

# **Apresentação**

Márcio Seligmann-Silva

Os textos aqui reunidos são o primeiro fruto do grupo de pesquisa Projeto Temático FAPESP “Escritas da violência”. A proposta deste grupo é a de procurar desenvolver novas abordagens a partir da questão da relação da literatura (e de outras modalidades de produção cultural) com a violência. As pesquisas incluídas neste grupo exploram tanto a história da literatura brasileira, que é lida do ponto de vista específico da temática do projeto, como momentos particulares dessa produção literária (com destaque para o período da ditadura civil-militar de 1964-1985), mas passa também por abordagens da produção autobiográfica de terroristas, pela questão da literatura do exílio, pela escrita derivada da Shoah e por abordagens teóricas como a que ilumina a relação entre a literatura e a lei. O Projeto “Escritas da Violência” teve início em dezembro de 2006 e deve se estender por quatro anos. No contexto deste projeto organizaremos encontros anuais que devem reunir não apenas os membros do grupo, como também os estudantes a ele vinculados e outros pesquisadores que se interessem pelo tema geral.

Este dossiê abre-se com um artigo de Karl Erik Schollhammer que realiza um mapeamento do tema violência na sua relação com a produção cultural das últimas décadas no Brasil. O trabalho remonta ao final da era “romântica” dos “grandes bandidos”, que atraíam até os anos 1960 a curiosidade e inclusive a simpatia da população. Indo contra o chavão que vê na história do Brasil uma história “sem sangue”, ele mostra a forte presença da violência e sua marca na produção cultural, indo das artes plásticas, passando pelo cinema e pela TV, com destaque para a produção literária. Do período da ditadura e do paralelo crescimento da violência urbana Schollhammer afirma que a literatura então servia como meio de “re-simbolização da violenta realidade emergente dos confrontos sociais no submundo das grandes cidades”. A conclusão do artigo aponta para um novo paradigma da apresentação da violência, muito além dos clichês da cordialidade e da malandragem, que indica muitas vezes um dilema do escritor (ou agente cultural, no caso da TV e de outras mídias). Esse

oscila entre um certo fascínio pela apresentação da violência e um desejo de, por meio de sua obra, de algum modo modificar o panorama social. Como lemos no artigo, surge agora uma “nova classe de artistas, intelectuais, ativistas, voluntários de diferentes camadas sociais, cujos projetos visam à intervenção em comunidades carentes, a favor da cidadania, como o grupo de teatro *Nós do Morro*, a ONG *Afro Reggae*, a banda *o Rappa*, o corpo de *Dança da Maré* e entre muitos outros dentro de redes que se nutrem das dinâmicas comunitárias e que enfrentam, cada um à sua maneira, a escalada da violência”.

A contribuição de Regina Dalcastagnè faz uma leitura de dois romances de diferentes momentos do período da ditadura, destacando o modo como a violência da época reverbera na escrita destas obras: *Avalovara*, de Osman Lins (1973), e *Um romance de geração*, de Sérgio Sant’Anna (1980). Partindo do conceito, do crítico Harold Rosenberg, de “ansiedade da arte” – ou seja, da consciência aguda do criador da impossibilidade de alterar a realidade por meio de sua produção –, ela mostra em que medida a escritura nessas obras se apresenta “contaminada” pela realidade e, ao mesmo tempo, é tida como insuficiente para uma efetiva transformação do real e saída do mal-estar generalizado. Ambos os autores procuram construir um espaço para a sua existência em meio à violência. Se não cabe à linguagem representar nada de modo total, diante das situações de opressão este *gap* com relação à realidade apenas alimenta mais a “ansiedade da arte”. Uma passagem do romance de Sant’Anna citada por Regina Dalcastagnè expressa bem este dilema do escritor: “Entre o Wladimir Herzog que foi morto numa cela do Exército e aquele que aparecia em nossos livros havia uma diferença de grau e substância, ponto. Este último era apenas o personagem que nós, os escritores, precisávamos para manter acesa a ‘nossa chama’, a ‘nossa fogueira’, o JOGO, em maiúsculas, ponto de exclamação! O velório literário de Wladimir Herzog foi realizado nas livrarias de Ipanema, com coquetéis, batidinhas e salgadinhos, ponto de exclamação!”. Se a opção pela literatura-panfleto está descartada, esta ansiedade e angústia só tende a aumentar.

