao seu desfecho natural, o meio o absorve, desvia, engaveta ou mata. Foi o que aconteceu com frequência num passado recente, em que o equivalente ao gás césio resfriado era um conluio de interesses arraigados, conivências tácitas, polícia omissa e imprensa amiga que não deixou nenhum escândalo chegar ao outro lado, ao esclarecimento e à consequência, ou sequer aparecer. No outro caso, o meio de propagação é um gás de interesses contrariados, conivências tácitas, polícia ativa e uma imprensa não tão amiga que faz os escândalos aparecerem¹⁴⁹.

A referência ao “passado recente” pela recorrência do tratamento dado ao tema da ditadura nos demais textos do *corpus* do estudo é certamente o passado ditatorial, quando, conforme o narrador, um “conluio” que envolvia militares e imprensa tratava de evitar a “propagação” de escândalos, sobretudo aqueles relacionados à violência de Estado, como a tortura, assassinato e desaparecimento de membros da oposição ao regime. Além disso, a crônica sugere que a impunidade é fator de desmoralização da sociedade brasileira e que, ao invés de ser combatida, é “cinicamente defendida”¹⁵⁰. Novamente, trata-se de um antagonismo social formalmente construído na crônica por meio de representações *incongruentes*: a impunidade é maléfica e, mesmo assim, é “combatida” com mais impunidade, o que transforma os problemas da realidade brasileira ainda mais vertiginosos e de difícil compreensão e superação.

“As meias palavras”

A crônica “As meias palavras”, publicada primeiramente em jornal de 1981, e posteriormente agregada ao livro *Crônicas da vida pública*, também se volta para o tema da impunidade dos crimes cometidos pela ditadura. Neste caso, o *Atentado do Riocentro* e práticas de tortura nos “porões” da ditadura são evocados para *satirizar* “as meias palavras” do presidente Figueiredo quando precisou dar explicações a respeito do primeiro caso. Assim, a *ironia* vem à tona quando o narrador comenta que durante os anos mais sombrios da ditadura, era a oposição, e não os militares, que estava condenada “há meia palavra, ou há palavra nenhuma”¹⁵¹. A volubilidade de comportamento dos presidentes militares representada pela figura de Figueiredo é novamente *desmascarada*, *expondo* a incongruência entre o que dizem e o que fazem. Além disso, o narrador *expõe* corajosamente, ainda no contexto do atentado ao Riocentro,

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵¹ VERISSIMO, Luis Fernando. “As meias palavras”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 123.

o cinismo do último presidente militar, ao afirmar ser “difícil acreditar que o governo, com a máquina de informação que tem a seu dispor, já não sabia tudo sobre as bombas do Rio”¹⁵².

Essas “meias palavras” e o próprio silêncio dos militares diante de eventos violentos contribuem para a perpetuação da impunidade e o consequente esquecimento do passado violento. A sugestão presente de forma indireta nesta crônica, e de forma direta em diversas outras já analisadas, é a da necessidade de se construir estratégias de enfrentamento de práticas como essa. No plano literário, “As meias palavras” parecem cumprir esse papel ao alertar para a possibilidade de o inimigo vencer, caso suas estruturas não sejam abaladas pelo confronto de ideias:

No fim o inimigo comum são os inimigos da palavra. Os que não a querem nem medida nem pela metade pois sabem que a palavra leva à revelação e as coisas às claras não interessam aos que antes prosperavam nos porões da tortura e hoje ainda apostam na impunidade. Enquanto persistirem as meias palavras oficiais eles estão ganhando a aposta¹⁵³.

“Lixo”

A banalização do violento passado brasileiro é tema da crônica “Lixo”, publicada em 1995, no livro *Crônicas da vida pública*. O texto consiste em uma resposta do narrador, figura textual de Veríssimo, a um comentário do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso sobre a suposta dificuldade de lidar com o passado da ditadura, em razão da ausência de provas e documentos. Este comentário, por sua vez, explica o narrador, foi feito em razão das críticas que o escritor vinha fazendo ao ex-presidente por não dar importância ao caso Rubens Paiva, jornalista assassinado durante a ditadura. Assim, embora no segundo parágrafo da crônica o narrador faça referência direta ao nome do ex-presidente, no início do primeiro a *alusão* é indireta, referindo-se às “pessoas que nos advertem contra ‘remoer’ o passado tratam o passado como lixo”. Desde o início, o narrador *expõe* a figura do ex-presidente ao ridículo e à humilhação pública, já que os argumentos utilizados por este último para defender a necessidade de esquecimento do passado são inconsistentes e refutados pelo narrador, que finaliza a crônica agradecendo *ironicamente* a atenção e educação de Fernando Henrique Cardoso, e, dirigindo-se diretamente a ele, declara: “Só tem uma coisa, presidente. Indícios sobre os desaparecidos existem muitos, e a falta de documentos e provas é que pede uma determinação executiva. Com documentos e provas até eu”¹⁵⁴. A crônica se insere, dessa forma, em um campo

¹⁵² *Ibid.*, p. 124.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 124.

¹⁵⁴ VERÍSSIMO, Luis Fernando. “Lixo”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 348.

de batalha no qual, do lado de seu porta-voz, configura-se a reivindicação da memória do terror e do esclarecimento sobre os desaparecidos políticos, e, do lado do alvo da crítica, configura-se a tentativa de manipulação do passado com vistas ao seu esquecimento. Tal antagonismo formal é constitutivo da estrutura social brasileira e exerce profundo impacto nas decisões políticas sobre memória e esquecimento no país.

“Últimas consequências”

Publicada primeiramente em 1981, em jornal, e depois reunida no livro *Crônicas da vida pública*, a crônica “Últimas consequências” *satiriza* os militares, especificamente o governo Figueiredo, pelo cinismo e omissão nas investigações do *Atentado ao Riocentro*. O título é uma *alusão* a recorrentes declarações dos responsáveis pela investigação, em que afirmam estar dispostos a chegar “às últimas consequências” para solucionar o caso. Esse é o mote para que o narrador imagine a situação em que os militares apresentam os resultados da investigação. A narração é interrompida, cedendo espaço para a *história mirabolante* contada pela voz de um militar responsável por divulgar a notícia em uma coletiva de imprensa.

O emprego da técnica denominada *decepção*, ou *expectativas frustradas*, é determinante para a produção do efeito risível da crônica. No contexto, “as últimas consequências” são duas senhoras aparentemente inofensivas que, de acordo com o militar, pertencem à família Consequência, composta por “perigosos terroristas”¹⁵⁵. As circunstâncias de sua suposta prisão são contadas no seguinte trecho:

- Como chegaram até o Puma sem despertarem suspeita?
- Quem suspeitaria de duas pobres velhinhas oferecendo maçãs?
- Elas são as responsáveis pelo atentado à OAB, à ABI e todos os outros do passado?
- Provavelmente. E de todos os atentados futuros também.
- Quer dizer que vocês já têm os culpados de atentados que ainda nem aconteceram?
- E ainda dizem que não somos eficientes. Mais alguma pergunta?
- Essa história tá difícil de acreditar...
- Está bem. Admito, a história está mal contada. Parece que as últimas Consequências não agiram sozinhas. Estamos investigando a possível participação de outro elemento, de alta periculosidade, no caso.
- Quem é?
- Um certo Lobo Mau. Obviamente um codinome.
- Conte-nos a respeito.
- Bem, era uma vez...¹⁵⁶.

¹⁵⁵ VERISSIMO, Luis Fernando. “As últimas consequências”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 126.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 127.

Novamente, o cinismo dos militares é exposto como forma de *satirizar* o frequente apelo a informações falsas e versões fantasiosas a respeito dos crimes cometidos por eles mesmos. Além disso, é possível pensar na *incongruência* explícita existente entre a expectativa de palavras sérias sobre um evento com alto grau de violência e a fantasiosa história contada. Ou seja, para a ditadura, a violência por ela perpetrada é banal, e desviar o foco para histórias mirabolantes é um caminho para o esquecimento.

“Consciência”

A crônica “Consciência”, publicada primeiramente em 1970 e, posteriormente, em 1995, no livro *Crônicas da vida pública*, constitui-se como *ironia* em torno da forma como notícias sobre prática de tortura no Brasil são divulgadas, interna e externamente. O texto é composto por dois parágrafos. No primeiro deles, o narrador assume a perspectiva de um reacionário conservador e defensor dos militares. Chama de “safados” e “chatos” tanto jornalistas quanto intelectuais estrangeiros, por divulgarem notícias de que o governo brasileiro estaria torturando civis. Em contrapartida, elogia cinicamente a revista *Veja* por sua iniciativa de investigar a questão, embora não tenha tido sucesso “por absoluta falta de assunto”¹⁵⁷. No segundo parágrafo, o escritor assume a perspectiva narrativa e reafirma o sentido *irônico* do conteúdo do primeiro parágrafo, declarando que, em texto escrito no dia anterior, foi mais irônico ao comentar que “não compreendia a preocupação de tantos com a nossa falsa imagem no exterior”¹⁵⁸.

A crônica estabelece, assim, por um lado, um elogio à imprensa e à intelectualidade estrangeira que se solidarizam com as vítimas da tortura, e, por outro, uma crítica ao jornalismo brasileiro que colabora com a ditadura. Ao final, o narrador desafia os militares a combater as supostas notícias falsas divulgadas internacionalmente “com fatos e provas”¹⁵⁹. Tal atitude corresponde a um enfrentamento corajoso de quem escreve e publica no contexto dos “anos de chumbo”.

“Como farsa”

A crônica “Como farsa”, publicada em 1982, no livro *Outras do analista de Bagé*, possui um impactante efeito *metafórico* a respeito de como situações sérias de violência de Estado, como a tortura, são resolvidas no Brasil. Embora seja relativamente curta, a presença de diversos personagens exige atenção

¹⁵⁷ VERISSIMO, Luis Fernando. “Consciência”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 13.

¹⁵⁸ VERISSIMO, *op. cit.*, 1995, p. 13.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

para sua compreensão. Assim, achamos conveniente elaborar primeiramente uma breve síntese para, assim, fazermos alguns apontamentos interpretativos.

Um casal de amantes está dormindo quando a mulher começa a sonhar com o episódio de sua prisão pela ditadura. Acorda sobressaltada e escuta ruídos, supostamente do marido, chegando ao quarto. O amante se esconde dentro do armário. À porta, ao invés do marido,

Homens uniformizados irrompem no quarto, armados de metralhadoras. A mulher pula da cama, tapando a nudez com o lençol. Achata-se contra uma parede. Está apavorada, mas lúcida. Prefere morrer. Prefere ser metralhada a ser interrogada pelo delegado... De repente se dá conta que os homens não estão uniformizados. Estão fantasiados. E não carregam metralhadoras. São instrumentos. Taróis, tamborins, um surdo...¹⁶⁰.

Esses homens estão à procura do delegado Manfredo, o amante, que aparece no sonho da mulher e é descrito como torturador de Vito e que levou este a delatar a esposa. Até então, ela não sabia que é amante do homem que torturou seu marido. Novamente assusta-se com o barulho de alguém subindo a escada e pensa que dessa vez seja seu marido e se esconde embaixo da cama. O homem que chega se identifica como Almeidinha, e também está à procura do delegado Manfredo. Almeidinha é descrito pelo narrador como “[...] um homem com uma perna dura, um braço mole e um tapa-olho”¹⁶¹. O clima é de carnaval e contrasta com reação de medo do Almeidinha ao se defrontar com o grupo. Todos estão preocupados em decidir em qual das alas da escola de samba “Grêmio Recreativo Deixa pra Lá” vão desfilar: na “Ala dos Anistiados” ou na “Ala da Repressão”. Novo ruído é escutado e dessa vez é Almeidinha que precisa se esconder porque acredita que sua mulher está à sua procura. Ele entra no armário, onde já está escondido Manfredo. A mulher que chega ao quarto se chama Dona Rosa e também está à procura do delegado, seu marido. No armário, os dois se reconhecem. Manfredo era integrante do DOI-CODI, durante os “anos de chumbo”, e Almeidinha foi torturado por ele:

— Almeidinha. DOI-CODI, há uns dez anos. Você me torturou.
— Ó, rapaz, me desculpe. Era tanta gente que não dava para guardar a cara de todos. Como é que vamos?
— Vai se indo. Então o Manfredo do “Deixa pra lá” é você...
— Pra você ver...¹⁶².

Dona Rosa descobre o marido dentro do armário, abre a porta e se surpreende ao ver Almeidinha, a quem chama de Vito, o marido da mulher escondida embaixo da cama. Vito chama Dona Rosa de Dolores. Manfredo se

¹⁶⁰ VERISSIMO, Luis Fernando. “Como farsa”. In: _____. *Outras do analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM, 1982, p. 94.

¹⁶¹ VERISSIMO, *op. cit.*, 1982, p. 94.

¹⁶² *Ibid.*, p. 95.

surpreende com o codinome da esposa. A esposa de Almeidinha, de codinome Vito, sai debaixo da cama e agride o marido por ciúmes da suposta relação extraconjugal existente entre ele e Dona Rosa. Manfredo nega conhecer a mulher de Almeidinha. Ela acusa o delegado de haver omitido o nome e o casamento. Manfredo cobra explicações da mulher, que revela ter sido guerrilheira e usado o codinome Dolores. Almeidinha se ressentida com a mulher: “— Embaixo da cama do delegado Manfredo, hein? E nua! Pensar que há dez anos eu perdi uma perna, um braço e um olho, mas não entreguei você pra ele. E você se entregou sozinha”¹⁶³. Daí em diante, mesmo em face de todo o constrangimento gerado pelas descobertas, todos se confraternizam:

— Tudo é Brasil, Vitinho!
 — Tudo é tropical! – grita dona Rosa, abraçando a nua.
 — Tudo é faz de conta – grita Manfredo, abraçando o Almeidinha.
 — Tudo é carnaval, grita o do tarol.
 — Como é que é, gente boa. E o estribilho? – grita o do surdo, começando a batucada.
 Todos saem do quarto sambando e cantando:
 “Deixa pra lá, oi deixa pra lá
 o passado está passado
 e o futuro é o que virá
 Oi deixa pra lá”¹⁶⁴.

A crônica é extraordinária. *Satiriza* o cinismo do militar que não demonstra qualquer constrangimento ao ser apontado como torturador da pessoa com quem conversa naturalmente. Ao mesmo tempo, *satiriza* as vítimas que se relacionam normalmente com seus algozes. O impacto vertiginoso que Almeidinha sente ao descobrir que sua mulher o trai com o delegado que o torturou é posteriormente atenuando pelo clima festivo do carnaval. A ideia *ironicamente* transmitida é a de que, para se viver bem, é necessário fazer de conta que nada aconteceu. Torturadores e torturados podem conviver como amigos, o passado não interessa, seu lugar é na lixeira, é melhor esquecer-lo e seguir em frente.

A exposição da *incongruência* presente na convivência pacífica e festiva entre algozes e vítimas é de grande relevância para o estímulo de debates a respeito da impunidade dos crimes da ditadura e algumas possíveis razões que a legitimam, como a opção, sobretudo por parte da vítima, em aceitar pular carnaval com seu próprio torturador.

“O touro”

A crônica “O touro”, publicada em 2010, no livro *O mundo é bárbaro*, tematiza a dificuldade que o Brasil tem de ajustar as contas com o passado

¹⁶³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 96-97.

violento da ditadura militar. Para tanto, parte de uma *comparação* com as famosas touradas espanholas e as que ocorrem com menos visibilidade em Portugal. Assim, afirma que “na Espanha matam o touro, em Portugal apenas o chateiam”¹⁶⁵. No contexto da crônica, o “touro” é *metáfora* para os militares brasileiros (os torturadores) e seus crimes cometidos na ditadura. Enquanto “os espanhóis terminam o ritual, os portugueses deixam pra lá”¹⁶⁶. A metáfora atravessa o atlântico e vem parar na América Latina, onde os processos ditatoriais e seu tratamento após encerrados tiveram diferentes configurações. Chile e Argentina, argumenta o narrador, fizeram o ajuste de contas com seu passado e puniram seus principais torturadores, tal como a Espanha é impiedosa com o touro. Em contrapartida, a herança da tradição lusitana de apenas “chatear” o touro seria convergente com o nosso “deixa-pra-lá-ismo” que sustenta a impunidade, colabora com o esquecimento e a consequente continuidade do terror, “pois se o touro continua vivo, o que há para expiar?”¹⁶⁷.

A *condensação* da expressão “deixa pra lá” e sua *combinação* com o sufixo “-ismo”, juntamente com a imagem *metafórica* do touro, garantem efeito risível à crônica. Do ponto de vista temático, seu mérito reside na reivindicação indireta de ações políticas rigorosas para punir perpetradores da violência da ditadura. Do contrário, a repetição será inevitável, com mais “drama” e mais “sangue”.

