

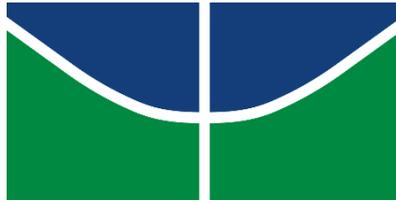


Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**LITERATURA COMO SALVAÇÃO:  
CRÍTICA E IDEOLOGIA**

Thayllany Ferreira Andrade

Brasília  
2024



Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

## **LITERATURA COMO SALVAÇÃO: CRÍTICA E IDEOLOGIA**

Thayllany Ferreira Andrade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de doutora em Literatura.

**Área:** Literatura e Práticas Sociais

**Orientadora:** Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome

Brasília

2024

FA5541      Ferreira Andrade , Thayllany  
              Literatura como salvação: crítica e ideologia / Thayllany  
Ferreira Andrade ; orientador Patricia Trindade Nakagome.  
-- Brasília, 2024.  
              197 p.

              Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de  
Brasília, 2024.

              1. Literatura . 2. Crítica da ideologia. 3. Crítica  
literária. 4. Leitor. 5. Literatura e práticas sociais. I.  
Trindade Nakagome, Patricia , orient. II. Título.

**THAYLLANY FERREIRA ANDRADE**

**Literatura como salvação: Crítica e Ideologia**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de doutora em Literatura.

Brasília – DF, 09 de fevereiro de 2024.

**Banca Examinadora**

---

Professora Dra. Patrícia Trindade Nakagome – UnB (Orientadora)

---

Professor Dr. Daniel Puglia – USP

---

Professor. Dr. Gabriel Victor Rocha Pinezi – UnB

---

Professor Dr. Tiago Guilherme Pinheiro – UFSC

Dedico aos meus alunos.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa concedida para a realização da pesquisa.

À minha adorável orientadora, expresso meu reconhecimento pela generosa oportunidade, pela notável abertura, pela incansável paciência e pela inestimável motivação proporcionadas ao longo desta jornada acadêmica.

À ilustre banca de defesa, agradeço pela cuidadosa leitura, pela minuciosa revisão e pela construtiva devolução que enriqueceram significativamente o desenvolvimento deste trabalho.

Ao Gustavo, meu mais dedicado leitor, crítico perspicaz e constante companheiro, deixo expresso meu apreço pelo papel fundamental desempenhado em aprimorar a qualidade deste trabalho com todo o suporte oferecido.

À minha querida família, cujo amor incondicional, amparo incansável e dedicação constante constituíram alicerces imprescindíveis, expresso minha eterna gratidão por serem a fonte inesgotável de inspiração e força ao longo desse caminho de formação.

*Mas como pode não existir o que pode assim enganar?*

Brecht

## RESUMO

Esta tese é uma crítica à ideologia da literatura como salvação, a qual consiste na crença de que, por meio da leitura literária, as pessoas tornam-se melhores, sobretudo do ponto de vista moral, espiritual e social. O trabalho tem como objetivo fazer a análise dessa ideologia, apresentando seus pressupostos, suas implicações e suas formas de manifestação social. Entendemos que essa crença se configura como ideologia a partir da articulação entre humanismo burguês, concepção romântica de arte e esclarecimento iluminista. Socialmente, tal ideologia não se restringe ao campo literário e manifesta-se nos mais diversos âmbitos, tais como no discurso jornalístico, em documentos oficiais, em manuais didáticos, em publicações em redes sociais etc. Trata-se, pois, de uma posição praticamente ubíqua acerca da literatura. Em face disso, metodologicamente, optamos por articular a exposição das análises em dois momentos complementares: no primeiro, são evidenciados os modos de encarnação da ideologia da literatura como salvação no discurso de leitores, críticos literários, escritores e até mesmo na legislação brasileira; no segundo momento, a análise concentra-se especificamente em expor a incorporação da ideologia da salvação pela própria obra literária. Para tanto, optamos por estabelecer um *corpus* de narrativas que nos permitissem lidar com níveis variados de realismo e que, do ponto de vista temático, representassem experiências de estado de exceção, nas quais a ameaça contra a vida humana se apresenta em seu grau máximo. Nesse sentido, foram escolhidas as obras *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury; *O Leitor*, de Bernard Schlink; e *É isto um homem?*, de Primo Levi. Nessas obras, por diferentes ângulos e em níveis diversos de complexidade, de formalização estética e de problematização moral, a crença na salvação pela literatura aparece não apenas episodicamente, mas enquanto princípio estruturante das narrativas. A crítica à ideologia da literatura como salvação assume o caráter de necessidade quando se percebe a valorização apenas etérea, discursiva e abstrata do ser humano e a subordinação da literatura às funções morais e políticas a ela atribuídas e por ela mesma incorporadas. Sendo assim, esta tese concebe a crítica da ideologia da salvação pela literatura como uma forma de contribuir para práticas sociais concretas de emancipação da humanidade e, conseqüentemente, da própria literatura.

**Palavras-chave:** Literatura como salvação; Crítica da ideologia; Crítica literária.

## ABSTRACT

This thesis is a critique of the ideology of literature as salvation, which consists of the belief that, through literary reading, people become better, especially from a moral, spiritual, and social point of view. The work aims to analyze this ideology, presenting its assumptions, implications, and forms of social manifestation. We understand that this belief is configured as an ideology based on the articulation between bourgeois humanism, romantic conception of art, and enlightenment. Socially, this ideology is not restricted to the literary field and manifests itself in the most diverse areas, such as journalistic discourse, official documents, teaching manuals, publications on social media, etc. Considering this, methodologically, we chose to articulate the exposition of the analysis in two complementary moments: in the first, the ways of incarnating the ideology of literature as salvation in the discourse of readers, literary people, writers, and even in Brazilian legislation are highlighted; In the second moment, the analysis focuses specifically on exposing the incorporation of the ideology of salvation by the literary work itself. To this end, we chose to establish a corpus of narratives that would allow us to deal with varying levels of realism and that, from a thematic point of view, represent experiences of a state of exception, in which the threat to human life is presented at its highest level. In this sense, we selected the works *Fahrenheit 451*, by Ray Bradbury, *The Reader*, by Bernard Schlink; and *If This Is a Man*, by Primo Levi. In these works, from different angles and at different levels of complexity, aesthetic formalization, and moral problematization, the belief in salvation through literature appears not only episodically, but as a structuring principle of the narratives. Criticism of the ideology of literature as salvation takes on the character of necessity when it is perceived the merely ethereal, discursive, and abstract valorization of the human being and the subordination of literature to the moral and political functions attributed to it and embedded by it. Therefore, this thesis conceives the critique of the ideology of salvation through literature as a way of contributing to concrete social practices of emancipation of humanity and, consequently, of literature itself.

**Keywords:** Literature as salvation; Criticism of ideology; Literary criticism.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO — EM QUE SE NARRAM AS DESVENTURAS DE UMA MENINA QUE A LITERATURA (NÃO) SALVOU.....</b>	<b>11</b>
<b>1. A LITERATURA COMO SALVAÇÃO.....</b>	<b>26</b>
1.1 CAMINHOS DA SALVAÇÃO .....	32
1.1.1 Pelos olhos da crítica: salvação como humanização.....	34
1.1.2 Pelos olhos dos autores .....	40
1.1.3 Pelos olhos dos leitores .....	49
<b>2. QUEIMAR PARA SALVAR .....</b>	<b>64</b>
<b>3. O LEITOR NO TRIBUNAL.....</b>	<b>95</b>
3.1 O LEITOR E A (NÃO) LEITORA .....	99
3.2 O QUE UM LEITOR FARIA? .....	101
3.3 “UM PASSO DE ESCLARECIMENTO” .....	107
3.4 O ESCLARECIMENTO NO TRIBUNAL.....	116
<b>4. PENSEM QUE ISTO ACONTECEU.....</b>	<b>124</b>
4.1 O LABIRINTO DA RESISTÊNCIA ESPIRITUAL .....	126
4.2 COMO SE OS ANJOS CANTASSEM NO INFERNO.....	152
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>165</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>187</b>

## INTRODUÇÃO — EM QUE SE NARRAM AS DESVENTURAS DE UMA MENINA QUE A LITERATURA (NÃO) SALVOU

Esta tese é um ataque à ideologia da literatura como salvação.

A pesquisa que deu origem a este trabalho nasceu de um crescente incômodo, forjado ao longo de muitos anos e eclodido no período em que redigia minha dissertação de mestrado, com o que, na época, me parecia uma crença mágica na literatura: a crença de que a literatura seria um caminho de salvação para os leitores. Essa salvação ganhava diferentes contornos de acordo com o contexto e estava presente em todo canto: na sala de aula, na televisão, nos corredores da universidade, nos artigos de jornal, nas redes sociais.



*Anne with an E* (Netflix/CBC, 2017)

É o caso da famosa série televisiva *Anne com E*<sup>1</sup>, que narra a vida da menina órfã Anne, uma garotinha que, mesmo em meio aos maiores sofrimentos e dores, encontra na literatura uma forma de salvação. Como encarnação do escapismo romântico, Anne representa a fuga das condições materiais de miséria e violência por meio do cultivo da imaginação, do sonho e da beleza.

---

<sup>1</sup> *Anne whit an E* é uma série canadense, produzida pela CBC e pela Netflix, a partir de roteiro adaptado do clássico da literatura infantil canadense *Anne of Green Gables*, publicado em 1908 por Lucy Montgomery.

A principal característica de Anne é justamente recorrer aos livros para negar as constantes violências sofridas ao longo de sua trajetória. A ideia de que “ler pode salvar a sua vida” consiste na expressão cristalina da ideologia da literatura como salvação. Trata-se da concepção da literatura como um meio (na verdade, quase sempre como *o* meio) de encontrar salvação para os males experimentados na vida.

Sendo órfã, fraca, pobre e sozinha, Anne encontra na literatura um substituto simbólico que lhe oferece castelos para morar, amigos com quem se divertir, aventuras para se emocionar, riqueza para comprar vestidos e joias, banquetes para saciar sua fome e príncipes com quem se casar. A vida vicária experimentada pela garotinha de cabelos ruivos é, portanto, a única salvação em face da sua vida concreta. Esse sentimento é a expressão da concepção da função da literatura de milhões de leitores ao redor do mundo, bem como de escritores, críticos, jornalistas, estudantes, professores, etc. Na medida em que experiências como as de Anne são concretas, onde reside a dimensão ideológica de tomar a literatura como salvação? O que é ilusório não o é necessariamente por ser irreal, por não existir. Não se trata, portanto, de tomar ideologia como falsa consciência, como apreensão equivocada do conteúdo da realidade. Trata-se, na verdade, do modo como a própria realidade engendra-se como ilusão. Nesse sentido, há efetivamente um momento de verdade na experiência da literatura como salvação, ou seja, Anne, assim como muitos outros leitores, efetivamente encontra na literatura um lenitivo para sua experiência de dor e sofrimento — mas lenitivo não deveria ser confundido com salvação. Nesse caso, o que a literatura tem a oferecer é uma forma de substituição neurótica do trauma do sofrimento cotidiano por representações imaginárias de gozo (dessa forma, no limite, o bovarismo poderia ser interpretado como uma forma de adicção ao prazer advindo do deslocamento dos afetos promovido pela literatura). No entanto, o que se negligencia nessa visão é a dimensão de falsidade não da experiência, mas da suposta saída. O que gira em falso é a permanência intocada do conjunto de fatores que engendram o sofrimento: nem a miséria, nem a solidão, nem a violência, nem a fome são alteradas, combatidas ou superadas pelo mergulho de Anne em seus contos de fada. O que efetivamente salva Anne é ser adota, passar a morar numa casa em que é amada, cuidada, alimentada, educada, etc.

Ao longo da tese, essa concepção idealista de salvação será rejeitada em nome de uma concepção materialista de salvação, o que implica dizer que rejeitamos todo um conjunto de percepções bem pouco criteriosas, que consideram praticamente tudo como salvação. Salvação, rigorosamente (e precisamos ser rigorosos, pois trata-se, no limite, dos

destinos da humanidade), implica libertação permanente de um estado de ameaça. Desde a Antiguidade, a salvação esteve ligada à possibilidade de tornar alguém livre do perigo. Na mitologia grega, por exemplo, são paradigmáticos os mitos das salvações fracassadas, como o de Orfeu, que não consegue salvar Eurídice, ou das salvações bem-sucedidas, como o de Teseu, que logra matar o Minotauro e pôr fim aos sacrifícios dos atenienses enviados para alimentar o monstro. Na mitologia cristã, solidifica-se a visão de salvação hegemônica na cultura ocidental. Já no Antigo Testamento, o mito de Noé assenta-se na construção da arca utilizada para salvar os humanos e os animais que povoarão a Terra após o dilúvio — aqui a salvação configura-se como ação que livra da morte. Por sua vez, o Novo Testamento estabelece o grande paradigma de salvação do cristianismo, que é a possibilidade de livrar-se da morte e do padecimento eternos e alcançar a vida e a graça eternas no Reino dos Céus<sup>2</sup>. A salvação não se alcança apenas pela imaginação ou pelo desejo. Não basta sonhar que o Minotauro morreu, é preciso matá-lo; não basta desejar que os animais vivam, é preciso enfiá-los na arca. E não basta quase salvar ou ter a ilusão de ter salvado, como no caso de Orfeu. Justamente por se tratar de uma ameaça, de um perigo, de vida ou morte, a salvação exige o êxito. O *quase* nunca liberta, nunca salva. Trata-se, portanto, de não evitar a confusão entre meios e fins, entre analgésico e cura, entre distração e salvação.

Ocorre, porém, que a visão de salvação manifestada por Anne é a visão hegemônica em relação à literatura. Apesar de todas as evidências em contrário, percebe-se uma esperança quase unânime em relação ao poder da literatura junto aos leitores. Essa crença sugere que a literatura poderia nos livrar da solidão, da tristeza, da depressão, da reificação, do capitalismo, da violência, do ódio, da guerra, da barbárie, da violência, da automatização da vida, da cadeia, do inferno e até mesmo da morte!

E eu também já nutri essa esperança. Inicialmente, para mim a salvação tinha contornos absolutamente espirituais. Isso porque, do lugar de onde eu vinha, a literatura sequer existia. Ou, para ser mais precisa, ela só existia em forma de livro sagrado e não como *fictio*. Durante toda minha infância e adolescência, ouvi dizer que aquele livro que o pastor nos explicava tinha a chave para nos livrar do sofrimento e nos conduzir a uma vida eterna de graça e felicidade. “Pois Deus enviou seu filho ao mundo, não para condenar o mundo, mas para que este fosse salvo por meio dele” (João, 3:17); “Porque a graça de Deus

---

<sup>2</sup> É importante observar que, embora o princípio de salvação do cristianismo seja o da vida eterna, essa salvação carrega consigo a enorme contradição de ocorrer post mortem, o que costuma deixar os fiéis em maus lençóis durante toda a vida, que, até onde sabemos, é tudo o que há.

se manifestou salvadora a todos os homens. Ela nos ensina a renunciar à impiedade e às paixões mundanas e a viver de maneira sensata, justa e piedosa nesta era presente” (Tito, 2:11-12). A graça divina iria nos salvar das dores e dos sofrimentos terrenos, nos presenteando com uma vida num lugar lindo, alegre, com portais de pérolas e ruas de ouro iluminadas pela luz do Senhor (Apocalipse, 21: 21-27). A promessa de salvação formulada no livro sagrado consistia em uma espécie de compensação pelo sofrimento da vida terrena, que se converteria em, no máximo, uma efêmera tribulação quando comparada à felicidade eterna advinda da salvação oferecida por Deus.

Com o passar do tempo, porém, fui percebendo que seus efeitos não pareciam muito palpáveis. A vida eterna só viria após a morte, que sequer poderia ser buscada voluntariamente, sob pena de ir para o inferno por toda a eternidade. Enquanto isso, aqui na Terra, esse bendito livro não ajudava muito a que, pessoalmente, eu não tivesse que enfrentar todo tipo de sofrimento que a pobreza extrema e a violência doméstica e social me ofereciam diariamente. E se esse livro, que era o mais sagrado, mágico e poderoso de todos, não me salvava, os outros salvariam?

Na escola, as professoras faziam promessas muito parecidas com as do pastor, mas com diferenças muito vantajosas! Havia um conjunto de obras que eu poderia (deveria) ler e que, se eu o fizesse, mudariam minha vida! Mas não apenas a vida após a morte... essas leituras salvariam minha vida aqui e agora! Eu teria amigos e amores; seria mais sensível, mais alegre, mais sábia, mais inteligente, mais bem sucedida!