O trabalho de Ettore Finazzi-Agrò e Roberto Vecchi elege o *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, como pedra de toque para uma análise da relação entre violência e escritura. Nada mais apropriado. O texto se divide em duas partes, uma dedicada à questão dos contos como “teste-

munho” da violência, a outra enfocando o tema da “exceção”, a saber, do “estado de exceção”. Na primeira parte, da pena de Ettore Finazzi-Agrò, acompanhamos uma análise da *mise en texte*, na expressão do autor, da situação política e social da época em que o livro foi publicado (1975). A obra, ele recorda, foi apreendida pela Polícia Federal logo após sua publicação e liberada apenas em 1989: dez anos após a anistia. Ou seja, entre o esquecimento decretado oficial (um “pacto” que antes de mais nada funcionou como um contrato de esquecimento dos crimes cometidos pelos órgãos da repressão) e a liberação da obra vemos um tempo que mostra o quanto a transição para a democracia foi articulada de modo lento e conservador. Ettore Finazzi-Agrò destaca a relação triádica característica da situação de testemunho: entre a “violência” sentida e a passagem pelo “escritural”, a “testemunha” tem que assumir uma posição, ou seja, tem que se posicionar eticamente. Mas esta ética é sobretudo marcada pelo dispositivo literário no caso em questão. Fonseca, por meio da “ironia”, “afasta-se” de qualquer tentativa (sempre ilusória) de escrita colada ao real. Mas esta ironia não impede Ettore de chamar seu texto de “crônica crua”, e talvez esta seja a marca desta escrita da violência: a construção deste espaço ao mesmo tempo próximo e distante da cena da violência. Assim ele apresenta a “banalidade do mal” sem sucumbir ao banal. A presença da mídia nos contos também indica este momento meta-reflexivo, onde se percebe que a violência, na mídia, se transforma em espetáculo grotesco. Ela seria ao mesmo tempo “espelho” e apagamento da violência. Já Roberto Vecchi destaca a escrita de uma violência em “estado puro”, porque muitas vezes gratuita. Ao deixar de ser meio, nos contos de Fonseca, ela seria desmontada. O que recorda a equação benjaminiana entre meios e fins do direito na sua relação essencial com a violência. Ao meio puro sem fim (a utopia benjaminiana) opõe-se esta “violência pura” sem fim. Ela constrói, nas palavras precisas de Vecchi, um “realismo oco”, que consegue realizar um mapeamento da violência onipresente. A frase que resume a característica desta escritura da violência está em “Intestino Grosso”, último dos contos do volume: “Não dá mais para Diadorim”. Da encenação em “alta literatura”, alternando tons locais e universais, “cai-se”, passa-se, algumas escalas “abaixo”, ao tom e às imagens abjetas de Fonseca. Roberto Vecchi faz ainda um interessante paralelo entre a linguagem do conto e a própria exceção.

O texto de Rosana Kohl Bines propõe um olhar diverso sobre o tema da escrita da violência. Ela se debruça sobre o tema extremamente delicado desta escrita voltada para crianças. Novamente podemos pensar na questão do teor testemunhal, mas agora enfocando especificamente o problema da comunicação de atrocidades e crueldades para as crianças. Para tanto, Rosana Bines elege o livro *A redação*, de Antonio Skármeta. Ela apresenta as estratégias de narração do autor, que desenha neste livro o painel de uma ditadura latino-americana. Os personagens infantis facultam esta passagem para crianças de temas tão ásperos. É pela identificação que aprendemos, sobretudo quando se é criança: não por acaso nossos livros escolares são ainda uma catástrofe, pois não respeitam este princípio. Mas Skármeta não economiza em engenhosidade. Pelas bordas dos fatos, narrando que pais de colegas são presos, a impossibilidade e a dificuldade dos pais para explicarem aos filhos o que acontece, os silêncios eloqüentes são alguns dos elementos que ele utiliza em seu texto. Ele atinge o ápice de sua criatividade ao embaralhar o banal, cotidiano, à exceção, como na seguinte passagem, citada por Rosana Bines:

Passou uma semana, uma árvore da praça caiu de velha, o caminhão do lixo ficou cinco dias sem passar e as moscas tropeçavam nos olhos das pessoas, o Gustavo Martinez da casa em frente se casou e os vizinhos ganharam uns pedaços de bolo, o jipe voltou e prenderam o professor Manuel Pedraza, o padre não quis rezar a missa no domingo, no muro da escola apareceu escrita a palavra “resistência”, Daniel voltou a jogar futebol e fez um gol de bicicleta e outro de lençol, os sorvetes subiram de preço e Matilde Schepp, quando fez nove anos, pediu a Pedro que lhe desse um beijo na boca.