“Histórias”

“Histórias”, crônica publicada no livro *A mulher do Silva*, em 1984, narra a experiência do personagem Branco durante sua prisão por envolvimento em questões políticas. Fora da cadeia, conta para um grupo de amigos que apesar de tudo, não foi torturado. Foi apenas colocado dentro de uma cela junto com um homem robusto apelidado de Tocão e orientado pelo delegado a contar-lhe histórias, ao que não contasse, poderia ser agredido por seu companheiro de cela. Até aqui, não há indícios de tortura nem mesmo razões para o riso. Branco começa a contar histórias ininterruptamente, pois Tocão não se mostra cansado de ouvi-lo. Após dias, com o esgotamento de todas as histórias (inclusive os contos de fada) e sua criatividade inventiva, Branco desiste de continuar contando. O narrador conclui o episódio da seguinte maneira:

O Branco não tinha mais voz. Decidiu contar histórias de pouca ação, mas com muito conteúdo psicológico, para ver se o Tocão se chateava e dizia ‘Chega’. E Tocão nem piscava. Finalmente o Branco se atirou contra as grades e gritou [...] que não aguentava mais, que o tirassem dali, que

¹⁶⁵ VERISSIMO, Luis Fernando. “O touro”. In: _____. *O mundo é bárbaro* (E-Book). Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 23.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

confessaria tudo. O delegado veio, abriu a porta da cela para o Branco sair e fez o sinal de 'positivo' para o Tocão, que era surdo e mudo e nunca na vida matara uma mosca"¹⁶⁸.

Vários elementos contribuem para a produção do efeito humorístico nesse conto. Primeiramente, é marcante a *incongruência* entre a robustez de Tocão e seu comportamento inofensivo. Depois, há novamente *incongruência* na opção de Branco por narrar contos de fadas a um homem aparentemente insensível; sua ignorância diante dos amigos em relação ao que de fato lhe ocorreu na prisão; e a estratégia do delegado de orientar Branco a contar histórias para um homem surdo e mudo. Não fosse essa revelação feita pelo narrador no final do conto, dificilmente o efeito humorístico seria o mesmo, pois sem a limitação, Tocão poderia ter agredido Branco, por ser incomodado com as incessantes histórias.

Assim, a fala do personagem Branco parece conter o aspecto do *poder disciplinar* ao qual se refere Michel Foucault. Ao negar que foi torturado, nega que alguma forma de poder tenha sido exercida sobre ele. Entende que o ato de contar histórias não é uma forma de tortura. Encontra-se em uma condição de docilização que o impede de perceber a força dominadora que é exercida sobre ele.

Salvo engano, é possível crer que Verissimo mostra nessa crônica que, em determinadas circunstâncias, mesmo uma ação nobre, como a leitura, pode ser instrumento de tortura. O conto faz *alusão* aos diversos mecanismos de tortura que estão à disposição de uma instituição autoritária, como a da ditadura militar brasileira. Longe de banalizar a violência de Estado ou o sofrimento alheio, o narrador de Verissimo problematiza-os e, assim fazendo, contribui com a economia de sentimentos dolorosos daqueles que se tornam empáticos às vítimas da violência.

“Condomínio”

O conto “Condomínio”, publicado em 1982, no livro *Outras do analista de Bagé*, narra a história de João, antigo militante, que em certa ocasião encontra seu torturador dentro do elevador do condomínio onde mora. Sérgio também é morador do condomínio e pai de um garoto chamado Serginho, o melhor amigo do Vladimir, filho de João. A narrativa é fragmentada. Há constante alternância de foco narrativo. Trechos em *itálico* narrados a partir de uma perspectiva diferente da que narra a história principal dão conta do drama vivido por João no contexto da tortura, e após ela, explorando as crises de insônia, os pesadelos e a vivência traumática. Na ocasião em que é realizada uma reunião

¹⁶⁸ VERISSIMO, Luis Fernando. “Histórias”. In: _____. *A mulher do Silva*. Porto Alegre: L&PM, 1984, p. 82.

de condôminos, João e Sérgio se encontram e, quando ficam sozinhos, o primeiro tenta iniciar um diálogo a fim de que o segundo revele algo que elimine qualquer dúvida sobre sua desconfiança:

- Vocês são do sétimo, certo?
- É. E vocês...
- Oitavo. Conheço o seu guri. O Vado.
- Vladimir.
- É um pouco mais moço do que o meu, o Serginho.
- Ele tem nove.
- O Serginho vai fazer nove. Se dão muito bem.
- O Vladimir nasceu dois anos depois que eu fui solto. Até havia dúvidas se eu podia ter filhos. Depois do que me fizeram...¹⁶⁹.

Após serem interrompidos pelas pessoas que ainda permaneciam no apartamento onde ocorre a reunião, João retoma a conversa com Sérgio e percebe que este se lembra do episódio de sua tortura:

- Como era o seu apelido? Você tinha um apelido.
 - Eu?
 - É. Não consigo me lembrar.
 - Faz tanto tempo.
- O filho da puta se lembrava de tudo. Se lembrara de tudo no momento em que vira João. Por alguma razão, João considerou isto uma vitória.
- Eu não me esqueci de nada. Só do seu apelido¹⁷⁰.

A lembrança do codinome de Sérgio torna-se questão de honra para João. Entretanto, escuta Sérgio dizer que “essas coisas não têm mais importância”¹⁷¹. Em seguida, diz que a repressão teve informações sobre a família de João e que seu pai teria sido responsável por sua soltura. A história termina com João e Sérgio jogando uma partida de futebol e seus filhos assistindo juntos os “Trapalhões”.

Semelhante à estrutura narrativa da crônica “Como farsa”, “Condomínio” é constituído de uma fina *ironia* em relação à forma como torturadores e torturados se relacionarem no Brasil. O encontro em reunião para tomar decisões convergentes sobre problemas do condomínio, a participação em uma partida de futebol regada a churrasco e banho de piscina, são eventos *incongruentes* com o passado dos dois. Além disso, a convivência amigável dos filhos *expõe* a dificuldade que João tem de transmitir ensinamentos sobre seu passado para o filho, que deve crescer sem herdar conhecimento sobre a tortura exercida contra o pai, o que poderá dificultar a tomada de decisões críticas e de enfrentamento do tema, e, o que é pior, poderá incorrer ao risco de reproduzir,

¹⁶⁹ VERISSIMO, Luis Fernando. “Condomínio”. In: _____. *Outras do analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM, 1982, pp. 68-69.

¹⁷⁰ VERISSIMO, *op. cit.*, 1982, p. 70.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 71.

ele próprio, o terror. A informação de que as crianças passam o resto do dia assistindo os “Trapalhões” dá indícios desse alheamento futuro. Assim, o conto chama a atenção para os riscos de se compactuar com a impunidade e se coloca como importante produção cultural para a realização do debate sobre memória e esquecimento.

“A mancha”

Vozes do golpe é uma reunião de quatro textos publicados em 2004, ocasião em que se lembrou os 40 anos do início da Ditadura Militar no Brasil. São dois textos de ficção e dois depoimentos que contam experiências pessoais ou de terceiros, vividas durante os anos de ditadura. Compõem a obra as narrativas *Mãe Judia*, de Moacyr Scliar, *A sociedade dos caranguejos*, de Carlos Heitor Cony, *A fúria*, de Zuenir Ventura, e *A mancha*, de Verissimo. Essas produções se constituem como importantes objetos de reflexão crítica sobre momentos de extrema violência provocada pela instabilidade entre instituições sociais e sociedade.

O conto *A mancha* traz para o debate a história de Rogério, preso, torturado e exilado durante a ditadura. De volta ao Brasil, passa a trabalhar no setor imobiliário, comprando, reformando e vendendo imóveis. Em uma de suas visitas de negócios, entra em um prédio antigo e reconhece a sala para onde era levado diversas vezes para seções de tortura. Duas imagens são importantes para o reconhecimento do local. Uma moldura com os traços de Don Quixote pendurada na parede e a mancha de seu próprio sangue fixada no chão. Daí em diante, a narrativa se desenvolve em torno do drama vivido por Rogério. Ele quer que o prédio seja reformado, com a sala permanecendo intacta, para servir como espaço de memória dos horrores da ditadura. Ao mesmo tempo, sua esposa Alice e um antigo colega também torturado, chamado Rubinho, tentam convencê-lo de que é necessário demolir o prédio e, com isso, “enterrar” o passado.

A narrativa apresenta vários elementos que lhe conferem uma estrutura fragmentada. Em relação ao tempo, o conto segue um percurso cronológico, porém, suspenso diversas vezes pela passagem brusca de uma cena para outra. É como se o leitor estivesse diante de uma tela de cinema, tendo sua atenção deslocada a cada movimento da câmera, que ora está na casa de Rogério, ora no condomínio onde reside sua irmã, ora dentro da sala de tortura – microcosmos dentro de um espaço maior não identificado no percurso narrativo que servem de cenário para o desenvolvimento da história. Há momentos em que a fluência do tempo da narrativa é interrompida pelos sonhos constantes que Rogério tem com sua tortura e com seu pai. Novamente a história exige maior atenção do leitor, pois seu olhar precisa se dividir entre o tempo em que se desenvolve a ação

e o tempo psicológico, introduzido pelo deslocamento do foco narrativo, com o objetivo de fornecer informações importantes sobre o passado que Rogério tem dificuldade de recuperar. O sonho com a cena de tortura é intercalado por ações que se desenvolvem no presente. Quando Rogério volta a sonhar, há continuação do sonho anterior, exatamente onde havia sido suspenso. O mesmo acontece quando volta a sonhar com o pai.

A história é narrada em terceira pessoa, a partir de uma perspectiva observadora. Entretanto, em diversas situações é possível perceber a referida alternância do foco narrativo, manifestando opinião sobre os fatos e tornando-os mais inteligíveis. Essa atitude demonstra a ausência de distanciamento entre narrador e matéria narrada, e seu alto grau de envolvimento com os acontecimentos, o que fica mais evidente quando a voz do narrador se confunde com a do protagonista da história. Desenvolve-se um processo de “deslizamento do foco narrativo”¹⁷², como se nota no seguinte trecho:

[...] Agora não interessava mais. Estava tudo sepultado. E Rogério se sentia vitorioso. Tinha conseguido passar um braço pelos ombros da Amanda sem que ela o rejeitasse. E ela o abraçara pela cintura! Caminhavam assim, abraçados, na frente de Alice e da mulher de Léo, que subiam lado a lado, de braços cruzados, conversando, coisas de cunhadas, enquanto os dois filhos menores de Léo corriam à sua volta. *Amêndoa, Amanda, Amandíssima, não era isso que eu imaginava para você, naquele tempo. Não era este país, não era esta falsa paz. Eu nem conhecia sua mãe e já pensava em você, e no mundo que eu queria lhe dar, naquele tempo. Você não existia e já era a minha causa. A minha primeira causa. Não consegui. Quebrei a cara [...]*¹⁷³.

Trata-se de um recorte da voz do narrador emitida em um único parágrafo que se estende por três páginas do livro. A cena é apresentada em terceira pessoa e, repentinamente, por meio do discurso indireto livre, tem seu foco alternado com um “eu” que dirige sua fala diretamente uma menina chamada Amanda. A voz do narrador se confunde com a de Rogério, pai da garota. Esse procedimento narratológico, bem como os outros referidos anteriormente, está em profunda sintonia com a estética da ficção moderna. Além disso, indica determinações externas ao texto em seu processo de constituição formal.

Esses aspectos formais permitem aproximar o conto com problemas ligados à memória e ao testemunho. Essas categorias são formalmente incorporadas pela estrutura e linguagem da narrativa. Três situações são de grande relevância para o entendimento dessa interpretação. São elas: a) o impasse entre demolir ou preservar o espaço usado para tortura; b) os constantes sonhos de Rogério; e c) a ideia de paz criada com a demolição do prédio.

¹⁷² Essa ideia foi desenvolvida em minha dissertação de mestrado.

¹⁷³ VERISSIMO, Luis Fernando. *A mancha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 69.

A aquisição do prédio ocorre a partir do contato de Rogério com um personagem chamado Miro, filho da proprietária. Além de comprá-lo, Rogério se interessa em saber quem havia morado nele entre 1969 e 1975, para ter certeza de que era realmente o lugar de sua tortura. O contato com Rubinho, seu antigo companheiro de prisão, é fundamental para a rememoração. Não há referências à atuação política dele contra o regime que pudesse ser o motivo de sua prisão. Durante os interrogatórios, membros da organização clandestina querem obter informações de Rogério sobre um personagem chamado Alcebiades. No final, a mãe de Rogério revela que Alcebiades é o nome do tio de Rogério, chamado de Bia.

O condomínio e a sala de tortura têm significados diferentes para Rogério. A princípio, ele sente aversão à ideia de ser um condômino e quer a sala de tortura conservada como museu. No fim, ele destrói a casa e aceita a proposta de ser vizinho de seu cunhado no condomínio fechado. Amanda permanece alheia a todo o passado do pai. A *incongruência* dessa decisão, do ponto de vista moral, é altamente hostil ao trabalho de reparação dos danos provocados pela ditadura, contribuindo para a manutenção da impunidade, tal como pudemos observar no conto “Condomínio”.

**A propósito da *Ética
da representação
humorística* em
Verissimo**

*Um cão olhou para ti, tu respondes pelo seu olhar;
uma criança agarrou tua mão, tu respondes pelo seu
toque; uma multidão de homens move-se em torno
de ti, tu respondes pela sua miséria.*

Martin Buber, *Do diálogo e do dialógico*.

*Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que
cativas.*

Antoine de Saint-Exupéry, *O pequeno príncipe*.

A análise empreendida no capítulo anterior procurou demonstrar o elevado grau de comprometimento ético das narrativas de Veríssimo com a memória das vítimas da violência da ditadura militar brasileira. Além disso, procurou mostrar como a relação entre humor e violência pode funcionar como crítica à violência de Estado, a depender da maneira como o conjunto de elementos formais constitutivos são organizados para alcançar determinada função crítica.

Neste último capítulo, vamos recuperar e desenvolver ainda mais o problema central do livro, estabelecendo conexões com o tema do autoritarismo e o tema da ética da representação. Para tanto, procuramos articular tais temas com um conjunto de reflexões filosóficas em torno da questão da *ética da responsabilidade*. O propósito é construir argumentos a fim de dar maior visibilidade à tese da *ética da representação humorística* nas crônicas de Veríssimo, em face do tratamento dado a questões que envolvem violência do estado ditatorial brasileiro.

No que concerne à agenda das políticas de memória empreendidas em solo brasileiro a respeito de seu amplo retrospecto de violência de Estado, e não apenas a respeito da ditadura militar de 1964, o poder público tem se mostrado indiferente, desenvolvendo diversos mecanismos de apagamento da memória, como a queima e o arquivamento de importantes documentos. À revelia dessa

situação, a arte entra em cena e se configura como campo de saber privilegiado para representações e críticas da violência da ditadura militar no Brasil. Os vários meios de produção artística, dentre eles a literatura, o cinema, as charges, a pintura e a música, ocupam esse lugar e cumprem o papel ignorado pelas instituições sociais que preferem a conveniência do silêncio e do esquecimento.

Por um lado, o Brasil tem sido cenário de um conjunto de produções que tematizam experiências de violência de Estado por meio de representações às vezes metafóricas, às vezes frias e brutais, do sofrimento das vítimas. Exemplos não faltam, e vão da literatura de Renato Tapajós (*Em câmara lenta*, 1977), Assis Brasil (*Os que bebem como os cães*, 1975) e vários contos de Rubem Fonseca, passando pela instalação de Cildo Meireles (*Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, 1970), pela canção de Chico Buarque e Gilberto Gil (*Cálice*, 1973), até chegar ao cinema de Toni Venturi (*Cabra-cega*, 2005).

Em geral, são obras aclamadas pela crítica, porque demonstram não apenas equilíbrio estético, mas também certa postura ética diante das questões que abordam. Por outro lado, algumas produções arriscam-se a tematizar o terror através do riso e, na maioria dos casos, o diagnóstico é o de que acabam fracassando, tanto do ponto de vista ético quanto estético. No Brasil, essa produção tem se situado principalmente no humor gráfico (charges), na literatura e no cinema. Sobre este último gênero cultural, um caso particular chama a atenção. Trata-se do filme *Casseta & Planeta: A taça do mundo é nossa*¹, produzido e dirigido por integrantes do grupo homônimo, que se destaca pelo excessivo apelo ao riso despropositado sobre assuntos sérios. Uma breve abordagem é importante para demonstrar essa questão.

No contexto do filme, um grupo de militantes políticos planeja e executa o roubo da taça Jules Rimet, recém conquistada pela seleção brasileira de futebol, na Copa do Mundo de 1970. O objetivo é marcar o lugar de resistência da militância pelo impacto desmoralizante da ação sobre os militares que fizeram uso da imagem positiva da seleção e da conquista do título para fortalecer o regime. Frederico Eugênio (codinome Vladimir Ilitch Stalin Tsé-Tung Guevara), personagem do falecido humorista Bussunda, do grupo *Casseta & Planeta*, protagoniza a história. Ao longo do filme, uma série de episódios mostra, sempre de modo risível, a relação entre militares e membros do *Partido Anarco-Nacionalista Anticarnívoro Carlos (PANAC)*, uma referência ao *Movimento Revolucionário do Vladimir (MRV)*. Alguns desses episódios merecem destaque.

Logo no início do filme, a voz *off* de um jornalista de telejornal é executada em paralelo à exibição de imagens de uma reportagem sobre uma partida de futebol entre militares e presos políticos chamados de “perigosos terroristas subversivos”. Imagens de tortura (pancadas com cassetetes e pau-de-arara) e fuzilamento são associadas ao vocabulário e a lances próprios

¹ HOLLANDA, Lula Buarque de. *A taça do mundo é nossa* (filme). Colorido/86 min. Rio de Janeiro: Warner, 2003.

do futebol. Membros da equipe de militares estão em campo uniformizados e portando metralhadoras. Membros da equipe formada por militantes de esquerda usam chinelos, camisas de botão e bermudas. A certa altura, a voz *off* diz: “Ao final da peleja, o placar registrou 25 x 0 para os representantes das forças armadas, que mais uma vez impuseram uma acachapante derrota à desentrosada equipe dos perigosos comunistas subversivos”.