Porém esses livros eram tão distantes quanto o reino dos céus prometido pelo único livro que eu tinha nas mãos. Não sabia sequer onde encontrá-los. Não havia na minha casa, na minha igreja, nem na minha escola. De vez em quando, apareciam alguns trechos de alguns desses livros no livro didático da escola... Mas não fazia efeito, nem mesmo me ofereciam o que ofereciam a Anne. Talvez por só ter um pedacinho de cada. Talvez por nunca ser um livro inteiro. No entanto, ainda assim, eu mantinha minha esperança. Se todo mundo dizia que era assim, então devia ser mesmo. Eu não sabia por que motivo os adultos a meu redor não faziam o que a professora dizia para fazer. Por que todo mundo não lia e se tornava mais feliz?

Já no ensino médio, lembro-me do dia em que a professora leu uma história que não tinha no livro didático. Ela disse que era para nos inspirar a ser leitores, porque a leitura era a coisa mais importante da vida. Contava a história de duas meninas: uma amava livros, adorava ler, mas tinha pouco acesso a eles; a outra podia ter quantos livros quisesse, porque

o pai era dono de uma livraria, mas não ligava para as obras.

Na época, algumas coisas me chamaram muito a atenção. A menina que tinha os livros era gorda, tinha uma casa grande e os bolsos cheios de pirulito. As outras crianças eram magras e altas, assim como a protagonista. Então, inicialmente, eu me identifiquei com o sofrimento que a menina gorda impingia à outra. Lembro-me de odiar a “gorda dos pirulitos” (era assim que eu a chamava internamente), pois ficou dias e dias humilhando a protagonista, fazendo com que a outra criança passasse vergonha na porta de sua casa à espera de um livro que jamais receberia. Não imaginava que alguém fosse se submeter a isso por um livro. Então, quando finalmente a mãe da “gorda dos pirulitos” entregou o livro para a menina magra, eu me enchi de entusiasmo. Imaginei que ela fosse responder à altura, que fosse roubar o livro, que fosse rasgar, queimar, destruir. Era o que eu teria feito! Mas ela não fez nada disso. Ela foi para casa e passou a namorar com o livro da outra... era a tal felicidade clandestina da mulher com o amante. Eu só não entendi como a professora achou que essa história iria nos estimular a amar os livros. Ela achou que ficaríamos estimulados a sofrer em nome de uma felicidade apenas clandestina<sup>3</sup>?

Certamente, não foi essa a perspectiva da nossa professora. Do ponto de vista dela, provavelmente o amor pelos livros teria uma validade por si mesmo e, uma vez conhecedores da existência desse amor, todos nós passaríamos a nutri-lo. Deveria se tratar de uma concepção semelhante à de Octavio Paz, para quem “A experiência poética, assim como a religiosa, é um salto-mortal: uma mudança de natureza que é também uma volta à nossa natureza original” (Paz, 2012, p. 144). Talvez a professora não tenha calculado que o amor pelos livros tem mais chance de florescer quando você está debaixo de um teto protegido, seu pai é empresário, seu corpo já está bem nutrido e há doces transbordando pelos seus bolsos. Ainda assim, no entanto, havia a esperança de que o encontro entre nós e os livros acontecesse e que o nosso relacionamento com a literatura nos guiasse para um caminho de felicidade. Não culpo a professora pela tentativa. Mas a história teve um efeito esquisito em mim, porque eu percebi que o bom não era ser a menina magra e alta que desfrutava de um livro alheio às escondidas. O que eu queria mesmo era ser a menina gorda dos pirulitos, porque ela podia ter doces, livros e escolhas, inclusive a de não ler. A partir dessa leitura, não tinha ficado claro para mim como aquele livro iria fazer uma assumir o lugar da outra. Talvez essa não fosse a intenção. Naquela época eu ainda não sabia o que

---

<sup>3</sup> O leitor terá percebido que a história lida pela professora se trata do conto “Felicidade clandestina”, de Clarice Lispector (1998).

viria a saber apenas muitos anos depois quando estudei Brecht: “ A instrução está muitas vezes nas mãos de quem já não progride por esforço algum. Raramente a cultura dá acesso ao Poder, mas há cultura que só se consegue adquirir através do Poder”(Brecht, 1957, p. 77).

Fora isso, das poucas vezes que pude me encontrar com um livro que não fosse a *Bíblia*, simplesmente não entendia nada daquilo. Aquela linguagem não era a minha. Então comecei a pensar que, assim como os padres rezavam em Latim para ter um contato mais direto com Deus, talvez também fosse necessário que a língua da literatura fosse tão esquisita. Eu tinha visto nos filmes que as palavras mágicas tinham que ser pronunciadas do jeito certo, na ordem certa, no tom certo. Fazia sentido. Só que eu não sabia como fazer isso. Como eu ia ler sem entender? E como eu ia entender sem ler? E como eu ia ler e entender sem ter o que ler?

Então, por um golpe do destino, pulei de galho em galho entre cursos técnicos e tecnológicos até cair, sem paraquedas, na licenciatura em Letras! Eu, que me formei como leitora lendo basicamente a Bíblia e mergulhando naquele universo fabuloso, iria cursar Letras! Agora, aquele mundo que sempre fora absolutamente distante estava ao meu redor o tempo todo. Fui submersa num turbilhão de Homero, Saussure, Chomsky, Bilac, Aristóteles, Poe, Freire, Tolstói, Strindberg, Candido, Kafka, Alencar, Rosa... Aos poucos, a convivência foi nos tornando familiares. Assim como os pastores, os professores me diziam o que os livros diziam. E também faziam promessas. E agora eu lia e lia e lia! Mas não era bom como diziam. E não funcionava como os professores diziam, como os teóricos e críticos diziam, como meus colegas diziam. Quase sempre era ruim. Quase sempre não dava tempo de ir até o fim, de pesquisar, de perguntar, de pensar. Mas ainda assim a literatura se tornou uma realidade para mim. Então se tornou Literatura. Agora eu era uma leitora de Literatura. Em pouco tempo, me tornei inclusive uma pesquisadora em Literatura. E eu mesma passei a depositar esperanças agudas no poder de salvação da Literatura. Ela já estava me ajudando a ganhar pujantes quatrocentos reais de bolsa de pesquisa!

Nesse contexto, ao lado da promessa política de salvação, a salvação literária ganhava contornos objetivos de ascensão social. Uma ascensão que, embora leve, me catapultava para longe o suficiente da miséria. Então era verdade a salvação. Agora eu até recebia dinheiro para ler e para dizer para os outros a minha visão sobre o que tinha lido. Agora eu recebia para estimular os outros a conhecerem literatura e cultivar a prática leitora. A professora não tinha mentido. Ou será que tinha? O aprofundamento no trabalho e nas leituras me fez perceber que não, não era uma mentira o que meus professores falavam. De

certo modo, a literatura, a leitura e o esclarecimento realmente me tiraram da miséria. Porém não foi como o prometido. O que me disseram não era mentira, mas não era verdade. Tratava-se de uma ilusão. Meu lugar agora era um lugar confuso.

Diante do exercício prático e imediato de docência, percebi que literatura não livraria os meus alunos das drogas, do tráfico, da violência doméstica, do abuso sexual. A literatura não dava casa, nem trabalho para os pais. Não estava no cigarro, nem no sexo, nem no TikTok. O que os movia até a escola era o lanche, a bolsa família, os amigos, os namorados, a vontade de fugir de casa e não os livros (que continuavam sem existir na escola). No entanto, apesar disso tudo, de algum modo havia funcionado para mim. Havia? Nesse contexto, percebi que a ascensão social por meio da literatura configurava-se como a oportunidade de partilhar do privilégio da servidão<sup>4</sup>. Seria essa a única possibilidade de salvação pela literatura? Se não era a única, parecia ser a principal ou a mais importante. Certamente, era a mais difundida na escola. Era a substância movente do ato de ler qualquer

---

<sup>4</sup> “Privilégio da servidão” é o termo empregado pelo sociólogo Ricardo Antunes para caracterizar a assombrosa condição dos trabalhadores no capitalismo tardio: o aprofundamento das formas de exploração, a automatização e a financeirização do capital expandiram o exército industrial de reserva à casa das centenas de milhões. Nesse contexto, a possibilidade de ser explorado torna-se um privilégio macabro. No mesmo sentido, Slavoj Žižek observa que, conforme Marx demonstrara n’*O capital*, o desemprego é parte estrutural da dinâmica de acúmulo e expansão do capital. Uma das consequências socioeconômicas disso é a clivagem da classe trabalhadora. Contemporaneamente, essa divisão entre os trabalhadores comprime aqueles que compõem a classe média (formada por trabalhadores assalariados que recebem remunerações acima da média e detentora de um grau maior de estabilidade social) a lutar com unhas e dentes para não ser rebaixada à condição de um proletário padrão ou de um lumpen. Pensando sobre a morfologia dos protestos contemporâneos, Žižek questiona: “Essas greves não são protestos de proletários, mas protestos contra a ameaça de ser reduzido a um proletário. Em outras palavras, quem ousa fazer greve hoje em dia, quando ter trabalho fixo já começa a ser um privilégio?”. Os protestos estudantis são lidos na mesma chave: “a principal motivação dos estudantes é provavelmente o medo de que o ensino superior deixe de garantir o ‘mais-salário’ no futuro” (Žižek, 2012, p. 22). No que nos diz respeito, o acesso à cultura letrada e, mais especificamente, à cultura literária assume o caráter utilitário de oferecer vantagens individuais na concorrência por um lugar sob o sol da exploração do trabalho assalariado em um mundo de trabalhadores desempregados, subempregados e precarizados. Concretamente, o fato de acessar o ensino superior e se tornar professora do estado ou do município ganhando o piso salarial do magistério oferece às Thayllans da vida a fabulosa oportunidade de saltar da miséria para o estrato superior da pirâmide econômica brasileira. Mas seria preciso uma dose de extremo otimismo para olhar para isso e achar que se trata de salvação! Em primeiro lugar, porque se trata de uma solução individual. Em segundo lugar, porque é preciso recusar a condição de privilégio da servidão. Ironicamente, é Paulo Honório quem nos lembra a real condição dos professores: “Faz até raiva ver uma pessoa de certa ordem sujeitar-se a semelhante miséria”. Quando passamos a ter onde morar e a ter o que comer diariamente (ou quando já se nasce nesse lugar), é muito fácil nos esquecermos de que há milhões de pessoas, neste momento, que não tem. Mas o problema é econômico, não moral. A demanda de profissionais com nível superior no Brasil corresponde a apenas 1% da quantidade de estudantes que terminam o ensino médio (que já são apenas metade dos estudantes que ingressam nessa modalidade). Isso significa que simplesmente não há lugar para todo mundo no andar de cima, ainda que todos se tornem bibliófilos hoje mesmo. Então, em uma sociedade brutalmente desigual e exploratória como a nossa, individualmente os livros poderão ajudar a catapultar algumas pessoas para lugares melhores. Esses lugares melhores, porém, não são lugares fora do mundo de miséria e exploração. Como observa Marx, sob a forma capitalista de produção, “O trabalho produz maravilhas para os ricos, mas cavernas para o trabalhador. Produz beleza, mas deformação para o trabalhador. Produz palácios, mas cavernas para o trabalhador. Substitui o trabalho por máquinas, mas lança uma parte dos trabalhadores de volta a um trabalho bárbaro e faz da outra parte máquinas. Produz espírito, mas produz imbecilidade, cretinismo para o trabalhador” (Marx, 2010, p. 82). Podemos chamar a integração a isso de salvação?

coisa e, principalmente, de ler literatura. Fora no meu tempo de estudante e continuava a ser agora que eu me tornara professora. A literatura nunca podia ser lida apenas *porque sim*. Havia sempre um *para...* para viajar, para desenvolver empatia, para aumentar o vocabulário, para melhorar a escrita, para conseguir um bom emprego, para ser alguém na vida e, pasmem, até para emagrecer<sup>5</sup>!

Eu sentia que havia algo de falso na literatura *para* alguma coisa. Ao mesmo tempo, eu sentia que havia um conteúdo de verdade no bovarismo. A relação íntima entre o leitor e o texto não era necessariamente falsa. Mas com certeza não estava disponível para todos e, mais do que isso, também carregava consigo uma enorme carga de inadequação em relação ao mundo. Aparentemente, a literatura não havia conseguido resolver o seu problema edípico de assassinar o pai (a verdade/a utilidade) e casar-se com a mãe (a imaginação/o ócio). A desconfiança histórica sobre o texto literário o obrigou a estar sempre às voltas com a necessidade de justificar sua existência com base em propósitos utilitários. Não podendo justificar-se por si mesmo, procurar abrigo em finalidades externas foi uma forma de sobrevivência. Nesse sentido, *Dom Quixote* é a pedra fundamental do autoquestionamento literário.

A figura do Quixote é a encarnação maior do desejo pela salvação que a literatura poderia oferecer, a salvação de um mundo assentado na utilidade, no comércio, no dinheiro e em valores degradados<sup>6</sup>. São célebres as muitas passagens de *Dom Quixote* em que se problematiza a validade dos livros que não contam a verdade, que enlouquecem, que desviam das obrigações práticas. Diante disso, seria preciso negar os efeitos deletérios dos livros e afirmar sua potencialidade positiva e construtiva. O romance de Cervantes incorporou essa antítese à sua própria constituição estética e encarnou a contradição entre as visões positiva e negativa acerca da literatura, da leitura e da cultura letrada.

O irônico fio condutor do romance é a visão de que o excesso de imaginação

---

<sup>5</sup> O leitor poderá se alegrar ao saber que, enquanto lê esta tese, está queimando cerca de cento e cinquenta calorias por hora. Caso o conteúdo não seja interessante o suficiente para estimular a leitura até o final, o gasto calórico pode servir de consolo. Pesquisas sobre gasto calórico da leitura foram desenvolvidas nos últimos anos e começaram a ser utilizadas como estratégia de marketing por livrarias. É difícil imaginar uma justificativa para a leitura mais deprimente do que essa. A esse respeito, consulte-se: [https://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2007/06/070614\\_livrosemagrece\\_pu](https://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2007/06/070614_livrosemagrece_pu).

<sup>6</sup> Sancho Pança é preciso ao observar a oposição entre os valores e as práticas do universo da cavalaria e o que ele e seu parceiro encontram em suas andanças: “Por um bom tiro de barra, ou por uma gentil estocada, não dão na taverna nem um quadrilho de vinho. Habilidades e prendas que não são vendáveis, tenha-as o Conde Dirlos, mas, quando as tais prendas caem em quem tem bom dinheiro, queria eu que a minha vida fosse como elas parecem. Com bom cimento se pode levantar um bom edifício, e o melhor cimento do mundo é o dinheiro” (Cervantes, 1978, p. 390).

fomentado pelas novelas de cavalaria é um mal que precisa ser combatido. A abertura do romance estabelece o quadro patológico no qual se desenvolverão as aventuras do Quixote.

É pois de saber que este fidalgo, nos intervalos que tinha de ócio (que eram os mais do ano), se dava a ler livros de cavalarias, com tanta afeição e gosto, que se esqueceu quase de todo do exercício da caça, e até da administração dos seus bens; e a tanto chegou a sua curiosidade e desatino neste ponto, que vendeu muitos trechos de terra de semeadura para comprar livros de cavalarias que ler, com o que juntou em casa quantos pode apanhar daquele gênero (Cervantes, 1978, p. 29).

Nesse relato inicial acerca do que seria caracterizado como loucura do cavaleiro andante, chama a atenção a ênfase na oposição entre a leitura e a vida prática. O ataque se inicia direcionado ao ócio e ao uso que dele se faz<sup>7</sup>. Ao mesmo tempo, a crítica ao ócio explícita, como que a contrabando, o caráter de classe da prática da leitura, ou seja, apenas um fidalgo com muito tempo ocioso poderia se dedicar a empregar tanto tempo em uma atividade como a leitura — faltou à literatura aquela diligência divina de registrar como mandamento a reserva de um dia inteiro para o seu próprio culto!

O problema, no caso deste fidalgo em particular, é que a leitura o fez negligenciar as atividades compreendidas socialmente como essenciais, sobretudo o cultivo da riqueza, o que evidentemente não se poderia permitir, sob o risco de servir como exemplo e estímulo a que outras pessoas façam o mesmo. Não à toa Dom Quixote será desacreditado, trancafiado e surrado tantas vezes ao longo da narrativa, que simbolicamente o conduz até a morte. Do mesmo modo, é esse mesmo pavor que inspira os membros do clero a capitanearem a apreensão e a queima dos livros que fizeram o fidalgo se transformar em Dom Quixote.