Este passo é tão mais impressionante porque ecoa uma passagem de Johann Peter Hebel, o escritor do romantismo alemão, apreciado por Benjamin e citado em seu famoso ensaio sobre a narração. A passagem a que me refiro do conto “Unverhofftes Wiedersehen” (“Reencontro inesperado”) é citada como um exemplo da narrativa que se apresenta como “história natural”<sup>1</sup>. Benjamin destaca então que é da morte que deriva toda

---

<sup>1</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 207. Esta passagem de Benjamin, como a de Skarmata, mistura diversos registros factuais e nela também podemos detectar o encadeamento aparentemente banal da exceção e da “vida normal”.

a autoridade da narrativa. Hoje, por sua vez, com a banalização do mal e da morte, a aura desta senhora está mais do que destruída. Não por acaso, de Hebel a Skármeta passa-se de uma temporalidade de décadas para a de semanas (mais adequada a uma criança, mas também indicativa de nosso tempo *presentificado*, roubado da densidade do passado e da perspectiva de futuro). A história natural é vista agora como história natural da destruição – um tema que Benjamin tematizara em seu ensaio sobre o barroco alemão e que era também caro a Sebald. Em Skármeta, portanto, a função da enumeração de fatos históricos/cotidianos assume, de modo sintomático e programático, um sentido totalmente diverso daquele que Benjamin comemorou em Hebel. Aqui ele mostra como a arte de narrar teve que se reinventar na era das catástrofes.

Vera Lins apresenta, em sua contribuição, a poesia elegíaca de Nicolas Guillén. Este poeta cubano que esteve no Brasil e estabeleceu muitos laços de amizade com nossos poetas e intelectuais, foi também um grande crítico do governo Batista e um poeta da revolução cubana. Vera destaca sua “Elegia a Jesús Menendez”, cuja composição se iniciou no Brasil em 1947 (quando Guillén aqui estava exilado). Ela foi desencadeada pelo assassinato brutal de um líder sindical negro em Cuba. A autora ressalta como o poeta se identificava com a luta deste sindicalista, na medida em que o próprio Guillén era negro e tratava em seus poemas desta sua descendência de escravos. Ela nota, com razão, que a poética de Guillén, com seu tom elegíaco, com seu canto ao mártir/herói, constitui o procênio de uma apresentação da utopia e da virada futura. Guillén escreve ainda de dentro do espaço da utopia e das lutas revolucionárias. Sua apresentação da violência é filtrada por este porvir de liberdade ansiado. Nela se entrecruza teor testemunhal e resistência, melancolia e desejo de mudança social. Este tom, como Edna Aisenberg<sup>2</sup> notou em outro ensaio recentemente publicado, tornou-se incompatível com nossa era. Já não temos mais espaço para o elegíaco. Neste sentido, Rubem Fonseca é apenas um dos inúmeros contra-exemplos.

---

<sup>2</sup> Cf. AISENBERG, Edna. “Holocausto, memória judaica e memorial do terror no cone sul”. *Remate de Males*, 26.1, jan.-jun. 2006, dossiê “Literatura como uma arte da memória”, pp. 71-80.