A voz e o filme assumem, desde o início, uma posição política, ao se referirem a “perigosos terroristas subversivos”. As imagens de tortura e fuzilamento são despropositadas. O goleiro do time militar atira contra o atacante prestes a chutar no gol. Um jogador da equipe de presos é pendurado em uma das traves, em posição análoga à do mecanismo de tortura do pau-de-arara, enquanto recebe diversos golpes de cassetete. A cena transfere para o campo de futebol a imagem do enfrentamento entre militares e militantes no contexto ditatorial. O forte aparato bélico dos militares contrasta com a aparência desleixada dos militantes. O resultado do jogo reafirma o poder dos militares sobre os militantes, que são novamente chamados de “perigosos” pelo jornalista.

Em cena posterior, um diálogo entre Frederico Eugênio e sua mãe sugere a fragilidade da resistência por meio do deboche de sua capacidade da militância. O personagem é apresentado como um sujeito imaturo, que continua dependendo dos cuidados da mãe, diferente da virilidade, força, disciplina e organização associada aos militares:

Frederico Eugênio, meu filho, por que você saiu de novo sem o seu casaco?
quinhão? Assim você vai acabar pegando uma friagem [...]. Ah, você trouxe
seus amiguinhos pra lanchar? Então vou lá dentro preparar uma vitamina
bem reforçada e um big sanduíche.

Construídos por meio do *non sense* e da redundância, vários enunciados do personagem Frederico aludem à ideia de que o discurso da militância é confuso, frágil e insipiente: “Companheiros, nosso encontro na churrascaria vai entrar pra história. Eu sinto que o destino nos uniu, nos uniu pra unidos ir juntos, derrubar a ditadura, companheiros. Só assim, poderemos construir uma sociedade mais justa e com muito mais justiça”. O efeito risível se constitui pela ridicularização do militante de esquerda.

Em outra cena, o instrumento de tortura conhecido como pau-de-arara é novamente evocado. Desta vez, o General Manso (interpretado por Beto Silva) se sente irritado com a atitude de um subordinado que lhe oferece uma bebida: “Cuba Libre? Não aceito não admito e repilo. A presença de um *drink* comunista nesse recinto é uma provocação às forças armadas brasileiras. Vou te botar no pau-de-arara. Soldado Arara, dá um pau nele”. Em voz *over*, de dentro de uma sala fechada, o som que se escuta é o de uma braguilha de calça supostamente sendo aberta e o grito de dor do insubordinado.

Metonimicamente, no contexto do filme, o “pau-de-arara”, instrumento de tortura, tem seu sentido duplamente substituído pela sugestão do órgão genital masculino e pela figura masculina de um soldado preto, alto e robusto. A situação sugere que a tortura a que foi submetido o soldado que praticou a insubordinação é violência sexual. O deslocamento de sentido da tortura e do pau-de-arara, associado à imagem do “torturador” e aos gritos da “vítima”, é responsável pelo efeito risível. Porém, tanto a tortura quanto seu instrumento são destituídos de seu significado real, sem qualquer proposição reflexiva sobre o sentido de tais termos.

Por fim, a execução da canção “Que dureza”, mais um entre vários pastiches realizados no filme, focaliza a tortura, a prisão de opositores ao regime e o sumiço de seus cadáveres como práticas triviais associadas a atividades de rotina do militar, como pintar, lavar e lustrar:

U, u, u, que dureza!
Que dureza ser milico linha dura!
Levar a vida só prendendo comunista
Pra bater e dar porrada sem frescura
E depois fazer sumir sem deixar pista.

U, u, u, que dureza!
Que dureza essa longa noite da ditadura!
Pintar a árvore, torturar, lavar banheiro.
Lustrar botas com bravura
Em defesa do território brasileiro.

A música é interpretada por um general que dança e estimula a plateia formada por militares uniformizados a dançar de maneira coreografada, relacionando gestos militares com gestos de agressão. O filme inicia com a canção “Pra frente, Brasil” e termina com a execução da canção “Eu te amo, meu Brasil”, reforçando a predominância da perspectiva militar ao longo da história.

Assim, *A taça do mundo é nossa* se faz notar pelo esvaziamento do espaço de debate produtor em torno da violência da ditadura. A julgar pela questão da responsabilidade com as vítimas, o filme parece caminhar em sentido oposto ao encenar situações que banalizam o sofrimento alheio, tornando-lhe pretexto para o simples entretenimento, mesmo em face da representação ficcional de um tema caro à memória de parentes de vítimas do autoritarismo militar.

Parcela significativa da produção literária de Veríssimo elabora, também através do humor, uma tentativa de compreensão, atualização, crítica e denúncia das atrocidades cometidas pelo regime militar de 1964, no Brasil. São crônicas e contos que abordam temas como tortura, censura, desaparecimento de militantes de esquerda, práticas de apagamento de memória e a continuidade da violência de Estado, mesmo com o fim da ditadura. Considerando o

aspecto trivial da representação cinematográfica referida acima, que obviamente pode estar incorporado em outras produções, e considerando também o papel desempenhado pelo escritor gaúcho em torno da memória da violência no Brasil, como constatado por sua condecoração com a “Medalha Chico Mendes de Resistência”, parece-nos produtor reafirmar aqui o sentido atribuído à tese da *ética da representação humorística* presente na obra de Verissimo. Uma abordagem interpretativa a respeito da noção de ética da representação pode contribuir com o plano argumentativo deste trabalho, no sentido de sugerir elementos de mediação com o tema do humorismo.

Assim, Geoffrey Hartman, no ensaio “Holocausto, testemunho, arte e trauma”, aponta que a intelectualidade do pós-guerra vem produzindo uma gama excessiva de conhecimento a respeito das catástrofes provocadas pela Segunda Guerra Mundial, principalmente aquelas ligadas aos campos de extermínio nazistas. Na mídia e no campo cultural, esses episódios históricos também vêm sendo vastamente apresentados e representados, respectivamente, em razão de seus impactos determinantes na trajetória da humanidade. Normalmente, a exposição desses eventos tende a recorrer a mecanismos de apresentação e representação espetacular, promovendo certa banalização dos processos de violência neles contidos. Com isso, torna-se necessário pensar, conforme Hartman, nos limites dessas formas de lidar com o passado violento. Em um contexto em que tudo é representável, sobretudo o horror, torna-se necessário refletir sobre três questões básicas: É possível representar o horror? Como representá-lo? Qual a finalidade de sua representação?

Essas indagações conduzem a reflexões em torno de dispositivos éticos de representação. Para Hartman, a exposição trivial e incessante de cenas de horror por meio da mídia expõe o telespectador a uma constante “rotinização do choque”. Normalmente, tais cenas permitiriam compreender que apenas as vítimas da violência seriam impactadas por eventos de ordem traumática. Na perspectiva do telespectador, o normal seria o desenvolvimento de empatia pela vítima, na medida em que o sofrimento do outro seria capaz de produzir medo e compaixão, como em um processo catártico. Porém, ao contrário do que se espera, Hartman afirma que essa forma de exposição produziria um “trauma secundário” no telespectador. Esse trauma, diferente do experimentado pelas vítimas, consistiria no desenvolvimento de sentimento de indiferença pela dor do outro, dado o excessivo apelo de imagens que contribuem para a banalização da violência.

Além da mídia jornalística, o autor faz referência a uma série de produções cinematográficas que exploram os horrores de guerras por meio de cenas que chamam a atenção mais pelo espetáculo do que pela possibilidade de reflexão crítica. Diante disso, Hartman sugere que narrativas de testemunho merecem especial atenção porque normalmente não lidam com a espetacularização

da violência. Segundo ele, elas fornecem “uma forma alternativa de transmissão do evento terrível, um modo não traumatizante de representação”².

Do ponto de vista de narrativas literárias, cinematográficas ou midiáticas que exploram experiências traumáticas por meio da representação de um realismo brutal e espetacular, o leitor/telespectador é posicionado diante do horror explícito, integrando-se com admiração e indiferença. Do ponto de vista de narrativas testemunhais veiculadas pela mídia ou representadas no cinema e na literatura, o horror é apresentado de maneira indireta, permanecendo implícito nas expressões de dor e sofrimento das vítimas de experiências traumáticas e de seus familiares. Neste caso, os dispositivos sedutores do espetáculo estariam em suspensão, dando lugar ao surgimento de dispositivos éticos de empatia, reflexão e crítica. Assim, Hartman afirma que “levar a sério as formas de representação significa reconhecer o seu poder de mover, influenciar, ofender e ferir. É por isso que esse tema conservador, dos limites da representação, é importante”³.

Em perspectiva que remete às proposições de Hartman, Susan Sontag, no livro *Diante da dor dos outros*, reflete sobre a relação entre fotografias de guerra e a experiência do espectador diante delas. Para ela, ao contemplar imagens que apresentam extremo sofrimento humano, como corpos de soldados e civis dilacerados, o espectador seria estimulado por um duplo sentimento de repulsa e compaixão. Repulsa não exatamente pela imagem abjetal em si, que em larga medida é sedutora⁴, mas pelo que provocou o terrível evento: “Não podemos imaginar como é pavorosa, como é aterradora a guerra; e como ela se torna normal”⁵. Compaixão porque a experiência de choque é inevitável diante da contemplação da brutalidade empregada contra um ser humano: “Não sofrer com essas fotos, não sentir repugnância diante delas, não lutar para abolir o que causa esse morticínio, essa carnificina [...], essas seriam reações de um monstro moral”⁶.

Em contrapartida, de acordo com Sontag, no plano midiático, principalmente na televisão, a incessante exposição de imagens de guerra aos poucos retira o impacto do choque, dessensibilizando a experiência do telespectador: “O choque pode tornar-se familiar. O choque pode enfraquecer [...]. Assim como a pessoa pode habituar-se ao horror na vida real, pode habituar-se ao horror de certas imagens”⁷. A autora ainda argumenta que o fluxo contínuo de exposição de imagens estarrecedoras pela mídia inibe a percepção crítica e a tomada de

² HARTMAN, Geoffrey H. “Holocausto, testemunho, arte e trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 215.

³ HARTMAN, *op. cit.*, 2000, p. 208.

⁴ SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 80.

⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 70.

atitude ética do telespectador. Em tais imagens, “[...] a brutalidade física é antes um entretenimento do que um choque”⁸.

Diante disso, e considerando a perspectiva do presente estudo, parece importante refletir sobre a seguinte questão: *o humor, assim como no caso do testemunho, poderia ser concebido como uma via alternativa de representação do horror?* Se isso for possível, como o estudo tenta demonstrar ser, outra pergunta se faz necessária para pensar a respeito: *Qual a finalidade de se representar o terror por meio do humor?*

Podemos sugerir, por um lado, a existência de um humor banalizante, que se relaciona diretamente com a representação explícita do horror em situações em que vítimas de experiências traumáticas são focalizadas como objetos de riso sem qualquer preocupação ética com processos reflexivos, tampouco com a dor delas. Nele, o realismo brutal é exposto ao riso despropositado e banal de leitores/espectadores entregues ao deleite, à contemplação desinteressada de uma narrativa cuja função primordial é servir de válvula de escape aos problemas⁹.

Por outro lado, na perspectiva do humor crítico, a sugestão é a de que há uma representação indireta do horror, mediada por mecanismos de linguagem que produzem efeitos risíveis não sobre a vítima ou a experiência traumática, mas sobre a estrutura de poder que condiciona tal experiência. A diferença fundamental entre o humor banalizante e o humor crítico deve ser pensada a partir de uma avaliação interpretativa sobre o lugar ocupado pelas instâncias enunciativas da representação, como elas interagem entre si e quais os interesses defendidos por cada uma.

Em uma entrevista, Verissimo demarca seu campo privilegiado de produção do riso, ao dizer que:

Várias vezes o humor tem essa função crítica, mas também tem a função de servir como válvula de escape. Às vezes a gente faz piada, ri, e fica por isso mesmo, a coisa não tem consequência [...]. Na minha opinião, a principal função do humor é manter viva uma ideia de *irreverência* [grifo nosso]¹⁰.

O termo destacado sugere exatamente o caráter transgressor do humor, de não se limitar a uma atitude conciliatória entre a visão do humorista e a realidade representada. O humor precisa ter consequências sobre o objeto mirado, provocar perturbação e desmascarar o cinismo, ao invés de render-se a ele, reverenciá-lo e colaborar com a manutenção da opressão.

É nesse sentido que sugerimos a existência de uma *ética da representação humorística* nos textos de Verissimo, que se dá pela negativa-

⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁹ GINZBURG, *op. cit.*, 2012.

¹⁰ VERISSIMO, Luis Fernando. *Um escritor na biblioteca*. Curitiba: BPP/SECE, 1985, p. 19.

de do humor, um *Humor Negativo*, em que a própria crítica já se faz presente (negação da negação, negação do que não é humor), não apenas no sentido de apontar a fonte da opressão e ridicularizá-la, mas de construir um campo de debate em que o movimento dialético se pauta pela negatividade constitutiva da linguagem.

Verissimo não aponta caminho possível para a solução dos conflitos, embora seja explícito seu alerta para necessidade de reflexão e de resistência a eles. A crítica é feita de modo a construir uma aporia em torno do problema. Em vários de seus escritos sobre ditadura, é recorrente a sugestão de que é impossível avançar na discussão sobre violência no Brasil enquanto não houver interesse coletivo pela memória. Sem isso, fracassa qualquer tentativa de solução afirmativa.

É por esta razão que é importante refletir neste trabalho sobre a ética da representação em literatura. Objetivamente, a teoria crítica adorniana oferece instrumentos para discutir tanto a postura ética de Verissimo, quanto os antagonismos formais elaborados em suas narrativas, sobretudo por meio do que o filósofo chama de ética da responsabilidade.

Dessa maneira, como hipótese derivante de nossa tese principal, o estudo considera que há um *senso ético de responsabilidade* do “eu-narrativo” para com o “outro-leitor” (fora do texto) e o “outro-vítima” (fora e/ou dentro do texto) que subjaz os elementos constitutivos da ética da representação nos textos de Verissimo. Para tanto, é importante ver, antes de tudo, como essa expressão é tratada por um conjunto bem definido de outros pensadores do século XX que, assim como Adorno, problematizaram, por meio de diferentes perspectivas, a relação do “eu” com o “outro”, à luz de temas como empatia, solidariedade e responsabilidade.

Para argumentar em favor de tal hipótese, é importante considerar a relação que se estabelece entre o leitor, as vozes narrativas e os demais elementos estruturantes dos textos de Verissimo como um *processo dialógico*. Partindo deste princípio, inicialmente, parece válido apostar em algumas mediações estabelecidas pela leitura dos livros *Eu e tu*¹¹ e *Do diálogo e do dialógico*¹², ambos do filósofo austríaco de origem judaica Martin Buber. Alguns de seus principais comentadores no Brasil afirmam que o cerne do pensamento de Buber está contido na proposição de que toda relação entre o “eu” e o “outro” se constitui pelo encontro¹³ e que, portanto, “toda vida verdadeira é encontro”¹⁴, encontro que se estabelece tanto pela presença, pelo *face-a-face*, como também pela lin-

¹¹ Primeira edição publicada em 1923, com o título original alemão *Ich und Du*.

¹² O título original em alemão é *Das Dialogische Prinzip*.

¹³ ZUBEN, Newton Aquiles von. “Introdução”. In: BUBER, Martin. *Eu e tu*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979, p. 5.

¹⁴ BUBER, *apud* EKSTEIN, Marta [et al.]. “Prefácio”. In: BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 7.

guagem que possibilita o dizer “tu” e confere ao “eu” sua existência: “O Eu sem o Tu é apenas uma abstração”¹⁵.

Nessa relação mediada pela linguagem e pela presença, a reciprocidade configura-se como elemento primordial do diálogo, na medida em que a empatia construída no processo de interação condiciona o gesto solidário de o “eu” colocar-se no lugar do “outro”, de perceber sua presença e tudo o que remete à sua alteridade por uma experiência de deslocamento de si para viver temporária, porém, plenamente, a experiência do outro. Desse modo, nada que gira em torno do “eu” lhe é indiferente, até mesmo acontecimentos que em nada lhe dizem respeito são recebidos como demandas imanentes de sua subjetividade: “É o mundo através dos seus acontecimentos do dia-a-dia que se dirige a mim. Tudo o que me acontece diz algo a mim de uma forma única, numa linguagem nunca antes pronunciada”¹⁶.

A categoria genuína dessa relação dialógica presente no pensamento de Buber é a *responsabilidade*. É de uma ética da responsabilidade do “eu” para com o “outro” (e vice-versa) que o encontro se faz, em um ambiente em que ensinamento, formação e edificação são mútuos: “Relação é reciprocidade. Meu Tu atua sobre mim assim como eu atuo sobre ele. Nossos alunos nos formam, nossas obras nos edificam”¹⁷.

Um desdobramento dessas reflexões em torno da responsabilidade como elemento inerente da relação dialógica é facilmente percebido quando vemos que toda a filosofia de Martin Buber é voltada para a construção de relações de paz. Além disso, Buber não apenas é engajado na causa da paz, mas também suas incursões reflexivas ambicionam

[...] ver como uma certa concepção de paz se associa intimamente a uma certa filosofia do homem e da sociedade, formando assim a base de uma doutrina ética suficientemente específica para, ao contrário da grande parte da ética contemporânea que aspira à “neutralidade”, poder servir de guia global de ação aos que estão dispostos a deixar-se persuadir por seus argumentos e adotá-la¹⁸.