Por outro lado, na segunda parte do romance, de modo surpreendente, encontra-se o Cavaleiro da Triste Figura exortando seu fiel escudeiro a aprender a ler e escrever em função das vantagens sociais do domínio da cultura letrada:

---

<sup>7</sup> Vale lembrar que o ócio foi uma das principais vítimas do desenvolvimento da sociabilidade moderna com a ascensão do capitalismo, que baseia no tempo a expressão de produção de valor. Max Weber demonstra como, do ponto de vista da cultura, expandiu-se a ojeriza ao ócio e o enaltecimento do trabalho constante. Nesse sentido, são exemplares as citações que faz de Benjamin Franklin acerca da relação entre tempo, dinheiro e virtude: “Lembre-se que o tempo é dinheiro. Para aquele que pode ganhar dez shillings por dia pelo seu trabalho e vai passear ou fica ocioso metade do dia, apesar de não gastar mais que seis pence em sua vadiagem ou diversão, não deve ser computada apenas essa despesa; ele gastou, ou melhor, jogou fora, mais cinco shillings.” e “As menores ações que possam afetar o crédito de um homem devem ser levadas em conta. O som do teu martelo às cinco da manhã ou às oito da noite, ouvido por um credor, te o tornará favorável por mais seis meses; mas se te vir à mesa de bilhar, ou ouvir tua voz na taverna quando deverias estar no trabalho, cobrará o dinheiro dele no dia seguinte, de uma vez, antes do tempo” (Weber, 2004, p. 42-43).

— Ai! — respondeu Dom Quixote — que mal que fica aos governadores não saberem ler nem escrever, porque o não saber um homem ler indica uma de duas coisas: ou que teve nascimento humilde e baixo, ou que foi tão travesso e tão mau, que lhe não pôde entrar na cabeça o bom costume nem a boa doutrina. Essa é uma grande falta e, assim, desejaria que ao menos aprendesses a assinar (Cervantes, 1978, p. 481).

Nesse momento, em sentido oposto à perspectiva de condenação da cultura letrada, observa-se o discurso de valorização da leitura e da escrita. É o Quixote negando-se a si mesmo. Trata-se, na verdade, de uma visão que pode andar lado a lado com a outra, haja vista que o fundamento dessa perspectiva positiva em relação à leitura e à escrita é o mesmo utilitarismo que preside a proscricção da atividade leitora de Dom Quixote. Nesse sentido, o analfabetismo é criticado a partir da ótica do pertencimento social e das vantagens econômicas e políticas que o domínio das letras poderia oferecer. No caso de Dom Quixote, o conselho é dado a um analfabeto que vai ser governador de uma ilha que não existe. No caso dos meus alunos, a ilha existe?

O mundo no qual Dom Quixote se lança como cavaleiro andante é um mundo cada vez mais regido por uma sociabilidade assentada na troca mercantil. Os valores aprendidos dos romances de cavalaria não têm espaço nesse mundo onde tudo pode ser comprado ou vendido e onde tudo tem seu valor expresso na sua utilidade. Portanto, a inutilidade é a maior insanidade possível no reino do utilitarismo. Assim, a arte não encontra abrigo como uma prática que tenha valor em sua mera existência. O sonho malogrado da arte na aurora da modernidade é poder ser vista com os olhos que Caeiro lança para a natureza:

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores  
A de serem verdes e copadas e de terem ramos  
E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,  
A nós, que não sabemos dar por elas.  
Mas que melhor metafísica que a delas,  
Que é a de não saber para que vivem  
Nem saber que o não sabem?

(Pessoa, 2013, p. 40)

O valor em si da existência não está dado para a literatura e, tanto ela quanto os

leitores, encontram-se incessantemente sob a sombra da desconfiança da atividade inútil. Por conta disso, na escola e em casa, os alunos são instados a ler, sobretudo (para não dizer exclusivamente), em função da utilidade prática dessa leitura. Praticamente não existe a afirmação da leitura literária como um fim em si mesmo. O caráter salvacionista da literatura associa-se, pois, crescentemente à possibilidade de contribuir para a valorização do famigerado capital cultural, ou seja, a salvação passa a ser associada diretamente à capacidade de gerar valor.

Pesquisas como as de Navas & Ignácio (2015) e Rolim & Sanfelici (2015) ilustram claramente a presença dessa visão utilitarista acerca da literatura no espaço escolar. Rolim & Sanfelici observam esse caráter utilitarista do estímulo à leitura literária materializado nas diretrizes curriculares em voga no Brasil:

Assim, no âmbito das iniciativas públicas de ensino e suas diretrizes legais, a literatura é entendida como objeto estético capaz de promover o acesso à erudição e aos mecanismos mais apurados da linguagem. Do mesmo modo, as obras literárias são capazes de expressar as características, ideais e tensões do cronotopo que representam e, por isso, podem ser investigadas como elemento de outras disciplinas, subsidiando o tratamento didático dos temas que abordam (Rolim & Sanfelici, 2015, p. 255).

No mesmo sentido, o estudo de Navas & Ignácio, ao revisitar o antigo problema do uso do texto literário como pretexto para outras atividades, demonstra que não houve mudanças significativas em relação ao famoso estudo publicado por Marisa Lajolo na década de 1980 e reelaborado por ela em 2009.

Entretanto, ao se considerar a frequência com que os livros didáticos apresentam o texto literário, especialmente nas primeiras séries do ensino fundamental, como mero suporte para cópia, localização de informações, exercícios de gramática e ortografia, além da difusão de valores formativos e ideológicos, é possível afirmar que o texto literário ainda hoje frequenta regularmente a escola como mero pretexto.

Acrescenta-se a essa situação o fato de que os conhecimentos, habilidades e atitudes desejáveis para a formação de um bom leitor de literatura, como a análise de gênero, de recursos de expressão, autoria e narração, personagens, pontos de vista, figuras de linguagem, recursos estilísticos e poéticos raras vezes estão presentes nas propostas de interpretação e compreensão dos textos. Ganha importância o conteúdo e não a recriação

que a literatura faz dele; perde-se o essencial e valoriza-se a informação e os valores veiculados (Navas & Ignácio, 2015, p. 57-58).

Igualmente relevante é o conjunto de depoimentos dos professores responsáveis pelo trabalho com a literatura na escola colhidos por Rolim & Sanfelici, dentre os quais se destacam os seguintes:

- *A literatura é uma manifestação artística, através da qual o aluno pode conhecer novas culturas, ter contato com um mundo desconhecido, ampliar e enriquecer seu vocabulário [...]* (professor do estado da Bahia).
- *O aluno que lê desenvolve o senso crítico e melhora a escrita, além de viajar por outros universos. [...]* (professora do estado de Minas Gerais).
- *"Literatura são histórias envolventes que abordam temas com lições morais, vida em sociedade, romances, traição, etc. Uma rica leitura onde o aluno identifica aspectos da história e os relaciona à realidade em que vive* (professora do estado de Santa Catarina).
- *A literatura é uma manifestação artística, através da qual o aluno pode conhecer novas culturas, ter contato com um mundo desconhecido, ampliar e enriquecer seu vocabulário [...] através da literatura formamos leitores autônomos e conseqüentemente melhores produtores de textos* (professora do estado de Minas Gerais). (Rolim & Sanfelici, 2015, p. 257-260).

Esses depoimentos sublinham a concepção da leitura literária com vistas a algum objetivo externo a ela, quase sempre vinculado ao desenvolvimento de competências atreladas ao saber instrumental. Enriquecer o vocabulário, melhorar a escrita, aprender história, conhecer novas culturas, todos esses são usos instrumentais da literatura, camuflados de apreço pelo texto literário e mesclados ao caráter escapista da leitura, normalmente sintetizados na ideia de viagem para outros mundos e universos. Afinal, trata-se da consolidação e do fortalecimento do ideal liberal de ultraproductividade que molda as nossas vidas e que pretende que sejamos produtivos em todas as nossas práticas sociais, inclusive naquelas que, a princípio, poderiam ou deveriam ser inúteis. Como se vê, a ideologia da literatura como salvação sente-se bastante em casa sentada à mesa com as demais formas ideológicas que moldam a sociabilidade capitalista, sobretudo na medida em que se expandem no mundo contemporâneo<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> A necessidade crescente de tornar a leitura literária algo útil e produtivo, seja enquanto lazer, seja enquanto instrução, associa-se diretamente ao paradigma da produtividade 24/7 (vinte e quatro horas por dia, sete dias

A força da literatura como salvação, especialmente no ambiente escolar, passa diretamente por essa promessa de mobilidade socioeconômica — muito alardeada, pouco cumprida. No universo ultracompetitivo do capitalismo tardio, assim como no reino dos céus, muitos são os chamados, mas poucos são os escolhidos. No caso do processo de formação escolar no qual estive inserida, ainda que todos os meus colegas tivessem ouvido o canto da sereia e se tornado leitores contumazes e se dedicado mais à poesia do que ao pão, não haveria espaço para todos no degrau de cima. E perceba-se que sequer estou falando de se tornar a menina gorda dos pirulitos. Trata-se apenas de passar de Sinha Vitória a Madalena.

Desse modo, a gota d'água para a minha crença veio em um contexto quase esquizofrênico: em meio a um debate entre pesquisadoras da estética da recepção e da sociologia da literatura, cada qual acusando a perspectiva da outra de ser falsa e cada qual defendendo que a sua vertente é a que salva, dei-me conta de que não dava mais conta de sustentar a minha crença na literatura como salvação. Eu precisava me tornar atea também em relação à literatura. Talvez assim ela pudesse se tornar viva e verdadeira para mim e para os meus alunos e leitores.

E foi nesse momento que esta pesquisa nasceu. Decidi investigar as raízes e as consequências dessa promessa de salvação atribuída à literatura, o caráter, a função social que ela exerce em momentos históricos específicos e concretos. E, mais do que saber as origens, passou a me interessar sobretudo como essa ideia se transforma em realidade movente aqui e agora. Gostaria de saber por que e como tanta gente acredita nas promessas feitas pela literatura e em nome da literatura, mas sistematicamente não cumpridas. Existiriam culpados? Essa ideia é funcional para algo, para alguém? Existiria algum conteúdo de verdade na literatura como salvação? Seria possível eu estar enganada e ela salvar mesmo? Será que apenas um determinado tipo de literatura poderia salvar? Existiria um povo eleito para ser salvo pela literatura? E, se ela não salvar, qual deveria ser o seu

---

por semana), uma das principais características do capitalismo tardio. Jonathan Crary demonstra o modo como a produtividade expandiu-se sem limites e, nas últimas décadas, avançou inclusive sobre o que parecia ser uma barreira intransponível: o sono. Vender sono (por meio de medicamentos) e diminuir o tempo do sono são alguns dos principais mecanismos desse avanço do paradigma do trabalho incessante. “O regime 24/7 mina paulatinamente as distinções entre dia e noite, claro e escuro, ação e repouso. É uma zona de insensibilidade, de amnésia, de tudo que impede a possibilidade de experiência. [...] O planeta é repensado como um local de trabalho ininterrupto ou um shopping center de escolhas, tarefas, seleções e digressões infinitas, aberto o tempo todo. A insônia é o estado no qual produção, consumo e descarte ocorrem sem pausa, apressando a exaustão da vida e o esgotamento dos recursos” (Crary, 2016, p. 26-27). A reivindicação de que a literatura se liberte da salvação representa também o anseio pela possibilidade de experienciar a leitura literária como uma prática de vida dotada de sentido em si mesma, destituída da necessidade de ser produtiva e útil.

destino — ser proscrita, ser banida, ser queimada, ser proibida?

Munida de muitos incômodos, muitas perguntas e nenhuma resposta, lancei-me a pesquisar longamente o problema desenhado. A partir das leituras, das análises, dos debates, das orientações e das reflexões, optei por estruturar a tese de modo a cercar o problema por muitos lados. Ainda que não fosse capaz de cercá-lo por todos, seria desejável estabelecer uma constelação de pensamento que permitisse compreender o problema a partir de ângulos de visão distintos. Sendo assim, a opção foi por investigar o modo como a literatura como salvação aparecia no ângulo dos escritores, do público, da crítica e, sobretudo, como se manifestava nos próprios textos literários.

Dessa forma, o primeiro capítulo é integralmente dedicado a elaborar a compreensão da ideologia da literatura como salvação. Nesse primeiro momento, a análise se desloca entre as perspectivas dos autores, do público e da crítica. Do ponto de vista metodológico, havia o desafio de definir como operacionalizar tantas visões distintas e de estabelecer o método de exposição mais adequado. Fugindo da tentação de escrever uma história das ideias, a escolha foi por entrelaçar posições que fossem representativas das concepções em análise. Não há, portanto, a pretensão de um exame exaustivo da ocorrência da ideologia da literatura como salvação em nenhuma das frentes abertas pela discussão. O que se pretende, portanto, é tornar o problema o mais nítido possível, de modo a fazê-lo se revelar por aproximação.

Os capítulos 2, 3 e 4 são dedicados à discussão de como a literatura como salvação é incorporada e manifestada pelas próprias obras literárias. Mais uma vez, o método de exposição evitou um recorte de pretensões exaustivas e baseou-se em um critério temático, ou seja, de algum modo a obra deveria expressar a crença na literatura como salvação. Ainda em relação ao tema, fizemos a opção pela escolha de obras cujo conteúdo se relacionasse a momentos sociais extremos, como a barbárie do totalitarismo. Outro critério empregado para selecionar o *corpus* foi que, no conjunto, as obras expressassem um movimento da ficção para a confissão, com vistas a contemplar um horizonte bastante vasto de obras literárias.

Fora isso, o leitor desta tese deverá ter notado também que os livros que compõem o *corpus* são obras que estabelecem uma relação tensa com a concepção tradicional de Literatura. Essa escolha foi intencional e presidida pelo intuito de endossar uma visão abrangente, plural e anti-canônica de literatura. Assim, parece positivo estabelecer o *corpus*

com uma obra pertencente a um gênero tradicionalmente lido como menor, que é a ficção científica, um romance *best-seller* e uma obra híbrida, que se situa na fronteira sempre imprecisa entre ficção e confissão. É certo que a tese poderia ter sido escrita com análises de obras como *O livro das mil e uma noites*, *Divina Comédia*, *Madame Bovary* ou *São Bernardo*, por exemplo, porém não haveria qualquer motivo especial para se estudar essas obras em vez de as que foram selecionadas.

Além disso, existe, é claro, a dose de arbitrariedade e pessoalidade que preside qualquer recorte subjetivo. *Fahrenheit 451*, *O leitor* e *É isto um homem?* são obras que, de algum modo, expressam a ideologia da literatura como salvação e, ao mesmo tempo, são obras pessoalmente significativas, além de terem um vasto número de leitores pelo mundo.

O grande objetivo desta tese é fazer a crítica da ideologia da literatura como salvação, de modo a demonstrar em que ela consiste, quais são seus pressupostos e suas implicações e de que maneiras ela se manifesta no campo literário. Com isso, esperamos colaborar para o estabelecimento de novas práticas em relação à produção e à recepção da literatura, além de estimular as práticas de transformação social que transcendem o escopo de possibilidades da literatura. A hipótese que guiou nossa pesquisa consistiu na percepção de que a crença de que a literatura seria um meio de salvação constituiu-se historicamente como uma ideologia que guia as práticas sociais do campo literário. A pesquisa que foi realizada demonstrou a validade da nossa hipótese e nos permitiu convertê-la em uma tese, a qual demonstramos por meio da argumentação desenvolvida nos próximos capítulos.

Esperamos, com isso, que o caro leitor seja salvo da salvação.

## 1. A LITERATURA COMO SALVAÇÃO

*Então eu contarei a vocês histórias que serão motivo da minha salvação e da liberdade de toda essa nação, pois farão o rei abandonar o costume de matar suas mulheres.*

*Sahrazad, Livro das mil e uma noites.*

Neste capítulo, serão discutidas algumas das raízes da ideologia da literatura como salvação na cultura ocidental, bem como o seu modo de organização no campo literário. O propósito não é traçar uma história dessa ideologia, mas equacionar o problema, ou seja, delinear os contornos desse modo de enxergar a literatura, bem como discutir a sua presença nos setores cruciais do campo literário.

Desde a Antiguidade, a arte foi encarada sob duas óticas básicas que moldaram a percepção social acerca do fazer artístico. Por um lado, a arte foi vista como uma ameaça (à verdade, ao poder, ao governo, à economia, etc.); por outro lado, a arte foi vista como um instrumento de edificação. Embora essas duas perspectivas costumem ser apresentadas apenas em seu antagonismo, é importante observar que, na verdade, há uma relação de complementaridade entre elas, pois a visão da arte como ameaça pressupõe a visão da arte como edificação, haja vista que a arte só é vista como ameaça justamente em função da hipótese de que ela seja dotada de um potencial edificante, contestatório ou libertador<sup>9</sup>.