Jaime Ginzburg propõe uma leitura da “Vida menor”, de Drummond, em quatro tempos. Ele parte do próprio Drummond e deste seu poema, enfatizando particularmente a relação desta produção com o seu contexto ditatorial e o fato de ter sido criado quando a Segunda Guerra Mundial ainda estava em seus últimos estertores. Em um corte cronológico – e ao mesmo tempo estabelecendo uma ponte entre os anos 1940 e a produção literária brasileira “filha da ditadura”, desta feita da ditadura de 1964-1985, bem como das gerações que vieram depois –, Ginzburg propõe uma leitura de “O futuro é agora”, de Marcos Siscar, “Restos de um homem”, de Lara e Lemos, de “Cogito”, de Torquato Neto, e de “Dilema”, de Antonio Cícero. Nestes poemas Ginzburg mostra que ressoa um *modo* de decantação do real que guarda “afinidades eletivas” com o poema de Drummond. Estamos trilhando aqui uma tradição de escritura do real calcada não no espetáculo da guerra, na apresentação do sangue, mas antes na reflexão e na melancolia. Aqui o ensimesmamento é a resposta ao individualismo narcisista da sociedade pós-industrial. E o poema é um paradoxal casulo que protege (e denuncia, mesmo que às vezes apenas “ex negativo”) a violência dos donos do poder. A lírica, como percebeu Benjamin leitor de Baudelaire, torna-se, no capitalismo anti-lira, desencantamento e não auratização do real. Em Drummond também já se havia abandonado a utopia da compreensão total e da redenção. A “poética do mínimo” não é perlaboração, introjeção com superação da “vida danificada” (“Das beschädigte Leben”, para falar com Adorno), mas é sim, como Freud definiu a melancolia, incorporação do real. Trabalho sem fim, sem esperança de totalidade. Trata-se de um *parti pris* pelo menor, pelos silêncios, pelas pequenas perplexidades, pelas “lacunas e ausências”, como escreve Ginzburg. Da realidade lemos reflexos não-lineares, assim como a apreensão do tempo não é linear, mas se desfaz em blocos isolados. O passado não é mais fonte de nostalgia, nem o futuro se abre para a revolução. Algo de semelhante o autor detecta na nova lírica dos anos 1960 e posteriores. Apesar das várias diferenças das poéticas desses autores (alguns mais irônicos, outros mais dialógicos, outros mais decididamente melancólicos), as afinidades eletivas deixam-se entrever. O importante aqui é a tentativa de analisar a violência em seus pequenos sismos e de traçar uma espécie de (contra) tradição da “precariedade”. Não se trata de uma estética da fome, ou da pobreza, mas sim de uma

estética do mínimo. Podemos encarar essa literatura como uma escrita de um real que aos poucos desfaz o Eu, sendo que a lírica, longe de tentar re-estofar este Eu, conforma-se ao corpo estilhaçado do melancólico. Se Stendhal e Balzac tentaram, no século XIX, escrever aquilo que a historiografia deixava fora, a saber, os lares, a família e as relações interpessoais, com estes autores vemos aquilo que Adorno chamou de historiografia inconsciente de seu tempo.

O estudo de Sônia Roncador abre uma cena paradoxal de nossa história, tanto social como literária. Ela analisa o tratamento recebido pelos empregados domésticos da parte da literatura da *Belle Époque*, com destaque para os romances de Júlia Lopes de Almeida. Esta cena é paradoxal, porque ela é uma das mais “visitadas” pelo cotidiano da classe média brasileira, até hoje, mas também, ao mesmo tempo, uma das cenas mais “fantasmáticas”, sinistras, *Unheimlich* (estranhas). O universo destes empregados (destas empregadas, e o feminino é importante aqui) é o mais e menos presente. É o local onde muitas das contradições da classe média melhor se revelam. A doméstica é a própria definição do “banido”, para falar com Agamben, daquele que está dentro e fora do sistema de poder: dentro na mesma medida em que está excluído, que é “carne sacrificial”. Ela é o “estado de exceção” dentro do lar<sup>3</sup>, o *Un-Heimlich* do *Heim* (lar, casa)<sup>4</sup>. O recalcado na “cripta”, que está sempre presente e ausente<sup>5</sup>. A doméstica é aquela que é obrigada a desaparecer, a ser não-sendo. Nos romances de Júlia Lopes, a proximidade com o regime escravocrata permite que este local atópico da empregada fique ainda mais evidente. Ela é vista como uma peça essencial dentro do trabalho da casa – aquela que faz o trabalho “sujo” – e ao mesmo tempo como indesejada, como portadora de contaminações, fonte de contágio, invejosa, ladra. Como nota Sônia Roncador, a empregada é literalmente vista como aquela que deve

---

<sup>3</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. de. Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004; e do mesmo autor: *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua*. Trad. de H. Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

<sup>4</sup> Cf. FREUD, “Das Unheimlich”, em *Freud-Studieausgabe*, Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1970, v. IV.