Essa doutrina ética em Buber a que se refere Marcelo Dascal é a da responsabilidade do “eu” com o “outro” que não se restringe a uma subjetividade em si, mas aos participantes de uma comunidade formada justamente por um sentimento de pertencimento e partilha. E o aspecto vital dessa forma de relação, que fundamenta e dá vida a esse sentimento é a educação, pois Buber “acredita no poder da ideia como guia de ação e como instrumento para a compreensão e transformação da realidade”¹⁹.

¹⁵ EKSTEIN, *op. cit.*, 1982, p. 7.

¹⁶ EKSTEIN, *op. cit.*, 1982, p. 9.

¹⁷ BUBER, Martin. *Eu e tu*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979, p. 18.

¹⁸ DASCAL, Marcelo. “A ideia de paz na filosofia de Martin Buber”. In: BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

Todo apelo dirigido ao “eu”, toda demanda constitutiva da experiência do “outro” aguarda a atitude engajada e responsável desse “eu”. Essa responsabilidade dialógica é a base da formação de uma comunidade de sujeitos que se reconhecem enquanto tais, enquanto alteridades que constroem juntos, por meio da reciprocidade, experiências transformadoras. É assim que Buber estabelece a diferença entre coletividade e comunidade, atribuindo à primeira categoria um caráter desagregador e uma incapacidade de promover o engajamento necessário para a transformação da realidade, e, à segunda, justamente seu oposto:

A coletividade não é uma ligação, é um enfeixamento: atados, um indivíduo junto ao outro, armados em comum, equipados em comum, de homem para homem só tanta vida quanto necessário para inflamar o passo da marcha. A comunidade, entretanto, a comunidade em evolução (que é a única que conhecemos até agora) é o estar não-mais-um-ao-lado-do-outro, mas estar um-com-o-outro, de uma multidão de pessoas que, embora movimentem-se juntas em direção a um objetivo, experienciam em todo lugar um dirigir-se-um-ao-outro, um face-a-face dinâmico, um fluir do Eu para o Tu; a comunidade existe onde a comunidade acontece. A coletividade fundamenta-se numa atrofia organizada da existência pessoal; a comunidade, no aumento e na confirmação desta existência, no interior da reciprocidade. O atual zelo devotado à coletividade é uma fuga da pessoa diante da prova e da consagração da comunidade, diante da dialógica vital que está no coração do mundo e que exige o engajamento de si-mesmo²⁰.

O projeto filosófico de Martin Buber em torno da ética da responsabilidade serviu de base para o desenvolvimento do pensamento de Emmanuel Lévinas, para quem o princípio último da ética é a responsabilidade²¹. Em vários de seus escritos, com destaque aqui para *Ética e infinito*²², o tema da ética da responsabilidade é central e se baseia, assim como em Buber, em uma atitude irrestrita diante de uma demanda que embora não diga respeito ao “eu”, é e será sempre de sua responsabilidade toda vez que um apelo a ele for dirigido: “Entendo a responsabilidade como responsabilidade por outrem, portanto, como responsabilidade por aquilo que não fui eu que fiz, ou não me diz respeito; ou que precisamente me diz respeito, é por mim abordado como rosto”²³. Esse rosto é a própria presença do “outro” que por si só simboliza o apelo:

Positivamente, diremos que, desde que o outro me olha, sou por ele responsável, sem mesmo ter de *assumir* responsabilidades a seu respeito; a sua responsabilidade *incumbe-me*. É uma responsabilidade que vai além do que faço. Habitualmente, somos responsáveis por aquilo que pessoalmente fazemos. Digo, em *Autrement qu'être*, que a

²⁰ BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 67.

²¹ HUTCHENS, B. C. *Compreender Lévinas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 33.

²² Primeira publicação é de 1982, com o título original em francês *Éthique et infini*.

²³ LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 79.

responsabilidade é inicialmente um *por outrem*. Isto quer dizer que sou responsável pela sua própria responsabilidade²⁴.

No discurso proferido pela ocasião do falecimento de Lévinas, Jacques Derrida afirma que seu pensamento filosófico tem como pano de fundo os acontecimentos catastróficos da primeira metade do século XX, sobretudo a barbárie dos campos de extermínio nazistas. Nesse âmbito, segundo o autor, o pensamento de Lévinas teria alterado todo o percurso da filosofia contemporânea, sobretudo a que se ocupa das relações éticas que envolvem responsabilidade, justiça e a atuação dos Estados no que toca à resolução de conflitos. O “eu” enquanto sobrevivente da experiência da barbárie moderna seria constituído por uma culpa diante das vítimas e por essa razão teria consigo, de forma espontânea, “[...] sem falta e sem dívida [...]”, uma “*responsabilidade confiada* [...]” por esse outro. É o que observa Derrida a partir de uma importante passagem extraída do livro *Dieu, la mort et le temps* [Deus, a morte e o tempo]:

Alguém que se exprime na nudez – o rosto – é alguém pronto a apelar a mim, a se colocar sob minha responsabilidade: doravante, tenho de responder por ele. Todos os gestos do outro eram sinais dirigidos a mim. Para retomar a gradação esboçada acima: mostrar-se, exprimir-se, associar-se, *ser me confiado*. O outro que se exprime me é confiado (e não existe dívida em relação ao outro – já que o indevido é impagável: não se está jamais quites). [...] O outro me individualiza na responsabilidade que eu tenho por ele. A morte do outro que morre me afeta na minha identidade de eu responsável [...] feita de indizível responsabilidade. É isso, minha afetação pela morte do outro, minha relação com sua morte. Ela já é, na minha relação, na minha deferência a alguém que não responde mais, uma culpabilidade – uma culpabilidade de sobrevivente²⁵.

Aqui, pensamos que as noções de “morte” e “sobrevivente” possam ser interpretadas não somente em seu sentido denotativo, porque, no fundo, essas categorias, considerando o contexto do pensamento levinasiano, conseguem abarcar a figura de um “outro” que, diante do próprio dano, falta ou limitação (metonimicamente, a experiência de morte) apela a um “eu” que se encontra em total e infinita capacidade de acolher e responsabilizar-se por aquele “outro”, sem subtrair a si mesmo de sua subjetividade e liberdade.

A ética da responsabilidade do “eu-para-com-o-outro” deriva de um “sim incondicional”²⁶, enquanto atitude genuinamente humana do “eu” diante da impossibilidade e precariedade do “outro”: “A responsabilidade é o que exclusivamente me incumbe e que, *humanamente*, não posso recusar”²⁷.

²⁴ *Ibid.*, p. 80.

²⁵ LÉVINAS, *apud* DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 22-23.

²⁶ DERRIDA, *op. cit.*, 2008, p. 17.

²⁷ LÉVINAS, *op. cit.*, 2007, p. 84.

Entendemos que o “sim” pode apresentar-se no *face-a-face*, que é linguagem expressivo-corporal, mas também está intimamente presente na linguagem oral ou escrita, cuja essência, conforme Lévinas, está na bondade, na amizade e na hospitalidade²⁸. Acolher o “outro” é um gesto de bondade e amizade que se materializa antes de tudo *na e pela* linguagem. É precisamente por meio dela que a responsabilidade em relação a vítimas de sofrimento extremo pode não apenas atualizar a necessidade da empatia, mas também evitar o esquecimento da violência que lhes foi imposta, como acentua B. C. Hutchens nesta importante passagem:

O Holocausto nem pode ser lembrado plenamente nem totalmente esquecido. Ele representa uma tensão insolúvel na história anacrônica. Ele necessariamente continua a lançar um desafio para estancar a hemorragia de valores éticos na consciência histórica. *A outra pessoa viva diante de mim hoje e a outra pessoa morta em Auschwitz estão interfoliadas na experiência ética: por um lado, esquecer ou abandonar aqueles que foram assassinados seria ignorar o rastro de seu sofrimento que está nas responsabilidades para com e por outras pessoas hoje, e, por outro, a face da outra pessoa é uma lembrança da vulnerabilidade humana, especialmente do sofrimento das vítimas.* O esquecimento é estritamente impossível enquanto o que estamos tentando esquecer estiver sendo evocado nas faces dos outros ao nosso redor²⁹.

É a respeito dessa relação entre ética da responsabilidade e linguagem que Mikhail Bakhtin se ocupa no livro *Para uma filosofia do ato responsável*³⁰. Para ele, todo ato ético da experiência vivida se dá por meio da linguagem e tem como princípio fundamental da relação do sujeito com o mundo a tríade arquitetônica “eu-para-mim”, “outro-para-mim”, “eu-para-outro”, em que a reciprocidade intersubjetiva deriva da interação entre duas instâncias comunicativas distintas, em uma estrutura dialógica em que a *responsabilidade* do “eu” para com o “outro” se apresenta como ato genuinamente ético. De modo objetivo, em Bakhtin, agir por meio de uma ética da responsabilidade significa interferir, por meio da linguagem, na ordem das coisas, participar das transformações de forma ativa e jamais indiferente ao mundo e ao sujeito nele inserido. A *arquitetônica do ato responsável* a que se refere o filósofo russo diz respeito a um conjunto de elementos estruturantes da relação dialógica, e que incluem questões éticas, estéticas, sociais, políticas, científicas e religiosas. É na constituição desses elementos como pano de fundo do diálogo que o ato ético se realiza, cabendo à linguagem a função primordial de mediar a interação e ser instrumento de intervenção:

²⁸ LÉVINAS, *apud* DERRIDA, *op. cit.*, 2008, p. 26.

²⁹ HUTCHENS, *op. cit.*, 2009, pp. 123-124.

³⁰ Primeira edição publicada em 1986, com o título original russo *K filosofii postupka*.

Historicamente a linguagem desenvolveu-se a serviço do pensamento participante e do ato, e somente nos tempos recentes de sua história começou a servir o pensamento abstrato. A expressão do ato a partir do interior e a expressão do existir-evento único no qual se dá o ato exigem a inteira plenitude da palavra: isto é, tanto o seu aspecto de conteúdo-sentido (a palavra-conceito), quanto o emotivo-volitivo (a entonação da palavra), na sua unidade. E em todos esses momentos a palavra plena e única pode ser responsabilmente significativa³¹.

De acordo com Bakhtin, é inerente ao ato ético a empatia também enquanto um ato ativamente vivido do “eu” para com uma individualidade. Da mesma forma, o tom “emotivo-volitivo” da palavra ao qual o autor se refere acima, sua entonação, o modo como ela é transmitida no contexto da interação dialógica, é imprescindível para o ato ético responsável, uma vez que é esse tom que confere à linguagem um meio afirmativo de empatia no bojo da arquitetônica que envolve a relação entre o “eu” e o “outro”:

No lugar do outro, como se estivesse em meu próprio lugar, encontro-me na mesma condição de falta de sentido. Compreender um objeto significa compreender meu dever em relação a ele (a orientação que preciso assumir em relação a ele), compreendê-lo em relação a mim na singularidade do existir-evento: o que pressupõe a minha participação responsável, e não a minha abstração³².

A escolha entre participação responsável e abstração diante do apelo do outro, de sua dor e seu sofrimento implica uma tomada de decisão ética de responsabilidade para com o “outro” ou a convicção autossuficiente de que o “eu” diante do “outro” não tem qualquer responsabilidade a não ser consigo mesmo. É exatamente sobre essas duas questões, ética da responsabilidade e ética da convicção, que Adorno discorre no livro *Problems of moral philosophy*³³. Mas antes de adentrar especificamente nessa questão, é importante compreender a visão do filósofo sobre o quadro de referência histórica a partir do qual emergem suas reflexões sobre ética. Tal visão compõe praticamente todo o repertório de sua produção crítica e pode ser examinada por meio da *Minima moralia*³⁴, uma de suas principais obras.

Ainda na dedicatória do livro, Adorno lança uma provocação a um suposto leitor interessado em compreender o funcionamento das relações sociais e dos acontecimentos apresentados diretamente à sua retina, em sua configuração aparente:

³¹ BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2010, p. 84.

³² BAKHTIN, *op. cit.*, 2010, p. 66.

³³ Primeira edição publicada em 1996, com o título alemão *Probleme der Moralphilosophie*.

³⁴ Primeira edição publicada em 1951, com o título original alemão *Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*.

Quem quiser saber a verdade acerca da vida imediata tem que investigar sua configuração alienada, investigar os *poderes objetivos* que determinam a existência individual até o mais recôndito nela [...]. O olhar lançado à vida transformou-se em ideologia, que tenta nos iludir escondendo o fato de que não há mais vida [grifo nosso]³⁵.

Adorno parte da ideia de que as determinações da ideologia capitalista sobre a humanidade constroem uma ilusão em torno da vida, alienando radicalmente o sujeito e impondo-lhe rigorosa limitação na percepção e crítica das relações fundadas na aparência. Esses “poderes objetivos” parecem estar na base dessa alienação e ressoam, salvo engano, na proposição de Žižek a respeito da violência objetiva vista mais acima, porque é sistemática e quase imperceptível exatamente por fugir ao padrão clássico da violência: “[...] escancarar o mundo das aparências e mostrar como as coisas realmente são”³⁶ é uma das principais tarefas de Adorno.

Ele também explicita, desde o início de *Minima moralia*, que boa parcela de suas reflexões em torno da vida danificada parte da experiência dos campos de extermínio nazistas, com destaque central e constante para Auschwitz: “A vida se tornou aparência [...], consiste unicamente na dissolução do sujeito [...]. Ele ainda se crê seguro de sua autonomia, mas a nulidade que os campos de concentração demonstraram aos sujeitos já assume a própria forma de subjetividade”³⁷. O trabalho intelectual diante de tal constatação deve ser conduzido por uma total e irrestrita dedicação à reflexão crítica, de tal maneira que seu isolamento teria algo de solidário em relação às vítimas de toda sorte de violência.

Ao se reportar especificamente à segunda guerra, Adorno alerta para o risco de repetição do terror, caso os mortos não sejam “vingados”. Obviamente, tal vingança é direcionada pela tarefa de refletir crítica e incessantemente sobre os horrores da guerra:

O pensamento de que após esta guerra a vida possa prosseguir ‘normalmente’ ou que a civilização possa ser ‘reconstruída’ – como se a reconstrução da civilização por si só já não fosse a negação desta – é uma idiotice [...]. Entretanto, se os mortos não forem vingados e não se usar a clemência, então o fascismo, deixado impune, é quem sai ganhando apesar de tudo, e uma vez que tiver mostrado como tudo foi fácil, recomeçará tudo em outros lugares. A lógica da história é tão destrutiva quanto os homens que ela engendra: para onde quer que tenda sua força de gravidade, ela reproduz o equivalente da calamidade passada. Normal é a morte³⁸.

³⁵ ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática, 1993, p. 7.

³⁶ THOMPSON, Alex. *Compreender Adorno*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2010, p. 11.

³⁷ ADORNO, *op. cit.*, 1993, p. 8.

³⁸ *Ibid.*, p. 47.

Na *Dialética negativa*, Adorno afirma que o pensamento se constitui por um ato de negação da negação, em que as relações sociais devem ser questionadas a partir de suas contradições. A verdade da experiência só vem à tona quando tudo é questionado e confrontado com sua própria negatividade³⁹. Só assim o pensamento crítico pode ser concebido como o ato de resistência à opressão: “como tal, antes de todos os conteúdos particulares, o pensamento é um ato de negação, de resistência àquilo que lhe é imposto”⁴⁰.

Assim, podemos dizer que a experiência histórica do século passado forneceu condições de produção literária incompatíveis com a possibilidade de representação da realidade do mesmo modo como a tradição experimentou. Para Adorno, o papel do artista diante da “permanente ameaça de catástrofe” é impor-se “contra a mentira da representação”⁴¹ e fazer emergir em suas obras o terror mais extremo e as tendências tirânicas que oprimem o ser humano, assumindo, dessa forma, uma atitude ética contrária ao fascismo. Objeto central de suas reflexões, *Auschwitz* é o paradigma da barbárie, um evento inenarrável, uma ruptura no curso da história, um crime que precisa ser sempre lembrado para que não se repita. A urgência desse dever exige compromisso ético do artista. Na “batalha da memória”, dele se espera produções críticas de crimes de Estado contra a humanidade que estimulem, muito mais do que a lembrança, a compreensão do passado, como passo necessário para evitar a repetição⁴². Adorno afirma que “a tarefa atual da arte é introduzir o caos na ordem”⁴³, de modo a revelar a verdadeira face do terror e elaborar estratégias de resistir a ele.

A dificuldade para executar tal tarefa reside na incapacidade que muitos têm de desenvolver empatia com o sofrimento alheio. É exatamente esse traço que teria legitimado, segundo Adorno, a realidade dos campos de extermínio: “A incapacidade para a identificação foi sem dúvida a condição psicológica mais importante para tornar possível algo como Auschwitz em meio a pessoas mais ou menos civilizadas e inofensivas”⁴⁴. Um caminho proposto pelo autor para talvez subtrair a frieza diante de práticas de aniquilação da humanidade é a tomada de conhecimento dos pressupostos de tais práticas e o trabalho reflexivo individualizado no sentido de promover esclarecimento e crítica a eles⁴⁵. É nessa perspectiva que toda a atitude tomada com vistas a tal finalidade pode ser pensada pelo viés da ética da responsabilidade.