Naquilo que a tradição clássica legou de mais influente e determinante para a história da estética ocidental, situam-se as contribuições de Platão, Aristóteles e Horácio. Entendemos que se encontra já nessa matriz ideológica o fundamento do problema discutido nesta tese, que é a contraposição entre a ideia de literatura como ameaça e a ideia

---

<sup>9</sup> O poeta e ensaísta Hans Enzensberger argumenta que a crença em algum poder oculto e traiçoeiro da poesia sustenta tanto o ponto de vista daqueles para quem a poesia atua de forma contra-hegemônica quanto daqueles que enxergam nela apenas uma forma de reprodução ideológica do capital: “Por um lado, o caráter inofensivo das produções estéticas é negado com a referência ao seu potencial subversivo oculto. Essas fabulosas energias críticas, que supostamente estariam adormecidas em sonatas e sonetos, esse utópico surplus apontaria sempre além do péssimo estado das coisas existentes, prometendo a existência de algo Totalmente Diferente. Esse discurso, que de certa forma pretende uma revolucionária salvação honrosa para a poesia, depende obviamente da crença na sua periculosidade; e de fato, seus defensores chegam a usar as palavras ‘força explosiva’, como se, por exemplo, o volume Hauspostille, de Brecht, tivesse sido feito não de papel, mas de dinamite. Não menos críticas e nem menos veementes são as teorias que pretendem difamar a honra revolucionária da poesia, ao invés de enaltecê-la. Ela serviria [...] a uma única meta: a estabilização das relações capitalista de domínio e propriedade. Longe de liberar energias críticas, emancipatórias e revolucionárias, ela seria uma droga estética que paralisa a vontade de resistir; ela seria algo superficial, elitista, parasitária; numa palavra, prejudicial” (Enzensberger, 1995, p. 9).

de literatura como salvação.

Em *A República*, Platão expulsa poetas de sua cidade ideal tendo como pressuposto os efeitos deletérios sobre a pólis advindos da poesia mimética. Sendo uma imitação de segundo grau, ela afastaria os cidadãos da racionalidade e da verdade, devendo, portanto, ser proscrita enquanto prática social.

Não aceitar a poesia de caráter mimético transforma-se em doutrina na pólis ideal, pois esse tipo de obra tem como efeito a destruição da inteligência de quem a recebe. Desde o início da argumentação de Platão, o que está em jogo é o efeito prático e concreto da poesia mimética sobre o cidadão. Efetivamente, este é o fundamento de toda a discussão acerca da ideologia de literatura como salvação, a saber, os possíveis efeitos da literatura sobre o público. A noção de que a literatura salva está assentada na pressuposição de que os efeitos da obra literária são positivos, ao passo que a postura contrária sustenta que suas consequências são deletérias e prejudiciais.

Como veremos ao longo desta discussão, muitas vezes um mesmo aspecto foi interpretado ora como índice de salvação, ora como índice de perdição. Assim é que, por exemplo, o que leva Platão a condenar a poesia<sup>10</sup>, que é o seu caráter mimético, é justamente

---

<sup>10</sup> Há em Platão, no contexto d'*A República*, uma instabilidade em relação ao escopo da proscricção dos poetas. Nos livros II e III, no princípio das formulações acerca do tipo de educação mais apropriada para os guardiões da cidade, Sócrates sugere que as fábulas mentirosas devem ser rejeitadas em nome da educação moral que se pretende oferecer aos educandos. Uma vez que se molda o caráter ainda na infância, não convém permitir que os jovens sejam forjados em matrizes que lhes imprimam traços que se julguem condenáveis: “Ora, pois, havemos de consentir sem mais que as crianças escutem fábulas fabricadas ao acaso por quem calhar, e recolham na sua alma opiniões na sua maior parte contrárias às que, quando crescerem, entendemos que deverão ter?” (Platão, 2001, p. 87). É com base nesse princípio que Sócrates argumenta que obras como as de Homero e Hesíodo devem ser rejeitadas, uma vez que moldam a alma dos jovens com “mentiras sem nobreza”, ou seja, por meio de representações de deuses e heróis como seres degradados (vingativos, invejosos, violentos, etc.). Sócrates argumenta que não apenas esse modo de representação é desaconselhável, por ser mentiroso, mas que, inclusive se fosse verdade, ainda assim essas histórias não deviam ser contadas aos mais jovens, que devem ter acesso a histórias “orientadas no sentido da virtude” (Platão, 2001, p. 90). A primeira grande implicação desse paradigma é a representação de Deus como ele realmente é, ou seja, que “Deus não é a causa de tudo, mas só dos bens” (Platão, 2001, p. 93). A segunda é que os deuses não sejam representados multiformes, mas sempre os mesmos, pois os deuses não mentem. O propósito de tais restrições aos modos de representação dos deuses é fazer com que os guardiões sejam “tementes aos deuses e semelhantes a eles” (Platão, 2001, p. 99). Sendo assim, observa-se que o julgamento da obra dos poetas não é feito por meio de um critério estético, mas de um critério moral e político. São os interesses da cidade que norteiam o que deve ser realizado pelos poetas e ensinado aos jovens, com vistas a produzir e reproduzir cidadãos que comunguem dos valores e dos padrões de comportamento socialmente esperados. Por fim, considerando-se que o conceito de justiça elaborado por Sócrates tem como horizonte o adequado desempenho da função social por parte de cada cidadão, é preciso que sua alma se encontre em harmonia a fim de que ele possa agir de forma justa — a poesia que se baseia em mentiras teria como efeito justamente o desvio dos cidadãos em relação às virtudes necessárias para essa vida harmônica que fundamenta a cidade justa. No Livro III, Sócrates argumenta que, quanto maior o grau de mimese, mais perniciosa é a poesia, mas ainda deixa margem à permanência de poetas diegéticos (Platão, 2001, p. 125). No entanto, no Livro X, ao desenvolver a teoria das formas, Sócrates parece ampliar sua proscricção a todos os poetas, considerando-os a todos como imitadores: “Assentemos, portanto, que, a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não

o que leva Aristóteles a reivindicá-la como positiva. A doutrina do efeito estético da poesia elaborada pela estagirita celebra o fato de a poesia ser capaz de atuar sobre os sentimentos do público, de modo a purificá-los.

Nesse sentido, vale a pena retomar a leitura que Augusto Boal (2005) faz da doutrina da catarse em Aristóteles. Segundo Boal, o filósofo grego elabora um sistema trágico-coercitivo, o qual teria como propósito garantir que o efeito estético da tragédia sobre o público funcionasse como um disciplinador político. No limite, a catarse enquanto efeito estético colaboraria para que os espectadores da tragédia, pedagogicamente, aprendessem a ser bons cidadãos, desviando-se de comportamentos extremados e conformando-se à Lei.

Enquanto Platão entende que o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo (Platão, 2001, p. 469), pois alimenta a parte do homem que é contrária à razão e, portanto, prejudicial à pólis, Aristóteles entende que o estímulo dos sentimentos gerado pela poesia seria extremamente benéfico e que toda a forma da poesia deveria ser elaborada para fomentar esse estímulo sensorial. Para Platão, um posicionamento favorável à arte dependeria da demonstração de que a poesia é não apenas agradável, mas também útil. Aristóteles, por outro lado, encontra a utilidade precisamente na capacidade da poesia de estimular os sentimentos. Os elementos analisados, portanto, são os mesmos, mas a sua valoração por cada um dos pensadores é radicalmente distinta.

Horácio, por sua vez, será o responsável por consolidar a célebre fórmula da poesia como *dulce et utile*, no intuito de resguardar para a arte as funções do belo e do agradável ao lado de sua utilidade, da sua capacidade de elevação e instrução. “Não basta serem belos os poemas, têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos do ouvinte aonde quiserem” (Horácio, 1997, p. 58).

A tese de Horácio visa a resolver o problema apresentado por Platão acerca da inutilidade da arte. A saída de Horácio aproxima-se daquela encontrada por Aristóteles: a utilidade da arte reside na sua capacidade de conduzir os sentimentos a determinado fim. No entanto, nem Aristóteles, nem Horácio apontam para uma resposta direta à crítica de Platão à poesia no que diz respeito ao fato de ela se opor à racionalidade. Em que pese o aparente paralelismo entre a dimensão do belo e a do útil na fórmula de Horácio,

---

atingem a verdade” (Platão, 2001, p. 461). Logo adiante, porém, o argumento retorna a delimitar os poetas imitadores, que são acusados de instigar um mau governo na alma dos cidadãos e afastá-los da verdade: “Da mesma maneira, afirmaremos que também o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade.” (Platão, 2001, p. 469).

efetivamente o que percebemos é a consagração da subordinação da poesia à moral, aspecto que vigoraria com bastante força na poética/estética pelo menos até o século XVIII, antes do desenvolvimento da moderna concepção de indivíduo e com o impacto do Romantismo nas artes em geral.

Nesse contexto, em sua *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant elabora a tese segundo a qual o juízo de gosto é autônomo em relação à razão, de onde vai derivar seu famoso postulado de que o belo é aquilo que, sem conceito, agrada. O gosto e o belo associam-se, portanto, de forma indissociável, uma vez que o gosto é definido por Kant justamente como “a faculdade de julgamento do belo” (Kant, 2016, p. 198). Conformam-se, a partir de então, uma nova missão para a literatura, que se assenta na livre expressão da interioridade do indivíduo e não mais na sua capacidade instrutiva. Em Kant, a arte não desempenha nenhum papel relativo ao conhecimento. Enquanto resposta aos paradigmas da modernidade, a arte buscará se afirmar como um reino autônomo e contraposto à lógica do utilitarismo – cabe notar, no entanto, conforme sustenta Terry Eagleton, que a própria afirmação da autonomia da arte se sustentou na ideologia de classe da burguesia ascendente, ainda que, por outro lado, ofereça os fundamentos da própria crítica da sociedade burguesa (Eagleton, 1993, p. 12-13).

No século XIX, consolida-se definitivamente o paradigma romântico segundo o qual a literatura seria o refúgio contra o avanço do modo de vida forjado pelo capitalismo na Europa. A arte passa a ser vista cada vez mais como um terreno livre dos imperativos sociais ligados à moral e à política. É nesse cenário que se desenvolve, então, o ideal de arte pela arte.

A arte pela arte, como movimento estético, como escola literária historicamente situada e determinada, é um fenômeno característico do século XIX, ligado à invasão crescente do mundo moderno pela técnica e à tendência burguesa para transformar a obra de arte em mercadoria. (Aguiar e Silva, 1976, p. 86).

As doutrinas da arte pela arte, de modo geral, visam a resguardar a arte de quaisquer compromissos que estejam para além da arte em si. Nesse sentido, a arte pela arte nega a clássica vinculação entre utilidade e beleza, assim como nega a conjugação de valores artísticos com valores morais. A arte recolhe-se do mundo da vida, a fim de resguardar para si um espaço soberano de existência, no qual possa valer por si mesma e não em função de valores externos. Trata-se de um refúgio seguro frente ao mundo hostil e utilitarista.

Em linhas gerais, a literatura como salvação foi capaz de se conjugar facilmente a todas essas doutrinas morais, poéticas e estéticas. A literatura como salvação é uma ideologia decorrente da concepção de que a arte (como gênero) e a literatura (como espécie) são dotadas da capacidade de influir positivamente sobre as pessoas e sobre o mundo. Ao longo da história, a ideologia da literatura como salvação assumiu formas e funções distintas, porém é possível sistematizar algumas posições paradigmáticas assumidas acerca dessa questão:

- ❖ A literatura provoca ideias e sentimentos que devem ser evitados;
- ❖ A literatura provoca ideias e sentimentos que devem ser estimulados;
- ❖ A literatura tem o dever de instruir;
- ❖ A literatura não deve ter compromisso com nada para além de si mesma.

Assumamos, por um instante, o pressuposto de que a literatura seja capaz de nos salvar e pensemos nas consequências dessa visão. Em primeiro lugar, de que a literatura salva? Quem é o nós que a literatura salva? E como ela o faz?

Já em Aristóteles encontramos a aposta no poder edificante da literatura. No filósofo grego, há a expectativa de que a poesia, por meio da catarse, opere no público efeitos de purificação. Desde a antiguidade clássica até o fim do Renascimento, a literatura esteve diretamente associada ao seu efeito moralizante. Já vimos que Aristóteles inverte a fórmula platônica e que Horácio promove a síntese entre a proscrição platônica e a prescrição aristotélica.

O princípio edificante da literatura foi defendido tanto por aqueles que advogaram em nome do *establishment* (conservadores) quanto por aqueles que advogaram contra o estado de coisas instituído (progressistas). Para os conservadores, cabe à literatura promover princípios espirituais que se conformem à moral, aos valores e aos costumes dominantes. Aliás, nesse caso, cabe observar que até mesmo Platão, notório por haver expulsado poetas da pólis ideal em função dos possíveis efeitos deletérios da poesia sobre os homens, tanto em *A República* quanto em *As leis*, concede espaço à arte na pólis sob uma condição, a saber, obrigar os poetas a ensinar a bondade, a sabedoria e a justiça e a representar os homens corajosos, moderados e bons em todos os aspectos (Platão, 2010, p. 113 *et ss.*) — de passagem, vale destacar que o filósofo argumenta explicitamente que cabe ao legislador persuadir ou compelir os artistas a adequarem as obras aos fundamentos sociais morais positivados nas leis.

Na Idade Média, sob o signo do catolicismo, a arte foi profícua em fomentar ensinamentos ao público, eminentemente pela via do proselitismo cristão. É o caso, por exemplo, da obra-prima do teatro medieval, que é *A convocação de Todomundo*, ou mesmo dos maiores monumentos literários do período, como *A Divina Comédia*, de Dante, os *Contos da Cantuária*, de Chaucer, ou o *Decamerão*, de Bocaccio. Por vias muito distintas, as obras assumem a perspectiva de unir o belo e o útil, pavimentando o caminho da salvação cristã com o tapete vermelho da salvação poética. Nesse sentido, nada mais exemplar do que a figura de Virgílio n’*A Divina Comédia*. Simbolicamente, é o poeta quem surge a Dante na selva escura da vida e o conduz no percurso que o leva do Inferno ao Paraíso.

Nesse primeiro cenário, em que a literatura é vista como edificação, considera-se que ela salva porque promove o cultivo da moral, da justiça e da bondade. Aqui o pressuposto é que a conduta desviante em relação ao padrão moral estabelecido seja representada de modo que este comportamento seja punido e que a ação conformada ao padrão moral seja exaltada e premiada. Antígona é o símbolo máximo da revolta contra as leis do soberano. É glorificada e celebrada por sua força, sua coragem, sua determinação. Ao fim e ao cabo, porém, não deixará de ser punida. Tristão e Isolda vivem um amor que ultrapassa as barreiras do tempo, da religião e da política – o amor proibido, evidentemente, será... proibido! Serão, então, severamente punidos. Sob a tutela do imperativo moral, e pouco importa a dimensão consciente ou inconsciente disso na produção da obra, a literatura foi pródiga em castigar o vício e premiar a virtude, a fim de iluminar o caminho da boa vida para os leitores.

O outro paradigma que devemos examinar apresenta um caráter progressista, ao enxergar na literatura um potencial transformador das estruturas e relações sociais. Essa perspectiva assume igualmente o princípio de que a literatura provoca ideias e sentimentos que devem ser estimulados. No entanto, diferentemente do caso anterior, neste caso essas ideias e esses sentimentos não dizem respeito à correção da conduta dos leitores no sentido de se adequarem à vida social, mas, pelo contrário, apontam precisamente para a transformação da sociedade vigente.

Esse paradigma, pela via negativa, também remonta a Platão. Como vimos, a expulsão dos poetas da cidade ideal decorre efetivamente do entendimento de que a literatura pode provocar efeitos na alma e, conseqüentemente, na ação que são danosos para o conjunto da sociedade. Ao fazer isso, o filósofo reconhece na palavra artística uma

ameaça ao equilíbrio e à harmonia da vida na cidade. Pela via negativa, foi exatamente essa perspectiva que, por séculos a fio, conduziu a prática de governantes e fomentou o estabelecimento de castas intelectuais restritas a um grupo de eleitos — religiosos, políticos e alguns membros das classes dominantes.

A restrição da prática da literatura, tanto do ponto de vista da autoria quanto do ponto de vista da recepção, sempre foi uma via profícua de controle do imaginário<sup>11</sup>. Essa via negativa de validação da ameaça literária chancela socialmente o pretenso poder da literatura, afinal só é preciso vigiar, controlar e restringir tal prática social em função da sua capacidade (potencial ou efetiva) de gerar efeitos (em quem?) indesejados (por quem?).