<sup>5</sup> Cf. DERRIDA, J. “Fora. As palavras angulosas de Nicolas Abraham e Maria Torok”. Trad. de F. Landa, em LANDA, Fábio. *Ensaio sobre a criação teórica em psicanálise. Seguindo de Fora de Jacques Derrida*. São Paulo: UNESP/FAPESP, 1999. pp. 269-319.

ser “domesticada” pelas patroas, como lemos nos manuais dedicados às donas de casa da época, gênero ao qual Júlia Lopes também se dedicou. Ela aconselhava às patroas como funcionar panopticamente no seu trabalho de vigiar e punir. As domésticas do romance *A viúva Simões*, de 1895, analisado por Sônia Roncador, guardam “impressionantes” semelhanças com as representações das telenovelas de hoje. Eis aí mais um dado da continuidade da violência na cultura brasileira, para a qual este conjunto de ensaios aponta.

A contribuição de Francisco Foot Hardman promove um verdadeiro mergulho na Amazônia e nas suas representações, com ênfase nos séculos XIX e XX. Acompanhamos aí um erudito panorama de uma literatura, infelizmente, em sua maior parte, pouco freqüentada. Representar a Amazônia, este universo amorfo, esta potência natural que desafia o histórico e a “civilização”, significa tentar dar conta, como bem nota Foot, de uma das figuras mais eloqüentes do sublime: força que recorda o homem de sua pequenez insignificante (sublime dinâmico, nos termos de Kant), dimensão que ultrapassa nossa capacidade de apreensão e de compreensão (sublime matemático, segundo o mesmo filósofo). A história da representação da Amazônia é apresentada por Foot como um caleidoscópio: ora esta região é tomada como *locus* por excelência do (auto)exotismo e do regionalismo, ora ela é apresentada como violência bruta e bárbara, ora ela é incorporada como mais um *topos* do maravilhoso (e também do fantástico), ora é tomada como enorme laboratório da natureza (viajantes e cientistas analisam e tentam destrinchar este “monstro”), ora ela é objeto de uma literatura engajada na qual se denuncia a exploração dos trabalhadores da borracha, ora ela é terreno fértil para as representações naturalistas e realistas (palco das tentativas de reconstrução identitária de imigrados e de seus descendentes, mas também de construção de uma identidade nacional-amazônica, quando se tenta colá-la ao resto da nação-continente). Evidentemente estes nichos não se apresentam de modo estanque, os autores cruzam as barreiras entre gêneros e tradições literárias na tentativa de domar aquele espaço transnacional. Predomina no panorama erguido por Foot um tom melancólico – que não por acaso lembra o tom de *Tristes trópicos* e de *Saudades do Brasil*, de Lévi-Strauss. Lembremos da famosa frase do antropólogo: “Um espírito malicioso definiu a América como sendo uma terra que passou da barbárie à decadên-

cia sem conhecer a civilização”<sup>6</sup>. Este tom e modo de ver a história também poderia ser confrontado com o de Walter Benjamin, autor que, conhecidamente, tinha grande identificação com o barroco. Nessa época o filósofo de Berlim identificara uma concepção da história como história natural da decadência, e da natureza, como história do arruinamento. A história é vista como um acúmulo de catástrofes sem perspectivas de redenção. Mas Foot, como o anjo da história de Benjamin, também mantém acesa uma esperança, se não de redenção, ao menos de representação, e fecha seu texto afirmando a necessidade de “recolher a Amazônia das margens arruinadas do planeta e da história, e de trazê-la não só à memória e ao coração, mas à cabeça e à ação”.

O artigo de Helmut Galle trata de uma conhecida obra de autoria de Bernhard Schlink, *Der Vorleser (O leitor)*, de 1995. Ele lê esta obra dentro da história das querelas pela reconstrução da memória do nacional-socialismo. Este livro de Schlink foi alvo de muitas críticas, e Galle se propõe a se contrapor à acusação de “revisionismo” feita contra o autor. Um dos motivos pelos quais a obra foi assim classificada é o fato de Hanna Schmitz, uma das protagonistas da história, despertar sentimentos de compaixão, apesar de ter trabalhado como uma *capo* em Auschwitz. Para Galle o narrador não impõe esta identificação; muito pelo contrário, ele não apresenta desculpas para as atrocidades ou propõe uma reconciliação. Antes, o romance seria para ele um drama que encena as gerações após a Segunda Guerra. Hanna representaria a geração culpada e seu amante no romance seria uma espécie de metáfora da segunda geração. A incapacidade deste em condenar aquela, bem mais velha, caracterizaria um traço que é a marca na verdade daquilo que tem sido denominado de