³⁹ ADORNO, *op. cit.*, 2009.

⁴⁰ ADORNO, *apud* THOMPSON, *op. cit.*, 2010, pp. 11-12.

⁴¹ ADORNO, *op. cit.*, 2003, pp. 60-61.

⁴² SARLO, Beatriz. “Tiempo pasado”. In: _____. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005, pp. 24-26.

⁴³ ADORNO, *op. cit.*, 1993, p. 195.

⁴⁴ ADORNO, *op. cit.*, 1995, p. 134.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 134-135.

Em *Problems of moral philosophy*, Adorno questiona a validade da filosofia devotada a abordar a realidade por meio de reflexões abstratas, em que a relação entre teoria e prática se confundem ao invés de serem concebidas a partir da tensão existente entre elas. Segundo ele,

Theory that bears no relation to any conceivable practice either degenerates into an empty, complacent and irrelevant game, or, what is even worse, it becomes a mere component of culture, in other words, a piece of dead scholarship, a matter of complete indifference to us as living minds and active, living human beings⁴⁶.

Em contrapartida, chama a atenção para o fato de que nenhuma atitude prática deve prescindir de pressupostos teóricos necessários à sua execução. Caso contrário, os efeitos esperados sobre a realidade entornariam ao fracasso. Tendo em vista essas considerações, o filósofo centra sua reflexão em torno de duas questões que considera fundamentais para o tema da filosofia moral e que consistem, de um lado, em “norms that simply relate to the pure will”⁴⁷ e, do outro, em “norms that in the course of reflecting on moral questions also include the objective possibility of being made real in practice”⁴⁸. O percurso reflexivo em torno de tais questões enfoca o problema central da ética da convicção (ethics of conviction [*Gesinnungsethik*]), ligada à pura vontade, e o da ética da responsabilidade (ethics of responsibility [*Verantwortungsethik*]), ligada ao exercício prático da teoria.

Para o autor, haveria um traço de irracionalidade em todo ato de resistência de um sujeito diante de situações-limite, em que o grau de opressão se torna tão intolerável que chega ao ponto de não se importar com as consequências que seu ato pode gerar para si próprio, ainda que sejam previsíveis. Para ele, esse “irrational aspect of moral action”⁴⁹ é importante para as reflexões sobre ética da responsabilidade em si. Uma necessária atitude de resistência pode ser tomada diante da percepção das contradições sociais. Diante da impossibilidade de eliminá-las, é necessário ao menos que elas se tornem claras na consciência de cada sujeito e que sejam encaradas de modo crítico, refletindo sobre sua negatividade e sobre possibilidades de enfrentamento, ao invés de se dedicar a pensar nessas contradições por meio

⁴⁶ ADORNO, Theodor W. *Problems of moral philosophy*. Stanford, California: Stanford University Press, 2001, p. 6. [A teoria que não mantém nenhuma relação com qualquer prática concebível, ou degenera-se em um jogo vazio, complacente e irrelevante, ou, o que é muito pior, torna-se um mero componente da cultura, em outras palavras, uma peça de um saber morto, uma questão de completa indiferença a nós enquanto seres humanos pensantes e ativos]. Todos os trechos citados deste livro têm tradução livre nossa. Doravante, não faremos mais menção à autoria da tradução.

⁴⁷ ADORNO, *op. cit.*, 2001, pp. 6-7. [normas que simplesmente dizem respeito à pura vontade].

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 6-7. [normas que no curso das reflexões sobre questões morais também incluem a possibilidade objetiva de serem realmente colocadas em prática].

⁴⁹ *Ibid.*, p. 8. [aspecto irracional da ação moral].

de abstrações que as deslocam de sua existência concreta. Essa segunda maneira de lidar com as contradições está intimamente relacionada com a ética da convicção kantiana, contra a qual Adorno volta seu pensamento, afirmando tratar-se de uma postura genuinamente individualista, baseada na pura vontade de si para si próprio, indiferente ao mundo externo e a todas as demandas negativas sobre a coletividade, fixando-se em uma realidade interior e abstrata, confortavelmente acondicionada nos moldes de vida burguês. Como Adorno diz,

From the very outset the moral subject plays no part in the construction of the world; he has no influence on the world, aside from some extremely abstract mediations on the shaping of history – in which, however, the relation of the moral subject to concrete historical forces plays no role. Because of this lack of influence morality is necessarily turned into a matter of conviction, basically, into the form of action of people who are firmly convinced that their action is quite unable to change the course of the world in the here and now⁵⁰.

Tal definição pode ser complementada pela noção de que a convicção é puramente idealista, baseia-se em pressupostos de autossuficiência de sujeitos socialmente apáticos e centrados em si mesmos. Para Adorno, é ilusório acreditar que se pode viver isolado, bastando-se nas demandas da pura vontade. Além disso, alerta para um perigo inerente a esta configuração de sujeito. De acordo com o filósofo, pessoas constituídas por essa idealização de convicção de si estariam muito propensas a recusar o diferente. Todas as vezes que resolvem tornar público seu pensamento diante do outro e sobre esse outro, é apenas para reafirmar suas convicções autossuficientes. De modo que sua atitude serve direta ou indiretamente para denunciar qualquer gesto de solidariedade e resistência como degeneração do indivíduo, como algo a ser severamente reprimido:

The reality is that this so-called pure will is almost always twinned with the willingness to denounce others, with the need to punish and persecute others, in short, with the entire problematic nature of what will be all too familiar to you from the various purges that have taken place in totalitarian states⁵¹.

⁵⁰ ADORNO, *op. cit.*, 2001, p. 155. [Desde o início o sujeito moral não exerce função na construção do mundo; ele não tem influência no mundo, a não ser algumas meditações extremamente abstratas sobre a história – em que, no entanto, diante das forças históricas concretas, o sujeito moral não exerce nenhum papel relevante. Em razão desta falta de influência, a moralidade torna-se necessariamente constituída por um problema de convicção, basicamente, uma forma de ação de pessoas que estão firmemente convencidas de que suas ações são praticamente incapazes de mudar o rumo das coisas no aqui e agora].

⁵¹ *Ibid.*, pp. 162-163. [A realidade é que essa tão falada pura vontade é quase sempre associada ao desejo de denunciar os outros, à necessidade de puni-los e persegui-los, em resumo, a toda a natureza problemática daquilo que já nos é familiar a partir dos vários extermínios ocorridos nos estados totalitários].

Na contramão desta noção, podemos situar o sujeito imbuído de atitudes que dizem respeito a uma ética da responsabilidade. No contexto desta noção, a *intenção* que está por trás da iniciativa de agir com responsabilidade diante de causas alheias é mais determinante do que a *racionalidade* idealizante que está em volta da compreensão do sujeito enquanto indivíduo isolado. Na perspectiva de Adorno, a vida que se apresenta diante do sujeito, sobretudo no contexto pós-guerra, é uma vida precária, deformada e distorcida, de maneira que “no one is able to live the good life in it or to fulfil his destiny as a human being”⁵². Em face dessa realidade, somente a constante atitude de protesto, realizada principalmente por meio do esclarecimento da necessidade de reflexão crítica e do confronto com a negatividade dessa vida, pode ser considerada eticamente válida. Conforme Adorno,

What is meant by this is an ethics in which at every step you take – at every step you imagine yourself to be satisfying a demand for what is good and right – you simultaneously reflect on the effect of your action, and whether the goal envisaged will be achieved. In other words, you are not just acting out of pure conviction, but you include the end, the intention and even the resulting shaping of the world as positive factors in your considerations [...]. According to this, an ethics of responsibility would be one which takes consequences into consideration, and refuses to concern itself exclusively with the pure will⁵³.

A ética da responsabilidade, tal como descrita por Adorno, pode ser compreendida como uma ética da resistência, sobretudo se pensarmos na convergência que possui com o conjunto das outras proposições evocadas até aqui. De modo coeso, Bosi e Candido celebram a resistência a todas as formas de opressão a partir de sua determinante presença na produção literária brasileira, desde o período imediatamente posterior à segunda guerra mundial. Marilena Chauí e Lilia Moritz Schwarcz propõem uma atitude de resistência às formas aniquiladoras do autoritarismo brasileiro, ao sugerir que a tomada de consciência sobre essas formas depende de um entendimento sobre o processo de formação de nossa sociedade. Por sua vez, Hannah Arendt chama a atenção para a necessidade de compreender que a violência é um gesto propriamente humano e a simples compreensão disso já se configura como um gesto de resistência, pois é um passo importante para evitar sua aplicação na resolução

⁵² *Ibid.*, p. 167. [ninguém é capaz de viver a boa vida ou ter esperança no destino enquanto um ser humano].

⁵³ ADORNO, *op. cit.*, 2001, pp. 162-163. [Quero dizer com isto que uma ética em que cada passo que dá – a cada passo que você se imagina satisfazendo uma demanda alheia que julga boa e correta – você simultaneamente reflete sobre o efeito de sua ação, e se o objetivo traçado será alcançado. Em outras palavras, você não está apenas agindo distante da convicção pura, mas você inclui a finalidade, a intenção e até mesmo os resultados do mundo pensado como fatores positivos de suas considerações [...]. Assim, a ética da responsabilidade será aquela que leva as consequências em consideração e se recusa a conceber-se exclusivamente como pura vontade].

de conflitos. De modo aproximado, o ato de resistência em Foucault consiste no reconhecimento de que o poder não é exercido a partir de um ponto fixo e que sua manifestação sobre o corpo individual ou coletivo pode ser afirmativa ou negativamente determinante da subjetividade. Nessa mesma esteira de pensamento, em Žižek a resistência ao terror só será bem sucedida se o sujeito conseguir alargar seu campo de visão e compreensão das múltiplas formas de manifestação da violência, para além daquela entendida como subjetiva. Na perspectiva de Hartman e Sontag, a empatia pela dor do outro e a atitude de resistência ao que produz essa dor podem ser concretizadas quando o sujeito se opuser à tirania da banalização. Por fim, as abordagens de Buber, Lévinas e Bakhtin trilham um percurso coerente com a proposição de que o ato responsável do “eu” diante do “outro” constrói um espaço de partilha e diálogo que se opõe e resiste à desumanização e ao próprio humano cuja subjetividade é constituída por essa ética da convicção descrita na abordagem adorniana. Em face dessa convicção e da referida vida precária, a vida em que não se pode viver, Adorno determina que:

The only thing that can perhaps be said is that the good life today would consist in resistance to the forms of the bad life that have been seen through and critically dissected by the most progressive minds. Other than this negative prescription no guidance can really be envisaged [...]. So what I have in mind is the determinate negation of everything that has been seen through, and thus the ability to focus upon the power of resistance to all the things imposed on us, to everything the world has made of us, and intends to make of us to a vastly greater degree. Little else remains to us, other than the power to reflect on these matters and to oppose them from the outset, notwithstanding our consciousness of our impotence⁵⁴.

Portanto, a afirmação de que a ética da responsabilidade subjaz a *ética da representação humorística* formalmente estruturada nos textos literários do estudo pode ser claramente compreendida se levarmos em conta as relações entre a linguagem e a perspectiva crítica elaborada por Verissimo ao representar literariamente situações que envolvem vítimas do autoritarismo militar e ao dirigir-se explícita ou implicitamente, por meio das vozes narrativas que compõem sua própria figuração textual, a um suposto leitor em elevado tom de apelo à empatia por essas vítimas. Ao mesmo tempo, pelo processo de

⁵⁴ ADORNO, *op. cit.*, 2001, pp. 167-169. [A única coisa que talvez se possa dizer é que a vida boa hoje deveria consistir na resistência às formas de vida má que se tem visto e criticamente dissecada pelas mentes mais progressistas. Outro caminho além dessa prescrição negativa não pode ser traçado [...]. Dessa forma, o que proponho é a negação determinada de tudo que se tem visto, e com isso a habilidade para focar no poder da resistência a todas as coisas que nos são impostas, a tudo o que o mundo tem nos feito e pretende fazer em grau ainda mais elevado. Pouco nos resta a não ser o poder de refletir sobre esses problemas e nos opormos a eles desde o início, a despeito da consciência de nossa impotência diante deles].

empatia que se dá na interação dialógica entre texto e leitor, há que se destacar a responsabilidade que essas vozes de Veríssimo ficcionalmente textualizadas assumem diante do leitor, seu compromisso ético na construção de debates esclarecedores sobre um recorte histórico do recente passado brasileiro que seus contos e crônicas procuram *escovar a contrapelo*.

Os contos e crônicas não apenas são constituídos pela ética da resistência e pela ética da responsabilidade, mas também fazem um convite ao leitor no sentido de incorporar tal postura. Em suas teses “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin sinaliza esse duplo caráter da atitude ética (resistência e responsabilidade) ao afirmar que temos um compromisso com a história dos mortos e vencidos e que esse compromisso exige o direcionamento do olhar para o passado para, a partir dele, compreender o presente. Esse movimento condiciona a redenção do passado cuja história oficial dos vencedores é problematizada e contrabalançada pela história não-oficial dos vencidos. Assim, todo movimento de escovação da história a contrapelo pode ser entendido como uma resposta ao apelo desses mortos e vencidos que, conforme Benjamin, “não pode ser rejeitado impunemente”. A resistência ao fascismo, nessas condições, pode ser direcionada, em certo sentido, por uma ética da responsabilidade em relação a uma geração já silenciada e a uma geração ainda em curso: “Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”, pergunta Benjamin ao sugerir o compromisso messiânico de cada geração viva em relação às que se foram. Em resposta, afirma que “[...] existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera”⁵⁵ para o ajuste de contas e a redenção do passado que ainda opera em movimento contínuo.

Comentando uma passagem do romance *Crime e castigo*, de Dostoiévski, em que Raskolnikov sonha que seu cavalo é espancado, Maria Rita Kehl afirma que “não só o personagem que corre, em prantos, para beijar o focinho do animal moribundo, mas também o leitor é capaz de sofrer, por identificação, com a tortura e o sofrimento impostos ao animal. A dor do bicho representava, para o personagem, a sua própria dor”⁵⁶. Durante a análise do *corpus*, vimos que a *ética da representação humorística* incorporada por Veríssimo e seus textos, como sugerido aqui, é coesa com o apelo que vem do passado, com a empatia do personagem com a dor animal e com o sofrimento do leitor ao contemplar o sofrimento alheio. A esse movimento podemos associar o sentido da *ética da responsabilidade e da resistência*.

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 223.

⁵⁶ KEHL, *op. cit.*, 2004, p. 16.

Conclusão

Humor e fantasmagoria do terror

*Minha dor é perceber
Que apesar de termos
Feito tudo o que fizemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Como os nossos pais.*

Belchior, “Como nossos pais”, *Alucinação*.

*Algumas palavras duras,
em voz mansa, te golpearam.
Nunca, nunca cicatrizam.
Mas, e o humour?*

Carlos Drummond de Andrade, “Consolo na praia”,
A rosa do povo.

Eduardo Rebuá, no ensaio intitulado “Benjamin e a fantasmagoria”, defende a ideia de que a democracia brasileira inserida no contexto do que denomina “Nova República” (da redemocratização em 1985 para cá) é uma “democracia fantasmagórica”, na medida em que a implementação de políticas neoliberais e distintas dinâmicas de ondas neoconservadoras imobilizam a maior parte dos elementos fundamentais do estado de direito democrático. Por essa razão, nossa democracia seria constantemente assombrada pelo passado autoritário, sobretudo pela última ditadura. Se, para uns, essa assombração ativa o estado de alerta contra a ameaça fascista, para outros ela converge perfeitamente com suas aspirações perversas, ao passo que o cinismo os leva a forjar “um fascismo à brasileira que tem cabeça de fascismo, olho de fascismo, nariz de fascismo, pernas de fascismo e que ainda, para muitos, não é fascismo”¹.

Dois exemplos alusivos à presença dessa fantasmagoria do terror em nossa democracia podem ser contemplados em um livro publicado ainda em 1978, quando já pressagiava as consequências futuras da disseminação do

¹ REBUÁ, Eduardo. “Benjamin e a fantasmagoria”. *CULT – Revista Brasileira de Cultura*, n. 245, ano 22, maio 2019, p. 41.

mal, e em um conjunto de crônicas de Verissimo publicadas recentemente, em que podemos perceber a insistência do enfrentamento crítico das heranças da ditadura como estratégia de resistência.

Pega pra Kapput! (“Kapput” é o termo alemão para arruinado, que remete às *ruínas* produzidas pela catástrofe em Benjamin) é uma novela publicada pela primeira vez em 1978. Apresenta uma das muitas versões sobre o plano de fuga e a suposta morte de Adolf Hitler no dia 30 de abril de 1945, quando o Exército Vermelho tomou conta de Berlim e impôs derrota à resistência nazista. A obra é uma composição coletiva dos escritores Josué Guimarães, Moacyr Scliar e Luis Fernando Verissimo, e do ilustrador Edgar Vasques. Ao invés de se reunirem para pensar e escrever juntos, cada autor escreveu um capítulo e enviou pelos correios para o seguinte, até chegar aos quatorze capítulos que compõem o livro. A parte ilustrativa compreende oito episódios em formato de histórias em quadrinhos, distribuídos ao longo dos quatorze capítulos.