Parece, no entanto, não haver muitos elementos na história que sejam capazes de justificar tamanha precaução em relação ao poder libertador da literatura.

Assim, poderíamos afirmar que a emergência da ideologia da literatura como salvação é fruto muito mais da projeção da ameaça pela via da prática do controle do imaginário do que efetivamente pela existência de algum tipo de ameaça real. Nesse sentido, se a ameaça literária consiste mais numa virtualidade do que numa efetividade, a salvação também não o seria? Em outras palavras, levando mais adiante o questionamento, onde estão as evidências da salvação pela literatura?

## 1.1 CAMINHOS DA SALVAÇÃO

Nas próximas seções, buscaremos percorrer algumas das trilhas de difusão da ideologia da literatura como salvação. Para isso, analisaremos, neste primeiro momento, o modo como esse pensamento se manifesta desde o ângulo de visão da crítica literária, de escritores e de leitores de literatura. Com isso, buscamos estabelecer uma aproximação inicial em relação ao fenômeno estudado na tese. É importante ressaltar que, em todos os casos, analisamos visões que consideramos paradigmáticas e representativas do

---

<sup>11</sup> Conforme demonstra Luiz Costa Lima, “na abertura dos tempos modernos, a teoria clássica do poético partia do veto ao ficcional” (Costa Lima, 2007, p. 39). Na modernidade, a literatura constituiu-se sob o signo na desconfiança acerca de seus efeitos deletérios e precisou lutar com os poderosos adversários que substituíram a religião: a Razão e a ciência. O “veto ao ficcional” identificado por Costa Lima baseia-se na perspectiva do que estamos chamando de literatura como perdição — o racionalismo moderno substituiu Deus pela verdade e, nesse contexto, a ficção e o imaginário receberam a marca do negativo. Sua existência, portanto, demandou uma aliança com a moral e a política, reafirmando a subordinação do “deleitar” ao “instruir”.

pensamento hegemônico no campo literário, o que não implica a inexistência de outras visões divergentes e até mesmo contraditórias em relação às que foram apresentadas neste capítulo.

Segundo Giorgio Agamben, um paradigma diz respeito a “um objeto singular que, valendo para todos os outros da mesma classe, define a inteligibilidade do conjunto do qual faz parte e que, ao mesmo tempo, constitui” (Agamben, 2019, p. 21). Enquanto método de investigação em ciências humanas, o paradigma permite que o pensamento opere segundo uma lógica que não se prende à dicotomia do método indutivo (particular/geral) ou do método dedutivo (geral/particular). Isso porque a essência do paradigma, conforme já observado na lógica aristotélica, é a relação entre singulares, de modo que o raciocínio sobre o objeto se constitui por analogia. Nesse sentido, o paradigma ao mesmo tempo *constitui* um padrão ontológico dos objetos e *representa* tais objetos — ao fim de sua exposição em “O que é um paradigma?”, Agamben cita o belo poema de Wallace Stevens no qual se postula a identidade entre essência e aparência que marca o paradigma:

Descrição sem lugar

É possível que parecer — seja ser,  
Como o sol é algo parecendo e é.

O sol é um exemplo. O que ele parece  
É e é como parecendo todas as coisas são.

(Stevens *apud* Agamben, 2019, p. 43).

Como se vê, o poema ressoa imagetivamente o conceito de paradigma. Ao descrever o sol como algo que “é parecendo ser”, o poeta ilustra vividamente a imagem de pensamento que sustenta o conceito de Agamben. O sol, nesse contexto, não é apenas um objeto físico, mas também um símbolo que representa a ideia de aparência e essência. Ele é um exemplo tangível de como a aparência e a realidade podem se fundir, destacando a importância do paradigma como um padrão ontológico que não apenas define a compreensão de um objeto singular, mas também representa todos os objetos de sua classe. A analogia poética a partir do sol, traçada por Agamben, reforça a ideia de que os paradigmas não apenas definem a inteligibilidade de um conjunto, mas também encapsulam a relação intrínseca entre essência

e aparência, oferecendo uma perspectiva única sobre como percebemos e compreendemos o mundo ao nosso redor.

Desse modo, perceber os casos abaixo como paradigmáticos nos oferece a abertura necessária para equacionar o problema da ideologia da literatura como salvação sem as limitações impostas por um olhar historiográfico baseado nas relações de causalidade e nas dicotomias. A ideologia da literatura como salvação não se constitui como derivação de um modelo geral que se manifesta nos objetos singulares, assim como não consiste simplesmente em uma generalização a partir da identificação de características comuns a um grupo de objetos — parafraseando Agamben, isso equivale a dizer que a figura da literatura como salvação, para além de evidenciar o fenômeno positivo singular manifesto nas práticas e discursos próprios ao campo literário, tem a função de tornar inteligível a sua própria constituição como ideologia, bem como seu funcionamento nas relações culturais.

### **1.1.1 Pelos olhos da crítica: salvação como humanização**

Nesta seção, será apresentada a ideologia da literatura como salvação em um conjunto de escritos críticos que considero paradigmáticos dessa perspectiva. Paradigmáticos por conta do modo como aí estão condensados os argumentos mais recorrentes quando se trata de defender o poder emancipatório da literatura, bem como em função da importância histórica e da influência do autor e dos textos aqui comentados, sobretudo o primeiro. Trata-se de um conjunto de textos de autoria do eminente crítico literário Antonio Candido acerca da função social da literatura: “O direito à literatura”, “A literatura e a formação do homem” e “A importância da leitura”.

A literatura “confirma no homem a sua humanidade”. Essas palavras são o cerne do célebre ensaio de Antonio Candido acerca da literatura como um direito humano essencial. Em “O direito à literatura” (Candido, 2007), o crítico advoga pelo entendimento de que a literatura seja considerada um bem sem o qual as pessoas não podem viver. Em que pese uma série de críticas que o ensaio vem sofrendo nos últimos anos, de modo geral, a recepção desse conjunto de reflexões sobre a literatura sempre foi extremamente positiva no meio

acadêmico brasileiro e mesmo fora dele. Essa recepção calorosa e entusiástica<sup>12</sup> é reveladora de algo que, ainda que esteja bastante presente, transcende em muito o texto de *Candido*: a aposta em um certo poder mágico da literatura, a qual seria capaz de emancipar a humanidade, torná-la melhor, salvar vidas, livrar o mundo da barbárie, promover a paz, a harmonia e a felicidade! Como se vê, não são poucas as esperanças depositadas na literatura. Ainda que no texto de *Candido* se manifeste a percepção do que, em outro lugar<sup>13</sup>, será chamado por ele de “dois gumes da literatura”, isto é, o fato de a literatura atuar tanto como mecanismo de imposição ideológica [gume “A”] quanto como mecanismo crítico capaz de evidenciar a opressão, a dominação e a exploração [gume “B”], revela-se explicitamente sua adesão a um ideal humanista em relação ao poder da literatura. Nossa hipótese, no entanto, é que tais expectativas configuram uma visão de mundo que consiste muito mais numa componente de ideologia de classe do que uma realidade que se confirme na prática social. Por outro lado, dialeticamente, entendemos que a crença em um caráter potencialmente emancipatório da literatura guarda um conteúdo de verdade, o que, no entanto, não implica que a literatura seja, em si e por si, um dispositivo capaz de promover sozinho alguma transformação social de caráter emancipatório.

Em “O direito à literatura”, o ponto de partida da argumentação de Antonio Candido é a reflexão acerca do estágio atual (o texto é de 1988) da dialética do esclarecimento em sua forma de concretização histórica. Ao mesmo tempo em que a técnica evoluiu o suficiente para objetivamente ser capaz de diminuir o sofrimento humano, resolver grandes problemas da humanidade, como a fome e a pobreza, desenvolveu-se também a manifestação de um máximo de irracionalidade, de modo que os meios os quais poderiam (ou deveriam) ser empregados para a emancipação da humanidade são destinados a explorá-la e degradá-la<sup>14</sup>. Esse ponto de partida contraditório é ponderado pela tendência contemporânea de generalização de uma consciência crítica em relação à desigualdade, a qual poderia ser combatida efetivamente pelos recursos técnicos desenvolvidos pela

---

<sup>12</sup> A esse respeito, consulte-se o estudo “A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos: uma aproximação inicial”, de Regina Dalcastagnè (2018). A autora evidencia, estatisticamente, a massiva presença de Antonio Candido nos estudos críticos contemporâneos, tanto quanto referencial teórico quanto como objeto de análise.

<sup>13</sup> Cf. “Literatura de dois gumes” (Candido, 2006).

<sup>14</sup> Embora inicialmente não pareça ter muitas consequências para o argumento, é importante notar que Candido não opera efetivamente no nível da contradição, tratando-se mais de uma antítese. Isso porque os contrários, no caso, racionalidade versus irracionalidade, aparecem formalmente contrapostos um ao outro enquanto elementos externos um ao outro. No contexto da argumentação, a contradição reside no homem, que emprega os mesmos meios ora para a emancipação, ora para a destruição. A crítica ao esclarecimento levada a cabo por Adorno e Horkheimer (1985) identifica um grau a mais nessa oposição, que se trata da efetiva contradição no interior do próprio esclarecimento.

humanidade. Essa tendência, ou o copo visto pelo ângulo do meio cheio, seria o índice de que estaríamos diante de um “progresso no sentimento do próximo” (Candido, 2007, p. 25), o qual é compreendido como o balizador dos direitos humanos.

No entendimento de Candido, o pressuposto essencial dos direitos humanos é o reconhecimento de que “aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo” (Candido, 2007, p. 25). Esse reconhecimento lastreia o direito, o qual, por sua vez, deveria garantir que os direitos de uns sejam extensíveis a todos. Com isso, estão lançadas as bases para a reivindicação da literatura como um direito, uma vez que não se trata de reconhecer apenas o direito à casa e à moradia, por exemplo, mas também o direito a bens menos materiais, como a arte e, mais especificamente, a literatura.

O argumento de que a literatura é um direito assenta-se, portanto, no entendimento de que a arte se integra ao conjunto dos chamados bens incompressíveis, ou seja, aqueles que não podem ser negados a ninguém, sob risco de colocar em ameaça a auto-conservação do indivíduo ou do grupo. A fim de demonstrar que a literatura e a arte podem e devem ser consideradas como algo essencial ao ser humano, Candido elabora um conceito bastante abrangente de literatura, incluindo “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (Candido, 2007, p. 28).

Esse olhar ampliado leva Candido a concluir pela universalidade da literatura enquanto prática humana: “Não há povo e não há homem que possa viver sem ela [a literatura], isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (2007, p. 28). O fato de que todos, em algum momento do dia, se relacionam com a literatura nessa acepção larga é tomado, então, como evidência da sua necessidade universal, de que derivaria o direito à satisfação dessa necessidade.

Nesse ponto, o autor enuncia sua tese central, que consiste na afirmação de que a literatura é um aspecto imprescindível daquilo que nos torna humanos:

Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Desse modo, **ela é fator indispensável de humanização** e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande

parte no subconsciente e no inconsciente (Candido, 2007, p.29, destaque nosso).

A ideia de que a literatura é fator indispensável de humanização se encontra no cerne da ideologia da literatura como salvação. Evidentemente, em cada argumento haverá aspectos específicos, porém o caráter humanizador da literatura parece ser o centro gravitacional desse modo de encarar o fenômeno literário.

Candido pondera, porém, que a literatura não é uma experiência inofensiva e que tem sido utilizada tanto para confirmar, propor e apoiar os valores sociais, quanto para os contestar, negar e combater. Além disso, o crítico ressalta que a literatura pode ser uma fonte de transtorno psíquico ou moral, pois atua sobre a personalidade e, muitas vezes, vai de encontro aos valores prescritos e validados socialmente. O caráter paradoxal do efeito literário remete Candido ao argumento norteador de outro de seus ensaios cruciais para o problema que estamos discutindo aqui, que é “A literatura e a formação do homem”. O argumento recuperado é o de que a literatura não é responsável propriamente nem por corromper, nem por edificar, mas, por trazer em si o bem e o mal, “humaniza[r] em sentido profundo, porque faz viver” (Candido, 2002, p. 85).

Desse modo, Candido sustenta que é precisamente o caráter contraditório da literatura o que gera a sua função humanizadora. Detalhando a relação entre natureza e função da literatura, o crítico explica que o efeito da literatura nos leitores é decorrente do amálgama entre três aspectos constitutivos de sua natureza:

Analisando-a [a literatura], podemos distinguir pelo menos três faces: 1) ela é uma construção de objetos autônomos, com estrutura e significado; 2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e grupos; 3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (Candido, 2007, p. 31).

Em que pese sustentar a comunhão desses três fatores, será o primeiro que guiará a argumentação de Candido em sua busca por demonstrar como a literatura atua sobre as pessoas. Segundo ele, a forma literária, em função de seu caráter de palavra organizada, incide como fator de organização da mente, dos sentimentos e da visão de mundo dos leitores. O efeito humanizador manifesta-se, então, como decorrência da atribuição de sentido e organização ao caos, de modo que se projeta uma homologia entre a estrutura

organizativa da forma literária e a da subjetividade humana, numa sequência em cadeia de acordo com a qual a organização estética organiza o espírito, que por sua vez organiza o mundo. A forma, além de princípio organizativo, é também o meio pelo qual se transmitem os significados, em uma unidade indissolúvel, a qual, por sua vez, também atua, seja no nível do consciente, seja no nível do inconsciente, como uma forma de conhecimento. A análise de todo esse processo desemboca na explicitação do conceito de humanização empregado por Candido no ensaio:

Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a cota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, para a sociedade, para o semelhante (Candido, 2007, p. 35).

É importante examinar com atenção esse conceito de humanização apresentado pelo autor, pois concentra o cerne da ideologia da literatura como salvação. O caminho argumentativo trilhado por Candido havia apresentado a literatura como uma necessidade universal, com base no fato de que todos, em algum momento do dia, precisam entrar em contato com algum tipo de fabulação, desde as formas mais simples, como uma piada ou um caso, até as formas mais sofisticadas, como um poema hermético. Dessa forma, o caráter imprescindível da literatura é lastreado em uma necessidade vital. A literatura estaria para a vigília assim como o sonho estaria para o sono. Acessar a literatura seria, portanto, um meio de se manter vivo. Por conseguinte, a privação da literatura comprometeria a própria vida das pessoas, que estariam ameaçadas em sua própria saúde. Esse seria, portanto, o primeiro nível em que a literatura aparece como salvação. Trata-se de um elemento imprescindível para o pleno funcionamento da nossa constituição psíquica enquanto seres humanos.

Seria possível discutir a validade desse argumento, questionando-se, por exemplo, a real imprescindibilidade da fabulação para a vida das pessoas. Do modo como foi montado, estamos diante de uma falácia do tipo *non sequitur*, ou seja, ainda que a conclusão seja verdadeira, isto é, ainda que a literatura seja mesmo indispensável ao pleno funcionamento do organismo humano, falta a conexão entre a premissa e a conclusão. Seria preciso

demonstrar a causalidade, pois o fato de haver fabulação em todos os povos, tempos e culturas (o que também seria preciso demonstrar) não criaria, por si só, a relação de causalidade entre sua presença e a preservação da vida.

No entanto, o conceito de humanização empregado no ensaio traz novos elementos para a discussão da literatura como salvação. Analisá-los pode jogar luz sobre a questão e, inclusive, apontar caminhos para a compreensão do argumento inicial. Segundo Candido, humanização consiste no “processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais”. Trata-se, então, de uma positivação de aspectos tomados como imprescindíveis para a humanidade. O desenrolar do argumento detalha esses elementos numa sequenciação exemplificativa:

- exercício da reflexão;
- aquisição do saber;
- boa disposição para com o próximo;
- afinamento das emoções;
- capacidade de penetrar nos problemas da vida;
- senso da beleza;
- percepção da complexidade do mundo e dos seres;
- cultivo do humor;
- abertura para a natureza, a sociedade e o semelhante.

Como se vê, os traços reputados como essenciais são todos eles positivos. Isso constitui, agora, uma contradição em relação ao conjunto argumentativo da primeira parte, haja vista que o argumento inicial sustentava que a literatura humanizava não por edificar, mas por fazer viver, dado que carrega em si o bem e o mal livremente. Ocorre que o conceito de humanização é todo assentado no cultivo de coisas boas. Trata-se de uma visão que entra em choque com a que foi sustentada inicialmente pelo autor e, dessa forma, acaba por vincular a pretendida humanização à edificação.