---

<sup>6</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. de Jorge Pereira. Lisboa: Edições 70, 1986. p. 89. No livro sobre o Brasil vemos que o autor não apenas se sente atraído pela paisagem ruínosa das cidades e do campo, mas também possui uma concepção do passado como um fantástico acúmulo de barbáries. É a extensão do massacre dos índios que interessa ao antropólogo destacar aqui (Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 13). Esta revisão histórica torna a sua epopéia pelo Brasil tanto mais marcada pela decadência e pela barbárie. Lévi-Strauss surge como uma testemunha de populações que sobreviveram a “um monstruoso genocídio” (p. 14) que se estende desde a chegada dos europeus até hoje. Ele viu “os últimos sobreviventes desse cataclismo que foi para seus antepassados [sc. dos índios] o descobrimento e as invasões que se seguiram” (p. 16).

“terceira geração” (ou seja, a geração pós-queda do muro) que teria deixado de lado o movimento de ruptura com a geração dos nazistas e teria tomado como tarefa integrar esta geração, sem recair na identificação com as vítimas. Galle identifica Schlink a esta posição da chamada “terceira geração” e justifica esta “virada”. Para esta “terceira geração” seria necessária, para a “identidade nacional e histórica dos alemães”, uma recuperação da “geração dos culpados”. No contexto dos demais textos deste dossiê, este artigo mostra como na Alemanha a construção do passado tende a dividir os alemães em gerações, enquanto, por exemplo, no caso brasileiro tende-se não a condenar *in toto* a geração da ditadura, mas apenas os que são identificados ou como membros do aparato de poder ou como entusiastas daquele regime. A diferença está, entre outros muitos pontos, na radicalidade do mal praticado pela Alemanha nazista e sobretudo na distância entre o totalitarismo nazista e o autoritarismo da ditadura. Como a construção da auto-imagem alemã passa, para muitos, por esta necessidade (ou impossibilidade, conforme a perspectiva) de se introjetar esta geração dos *Täter*s (dos que fizeram), a atual geração tende, como nota Rüsen, e Galle concorda, a realizar esta introjeção desta “geração” (ou da sua imagem), antes demonizada pela geração do pós-guerra (a chamada “segunda geração”). Esta revisão histórica, no entanto, ainda está não concluída e nem mesmo é consensual<sup>7</sup>. Isto ficou

---

<sup>7</sup> É interessante notar que *A menina que roubava livros* (Trad. de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Intrínseca, 2007), recente best-seller do autor australiano Marcus Zusak, descendente de alemães e austríacos, guarda certas semelhanças com esta cena da representação das gerações pós-guerra, observadas como gerações-memória. Essa obra tem recebido uma recepção entusiástica em toda a Europa e nos Estados Unidos, e inclusive foi resenhada com profunda admiração por críticos judeus. No livro somos guiados pela Morte, que narra a história da pequena Liesel, uma menina que aparentemente perdeu o pai, perseguido pelos nazistas por ser comunista, e depois a própria mãe. Tendo sido adotada por uma típica família de classe média de um pequeno vilarejo na Bavária, Liesel vive uma vida de criança em tempos de guerra, com suas alegrias e tristezas. Por meio dela ficamos conhecendo os principais moradores da cidade, muitos deles nazistas convictos, e passamos a admirá-los enquanto “gente como a gente”. Por exemplo, a esposa do prefeito, que usa uma suástica até no roupão, torna-se uma das personagens mais simpáticas da cidade, cúmplice de Liesel em seus “roubos” de livros. Quando a vizinha de Liesel vive a experiência de perder um filho no campo de batalha e o outro se suicidar, o drama (ou melodrama...) conduz o leitor a se identificar com essa mãe, que deixa de ser nazista e se torna simplesmente uma mãe. Liesel liga-se emocionalmente tanto com estes personagens nazistas, como com um judeu que é escondido na casa dos pais

claro, por exemplo, como recorda Galle, quando da recepção da obra de Goldhagen sobre os carrascos voluntários de Hitler em 1996. Se o livro se tornou um best-seller (mostrando que a voz da “segunda geração” ainda era forte), por outro lado também é verdade que ocorreram pesadas críticas do lado dos “especialistas” no tema e também de parte da grande imprensa (como foi o caso do semanário *Die Zeit*).