Nessa novela, formalmente constituída por estratégias humorísticas, Hitler é auxiliado por um médico, o Doutor Theodor Morell, a quem é dada a missão de executar a parte inicial da trama que pretende trazer o líder nazista para a América Latina, onde, conforme os narradores, “[...] não lhe faltam amigos”². O plano consiste em disfarçar Hitler de rabino ortodoxo. Para tanto, precisa aprender algumas palavras do vocabulário iídiche e fazer a circuncisão. Resistente, mas ao mesmo tempo temendo ser capturado pelos russos, o líder nazista aceita fazer a cirurgia. Entretanto, Morell avisa que não será ele quem fará o procedimento, em razão de salário atrasado e inexperiência com esse tipo de caso, mas um judeu ortodoxo que havia sido tirado do forno crematório na última hora, apenas em razão da cirurgia, e que, como se não bastasse, é “miope e está sem óculos”³. Presumivelmente, o procedimento não seria bem sucedido. O judeu erra o corte, e, ao invés de ser circuncisado, o “Führer” perde um dos testículos, o único que tinha, segundo os narradores⁴.

Fracassada a operação de fuga, Hitler se suicida. Goebbels assume o comando e determina a preservação do testículo de Hitler a qualquer custo. A operação de fuga antes intitulada “Olho da Fênix” dá lugar à operação “Ovo de Fênix”. O oficial da SS Rudolph Bollmann é o responsável por transportar o “suvenir” de Hitler para a América Latina, mas, ao invés de chegar à Argentina, como desejado, vem parar no Brasil, na praia de Capão da Canoa, no Rio Grande do Sul. Um suposto naufrágio o faz perder o recipiente de vidro que armazena tal glândula. Dona Raquel Caiman (à época, chamada de Raquelita Caiman), casada com o judeu Davi Caiman, encontra e abre o recipiente. Imediatamente, conforme os narradores, “o dia virara noite e uma grande ventania levantara a

² GUIMARÃES, Josué [et al.]. *Pega pra Kapput!* Porto Alegre: L&PM, 1978, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

areia da praia”⁵. Além disso, naquele mesmo dia, Raquel e o oficial nazista têm um caso extraconjugal, após socorrê-lo e levá-lo para o quarto de hotel onde estava hospedada. Misteriosamente, o coronel some. Desde esse episódio, Dona Raquel é orientada a não abrir qualquer coisa que seja. Todas as vezes que abre, alguma desgraça acontece. É assim, por exemplo, que seu marido morre, ao abrir a porta para ele, depois de este muito insistir para que não abrisse.

Dezenove anos se passam. Em 1964, ano do golpe militar, três alemães (um deles, o próprio Dr. Morell; o outro, o anão Fritz disfarçado de cão pastor alemão; e o terceiro, o coronel Bollmann, filho do oficial da SS do episódio de 1945) chegam à Porto Alegre, onde moram Dona Raquel e seu filho Teva Caiman, a fim de resgatar o recipiente. Após a primeira abordagem de busca, Dona Raquel confia ao Dr. Moysés, antigo médico da família, a tarefa de guardar e manter sigilo sobre o conteúdo do recipiente. A procura coincide com a deposição de João Goulart e os primeiros eventos violentos do golpe. Após vários episódios que marcam a tentativa de resgate e a luta de Dona Raquel e seu filho para não entregar o frasco, Moysés, fascinado com a força simbólica do conteúdo em sua posse, declara:

— Sou um nazista! Enfim! Não preciso mais ter pena dos pobres! Não preciso mais atender indigentes! Não preciso estar solidário com os negros! E muito menos (risinho perverso) com os judeus! Estava na hora de limpar a terra desta corja! Estava na hora de devolver o mundo ao império da lei e da ordem!⁶.

Desde então, além de Moysés e dos alemães, um professor chamado Gudinho e seu assistente Platão também iniciam a busca pelo frasco. Em 1968 conseguem roubá-lo e fogem para Brasília. Diante de todos os acontecimentos daquele ano, sobretudo a decretação do AI-5 e seus desdobramentos sobre a resistência à ditadura, os narradores comentam que, em razão de sua carga representativa, apesar de estar lá, o recipiente poderia estar em qualquer outro lugar do mundo, dado o “recrudescimento do nazismo na Europa” e o “triunfo do totalitarismo em várias outras partes do mundo”⁷.

Na capital brasileira ocorre o episódio final em que Dr. Morell recupera o vidro, mas o deixa cair cravado no solo, depois de ser atingido pelo personagem Platão, que pulara de um avião que lhe conduziria de volta ao Rio Grande do Sul, ao escutar a conversa de três passageiros sobre o destino que dariam a ele por ter causado a morte do professor Gudinho por parada cardíaca. Obviamente, esses passageiros aparecem na história como recurso metaficcional e de autorreferenciação textual dos próprios autores da novela. Na ilustração

⁵ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁶ GUIMARÃES [et al.], *op. cit.*, 1978, p. 63.

⁷ *Ibid.*, p. 110.

gráfica, a última do livro, o recipiente é desenhado como se estivesse a olhar fixamente para os imponentes prédios administrativos de Brasília. Ao lado do desenho, a palavra “fim” aparece seguida de ponto de interrogação.

Do ponto de vista formal, é possível dizer que o efeito humorístico da narrativa é obtido por meio de um dos principais mecanismos da linguagem humorística, destacado em diversos estudos sobre o humor, a saber, a *incongruência*, tal como descrita por Arthur Asa Berger. Em *Pega pra kapput!* há algumas passagens que podem ser lidas por meio desta chave teórica. Em primeiro lugar, podemos dizer que há incongruência entre a figura de Hitler e a necessidade de ser circuncisado. A incongruência fica ainda mais nítida com a notícia de que quem fará a cirurgia será um judeu. Além disso, a obrigação de aprender a língua judaica soa contraditório ao patriotismo hitlerista. Por fim, vale destacar como ponto alto da incongruência a própria finalidade da cirurgia que, como já vimos, consiste em disfarçar o “Führer” de rabino ortodoxo, algo inimaginável do ponto de vista da perspectiva nazista. Em segundo lugar, certamente, há ainda que se mencionar o efeito risível provocado pelo corte supostamente accidental imposto ao testículo de Hitler. Neste caso, a incongruência se faz notar pela missão séria e delicada que é fazer tal cirurgia sendo atribuída a um sujeito míope e sem óculos. Além disso, o riso surge justamente da *expectativa* sobre qual será a atitude do judeu munido de um bisturi diante do grande líder nazista. Em terceiro lugar, a incongruência reaparece na relação extraconjugal entre o oficial da SS e Dona Raquel, de origem judaica. Por fim, há incongruência entre o nome do Dr. Moisés e a direta ligação que possui com um dos principais profetas do judaísmo, e o fascínio desenvolvido pelo nazismo, após entrar em contato com o testículo de Hitler. É dessa disposição antagonica que o efeito risível é obtido.

Essas colocações permitem observar o caráter transgressor do humor. Na relação antagonica formalmente constituída em *Pega pra kapput!*, a instância descrita em posição elevada é textualmente representada pelo líder nazista. É Hitler e a ideologia nazista que estão na mira dos narradores da novela. A validade do humor, no sentido apresentado por Freud no segundo capítulo, só tem razão de ser em função do alvo a que se pretende lançar a crítica, com a finalidade de economizar a dor, liberar o sofrimento e rebelar-se justamente contra quem promove tais ofensas. E o modo como essa resistência se dá, no caso em tela, é explicitamente por meio da *sátira*.

Em síntese, a novela aponta objetivamente para o fato de que a “semente” do terror, *metaforizada* pelo testículo de Hitler, está irremediavelmente “plantada” em todas as partes do mundo e, de modo singular, encontrou fértil terreno na América Latina, notabilizando-se por meio de seus processos ditatoriais, especialmente o brasileiro. Assim, se quisermos pensar nessa obra a partir da categoria da resistência, para além da ideia de ética da responsabilidade,

teremos que recorrer novamente ao estudo de Alfredo Bosi, por meio do qual o autor sinaliza o surgimento do gênero *literatura de resistência* no contexto do pós-guerra como tentativa de denúncia dos eventos catastróficos provocados pela segunda guerra mundial⁸. No caso específico de *Pega pra kapput!*, a resistência se dá sobretudo pelo alerta quanto ao perigo da disseminação de ideias nazistas, alerta este formalmente elaborado na linguagem satírica responsável pelo efeito humorístico. O termo “fim”, seguido de ponto de interrogação, é ambíguo e impõe-nos a necessidade de refletir criticamente sobre o tema, a exemplo do que propõe Theodor Adorno no conjunto de sua teoria crítica. Além disso, em razão do que temos acompanhado nos últimos anos em todas as partes do mundo, inclusive no Brasil, a narrativa assume um caráter profético, uma vez que pouco mais de quarenta anos após sua publicação, o alerta e a própria razão do alerta parecem ressurgir com força extrema, marcando sua incessante presença.

Não é mera coincidência o fato de que recentemente, em crônica intitulada “O que interessa”, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, Verissimo volta a tematizar o assunto, desta vez problematizando o esquecimento imposto sobretudo pela ausência de políticas públicas eficazes em torno da memória da violência de Estado. Na crônica, uma menina de 16 anos, estudante, pergunta ao pai quem foi Hitler. Empolgado, ele começa arrolar uma série de argumentos no sentido de construir a pior imagem possível. A certa altura, a garota pede ao pai que pare de falar e pergunta-lhe como era o bigode de Hitler. Sua mãe então intervém e explica ao marido que na escola há um movimento coletivo da turma da filha a fim de fazer depilação dos pelos pubianos no formato do bigode. A ausência de esclarecimento por meio de atitudes de reflexão crítica sobre o passado catastrófico atua de forma licenciosa e legitimadora da continuidade e incorporação coletiva das heranças do terror. Produções como essas merecem atenção pelo alto grau de iluminações reflexivas que elas promovem através do humor.

O ano de 2018 no Brasil forneceu matéria de grande relevância não apenas para o campo da política interna e externa do país, mas também para o campo cultural. Como é sabido, em todo o território nacional foram realizadas eleições para governadores, deputados estaduais e federais, senadores e presidente da República. Duas chapas polarizaram a disputa para o cargo de presidente. O candidato da extrema-direita venceu as eleições com um discurso de caráter fascista, que passou a ganhar visibilidade desde as eleições presidenciais de 2014. Objetivamente, ele construiu e disseminou um discurso de ódio contra minorias étnicas (negros, índios e nordestinos), homossexuais, mulheres, membros do Partido dos Trabalhadores, professores, organizações sindicais e de ativistas políticos. Os pilares de sustentação de

⁸ BOSI, *op. cit.*, 2002.

sua campanha foram conduzidos por um discurso que manifestava: a) a necessidade de proteção da família brasileira, cujo núcleo estaria ameaçado, segundo o candidato, pelo crescimento do número de homossexuais e pela regulamentação de casamento entre pessoas do mesmo sexo; b) a necessidade de implementação de políticas de segurança pública que combatessem o crime organizado de forma indiscriminada, ainda que inocentes fossem mortos; c) a necessidade do culto à pátria; e d) a exacerbação da figura divina como força determinante e responsável por suas ações políticas.

Uma síntese de um conjunto de declarações do então candidato permite ilustrar o teor autoritário e fascista com que pretendia governar o país: “1. O erro da ditadura foi torturar e não matar”; “2. Não vou estuprar você porque você não merece”; “3. Não vou combater nem discriminar mas, se eu vir dois homens se beijando na rua, vou bater”; “4. Mulher deve ganhar salário menor porque engravida”; “5. Pinochet devia ter matado mais gente”; “6. Eu sou favorável à tortura, tu sabes disso. E o povo é favorável a isso também”; “7. Através do voto você não vai mudar nada nesse país, só vai mudar quando um dia nós partirmos para uma guerra civil, fazendo o trabalho que o regime militar não fez, matando uns trinta mil, começando pelo FHC. Se vão morrer uns inocentes, tudo bem”; “8. Gostar de homossexual, ninguém gosta. A gente suporta”.

Uma série de crônicas publicadas por Verissimo “no calor da hora” de algumas dessas falas, ou quando elas se tornaram amplamente conhecidas, são convidativas ao confronto de ideias.

Na crônica “Memória”⁹, publicada no dia 20 de setembro de 2018, dezessete dias antes do primeiro turno da eleição, Verissimo faz uma aproximação entre o período da ditadura militar e o período atual, alertando para o perigo do ressurgimento do fascismo não apenas no Brasil, mas no mundo. Expressando-se em primeira pessoa, descreve situações em que alguns de seus textos foram censurados pelos militares apenas por haver mencionado nomes de políticos contrários ao regime e por mencionar o nome de Darwin em uma crônica sobre a teoria da evolução. Denomina de “guerra suja” a prática de tortura e extermínio de opositores ao regime de 64 e menciona o fato de que, apesar da truculência, diversas notícias sobre esses acontecimentos vinham a público. Como em um monólogo, Verissimo pergunta-se: “Por que estou lembrando, de novo, aqueles tempos?” Sua resposta parece ser direcionada a um universo indeterminado de sujeitos que teriam a consciência ofuscada pela história oficial do país, condição fundamental para a aceitação e legitimação de práticas fascistas.

Diante dessa situação, o autor elabora uma segunda pergunta, de forma indireta: “a questão é o que fazer com a memória”. Três caminhos possíveis

⁹ VERISSIMO, Luis Fernando. *Memória*. Disponível em: < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,memoria,70002510228> >. Acesso em: 10 nov. 2018.

são apontados: 1) *negar* que a ditadura tenha acontecido; 2) *justificar* o apoio ao candidato extremista pela simpatia pela ditadura; e 3) *mudar* a abordagem da história, passando a lê-la a partir da perspectiva dos vencidos, e não dos vencedores. Com isso, Verissimo faz um alerta aos eleitores para a necessidade de lembrar do que ocorreu durante a ditadura militar, a fim de que possam intervir no processo eleitoral. Isso só pode ocorrer, conforme o texto deixa subentendido, por meio da memória: “A memória daqueles tempos e o que fazer com ela tem muito mais relevância, nessa próxima eleição, do que se imagina”. Encerra com um apelo também dirigido aos leitores para quem a ditadura teria, supostamente, caído no esquecimento: “Quem não se lembra precisa ser lembrado”.

A crônica “Respire fundo”¹⁰, publicada no dia 02 de outubro (5 dias antes do primeiro turno), retoma o modelo de análise comparativa entre passado e presente, delineado na crônica *Memória*, mas, desta vez, constrói sua argumentação na base de outros dois paralelos: *existência x morte*; *democracia x ditadura*. Nos dois primeiros parágrafos, o autor faz uma aproximação semântica entre os termos “existência” e “democracia”, ressaltando a importância de se estar vivo e a necessidade da preservação de um estado de direito democrático. A mesma aproximação é feita entre os termos “morte” e “ditadura”, vistos como alternativas para os respectivos termos “existência” e “democracia”. No terceiro e último parágrafo, Verissimo dá visibilidade à diferença existente entre as duas alternativas para a existência e para a democracia. Segundo ele, da experiência da morte não há retorno e ele não teria “a menor curiosidade para saber como é a alternativa para existir”. Porém, da experiência da ditadura, de um regime totalitário, é possível ter volta e, diz ele, “com uma lição aprendida”.

Objetivamente, o autor simula um diálogo com um possível leitor capaz de compreender o contexto do processo eleitoral brasileiro e a ameaça de retorno de um governo com características fascistas. O título da crônica é dirigido a esse leitor, em tom imperativo (Respire fundo!), dando destaque para a tensão existente há poucos dias da eleição. O texto é encerrado com as palavras do título, deixando ainda mais clara a presença de um interlocutor que, teoricamente, partilha do pensamento do autor. Entretanto, em dois momentos, Verissimo parece se direcionar a leitores sem memória ou para quem o recente e violento passado brasileiro teria caído no esquecimento. No primeiro deles, o autor diz: “[...] e *quem* tem saudade dela [a ditadura] precisa ser constantemente lembrado de como foi”. Aqui ele chama a atenção para a necessidade de uma educação da memória, de esclarecimento constante sobre a ditadura como estratégia que leve o leitor a escolher entre uma perspectiva ligada à vida e à democracia, e outra ligada à morte e à ditadura.

¹⁰ VERISSIMO, Luis Fernando. *Respire fundo*. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/ate-tudo-se-definir-nas-urnas-respire-fundo-23113451>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

No segundo momento (terceiro parágrafo), Verissimo se reporta a dois tipos de leitores. De um lado, aqueles que não viveram durante o regime militar e, portanto, não teriam lembranças dolorosas. Do outro lado, o autor situa os leitores que, segundo ele, viveram durante a ditadura e compreendem sua dimensão catastrófica. Para Verissimo, essa segunda instância de leitores estaria mais propensa a rejeitar um candidato com perfil autoritário, justamente porque é testemunha ocular dos anos de autoritarismo: “Pior do que uma geração sem idade para se lembrar como foi são os que sabem como foi aquele tempo e querem repeti-lo”. Em ambos, a reivindicação da memória da ditadura funciona como um apelo à escolha pela vida e pela democracia, e não por vias alternativas.

A crônica “Desilusões”¹¹, publicada no dia 08 de novembro de 2018, é formalmente elaborada por meio de um procedimento intertextual que põe em diálogo trechos de um samba intitulado *Dança da Solidão*, de autoria de Paulinho da Viola, e uma série de eventos situados em um intervalo de tempo que inicia com o fim da ditadura e a redemocratização do Brasil, em 1985, e culmina com a eleição do ex-presidente da extrema direita, em 2018. A canção apresenta um “eu” que lamenta pelos fracassos na vida amorosa e se recorda de um conselho dado pelo pai, que dizia: “Quando eu penso no futuro / Não esqueço o meu passado”. A recomendação não é mais do que um alerta sutil para que o filho, sempre que tomar decisões que irão determinar seu futuro, que as tome tendo como parâmetro seu passado de desilusões.