Percebemos, portanto, que o ideal de edificação se manifesta como um palimpsesto recoberto pelo ideal de humanização<sup>15</sup>. O problema está em que a conversão

---

<sup>15</sup> Cabe ressaltar que partilhamos da leitura que Candido faz nas sessões finais do ensaio no que diz respeito à busca pelo direito à fruição de todos os tipos de manifestação cultural pela via da superação da sociedade de classes, o que poderia inclusive, quiçá, promover a superação da distribuição dos bens culturais em níveis.

de edificação em humanização obriga a eliminar o gume negativo da literatura como prática social. Se é verdade, como o próprio Antonio Candido afirma em mais de um trabalho<sup>16</sup>, que a literatura carrega em si tanto o bem quanto o mal; que a literatura tanto afirma quanto nega os valores do *establishment*; que a literatura tanto promove a passividade quanto fomenta a rebeldia; enfim, que a literatura pode ter dois gumes, então não se poderia, sem mais, vincular o efeito de humanização apenas aos efeitos positivos decorrentes do processo. No fim das contas, o argumento consiste em que *a literatura humaniza porque a literatura faz bem, na medida em que nos distancia da maldade e nos aproxima da bondade*, e é justamente nisso que consiste, do ponto de vista paradigmático da crítica<sup>17</sup>, a ideologia da literatura como salvação.

### 1.1.2 Pelos olhos dos autores

Nesta seção, que trata de como a ideologia da literatura como salvação se manifesta pelos olhos dos autores, busca-se demonstrar, em alguns casos exemplares, as posições mais frequentes e influentes acerca deste problema.

Serão comentados brevemente três textos, cada um escrito por um autor distinto, e cada um representando uma posição própria acerca da função da literatura. No entanto, conforme ficará demonstrado ao final da exposição, ainda que sustentem posições diversas e até mesmo conflitantes, em todos esses escritos se manifesta alguma dimensão do ideal de literatura como salvação.

Os textos escolhidos foram “O princípio poético”, de Edgar Allan Poe; “Teatro recreativo ou teatro didático?”, de Bertolt Brecht; e *Discurso sobre a poesia dramática*, de Denis Diderot. Os textos foram escolhidos em função do seu caráter exemplar em relação às três posições mais recorrentes e influentes acerca do ideal de literatura como salvação dentre os escritores. Em Diderot, encontra-se a defesa do propósito moralizante

---

<sup>16</sup> Cf. “Literatura de dois gumes”; “A literatura e a formação do homem”.

<sup>17</sup> Evidentemente, existem perspectivas múltiplas na crítica (bem como em todos os demais núcleos do campo literário), o que significa que haverá visões dissonantes em relação ao pensamento que acabamos de analisar. É possível encontrar perspectivas diferentes de salvação e, inclusive, entendimentos de que a literatura não salva, tais como expressos por Fábio Durão (2017). Consideramos, porém, que a visão analisada é exemplar e característica da ideologia de literatura como salvação hegemônica na crítica literária ocidental — ao final deste capítulo, poderemos ver como a mesma lógica de pensamento se manifesta em autores como Harold Bloom (2001), Ítalo Calvino (2009) e Antoine Compagnon (2009), por exemplo.

da arte. Em Poe, manifesta-se a recusa do compromisso da arte com o que quer que seja além da beleza, ou seja, o clássico modelo de evasão por meio da arte. Em Brecht, evidencia-se o propósito de empregar a arte com fins de levar o público à ação social revolucionária.

#### 1.1.2.1 Em defesa da virtude: salvação como moral

Diderot foi um dos mais célebres intelectuais iluministas. Havendo sido um dos responsáveis pela edição da *Enciclopédia*, o grande monumento iluminista publicado no século XVIII, o filósofo e artista francês formulou uma obra bastante arrojada e polêmica para a época, chegando a ser preso por contrapor-se filosoficamente ao catolicismo. No entanto, embora a posição filosófica de Diderot tenha sido tão contestatória, sua obra literária revela um curioso compromisso com a crítica religiosa associada à defesa da moral da burguesia em ascensão.

No seu *Discurso sobre a poesia dramática*, Diderot formula, em chave teórico-crítica, os fundamentos daquilo que começava a se constituir como drama burguês. Buscando defender o gênero que pouco a pouco se formava e se introduzia no espaço público, Diderot arma um argumento que seja capaz de validar o gênero novo em meio aos já consagrados gêneros cômico e trágico. O gênero sério seria o gênero médio entre o “perigo que faz tremer” próprio da tragédia e o “ridículo que faz rir” próprio da comédia. O propósito desse gênero intermediário seria expressar os deveres do homem. “Mas quem nos pintará com vigor os deveres do homem? Quais serão as qualidades do poeta a se propor essa tarefa?” (Diderot, 2005, p. 49). A tarefa de executar essa pintura dos deveres do homem será atribuída por Diderot ao poeta dramático, a quem caberia formular esteticamente as condições em que os homens agem, de modo a se tornarem pessoas melhores.

Para o poeta dramático, os deveres dos homens constituem um filão tão rico quanto seus vícios e ridículos. As peças honestas e sérias sempre terão êxito, mas certamente sobretudo entre povos corrompidos que em outra parte. Indo ao teatro poderão safar-se da companhia dos perversos que os cercam; é lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana tal qual é, reconciliando-se com ela (Diderot, 2005, p. 41- 42).

Como se vê, Diderot aposta fortemente no ideal pedagógico da poesia dramática. Por meio da experiência artística, o público poderia se distanciar do que há de ruim no mundo da vida e entrar em comunhão com o que há de melhor e mais virtuoso na humanidade. “Ao escrever, sempre se deve ter em vista a virtude e as pessoas virtuosas” (Diderot, 2005, p. 43).

O filósofo francês demonstra, assim, encontrar na poesia dramática uma espécie de meio para livrar a humanidade do mal. Tal qual Rousseau, ele entende que a humanidade é naturalmente boa, mas é deteriorada por uma vida social degradada. Segundo seu entendimento, a experiência da virtude representada na poesia dramática poderia conduzir o espectador a se desprender do vício e da degradação.

O propósito de Diderot evidencia-se de maneira clara e inequívoca ao fim de seu percurso argumentativo: “Ó que benefício não redundaria aos homens, se todas as artes de imitação tivessem um objetivo comum, colaborando um dia com as leis para fazer-nos amar a virtude e odiar o vício!” (Diderot, 2005, p. 46).

A perspectiva que concebe a literatura como meio de instrução e edificação moral encontrou enorme abrigo também entre os escritores. A posição de Diderot ilustra o posicionamento típico da intelectualidade europeia nos séculos XVIII e XIX, que se alimentou da emergência da estética enquanto disciplina filosófica no século XVIII como resposta às demandas de afirmação da subjetividade burguesa em ascensão.

Conforme demonstra Terry Eagleton, a estética funcionou nesse momento como mediação no processo de internalização subjetiva dos princípios burgueses da propriedade privada e da autonomia do indivíduo. Diante da ruína do Estado absolutista, no qual a lei e a ordem se impunham de cima para baixo, segundo uma disposição em que as hierarquias sociais rígidas refletiam a harmonia universal projetada pelo próprio Deus, as demandas burguesas de autonomia individual, liberdade de iniciativa e igualdade jurídica exigiam uma forma de subjetividade que tomasse a lei e a ordem não como um elemento externo, mas como um princípio interno de comportamento social.

Se a estética chega a assumir o significado que tem no século XVIII, é porque a palavra sintetiza todo um projeto de hegemonia, a introjeção massiva da razão abstrata na vida dos sentidos. O que interessa não é a

arte, em primeiro lugar, mas esse processo de reforma do sujeito humano a partir de dentro, informando seus mais sutis afetos e respostas corporais com esta lei que não é uma lei (Eagleton, 1993, p. 37).

A concepção artística de Diderot, assim como a dos moralistas ingleses examinados por Eagleton, revela o vínculo indissociável entre a estética e o projeto político moralizante. Diderot, por meio de sua obra, ergue um monumento literário e filosófico à moral ao estabelecer as bases do drama burguês. *O filho natural* é uma das obras literárias em que mais explicitamente se manifesta o elogio da virtude — “nada cativa mais fortemente que o exemplo da virtude, nem mesmo o exemplo do vício”, afirma Constance no ato IV (Diderot, 2008, p. 76); Dorval indaga sua amada: “Rosali, responda. A virtude tem para você algum valor? Você ainda a ama?”. A resposta não poderia ser mais eloquente: “ROSALI — Para mim, ela vale mais do que a vida” (Diderot, 2008, p. 86-87). Ao fim, o comportamento virtuoso das personagens é premiado e o espectador/leitor pode ansiar pela recompensa prometida para a ação virtuosa em sociedade. Efetiva-se, assim, o propósito enunciado por Diderot nas conversas sobre *O filho natural*: “DORVAL — [...] Qual é o objeto de uma composição dramática?/ EU — Acho que é inspirar aos homens o amor à virtude e o horror ao vício”(Diderot, 2008, p. 165).

Evidencia-se, assim, o caráter moralizante assumido pela literatura como salvação. O contato com a arte funciona como estímulo para a promoção de um comportamento social adequado aos princípios morais e aos valores da burguesia, os quais são ideologicamente universalizados enquanto valor em si e não como valor particular. Essa abstração universalizante logra negligenciar as condições sociais efetivas de sociabilidade no mundo burguês, que materialmente assenta sua moral na pilhagem, na exploração do trabalho, no extermínio, no colonialismo e em outros tantos belos exemplos de virtude! Sendo assim, depreende-se do ponto de vista de Diderot uma concepção de salvação enquanto edificação moral.

#### 1.1.2.2 Em defesa da torre de marfim: a salvação como evasão

Na medida em que se expandiu e aprofundou, o capitalismo forjou uma ordem de relações sociais e econômicas que foi celebrada pela classe média burguesa saída do

Antigo Regime, porém, ao mesmo tempo, foi fortemente recusada por uma imensa parcela da população, que vai desde trabalhadores rurais e operários até intelectuais e antigos membros da nobreza em decadência. Os motivos da rejeição obviamente eram muitos distintos entre esses diversos estratos sociais — enquanto alguns se batiam contra os cercamentos, a expropriação de terras comunais, o trabalho compulsório e jornadas de trabalho de dezoito horas por dia, outros se voltavam contra aspectos um tanto mais abstratos ou espirituais, como o isolamento social do indivíduo, as relações mediadas pelo dinheiro, a secularização do mundo ou a mercantilização da arte, por exemplo.

Assim, enquanto reação ao capitalismo, o Romantismo<sup>18</sup> ofereceu uma série de respostas que visavam a recusar o mundo fraturado que se apresentava. O alvo do Romantismo é o conjunto de efeitos negativos da expansão do capitalismo: a reificação, o isolamento, a perda dos vínculos comunitários, a dissolução do projeto de subjetividade individual, o esfacelamento da relação orgânica com o mundo. Nesse sentido, um aspecto central da reação romântica é “o ‘reencantamento do mundo’ pela imaginação” (Löwy & Sayre, 1993, p. 21). É como parte desse programa difuso de reação ao desencantamento do mundo e cultivo da imaginação que se consolida a defesa da arte enquanto espaço autônomo, como uma negação da sociedade racionalizada e burocratizada. Nesse contexto, a literatura aparece como um reino de autonomia e liberdade frente a um mundo marcado pela heteronomia, pelo assujeitamento e pela mercantilização de todos os aspectos da vida. A literatura é um lugar seguro para se salvar do mundo.

Assim, muitos artistas se lançaram à tarefa de defender o programa da arte pela arte. Resguardar a arte significava manter aberta uma via de escape do mundo desencantado e, além disso, poderia ser um caminho para reencantá-lo. A poesia teria o condão de restituir ao mundo a magia, a unidade e a harmonia (ainda que esses atributos jamais tenham existido efetivamente). Quer voltado para o passado, quer voltado para o futuro, esse gesto de reencantamento do mundo pela imaginação pressupunha o espaço da arte como legitimado por si mesmo. A autonomia da arte levada às últimas consequências implicava a afirmação da *arte pela arte*.

O célebre poeta estadunidense Edgar Allan Poe, em um de seus ensaios críticos mais famosos e influentes, sustenta uma série de polêmicas em torno do que seria – ou deveria ser – o critério de valoração de um poema. Colocando-se à parte sua batalha contra

---

<sup>18</sup> Nesse sentido, acompanhamos o argumento de Michael Löwy e Robert Sayre (1993) ao considerarem o Romantismo como uma visão de mundo cujo traço essencial é o anticapitalismo.

os poemas longos – “não existe um poema longo” é talvez seu argumento mais controverso —, nos concentraremos na sua defesa intransigente da arte pela arte.

Enquanto a mania do épico, enquanto a ideia de que para ter mérito em poesia é indispensável ser prolixo, tem vindo nos últimos anos gradualmente desaparecendo da mente do público, por simples força de sua própria absurdez, vemos que lhe sucede uma heresia, palpavelmente demasiado falsa, para ser por mais tempo tolerada, mas que, no breve período que já vem durando, pode dizer-se tem realizado mais, pela corrupção de nossa literatura poética, do que todos seus outros inimigos conjugados. Aludo à heresia do Didático. Tem-se suposto, tácita e manifestamente, direta e indiretamente, que o objetivo último de toda Poesia é a Verdade. Todo poema, diz-se, deveria inculcar uma moral, e por esta moral é que deve ser julgado o mérito poético do trabalho. Nós, americanos, temos principalmente patrocinado esta feliz ideia, e nós, bostonianos, mui especialmente, a temos desenvolvido em cheio. Metemos em nossas cabeças que escrever simplesmente um poema pelo poema e confessar que tal foi o nosso desígnio seria confessar-nos radicalmente carentes da verdadeira dignidade e força poéticas: mas o simples fato é que, se nos permitíssemos olhar para dentro de nossas próprias almas, descobriríamos imediatamente ali que, sob o sol, nem existe nem pode existir qualquer trabalho mais inteiramente dignificado, mais supremamente nobre, do que este mesmo poema, este poema per se, este poema que é um poema e nada mais, este poema escrito somente por ele mesmo (Poe, 2009, p. 71).

Segundo Poe, a expectativa de que a poesia seja uma portadora da moral ou da verdade constitui uma *heresia didática*. Critica-se aqui a pretensão de que a poesia tenha por objetivo atingir a verdade, a qual, por sua vez, seria o princípio condutor da moral. Assim, o êxito da poesia estaria em levar aos leitores algum tipo de conhecimento ou de senso de dever. No entanto, é justamente contra isso que Poe se rebela. Em sua visão, não cabe ao poema assumir um compromisso que não seja com ele próprio, de modo que os critérios de julgamento da poesia não podem se encontrar em nada que não seja o ato poético em si e por si.

Mais adiante, Poe argumenta que, no limite, a poesia não é inimiga nem da verdade, nem da moral, que podem inclusive prestar ao poema algum auxílio. No entanto, caso compareçam na obra de arte poética, devem estar submetidas à beleza, que constitui a real essência da poesia. Nesse sentido, a intenção do poeta em sua crítica à heresia didática parece ser, antes de mais nada, salvar a própria poesia<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Cf. Parentesco com o Todorov de *A literatura em perigo* (2009a).

Embora apresentar o cerne da ideia de Poe seja relativamente simples, tarefa muito mais complicada é evidenciar as fraturas da posição por ele defendida. A primeira dificuldade decorre da generalização da inserção ideológica desse pensamento, sobretudo entre a crítica e entre os autores. Aparentemente, a noção romântica de que o poeta é um vate, um gênio, algum tipo de ser iluminado fincou raízes profundas o suficiente para garantir sobrevivência permanente à pretensa superioridade da arte enquanto atividade humana.

Além disso, a ideologia da arte pela arte constitui um repositório permanente dessa noção de superioridade da atividade artística em relação às outras formas de a humanidade desprender sua energia vital, num amplo espectro que vai da direita à esquerda, dos conservadores aos radicais. A complexidade do problema da autonomia da arte e do hipostasiamento dessa autonomia reside na própria natureza da arte. Liberada das atividades ritualísticas e cultuais que marcam sua trajetória, a arte se configura como arte exatamente na medida em que se configura também como mercadoria<sup>20</sup>. A história da arte esboçada por Walter Benjamin tendo como lente a oposição entre valor de culto e valor de exposição revela que a constituição íntima da obra de arte carrega o peso de ser aquilo que gostaria de negar. Da mesma forma, Theodor Adorno adverte na abertura de sua *Teoria Estética* que “a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo” (Adorno, 2008, p. 12).