Pablo Gasparini apresenta uma interessante leitura da relação da escritura particular de Néstor Perlongher com a violência. Para Gasparini, o modo de aproximação da violência que Perlongher desenvolveu, sobretudo do regime de violência que vivia a Argentina da ditadura, assim como a guerra das Malvinas, seria parte de seu “projeto” de construção literária em “entremeio”: entre as línguas e discursos. Ao invés de entrar na lógica da veneração e de sacralização do projeto, antes de mais nada da pátria e de sua língua, Perlongher, com uma escrita banhada em seu tempo e que não censurava as demandas do corpo, desacralizou estes templos da “propriedade”. Nada nele lembra a nostalgia da pátria, mas, antes, o exílio parece ter despertado nele uma pulsão desconstrutora da origem. Gasparini o compara à figura de Moisés como aquele que se rebelou contra a filiação. Como parte desta postura existencial, Gasparini percebe uma “resistência a uma enunciação ou estética do trágico”. Quando este é apresentado, como no caso da guerra das Malvinas, existe

---

adotivos dela por alguns meses – o que leva a um relativismo das posições ocupadas por algozes e vítimas. No fim do livro, a cidade é barbaramente bombardeada pelos exércitos aliados. Contrariando os fatos históricos, os nazistas morrem em grande parte e comemora-se a sobrevivência justamente de Liesel (filha de opositores ao regime) e do judeu Max Vandenburg. Liesel serve, no livro, de meio para o autor apresentar a guerra do ponto de vista da “normalidade”, dos alemães nazistas como cidadãos dignos e normais. Como nota Galle ao analisar a obra de Schlink, já outros autores fizeram este movimento que foge da “demonização” dos nazistas. Mas no caso de Zusak a novidade parece ser que ninguém mais se escandaliza com este ponto de vista. Na obra parece ser plenamente conciliável a convivência normal e feliz a alguns quilômetros de um campo de concentração (O que lembra a normalização do período nazista feita pela escola de história do cotidiano de Martin Broszat. Cf. FRIEDLÄNDER, S. e BROSZAT, M. “A controversy about the historicization of national socialism”, em BALDWIN, P. (ed.), *Reworking the past: Hitler, the Holocaust and the historians*. Boston: Beacon Press, 1990. pp.102-34.). O tom *kitsch* e melodramático da narrativa de Zusak ao mesmo tempo corrobora para este “escândalo” e confirma a cumplicidade entre este modelo estético e um ponto de vista conservador.

uma encenação sexualizada onde não resta espaço para o herói ou a construção de uma eventual nação dividida entre vítimas e algozes. O próprio registro do portunhol já afasta a escrita de Perlongher de qualquer pretensão representacionista. Ao invés de tentar espelhar o real, ele o manifesta em uma escritura corporal. Ao invés de erigir monumentos, argumenta Gasparini, ele construiu anti-monumentos, lembrando a estética do precário, de artistas como Jochen Gerz, Thomas Hirschhorn ou Bispo do Rosário. Sua língua anômica, que é adepta da lógica da indefinição, é caracterizada pelo “errar”, tanto no sentido de se opor ao suposto “acerto” da língua, como também enquanto flunar sem rumo – que é neste autor aproximado da cena pedestre daqueles que circulam pelas zonas das cidades. O gozo desta língua é também duplo: é rir e *jouir*, gozação/desacralização e prazer oblíquo. Exposição do abjeto. Sem buscar lançar raízes em qualquer identidade, essa escrita errante tende mais para uma performance da violência – performance teatral e irônica – do que ao tom melancólico, lutuoso e muito menos ao elegíaco.

O trabalho de João Camillo Penna traça um competente duplo painel que pode servir de roteiro para pensarmos muitas das questões envolvidas na escrita da violência. De um lado, ele descreve uma espécie de diagnóstico da violência nos dias de hoje no Brasil e no mundo. Ele apresenta em que medida o estado de exceção se apropriou da política. Do Brasil sendo governado por decretos ao *Patriot Act* de Bush, passando pelas inúmeras guerras (que extrapolam a caracterização de internas ou externas), pode-se falar de uma onipresença da exceção. A criminalização da pobreza em todo o mundo leva tanto à incessante onda de prisões e desmandos dos aparatos de “segurança” (transformados em tribunais com força de execução sumária: *force de loi*<sup>8</sup>) dentro dos países (seja no Brasil, na França ou nos EUA), assim como à nova guerra imperialista levada a cabo para controlar os estados rebeldes ao monopólio do poder internacional. Num segundo passo, Camillo propõe a valorização das obras de Marx, Foucault, Negri, Hardt e (*cum grano salis*) de Carl Schmitt como meio de contraposição à sociedade disciplinar e ao biopoder nas mãos das elites. Especificamente com relação ao caso brasileiro, ele enfatiza a necessidade