Migrando desse universo pessoal para o universo coletivo, Verissimo faz referência à *ilusão* com a eleição de Tancredo Neves, primeiro presidente civil depois da ditadura, e a *desilusão* que se seguiu com sua repentina e misteriosa morte; à *ilusão* com Fernando Collor de Melo e *desilusão* com seu *impeachment* por corrupção; à *ilusão* com o PT e a *desilusão* com políticos em geral; à *ilusão* com a conquista do título de Copa do Mundo dentro do Brasil e a *desilusão* com os 7 x 1 contra a Alemanha; à *ilusão* e *desilusão* com a seleção de Tite.

Ao mencionar a eleição do candidato da extrema-direita, Verissimo mostra-se profundamente *desiludido* com a escolha, “com a votação maciça para presidente, de um homem notoriamente despreparado para o cargo, por eleitores *desiludidos* e *iludidos*”. Por fim, menciona a *ilusão* de boa parcela da população em torno da seriedade do trabalho do juiz da Operação Lava-Jato e a *desilusão* com o pedido de exoneração do cargo e o aceite ao convite do presidente para assumir o Ministério da Justiça. Tanto o presidente quanto o ministro foram aclamados como mitos e heróis nacionais por seus correligionários. De modo irônico, Verissimo afirma que “até os mitos desiludem”.

¹¹ VERISSIMO, Luis Fernando. *Desilusões*. Disponível em: < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,desilusoes,70002593154>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

A parte final da crônica é basicamente constituída por uma crítica ainda mais incisiva àqueles que elegeram o ex-presidente. Por meio da *ironia*, Verissimo supõe que ele e os leitores que compartilham de suas ideias teriam sido acometidos por um estado de loucura que os levou a crer que houve ditadura no Brasil: “Foi tudo um delírio, vamos esquecê-lo. Rubens Paiva, Stuart Angel, Vladimir Herzog, Manoel Fiel Filho e as centenas de supostos desaparecidos podem voltar. Acabou a farsa”. A lista dos nomes de militantes políticos mortos pela ditadura e a menção aos desaparecidos, seguida de um convite ao retorno à vida, funcionam como estratégia de confrontar discursos negacionistas da ditadura, como os constantemente proferidos por aquele ex-presidente.

Em síntese, a crônica parece sugerir que há um parâmetro para se pensar no futuro do país, após a eleição de 2018. Esse parâmetro seria a constante existência de um conjunto de processos políticos e expectativas criadas em torno do “novo”, do “diferente”, mas que fracassam, produzindo um profundo sentimento de *desilusão* em boa parcela da sociedade brasileira. Essa constante alternância entre ilusão e desilusão se configura como um antagonismo social, um profundo impasse na sociedade brasileira que tem impactos desastrosos em seu desenvolvimento. Assim, a reiteração desse antagonismo formal no texto pode ser entendida como mecanismo estruturante da própria sociedade brasileira.

As três crônicas apresentadas são reunidas, do ponto de vista temático, em torno de um único fio condutor: a eleição do ex-presidente de extrema-direita, suas declarações fascistas e o risco de que a história sangrenta da ditadura militar se repetisse. A preservação da memória do passado violento como meio de evitar a repetição é tema bastante caro a Verissimo. Como vimos, muitas de suas obras escritas décadas antes das eleições de 2018 já alertavam para a dificuldade que o Brasil tem de lidar com os problemas de seu passado, de preservar sua memória e construir bases amplas e sólidas de reflexão e luta contra o esquecimento.

A eleição do ex-presidente da extrema direita foi em parte condicionada pela batalha entre a memória e o esquecimento. Qual dos dois foi o vencedor? A resposta ainda parece obscura. Verissimo afirma que é difícil compreender como pessoas que viveram durante a ditadura e, por isso, têm memória dela, votaram no então candidato. Neste caso, a resposta seria a de que a memória venceu a batalha. Mas essa memória, ao invés de provocar repulsa, perturbação, inquietação, choque e consequente reflexão crítica sobre o passado, é predominantemente saudosista.

A segunda parte da música mencionada por Verissimo na crônica “Desilusões” parece escapar à sua análise crítica, talvez por razões óbvias de adequação ao tema tratado. Mas, uma breve passagem de olhos em um dos

trechos pode ser suficiente para aproximá-lo da questão tratada: “Apesar de tudo, existe / Uma fonte de água pura / Quem beber daquela água / Não terá mais amargura”. Talvez por estar profundamente desiludido com mais de cinquenta milhões de brasileiros que elegeram o ex-presidente da extrema-direita, Verissimo tenha fechado os olhos para esse belo trecho do samba que estimula a manutenção da esperança, alude à superação das dificuldades e à solução afirmativa dos impasses entre ilusões e desilusões.

Parece, então, que podemos estabelecer um diálogo entre nosso objeto e as crônicas mencionadas aqui com a proposição de Didi-Huberman a respeito da sobrevivência dos vaga-lumes, mesmo diante das “luzes ofuscantes” (catástrofe) do espaço urbano. Com um simples gesto de resistência (iluminação intermitente produzida pelo vaga-lume), cada crônica (um possível vaga-lume) permite fazer com que o leitor relacione passado, presente e futuro, em um anacrônico processo reflexivo: “[...] o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio futuro”¹². Todas as crônicas encerram com vagos lampejos de esperança, proposição da resistência ao terror e convite à solidariedade e empatia com as vítimas da violência de Estado. Elas são constituídas por aquilo “que aparece apesar de tudo”¹³.

Assim, a integração destas considerações finais com o que foi tratado no decorrer do estudo quer reafirmar a ideia de que os contos e as crônicas de Verissimo são constituídos por uma *ética da representação humorística* que tem como fundamento a *ética da responsabilidade* com a vítima, com o leitor e com a *resistência* ao terror. Os temas relacionados ao autoritarismo militar brasileiro estruturam formalmente os textos, fazendo-lhes apontar diferentes caminhos de construção do debate crítico, sempre à luz da estética humorística e de mecanismos de produção do efeito risível.

Das quatro crônicas mencionadas nesta parte conclusiva do trabalho, três foram publicadas em 2018 e uma em 2019. Trata-se de um número bastante reduzido perto do que Verissimo publicou a respeito da memória da ditadura militar e suas heranças no presente. Por essa razão, talvez seja produtor examinador, de maneira aprofundada, o conjunto de crônicas publicadas ao longo da década passada.

O conteúdo verbal e visual da epígrafe em forma de charge deste estudo, em que Ziraldo imagina uma árvore nascida da semente do terror e cujos frutos são pessoas torturadas e mortas pela ditadura, converge com a perspectiva geral do estudo. A indignação da mulher que se volta para um provável militar e diz “olha só no que deu a semente que vocês plantaram em 64”, é coerente com a indignação presente nos textos de Verissimo, que por sua

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. “Sobrevivências”. In: _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 60.

¹³ *Ibid.*, p. 65.

vez é coerente com a indignação de Belchior na canção “Como nossos pais”. Mas é somente em face de toda essa indignação que o debate crítico, a resistência ao terror e o confronto a ideias fascistas são possíveis e se tornam ainda mais producentes. E, como nos lembra Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “Consolo na praia”, o “humour” não pode sucumbir às cicatrizes dos golpes, ele é maior que elas e a elas resiste.

Referências

Fontes primárias

Crítica ao autoritarismo e suas continuidades

VERISSIMO, Luis Fernando. “O poder e a troça”. In: _____. *A grande mulher nua*. Porto Alegre: L&PM, 1975, pp. 148-149.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Guerra”. In: _____. *O gigolô das palavras*. Porto Alegre: L&PM, 1982, pp. 15-17.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Plataforma”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 24-25.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Cessão”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 100-101.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Sintonia fina”. In: _____. *Aquele estranho dia que nunca chega*, 1999, p. 42.

VERISSIMO, Luis Fernando. “E la nave va”. In: _____. *O marido do Dr. Pompeu*. Porto Alegre: L&PM, 1997, pp. 25-28.

VERISSIMO, Luis Fernando. “A festa”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 102-103.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Os órfãos de Jânio”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 118-119.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Caso difícil”. In: _____. *A mulher do Silva*. Porto Alegre: L&PM, 1984, pp. 30-33.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Café com leite”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 9-10.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Algo no ar”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 14-15.

VERISSIMO, Luis Fernando. “O coração assassinado”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 124-125.

Censura

VERISSIMO, Luis Fernando. “Balé subversivo”. In: _____. *Amor brasileiro: crônicas*. Porto Alegre: L&PM, 1977, pp. 113-115.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Para ver”. In: _____. *A grande mulher nua*. Porto Alegre: L&PM, 1975, pp. 21-23.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Dois que se prezam”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 11-12.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Atentados”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 19-20.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Pobre censor”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 33-35.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Indecência”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 52.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Liberdade de imprensa”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 84-86.

Repressão

VERISSIMO, Luis Fernando. “Atitude suspeita”. In: _____. *O gigolô das palavras*. Porto Alegre: L&PM, 1982, pp. 21-23.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Certos lugares”. In: _____. *Outras do analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM, 1982, pp. 34-37.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Detalhes”. In: _____. *Outras do analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM, 1982, pp. 83-85.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Regulamentação”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 87-88.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Interrogatório”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 88-89.

VERISSIMO, Luis Fernando. “A situação”. In: _____. *O marido do Dr. Pompeu*. Porto Alegre: L&PM, 1997, pp. 78-80.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Detalhes, detalhes”. In: _____. *A mulher do Silva*. Porto Alegre: L&PM, 1984, pp. 99-101.

Interações entre Tortura, Memória e Esquecimento

VERISSIMO, Luis Fernando. “Às favas”. In: _____. *Aquele estranho dia que nunca chega*. 1999, pp. 56-57.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Contrição”. In: _____. *Aquele estranho dia que nunca chega*. 1999, pp. 66-67.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Deixa pra lá”. In: _____. *Aquele estranho dia que nunca chega*, 1999, pp. 141-142.

VERISSIMO, Luis Fernando. “O puma no meio da sala”. In: _____. *Aquele estranho dia que nunca chega*, 1999, pp. 50-51.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Os meios e os fins”. In: _____. *O mundo é bárbaro* (E-Book). Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, pp. 25-28.

VERISSIMO, Luis Fernando. “As meias palavras”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 123-124.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Lixo”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 348.

VERISSIMO, Luis Fernando. “As últimas consequências”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, pp. 125-127.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Consciência”. In: _____. *Crônicas da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 13.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Como farsa”. In: _____. *Outras do analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM, 1982, pp. 93-97.

VERISSIMO, Luis Fernando. “O touro”. In: _____. *O mundo é bárbaro* (E-Book). Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, pp. 23-25.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Histórias”. In: _____. *A mulher do Silva*. Porto Alegre: L&PM, 1984, pp. 81-82.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Condomínio”. In: _____. *Outras do analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM, 1982, pp. 61-72.

VERISSIMO, Luis Fernando. *A mancha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Fontes secundárias

ADORNO, Sérgio. “Crime e violência na sociedade brasileira contemporânea”. *Jornal de Psicologia-PSI*, n. Abril/Junh, pp. 7-8, 2002.

- ADORNO, Theodor W. "Engagement". In: _____. *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, pp. 51-71.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, Theodor W. "Educação após Auschwitz". In: _____. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, pp. 119-138.
- ADORNO, Theodor W. *Problems of moral philosophy*. Stanford, California: Stanford University Press, 2001.
- ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 55-64.
- ADORNO, Theodor W. "Palestra sobre lírica e sociedade". In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 65-90.
- ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. "A testemunha". In: _____. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008, pp. 25-48.
- AGAMBEN, Giorgio. "O que é o contemporâneo?". In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó-SC: Argos, 2009, pp. 57-73.
- AGUIAR, Luciene. *Léxico, polissemia, humor e leitura: um estudo do léxico nas crônicas de Veríssimo*. Editora Kalango, 2010.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; FGV, 1999.
- ALENCAR, José de. *Ao Imperador. Novas Cartas Políticas de Erasmo*. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & Comp., 1867.
- ALENCAR, José de; PARRON, Tâmis (org.). *Cartas a favor da escravidão*. São Paulo: Hedra, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. "Consolo na praia". In: _____. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ANTONIO, Andréia Simoni Luiz. *Mosaicos da memória: estudo da crônica humorística de Luis Fernando Veríssimo*. Tese (Doutorado). Araraquara, SP: UNESP, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/102411>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARISTÓTELES. *A ética: textos selecionados*. São Paulo: EDIPRO, 2015.

ARRIGUCCI Jr., Davi. “Fragmentos sobre a crônica”. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 51-66.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2010.

BELCHIOR. “Como nossos pais” (Lado A, Faixa 3, 4:41). *Alucinação*. 1976. Philips Phonogram.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 222-232.

BERGER, Arthur Asa. *An anatomy of humor*. New Jersey: Transaction Publishers, 1993.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

BOLOGNA, Corrado. “Tortura”. In: VÁRIOS. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 22. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.

BONNICI, Thomas. “Novo historicismo e materialismo cultural”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2003, pp. 197-202.

BOSI, Alfredo. “Narrativa e resistência”. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 118-135.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2008.

BRASIL. Lei 9.455, de 07 de abril de 1997. Define os crimes de tortura e dá outras providências. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, 07. abr. 1997. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9455.htm>. Acesso em: 15 out. 2019.

BUBER, Martin. *Eu e tu*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 140-162.

CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In: _____. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, pp. 77-92.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés do chão”. *Revista Suplemento*. Edição Especial: A maioria da crônica. Humberto Werneck (org.). Secretaria de Estado de Cultura. Belo Horizonte, Novembro/2012, pp. 34-37.

CASTELLO, José. *Crônica, um gênero brasileiro*. Disponível em: <https://digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=228&titulo=Cronica,_um_genero_brasileiro>. Acesso em: 24 maio 2019.

CHAUÍ, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e crônica”. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (orgs.). *A literatura no Brasil*. 3ª ed. vol. 6: Relações e Perspectivas. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986, pp. 115-143.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

DASCAL, Marcelo. “A ideia de paz na filosofia de Martin Buber”. In: BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982, pp. 11-29.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. *Assembleia Geral das Nações Unidas em Paris*, 10 dez. 1948. (2017 [III] A). Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/direitoshumanos/declaracao/>>. Acesso em: 15 out. 2019.

DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Sobrevivências”. In: _____. *Sobrevivência dos vago-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, pp. 45-65.

EKSTEIN, Marta et al. “Prefácio”. In: BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982, pp. 7-10.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil: aspectos do desenvolvimento na sociedade brasileira*. São Paulo: Difel, 1974.

FERNANDES, Florestan. “O significado da ditadura militar”. In: TOLEDO, Caio Navarro de. (org.). *1964 – Visões críticas do golpe: democracia e reformas no populismo*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2014, pp. 173-182.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FILHO, José Soares de Magalhães. *Diz-me com quem andas... Intertexto e intertextualidade: uma leitura do romance Borges e os orangotangos eternos de Luis Fernando Verissimo*. Dissertação (Mestrado). Vitória, ES: UFES, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/3234?locale=pt_BR>. Acesso em: 10 jun. 2019.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (vol. VIII). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. “O humor”. In: _____. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos* (vol. XXI). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRY, Karin A. *Compreender Hannah Arendt*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2010.

GINZBURG, Jaime. “Política da memória no Brasil: raça e história em Oliveira Vianna e Gilberto Freyre”. *Araucária*. Revista Iberoamericana de Filosofia, Política y Humanidades. Año 8, n. 15. Primer semestre de 2006, p. 1. Disponível em: <http://www-en.us.es/araucaria/nro15/ideas15_3.htm>. Acesso em: 04 abr. 2008.

GINZBURG, Jaime. “O valor estético: entre universalidade e exclusão”. In: _____. *Crítica em tempo de violência*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012, pp. 39-50.

GINZBURG, Jaime. “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Verissimo”. In: _____. *Crítica em tempo de violência*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012, pp. 423-434.

GINZBURG, Jaime. “Ditadura e estética do trauma”. *Site Academia*. Disponível em: <https://www.academia.edu/12848528/Ditadura_e_estetica_do_trauma_exilio_e_fantasmagoria>. Acesso em: 01 jun. 2018.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GROTJAHN, Martin. *Psicología del humorismo*. Madrid: Ediciones Morata, 1961.

GRUPO TORTURA NUNCA MAIS. Disponível em: <<http://www.torturanuncamais-rj.org.br/homenageados-chico-mendes/homenageados-1996/>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

GUIMARÃES, Josué [et al.]. *Pega pra Kapput!* Porto Alegre: L&PM, 1978.

GULLAR, Ferreira [et al.]. *O melhor da crônica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HARTMAN, Geoffrey H. “Holocausto, testemunho, arte e trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 207-235.

HENFIL [Henrique de Souza Filho]. *Cartas da mãe*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

HENFIL [Henrique de Souza Filho]. *Hiroshima, meu amor*. São Paulo: Geração Editorial, 1994.