É como parte desse campo minado que se deve interpretar o programa estético da arte pela arte tal qual emergiu no século XIX. Nesse sentido, as considerações estéticas de Edgar Allan Poe acerca do valor em si do fazer poético ressoam em toda a poesia romântica marcada pelo mal-estar em relação ao lugar da arte em uma sociedade em tudo hostil à prática artística. Em seus comentários críticos à obra de Allan Poe, Charles Baudelaire retoma o mesmo argumento que já havia empregado em relação à obra de Théophile Gautier:

---

<sup>20</sup> A esse respeito, consulte-se o decisivo ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (Benjamin, 1994). O comentário de Norbert Bolz a esse respeito é bastante elucidativo: “segundo o ponto de vista de Walter Benjamin, só existem obras de arte na medida em que elas estão embutidas na forma de mercadorias. E que tudo aquilo que foi produzido esteticamente antes da configuração da arte pela forma de mercadoria não tinha a qualidade específica da arte autônoma, mas tinha caráter de culto. Quer dizer que, antes da autonomia, poder-se-ia dizer também antes da constituição da arte especificamente burguesa, as práticas estéticas eram momentos de um contexto cultural abrangente. Ou seja, antes da arte, a práxis estética era práxis cultural” (Bolz, 1992, p. 92).

A poesia, por mais que se queira descer a si mesmo, interrogar a própria alma, evocar as lembranças do entusiasmo, não tem outro objetivo a não ser ela mesma; não pode ter outro, e nenhum poema será tão grande, tão nobre, tão digno do nome de poema quanto aquele que houver sido escrito unicamente pelo prazer de escrever um poema (Baudelaire, 2012, p. 14).

Baudelaire reafirma e reforça os argumentos apresentados por Poe em “O princípio poético”. O que está em jogo no discurso do poeta francês é a necessidade de fazer da poesia um objetivo em si mesmo, não se curvando a nenhum propósito externo, nem mesmo o de investigação da alma e muito menos o de servir como instrumento moral.

O modelo de salvação constituído pelo paradigma da arte pela arte consiste na aposte na literatura como evasão. Nesse caso, a literatura apresenta-se como o lugar seguro para onde o leitor pode se transportar (aqui abundam os vocábulos semanticamente ligados à ideia de viagem) para fugir das agruras do mundo em que está inserido e/ou para alcançar a realização de desejos impossíveis de serem realizados em seu local de origem. Em todo caso, ocorre a negação do cronotopo real em detrimento do transporte para o cronotopo imaginário, constituído como um refúgio, uma vez que se trata de um universo autônomo e fechado em si mesmo.

### 1.1.2.3 Em defesa da revolução: o caminho da salvação

Bertolt Brecht é considerado, por muitos, o maior nome da dramaturgia do século XX. Foi responsável por sistematizar teoricamente e por promover historicamente o desenvolvimento do teatro político que ficou conhecido como *teatro épico*. Brecht, marxista e entusiasta da revolução proletária, enxergava a arte, em especial o teatro, como um poderoso instrumento de luta do proletariado contra a burguesia.

No texto que comentaremos na sequência, o dramaturgo alemão, já desde o título, assume francamente o caráter pedagógico da sua concepção de teatro. Ao opor teatro recreativo a teatro didático, o que está em jogo é a defesa do potencial da arte teatral de promover o esclarecimento do público e incitá-lo à ação transformadora da sociedade capitalista rumo à emancipação humana.

O teatro recreativo, na visão de Brecht, consiste no teatro de caráter dramático, forma de representação hegemônica da burguesia, pautado na representação do entrechoque de subjetividades individuais em situações particulares. O teatro didático, por sua vez, consiste no teatro de caráter épico (em oposição ao dramático), cuja essência está em organizar o material de modo a fomentar a reflexão do público, com vistas a levá-lo a agir em sociedade em favor dos interesses da classe trabalhadora e contra o estado de coisas que promove a exploração de classe.

O espectador do teatro dramático diz: — Sim, eu também já senti isso. — Eu sou assim. — O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. — Será sempre assim. — Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. — Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: — Isso é que eu nunca pensaria. — Não é assim que se deve fazer. — Que coisa extraordinária, quase inacreditável. — Isto tem de acabar. — O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. — Isto é que é arte! Nada ali é evidente. — Rio de quem chora e choro com os que riem. (Brecht, 1957., p. 75).

Para Brecht, o teatro dramático é o teatro da ilusão e da passividade. O espectador desse tipo de teatro estabelece uma relação de empatia com as personagens, sente os seus sofrimentos e as suas dores, comove-se, emociona-se, mas permanece passivo, paralisado, encantado pelo mundo mágico no qual imerge. Trata-se, portanto, de uma forma artística que colabora para a manutenção da vida social nos moldes que o espectador encontra antes de experienciar a arte. Nada muda.

Por outro lado, o teatro épico promove a desnaturalização da vida social. O espectador estabelece uma relação de distanciamento com as personagens e, em vez de apenas comover-se, é estimulado a pensar e a agir. Essa forma de arte estimula o conhecimento do mundo e a ação transformadora da vida social. Conforme demonstra Walter Benjamin, para o teatro épico brechtiano, é fundamental a concepção de que as condições sociais e econômicas são passíveis de transformação: “Pode acontecer assim, mas também pode acontecer outra coisa, completamente diferente — essa seria a atitude básica de quem escreve para o teatro épico” (Benjamin, 1994, p. 84).

Percebemos, assim, que Brecht vê a arte como um caminho não místico, nem

sentimental, mas propriamente político de salvação. Sua aposta é que o efeito gerado no público pelo teatro poderia levá-lo a questionar, conhecer e agir de modo a transformar a sociedade no sentido de romper com a estrutura de classes, que explora, mata e oprime a classe trabalhadora.

A perspectiva de salvação que emana de Brecht não reside propriamente na literatura, mas na ação prática no mundo concreto. No entanto, é inegável que o dramaturgo alemão deposita na literatura uma profunda esperança acerca de sua capacidade de operar como um mecanismo de desvelamento para os espectadores, os quais, uma vez conscientes dos modos de funcionamento da máquina do mundo, se sentiriam impelidos a transformá-lo. Aqui, portanto, a literatura, embora não seja em si mesma a salvação, constitui-se como um caminho para a salvação.

### **1.1.3 Pelos olhos dos leitores**

A ideologia da literatura como salvação não é um privilégio dos autores ou da crítica. Sendo a literatura uma prática social, por certo as esperanças, os anseios e as tarefas que se atribuem a ela também hão de se manifestar no público. Assim como vimos acima em relação aos autores, também entre o público há uma variedade considerável de posições acerca da função social da literatura, indo igualmente desde a defesa de uma ausência total de função social (a função da literatura é não ter função) até as teses que sustentam que a literatura sempre tem função, seja moralizante, seja pedagógica, seja transgressora. Entre os leitores, contudo, parece predominar um tipo muito específico de expectativa em relação à literatura, que reforça a tese de que a herança romântica jamais perdeu seu posto hegemônico no que diz respeito ao modo como o público concebe a literatura e a leitura.

Para o público leitor, o ideal de literatura como salvação configura-se por meio de uma fusão entre *evasão* e *edificação*. De acordo com essa concepção, a literatura, ao mesmo tempo, salva porque tem o poder edificante de instruir, de tornar o leitor mais sábio, mais sensível e mais empático para com o próximo e também porque é capaz de transportar o leitor para um lugar outro em relação ao aqui e agora em que se faz a leitura. Viajar no tempo e no espaço é uma forma de escapar das agruras vividas pelo leitor em

sua vida presente.

Para o leitor, a literatura aparece como uma experiência místico-religiosa, superior às demais atividades da vida ordinária, o que confere a ela um caráter aurático. Trata-se de uma atividade nobre, superior, mágica, engrandecedora, libertadora. Desse conjunto excepcional de caracterizadores, depreende-se a confiança que o público tem no poder de salvação da literatura, que pode assumir algumas formas distintas. Para uns, trata-se de um poder universal da literatura, ou seja, a leitura literária, seja qual for, já é capaz de produzir o efeito desejado. Para outros, o efeito é decorrente de uma experiência leitora com um tipo específico de literatura – posição da qual decorrem as prescrições e as proscricções ao longo de todo o espectro político. Aliás, é curioso notar como frequentemente obras que são prescritas em um campo são justamente as que são proscritas no outro e vice-versa. Digno de nota ainda é o caso das obras que são prescritas ou proscritas por todos os lados. O fato é que, seja como for, é possível observar com clareza tanto a esperança na literatura, quanto o medo de que ela seja mal-empregada.

Observemos um primeiro caso notável:

*Um livro extraordinário... um dos comentários mais judiciosos e emocionantes que já li sobre a guerra e seu impacto sobre os seres humanos. Lê-lo foi uma experiência enriquecedora e gratificante.*

Essas palavras referem-se a *O diário de Anne Frank* e foram proferidas por Eleanor Roosevelt, viúva de Franklin Delano Roosevelt, o qual foi presidente dos Estados Unidos da América no início do século XX. Eleanor Roosevelt tornou-se mundialmente conhecida pelo seu papel na criação da Organização das Nações Unidas e pela presidência da comissão responsável pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948. Ironicamente, o presidente Roosevelt foi o governante que conduziu os EUA ao ingresso na Segunda Guerra Mundial e foi o responsável pela implantação do programa de desenvolvimento de armas nucleares, que viria a culminar no bombardeio de Hiroshima e Nagasaki, no Japão.

“Lê-lo foi uma experiência enriquecedora e emocionante”. Essa declaração encerra em si a essência da posição típica do humanismo burguês acerca da leitura e da literatura. Busca-se enriquecimento espiritual, engrandecimento intelectual, cultivo de

valores humanistas e emoção, sobretudo emoção! A mesma família Roosevelt que presidiu os EUA por mais de duas décadas e encarregou-se de implantar a política do Big Stick ao programa de armas nucleares é capaz de encampar a defesa dos direitos humanos na ONU e manifestar a comoção com o relato da garotinha judia perseguida pelos nazistas durante a guerra.

O humanismo burguês é capaz de conjugar muito facilmente as atrocidades da guerra com o entusiasmo arrebatado pela arte, a qual, no entanto, apesar dos seus tão propalados poderes humanizadores, não parece ter sido capaz de sensibilizar a família Roosevelt para frear o desenvolvimento de armas nucleares em vez de incentivá-lo. Talvez esse processo de humanização não surta efeito com quem tem poder, ou só surta efeito depois que a guerra acaba, ou talvez a família Roosevelt não tenha lido os livros certos, ou talvez a guerra tivesse como propósito inconfessado estimular as milhões de vítimas a escreverem relatos que proporcionassem experiências engrandecedoras e gratificantes para os vitoriosos.

Em um país distante existiu faz muitos anos uma Ovelha negra. Foi fuzilada.

Um século depois, o rebanho arrependido lhe levantou uma estátua equestre que ficou muito bem no parque.

Assim, sucessivamente, cada vez que apareciam ovelhas negras eram rapidamente passadas pelas armas para que as futuras gerações de ovelhas comuns e vulgares pudessem se exercitar também na escultura. (Monterroso, 2014, p. 21).

Nesta fábula, que é sua obra-prima, Augusto Monterroso representa de modo radical a contradição do humanismo burguês à qual estamos nos referindo. O arrependimento pelo fuzilamento da ovelha negra não cessa os fuzilamentos. Em vez disso, é ensejo para a realização de uma bela estátua. A cultura, tal qual representada por Monterroso, não parece ser nenhuma via de salvação – ao menos não para as ovelhas negras, que são reiteradamente passadas pelas armas, garantindo, assim, o cultivo da arte por parte dos assassinos. Esta grande fábula poderá nos ajudar como um alerta, nos lembrando, a cada passo desta tese, de que a arte é tão humana quanto as armas e que, infelizmente, pelo menos até hoje, não foi capaz de entregar a tão afamada humanização que prometeu (ou que prometeram em seu nome).

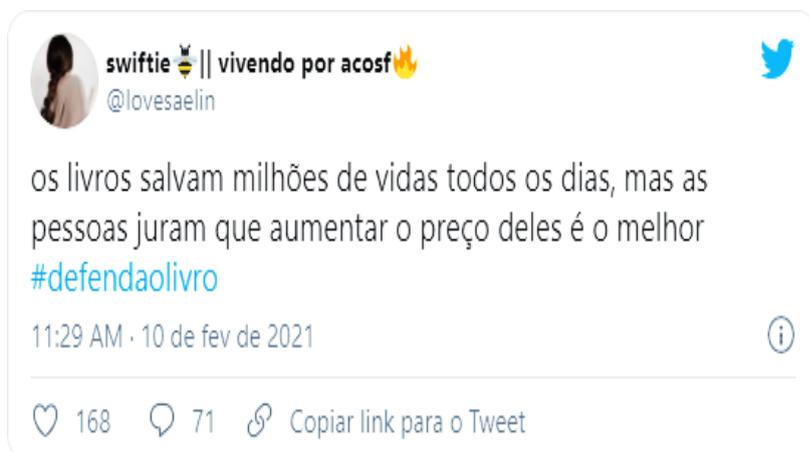
O exemplo da ex-primeira-dama é a entrada para um breve exame de como, na contemporaneidade, o mesmo problema se põe de diversas maneiras desde o horizonte dos leitores.

No Brasil, início do mês de fevereiro de 2021, começou a ganhar corpo na internet um movimento em defesa dos livros, diante da ameaça do governo federal de aumentar os impostos sobre os livros por meio de um projeto de reforma tributária. Rapidamente o movimento se espalhou e, em pouco tempo, a hashtag #DEFENDAOLIVRO alcançou dezenas de milhares de compartilhamentos. A reivindicação de manutenção dos livros como mercadoria livre de impostos fez-se acompanhar de uma série de argumentos que visavam a fundamentar a importância de o governo recuar em sua intenção. Observemos algumas dessas manifestações:

#### Postagem 1



#### Postagem 2

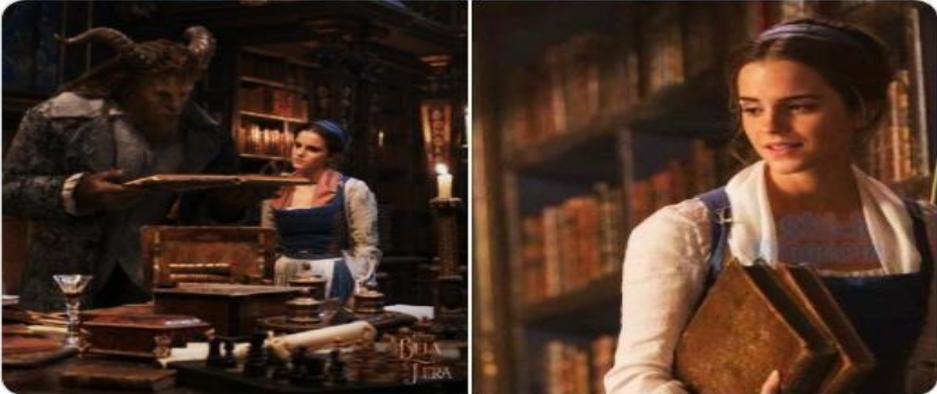


#### Postagem 3

 **mandy.**   
@emandycat 

"— sempre se deve ter cuidado com os livros, e com o que está dentro deles. Pois as palavras têm o poder de nos transformar"  
- Tessa Gray

[#defendaolivro](#)



11:27 AM · 10 de fev de 2021 

 499  185  Copiar link para o Tweet

#### Postagem 4

 **BEX**  
@parrillasocian 

os livros são a minha válvula de escape. eu sempre encontro paz lendo, independente do gênero. neles eu consigo encontrar um conforto gigantesco e inexplicável.  
[#DEFENDAOLIVRO](#)



11:08 AM · 10 de fev de 2021 

 126  58  Copiar link para o Tweet

## Postagem 5

 **jojob** || 📖: **o retrato de dorian gray**  
@mendesjojob98

os livros são a porta de saída dos meus problemas, nos livros eu encontro conforto, amor empatia e todos os sentimentos bons que estão em falta aqui no mundo. os livros são minha válvula de escape de tudo de ruim que acontece ao meu redor [#DEFENDAOLIVRO](#)



10:46 AM · 10 de fev de 2021

👍 193    💬 97    🔗 Copiar link para o Tweet

## Postagem 6

 **Dinho** 🌸  
@DinhoLib

Porque o que ameaça eles lá no planalto central é a inteligência e o conhecimento da massa geral...  
[#defendaolivro](#) 📖📖📖

11:19 AM · 10 de fev de 2021

👍 40    💬 9    🔗 Copiar link para o Tweet

Estamos diante de um *corpus* pequeno<sup>21</sup>, mas suficientemente exemplar da ideologia da literatura como salvação.