---

<sup>8</sup> Cf. DERRIDA, Jacques. *Force de Loi. Le “Fondement mystique de l’authorité”*. Paris: Galilée, 1994.

de se pensar a origem de nossos males na época da última ditadura militar: “É no período autoritário que se funda o direito da exceção policial, a penalização da população, a prática da tortura, e a militarização da sociedade; é aqui que ele toma pé na sociedade brasileira”, escreve Camillo.

Minha contribuição desdobra um dos aspectos desta questão, a saber, o conceito de estado de exceção na sua gestão entre os filósofos Carl Schmitt e Walter Benjamin. Parto do ensaio de Walter Benjamin de 1921, que inspirou Schmitt a desenvolver este conceito, o “Zur Kritik de Gewalt” (“Crítica da violência/poder”), e procuro apresentá-lo em uma tentativa de *close reading*. O trabalho também apresenta os ensaios recíprocos de aproximação entre Benjamin e Schmitt, um caso na história intelectual do século XX que causa tanta espécie quanto a relação de Hanna Arendt e Heidegger. O elemento central do texto de Benjamin, de 1921, é justamente o desdobramento do conceito de *Gewalt* enquanto unidade inseparável de poder e de violência. Qualquer reflexão sobre a escrita da violência deveria, pensando com Benjamin, levar em conta esta sua relação essencial com todo e qualquer poder. Para além deste ensaio de 1921, o texto apresenta também como em Benjamin, diferentemente de Schmitt, o conceito de estado de exceção não levou a uma valorização do soberano, mas antes a uma crítica desse (como foi o caso do seu ensaio sobre o drama barroco alemão). Por outro lado, ao mesmo tempo Benjamin incorporou uma noção epistemológica (e estética) de exceção como meio de crítica daquilo que hoje chamamos de cânone e dos aparatos conceituais a ele vinculados. Já na sua tese “Sobre o conceito da história”, escrita em 1940, em plena guerra, a exceção reaparece como um estado onipresente na política. No mesmo texto Benjamin fez o famoso *plaidoyer* por um autêntico estado de exceção, ou seja, por uma revolução que interrompesse com o caminhar da história enquanto constante acúmulo de ruínas e de catástrofes, a saber, enquanto continuidade de domínio e exploração da natureza e dos vencidos.

Com este conjunto de ensaios sobre a questão da escrita da violência, para além de dar início às publicações coletivas do Projeto Temático FAPESP “Escritas da Violência”, esperamos estar de algum modo contribuindo para os debates dentro da nossa academia sobre esta temática tão (oni)presente e merecedora de pesquisa. Não são poucos os desafios

relativos a esta proposta de abordagem, assim como este painel mostra que as possibilidades de enfrentamento destas dificuldades são plurais e podem ser muito produtivas. Uma idéia que vem à mente lendo estes ensaios – evidentemente escritos justamente para destacar o papel da violência no campo das manifestações simbólicas – é que a violência é um ingrediente *sine qua non* para a literatura e as artes. Esta afirmação é corroborada pela máxima benjaminiana (e marxista) segundo a qual todo documento de cultura é um *testemunho* da barbárie, ou ainda pelo ponto de vista da psicanálise que vê o universo simbólico como fruto de um conflito com as pulsões e com Tântatos. O fundamental, no entanto, é a tentativa de caracterização das infinitas modalidades de relação com este núcleo violento de nosso estar no mundo. Simplesmente detectar o teor violento ou a face sacrificial de todo documento da cultura (que funciona como “dom apaziguador” da ameaça e do medo: um núcleo das artes desde as pinturas nas cavernas e da tragédia) não nos libera da árdua tarefa de estudar o “como” desta relação entre violência e cultura. Esperamos que em próximos encontros, em seminários ou em outras publicações coletivas como esta, as sementes lançadas aqui possam se desdobrar.

Gostaríamos ainda de agradecer a Regina Dalcastagnè pela generosidade de nos ter oferecido as páginas destes *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* para este dossiê.

São Paulo, 5 de junho de 2007.