HIRSCH, Marianne. “Family pictures: maus, mourning, and post-memory”. *Discourse*, Cambridge, USA, v. 15, n. 2, 1997, pp. 3-29.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOFFMANN, Daniele Gaio; CAMARGO, Luiz Rogério. “Rir para não chorar: o retrato crítico da mulher de classe média na crônica de Luís Fernando Veríssimo”. *FAE Centro Universitário, Núcleo de Pesquisa Acadêmica – NPA, Programa de Apoio à Iniciação Científica – PAIC 2014-2015*, pp. 435-456. Disponível em: <<https://cadernopaic.fae.edu/cadernopaic/article/view/107>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

HOFFMAN, Marcelo. “O poder disciplinar”. In: TAYLOR, Dianna. *Michel Foucault: conceitos fundamentais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2018, pp. 41-57.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Lula Buarque de. *A taça do mundo é nossa* (filme). Colorido/86 min. Rio de Janeiro: Warner, 2003.

HUGO, Victor. *O homem que ri*. Barueri-SP: Amariyls, 2017.

HUTCHENS, B. C. *Compreender Lévinas*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

KEHL, Maria Rita. “Conclusão: humor, poesia e erotismo”. In: _____. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 171-192.

KEHL, Maria Rita. “Três perguntas sobre o corpo torturado”. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, pp. 9-19.

KEHL, Maria Rita. “Tortura e sintoma social”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, pp. 123-132.

KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL. *Saturne et la mélancolie*. Paris: Gallimard, 1989.

KOLAKOWSKI, Adriano. *A ressurreição dos pássaros: a crônica de Luis Fernando Verissimo e a indústria cultural*. Dissertação (Mestrado). Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/89116>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

KRIKMANN, Arvo. “Contemporary linguistic theories of humour”. *Folklore* 33. Disponível em: <<http://www.folklore.ee/folklore/vol33/kriku.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2019.

KUNDERA, Milan. *O livro do riso e do esquecimento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KUPERMANN, Daniel. “Humor, desidealização e sublimação na psicanálise”. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol.22, n.1, pp.193-207, 2010.

LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: _____. *História e Memória*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013, pp. 387-440.

LEHNEN, Leila. “Memórias manchadas e ruínas memoriais em *A mancha e O condomínio*, de Luis Fernando Verissimo”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, pp. 69-97, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9947>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2007.

LUJÁN, Néstor. *O humorismo*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

LYNCH, Richard A. “A teoria do Poder de Foucault”. In: TAYLOR, Dianna. *Michel Foucault: conceitos fundamentais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2018, pp. 23-40.

MADEIRA, Ana Maria Gini. *Da produção à recepção: uma análise discursiva das crônicas de Luis Fernando Verissimo*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte, MG: UFMG, 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-6ACH9P>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

MILREU, Isis. “Quando o relato é o principal suspeito...: uma leitura de Borges e os Orangotangos Eternos, de Luis Fernando Verissimo”. *Miscelânea*, Assis, vol. 9, jan./jun.2011. Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/455>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

MONTARDO, Ana Maria Portella. “A política do esquecimento nas crônicas de Luis Fernando Verissimo”. *Ao pé da letra*, vol. 3, nº. 1, pp. 7-13, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedalettra/article/view/231456/25560>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

MORICONI, Ítalo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NEVES, Teresa Cristina da Costa. “Trauma e narrativa: vozes silenciadas da tortura num conto de Verissimo”. *XII Congresso Internacional da ABRALIC*: Centro, Centros – Ética, Estética. 18 a 22 de julho de 2011. UFPR – Curitiba, Brasil. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0626-1.pdf>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

NONATO, C. “Sérgio Adorno: reflexões sobre a violência e a intolerância na sociedade brasileira”. *Comunicação e Educação*, 20(2), 2015, pp. 93-100. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v20i2p93-100>>. Acesso em: 12 out. 2019.

OLIVEIRA, Daniele de. “Estudo da ironia: o caso Verissimo”. *Revista da ABRALIN*, v. 5, nº. 1 e 2, pp. 33-60, dez. 2006. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/52635>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

OLIVEIRA, Karina. *Leitores da crônica de Luis Fernando Verissimo*. Dissertação (Mestrado). Maringá: UEM, 2010. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

PEIXOTO, Afrânio. *Humour: ensaio de breviário nacional do humorismo*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1947.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. “Autoritarismo e transição”. *Revista USP*. Mar. Abr. Maio, 1991.

PINHEIRO, Cynthia Gomes. *Metáforas e metonímias conceptuais em crônicas de Luis Fernando Verissimo*. Dissertação (Mestrado). João Pessoa, PB: UFPB, 2014. Disponível em: <<https://core.ac.uk/display/44801283>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

PINTO, Manuel da Costa. “A armadilha borgeana de Verissimo”. *Cult: revista brasileira de literatura*, nº 45, ano IV, Abril, 2001.

PINTO, Manuel da Costa; BATALHA, Martha Mamede. “Entrevista: Luis Fernando Verissimo”. *Cult: revista brasileira de literatura*, nº 45, ano IV, Abril, 2001.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, nº. 3, 1989.

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, nº. 10, 1992, pp. 200-212.

PONTE PRETA, Stanislaw [Sérgio Porto]. *Febeapá 1: 1º Festival de besteira que assola o país*. São Paulo: Círculo do Livro, 1966.

QUINO [Joaquín Salvador Lavado Tejón]. *Mafalda toda*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor S.R.L., 2011.

REBUÁ, Eduardo. “Benjamin e a fantasmagoria”. *CULT – Revista Brasileira de Cultura*, n. 245, ano 22, maio 2019, pp. 37-41.

RIBEIRO, Renato Janine. “A dor e a injustiça”. In: COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, pp. 7-12.

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas-SP: Ed. da Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. “Brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento: os anos rebeldes e sua herança”. In: _____. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, pp. 85-119.

ROCHA, Carlos Alexandre da Silva. “O riso sob a máscara do medo: uma leitura de duas crônicas de Luis Fernando Verissimo”. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 3, ano 10, nº. 15, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/viewFile/11866/8513>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*. Vitória-ES: EDUFES, 2018.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso – A representação humorística na história*

brasileira: da Belle Époque aos tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Eduardo José dos. *O papagaio depressivo: o doce-amargo nos textos de LFV. Trabalho de Conclusão de Curso*. Porto Alegre: UFRGS, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos (org.). *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SARLO, Beatriz. “Tiempo pasado”. In: _____. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

SARLO, Beatriz. “Pós-memória, reconstituições”. In: _____. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, pp. 90-113.

SCHØLLHAMMER, Karl Ekik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder *et al.* *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000, pp. 236-255.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARTZMAN, Simon. *Bases do autoritarismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1982.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SILVA, Fernando Moreno da. *Vou-me embora pra livraria, pois lá tenho alegria: uma leitura das crônicas mais vendidas de Luis Fernando Verissimo*. Dissertação (Mestrado). Araraquara, SP: UNESP, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93967>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

SILVA, Keyla Freires da. *A escrita órfã de Luis Fernando Verissimo em Borges e os Orangetangos Eternos*. Dissertação (Mestrado). Fortaleza, CE: UFCE, 2012. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8113?mode=full>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

SILVA, Nadjá Pattresi de Souza e. “Eles” e “elas” *entre as comédias e as mentiras da vida privada – o “mas” e o “se” e as identidades de gênero em crônicas de Luis Fernando Verissimo*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UFF, 2009. Disponível em: <<https://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Encontros/53882762.html>>. Acesso em: 09 jun. 2009.

SILVEIRA, Ênio. “A resistência no plano da cultura”. In: TOLEDO, Caio Navarro de. (org.). *1964 – Visões críticas do golpe: democracia e reformas no populismo*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2014.

SILVERMAN, Malcolm. “O romance realista-político”. In: _____. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, pp. 275-308.

SIMON, Luís Carlos Santos. “Rubem Braga e a arte do cotidiano”. *Itinerários - Revista de Literatura*, Araraquara, nº. 26, pp. 161-172, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1175>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STHIEL, Neusa Anklam. *O riso como denúncia social*. Disponível em: <<http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

STOPPINO, Mário. “Autoritarismo”. In: BOBBIO, Norberto et al. *Dicionário de política*. Brasília: Ed. UNB, 1998, pp. 94-104.

TAYLOR, Chloë. “Biopoder”. In: TAYLOR, Dianna. *Michel Foucault: conceitos fundamentais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2018, pp. 58-75.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. “Apresentação”. In: _____. (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

THOMSON, Alex. *Compreender Adorno*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2010.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Um escritor na biblioteca*. Curitiba: BPP/SECE, 1985.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Um tesouro”. In: ALCY et al. *Os filhos da dinda: a CPI que abalou o Brasil*. São Paulo: Scritta Editorial, 1992.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Comédias para se ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Mais comédias para ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Luis Fernando Verissimo & Zuenir Ventura: conversa sobre o tempo com Arthur Dapieve*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

VERISSIMO, Luis Fernando. *As cobras: antologia definitiva*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Ver!ssimas frases, reflexões e sacadas sobre quase tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.

VERISSIMO, Luis Fernando. *O Santinho*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2017.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Drauzio Varella entrevista Luis Fernando Verissimo* (2017). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DZRRsTZl4VQ>>. Acesso em: 07 jun. 2019.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Informe do Planeta Azul e outras histórias*. São Paulo: Boa Companhia, 2018.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Farsas” (2018). Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,farsas,70002331604?fbclid=IwAR0NdfXmhklCiClQ3gPPd1mSQK-puCDrfQ_2ZZE28gDfiyj4ujzgD28tts>. Acesso em: 01 out. 2018.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Voto certo” (2018). Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,voto-certo,70002334817>>. Acesso em: 01 out. 2018.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Os omissos” (2018). Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/opiniaao/os-omissos-23203311>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

VERISSIMO, Luis Fernando. “Marginais Vermelhos” (2018). Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,marginais-vermelhos,70002583336>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Conversa com Bial – Luis Fernando Verissimo* (20/05/2019). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wjSVb4olT0k>>. Acesso em 07 jun. 2019.

VERISSIMO, Luis Fernando. “O que interessa” (2019). Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-que-interessa,70002980957>>. Acesso em: 03 out. 2019.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. “Exílio y tortura”. In: _____. *Fracturas de memoria: crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1993, pp. 51-83.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. “El tiempo de terror: efectos de fractura en la memoria y los ideales”. In: _____. *Fracturas de memoria: crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1993, pp. 111-123.

WERNECK, Humberto. “Um gênero tipicamente brasileiro”. In: _____. (org.). *Boa companhia: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 7-12.

WOOLF, Virginia. “O valor do riso”. In: _____. *O valor do riso e outros ensaios*: Virginia Woolf. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 34-39.

ZANONE, Valerio. “Repressão”. In: BOBBIO, Norberto [et al.]. *Dicionário de política*. Brasília: Ed. UNB, 1998, p. 1107.

ZIRALDO. *Ziraldito n’O Pasquim Só dói quando eu rio* – Treze anos daqueles tempos contados pelo humor de Ziraldo. São Paulo: Globo, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZUBEN, Newton Aquiles von. “Introdução”. In: BUBER, Martin. *Eu e tu*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979, pp. V-LXXVIII.

Anexo

Entrevista com Luis Fernando Verissimo

*(Por Carlos Augusto Carneiro Costa -
Data: 04 de junho de 2018)*

CAC: O senhor possui um projeto literário?

LFV: Não. Me tornei escritor meio por acaso, quando comecei a trabalhar em jornal, já com trinta anos. Antes nunca tinha escrito nada, fora algumas traduções do inglês. Mas sempre fui um leitor voraz e omnívoro e isso ajudou quando virei cronista. Mas nunca tive um projeto.

CAC: Em muitas entrevistas o senhor afirma ter descoberto a vocação para a escrita depois dos trinta anos e de maneira natural. No caso do estilo irônico de suas produções humorísticas, haveria uma dívida com algum escritor em sua trajetória de leitor?

LFV: Eu sempre li muito os autores americanos e ingleses e acho que isso me influenciou. Gente como Peter De Vries, Woody Allen, o inglês Evelyn Waugh e outros. E os cronistas brasileiros, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e, principalmente, Antônio Maria. Mas não houve uma só influência.

CAC: Ultimamente tem havido uma série de debates em torno das atitudes “politicamente corretas” em diversos contextos de interação social. Especificamente no que diz respeito ao humorismo, o senhor acredita que deva haver um limite para o riso?

LFV: Pois é. “Estão rindo de que?” É uma pergunta recorrente nestes tempos de tanta corrupção, divisão e más notícias. Mas o riso é uma maneira de conviver com nossas desgraças e não desesperar, e não deve ser limitado. Além de também ser uma arma de crítica política e resistência à imbecilização geral.

CAC: Salvo engano, do ponto de vista literário, especialmente no que diz respeito a muitos de seus contos e crônicas, o senhor é um dos poucos, senão o único escritor brasileiro, a tematizar problemas da ditadura militar através do humor. Há, inclusive, textos seus publicados ainda durante o regime. O senhor teria uma motivação pessoal para tratar desses assuntos, para além do fato de ser escritor e colunista de jornais e, por isso, precisar escrever por ofício?

LFV: A crônica, por ser um gênero indefinido, nos permite tratar de qualquer assunto em qualquer estilo e, com essa nostalgia crescente pela intervenção militar, o assunto ditadura e tortura é inescapável, mas sem perder o bom humor jamais. Mas minha motivação pessoal para escrever sobre o tema é a indignação com o saudosismo burro.

CAC: Recentemente o senhor publicou uma crônica intitulada “Farsas” e um miniconto (se assim posso chamar) intitulado “Voto certo”, ambos em sua coluna do jornal Estadão. Nos dois casos, a nostalgia que boa parcela da população brasileira tem dos militares no governo é tematizada. Os comentários que seguem as respectivas publicações vão do elogio a demonstrações de repúdio à perspectiva crítica neles engendradas. O senhor acredita que, em alguma medida, seu trabalho intelectual pela via humorística produz alguma intervenção (exceto militar - risos) afirmativa, no sentido de uma educação esclarecedora sobre o que significou a ditadura militar no Brasil?

LFV: Eu sinceramente não tenho a pretensão de estar fazendo a cabeça de alguém com o que eu escrevo. Quem concorda comigo é porque já concordava. Quem não concorda protesta, ou não dá bola, ou manda carta desaforada. Tudo bem.

CAC: De volta à questão do “politicamente correto”, a TV brasileira exhibe diariamente vários programas ditos “humorísticos” que nem de longe se alinham a essa perspectiva. Gays, lésbicas, transexuais, gordos, feios, pobres (predominantemente nordestinos) são expostos ao ridículo. Parece haver um cuidado maior com negros, por conta do crime de racismo. Mesmo assim, as piadas circulam de maneira trivial. Como o senhor avalia esse tipo de “humor”?

LFV: O humor brasileiro da TV ainda tem muito de circo e teatro de revista e exagera na caricatura. Judeu é sempre usurário, homossexual é sempre ridículo. Negro é sempre infantil, etc. É claro que ele tinha coisas geniais, como as caracterizações do Chico Anísio, mas em grande parte era preconceituoso. Isto, felizmente, está mudando. Já se vê humor inteligente na TV, como o da turma do “Porta dos fundos”.

CAC: Hoje, usuários de redes sociais, pertencentes às mais variadas classes, aproveitam tudo o que acontece na vida cotidiana para expor em suas “contas”. Mesmo episódios trágicos, como a queda do avião que transportava o time de futebol da Chapecoense e as chacinas recentes ocorridas em presídios brasileiros tornaram-se motivo de riso em grupos de *Whatsapp* e no próprio *Facebook*. A que o senhor atribuiria esse tipo de atitude diante do sofrimento?

LFV: As redes sociais, em vez de aproximar as pessoas como era a intenção, são exemplos da imbecilização que nos assola.

CAC: Em 1978, em plena ditadura militar, o crítico literário Antonio Candido publicou um texto intitulado “O tempo do contra”. Nele, o autor fala de uma “cultura do contra” que se criou dentro dos diversos segmentos sociais (e não apenas entre intelectuais) que se opõem à ideologia capitalista. A proposta é de combate, de resistência, de ser “contra” as forças reacionárias. Semelhante questão Cândido tematizara décadas antes, no texto “Plataforma da nova geração”, publicado em 1943, durante o Estado Novo. Deslocando as reflexões de Candido para a atualidade, o senhor acredita que a recente produção literária brasileira tem cumprido com essa demanda?

LFV: Saudade do Antonio Candido, um brasileiro lúcido e corajoso. Não estou suficientemente informado sobre a atual literatura brasileira para saber se ela

cumprir seu papel de resistência. Não fico muito confortável com a ideia de que a literatura precisa ter uma “missão”, mas Antonio Candido continua como modelo gramsciano do que deve ser um intelectual numa sociedade deflagrada.

CAC: Um grande problema com o qual me debato diariamente diz respeito à distância que existe entre o fazer intelectual “do contra” e o público mais vulnerável e facilmente manipulado pela grande mídia; um público que por sua própria natureza, também deveria ser “do contra”, mas acaba reproduzindo o discurso que paradoxalmente o oprime. Em sua opinião, haveria alguma forma de combater esse problema, já que o espetáculo trivial veiculado pela mídia tem alcance muito mais amplo e imediato junto a essa grande massa da população do que o trabalho intelectual, especialmente a literatura?

LFV: As pesquisas de intenção de voto mostram que o Bolsonaro só perderia para o Lula se as eleições fossem hoje. O que mais precisa ser dito? Só rindo.

©Editora Unimontes
Campus Universitário Professor Darcy Ribeiro
Montes Claros - Minas Gerais - Brasil
CEP 39401-089 - CAIXA POSTAL 126
www.editora.unimontes.br
editora@unimontes.br