Na postagem 1, argumenta-se que o livro já é algo caro e que a sobretaxa o tornaria ainda mais dispendioso e, portanto, inacessível. Ao dizer que querem transformar o livro em artigo de luxo, o raciocínio implícito é que o livro ainda não o é (o que poderia ser bastante discutido) e que a manutenção da taxa no patamar atual é requisito para a popularização do livro. Associa-se a este raciocínio o depoimento de ordem pessoal e sentimental, que se repetirá na maioria dos exemplos que analisaremos na sequência: “livros sempre foram meus companheiros, estão querendo transforma-los (sic) em artigos de luxo”. A associação entre a relação íntima de companheirismo com os livros e a sua transformação em artigos de luxo cria um argumento comovente, dado que se infere da argumentação de que o encarecimento dos livros colocará fim à relação de camaradagem entre o leitor e os livros.

Na postagem 2, manifesta-se a referência direta e mais concreta à ideologia da literatura como salvação, pois afirma-se explicitamente que os livros salvam milhões de vidas diariamente. A força da afirmação destaca-se juntamente com a prescindibilidade de qualquer argumento que explique ou justifique o que foi dito, como se fosse algo autoevidente ou sabido por todos previamente. Ora, o que permite ao indignado leitor proferir uma afirmação dessa natureza é justamente o fato de a literatura ser vista de modo generalizado como algum tipo de salvação. No caso concreto, o protesto vem em forma de denúncia, com vistas a expor o risco que os livros correm diante da perspectiva de aumento de preço. Caso isso acontecesse, o que estaria no horizonte seria a ameaça do fim da salvação de vidas promovida pelos livros.

Na postagem 3, o argumento se vale da citação das palavras da heroína das *Crônicas dos Caçadores das Sombras*. Tessa Gray “defende” as obras afirmando que se deve ter cuidado com os livros e com o que eles portam, pois “as palavras têm o poder de nos transformar”. Juntamente com isso, há a montagem com as imagens do filme *A Bela e a Fera*, referentes à cena em que a Fera apresenta sua biblioteca para Bela. É o episódio que marca o começo da humanização da Fera, além de apresentar o livro mágico que tem o poder de transportar o leitor para qualquer lugar.

---

<sup>21</sup> Fonte das imagens utilizadas: <https://www.uol.com.br/tilt/colunas/denise-tremura/2021/02/10/defenda-o-livro.htm> consultado em 05/03/2021.

Fundamentalmente o poder dos livros aqui está em sua capacidade de operar transformações nos leitores – com o pressuposto de que essas transformações sejam positivas. Visão de mundo, sentimento, fraternidade, contestação... tudo isso vem com os livros, portanto deve-se preservá-los e garantir que todos tenham acesso a eles.

Na postagem 4, aparece o clássico argumento romântico da literatura como evasão. O discurso baseia-se no efeito de válvula de escape para a leitora. A literatura aí, independentemente do gênero, aparece como uma fonte de paz e conforto. A salvação opera livrando a leitora de suas fontes de mal-estar, de angústia, de desassossego.

A postagem 5 apresenta tudo o que há na postagem 4, mas agora com ingredientes ainda mais intensos. O escapismo preside o fio condutor da argumentação em defesa dos livros, dado que, para o leitor, as obras o livram de todos os seus problemas e permitem a ele encontrar o amor, a empatia e todos os sentimentos bons que não estão disponíveis no mundo. Essa ideia é reforçada pelas imagens: à esquerda, um cenário de luz e conforto, no qual o mundo se insere no livro; à direita, um cenário no qual o livro se espraia pelo mundo. O poder de salvação da literatura é glorificado e exaltado: a literatura conduz ao bem e livra do mal que nos rodeia.

Por fim, a postagem 6 postula a defesa dos livros com base no esclarecimento. Trata-se do também clássico argumento da ameaça política decorrente do aprendizado. Os livros cultivam a inteligência e o aprendizado, e um povo esclarecido se rebelaria contra o governo. Sendo assim, a sobretaxa nos livros seria uma medida política profilática, a fim de evitar a revolta da população iluminada pela leitura.

Todas essas postagens são bastante sintomáticas do profundo enraizamento da visão que confere à literatura poderes de salvação. Seja pelo escapismo, seja pelo esclarecimento, seja pelo cultivo da bondade, seja pelo estímulo dos sentimentos, por todos os lados o que se enxerga na literatura é uma via direta de condução à paz, à justiça e à harmonia.

Para finalizar este comentário inicial acerca do funcionamento da ideologia da literatura como salvação do ponto de vista dos leitores, gostaríamos de discutir um último caso emblemático, que é o modo como o Estado brasileiro incorpora essa ideologia. Dentre diversas possibilidades de abordagem, merece destaque o papel da literatura no programa de remição de pena instituído pelas leis federais 7.210/1984 e

12.443/2011.

A lei 7210/1984 institui a lei de execução penal no Brasil. Trata-se do dispositivo legal responsável por disciplinar como serão executadas as penas aplicadas aos mais diversos praticantes de crime condenados no país. Em sua seção IV, prevê possibilidades de remição da pena e, dentre elas, está a possibilidade de remição pela via do estudo. Por sua vez, a lei 12443/2011 é uma alteração da lei de execução penal destinada especificamente a disciplinar o procedimento de remição de parte do tempo de execução da pena por estudo ou trabalho.

Essas duas leis, em associação com a Resolução nº 3/2009 do Conselho Nacional de Política Criminal e Penitenciária, pavimentaram o caminho para a instituição, em âmbito nacional, de um programa de incentivo à leitura entre os presidiários. O artigo 3 da referida resolução dispõe que a oferta de educação em contexto prisional deve “estar associada às ações de fomento à leitura e a implementação ou recuperação de bibliotecas para atender à população carcerária e aos profissionais que trabalham nos estabelecimentos penais” (Brasil, 2009).

Por sua vez, em 2013, o então presidente do Conselho Nacional de Justiça, ministro Joaquim Barbosa, editou a Recomendação nº 44/2013, a fim de estabelecer critérios para o programa de remição de pena vinculado à leitura. Dentre outras medidas, a normativa recomenda aos tribunais de todo o país que estimulem a remição pela leitura e fixa alguns critérios para a execução do programa. Destacamos aqui o de caráter objetivo quantitativo:

e) procurar estabelecer, como critério objetivo, que o preso terá o prazo de 21 (vinte e um) a 30 (trinta) dias para a leitura da obra, apresentando ao final do período resenha a respeito do assunto, possibilitando, segundo critério legal de avaliação, a remição de 4 (quatro) dias de sua pena e ao final de até 12 (doze) obras efetivamente lidas e avaliadas, a possibilidade de remir 48 (quarenta e oito) dias, no prazo de 12 (doze) meses, de acordo com a capacidade gerencial da unidade prisional (Brasil, 2013).

Ao fim de cada ano, o preso pode diminuir sua pena em até quarenta e oito dias, uma minoração equivalente a treze por cento do tempo de pena por ano. Dado que restrição da liberdade é a maior pena passível de ser imputada no Brasil e que se trata de uma pena cuja aplicação é necessariamente objetivada em quantidade de

tempo, é bastante significativo o fato de que o Estado, objetivamente, aposta na capacidade de a leitura de obra “literária, clássica, científica ou filosófica” tornar o detento mais apto a retornar ao livre convívio em sociedade.

Não é preciso ir muito longe para identificar a ideologia da literatura como salvação atuando vivamente em todo esse conjunto de dispositivos legais. O pressuposto de toda essa iniciativa é que a leitura (em especial a leitura literária) torna as pessoas melhores, o suficiente inclusive para acelerar o processo de reintegração social de detentos, independentemente do crime cometido. A leitura, também para o Estado, aparece como uma via propiciadora de redenção – para os detentos, e nesse caso para além da figura de linguagem, a literatura aparecerá efetivamente como uma via de escape.

O exame desse conjunto de ocorrências, como o discurso da ex-primeira-dama, as postagens no Twitter e até mesmo dispositivos da legislação brasileira, nos permite chegar a algumas conclusões. A principal delas é que a conjugação de humanismo burguês, concepção de arte romântica e esclarecimento iluminista é a fórmula da ideologia da literatura como salvação. Como dissemos acima, o confronto dessa ideologia é algo muito difícil de se fazer, dada sua ubiquidade e também dado o caráter ampla e abertamente positivo que ela assume socialmente.

O caráter contraditório da ideologia da literatura como salvação diz respeito à contradição inerente à própria constituição da estética enquanto visão de mundo a partir do século XVIII. Em *A ideologia da estética*, Terry Eagleton, recorrendo ao conceito de *estruturas de sentimento* de Raymond Williams, demonstra como a estética forjou as estruturas de sentimento necessárias à hegemonia da burguesia em ascensão. Esse processo favoreceu o enraizamento do poder político-econômico como uma experiência estética e funcionou, portanto, como uma ferramenta de dominação de classe<sup>22</sup>.

O conjunto da vida social é estetizado, e isso significa uma ordem social tão espontaneamente coesiva que seus membros não necessitam mais pensar sobre ela. A virtude, o hábito fácil do bem, é como a arte, algo para além de todo cálculo. Um regime político sadio é aquele em que seus conduzidos comportam-se com benevolência — aquele onde, como vimos, a lei deixa de ser externa

---

<sup>22</sup> Embora esteja fora do escopo argumentativo de Eagleton, é importante destacar que o enraizamento do poder na vida social enquanto experiência subjetivamente vivida também disciplina esteticamente as relações sociais pela via da racialização e do cultivo de paradigmas de gênero.

aos indivíduos, mas é manifestada, com despreocupação cavalheiresca, como o princípio mesmo de suas identidades livres. Uma tal apropriação interna da lei é central, ao mesmo tempo, à obra de arte e ao processo de hegemonia política. A estética é, nesse sentido, apenas um nome para o inconsciente político: é, simplesmente o modo pelo qual a harmonia social registra-se em nossos sentidos, imprime-se em nossa sensibilidade. O belo é apenas a ordem política vivida a nível do corpo, o modo como atinge nossos olhos ou move nosso coração (Eagleton, 1993, p. 33, com adaptações na tradução).

É como *ordem política vivida a nível do corpo*, portanto, que a estética opera enquanto mecanismo de hegemonia. Dessa forma, Eagleton encontra a estética ocupando um lugar surpreendente no conjunto da sociedade muito antes dos fenômenos do século XX identificados por Guy Debord como sociedade do espetáculo e, posteriormente, da incorporação da lógica cultural pelo capitalismo tardio analisada por Fredric Jameson. Na verdade, a estetização da política de que fala Benjamin a respeito do emprego fascista das técnicas de reprodução artística em massa encontra seu germe já nesse processo anterior de estetização da vida social.

Ocorre, porém, que, como uma espécie de efeito colateral imprevisto, a estetização da vida como parte da hegemonia carrega consigo um conjunto de promessas de caráter potencialmente contra-hegemônico:

Num certo sentido, o sujeito burguês é, de fato, levado a confundir a necessidade com a liberdade, a opressão com a autonomia. Para que o poder seja legitimado individualmente, deve ser construída, no interior do indivíduo, uma nova forma de perspectiva interna que fará o trabalho desagradável da lei com ele mesmo, e de um modo ainda mais eficaz, já que a lei, agora, aparentemente, evaporou. Em outro sentido, esse policiamento interno faz parte da vitória histórica da liberdade e democracia burguesas sobre um estado barbaramente repressivo. Como tal, ela carrega dentro de si uma percepção genuinamente utópica de uma comunidade livre e igualitária de indivíduos independentes. O poder está mudando sua localização, das instituições centralizadas às profundezas silenciosas e invisíveis do próprio sujeito; mas essa mudança também é parte de um processo profundo de emancipação política em que a liberdade e a compaixão, a imaginação e as afecções do corpo, buscam ser ouvidas no interior do discurso de um racionalismo repressivo (Eagleton, 1993, p. 27).

A estetização da vida implica também a ratificação de ideais de emancipação, autonomia, liberdade e comunidade. Nesse sentido, a imaginação, os sentidos e os

sentimentos igualmente adquirem um significado político que alimenta a utopia. O pensamento estético comporta, portanto, a contradição entre dominação e liberdade — o risco permanente, porém, é tomar o projetado como já efetivado. A emancipação prometida pela estética é um ideal a ser realizado, não uma conquista alcançada pela via da imaginação.

É justamente essa inversão idealista que alimenta boa parte do discurso da ideologia da literatura como salvação. Observemos rapidamente três casos sintomáticos desse problema.

Em *Por que literatura?*, Antoine Compagnon se lança à tarefa de “fazer novamente o elogio da literatura, de protegê-la da depreciação na escola e no mundo” (Compagnon, 2009, p. 45). Em seu percurso argumentativo, passa em revista posicionamentos de autores eminentes como Italo Calvino, Robert Musil, T.S. Eliot, Harold Bloom e Milan Kundera acerca do poder da literatura. Em todos esses autores, Compagnon encontra argumentos que visam a destacar a proeminência da literatura em relação a outras práticas artísticas, outras práticas sociais e até mesmo em relação à própria vida.

O ponto de partida argumentativo é uma passagem de Italo Calvino na qual, logo após fazer uma importante crítica à tendência idealista de escritores e críticos a identificarem pregação com prática social, educação com revolução, o escritor italiano elabora uma ode à literatura:

12. Nós também estamos entre os que acreditam numa literatura que seja presença ativa na história, numa literatura como educação, de grau e qualidade insubstituíveis. E é justamente naquele tipo de homem ou de mulher que pensamos, naqueles protagonistas ativos da história, nas novas classes dirigentes que se formam na ação, em contato com a prática das coisas. A literatura tem de voltar-se para aqueles homens, tem de ensinar-lhes enquanto deles aprende, servir-lhes, e pode servir apenas numa coisa: ajudando-os a ser cada vez mais inteligentes, sensíveis, moralmente fortes. *As coisas que a literatura pode buscar e ensinar são poucas, mas insubstituíveis*: a maneira de olhar o próximo e a si próprios, de relacionar fatos pessoais e fatos gerais, de atribuir valor a pequenas coisas a grandes, de considerar os próprios limites e vícios e os dos outros, de encontrar as proporções da vida e o lugar do amor nela, e sua força e seu ritmo, e o lugar da morte, o modo de pensar ou de não pensar nela; a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humor e muitas outras coisas assim necessárias e difíceis. O resto, que se vá aprender em algum outro lugar, da ciência, da história, da vida, como nós todos temos de ir aprender continuamente (Calvino, 2009, p. 21, destaque nosso).

O discurso de Calvino chama a atenção não apenas pelo conteúdo, que merece exame, mas pelo contexto argumentativo maior em que se insere. Compagnon ignora esse aspecto e concentra-se apenas na defesa que Calvino faz dos aspectos insubstituíveis da literatura. No entanto, é importante destacar que essa defesa apaixonada surge logo após um bloco inteiramente dedicado a pensar a relação entre literatura e política, no qual Calvino reconhece os riscos de o escritor se confundir com o líder político e buscar fazer uma obra que equivalha à ação política, o que seria a derrota do intelectual em face da realidade. No entanto, isso que parece um passo atrás em relação àquilo que a literatura pode oferecer politicamente acaba por ser contraposto justamente por esse grande parágrafo citado acima no qual se faz a defesa do caráter pedagógico da literatura em múltiplas dimensões. O saldo argumentativo é curioso: a literatura não pode substituir a ação política, porém pode ensinar a, basicamente, viver!

Essa mesma inversão idealista entre literatura e vida irá se manifestar no discurso de Compagnon. Partindo do pensamento de Calvino, ele arrola argumentos de diferentes autores acerca dos poderes salvadores da literatura, basicamente atrelados aos princípios e difíceis: “a literatura, portanto, deve ser lida e estudada porque oferece um meio — alguns dirão até o único — de preservar e transmitir a experiência dos outros” [Musil] (Calvino, 2009, p. 47); “O único fim da literatura é tornar os leitores capazes de melhor gozar a vida, ou de melhor suportá-la” [T.S. Eliot] (Calvino, 2009, p. 48); “somente a leitura intensa, constante, é capaz de construir e desenvolver um eu autônomo” [Bloom] (Calvino, 2009, p. 49); “A literatura nos liberta de nossas maneiras convencionais de pensar a vida” [Kundera] (Calvino, 2009, p. 50); “A literatura nos ensina a melhor sentir” [Compagnon] (Calvino, 2009, p. 51).

Esse conjunto de ideias acerca dos elevados poderes e capacidades da literatura leva Compagnon a questionar a pertinência da concepção de que realmente *só* a literatura, de forma exclusiva, é capaz de promover algum tipo de experiência elevada ou algum tipo de iniciação especial à vida. No entanto, apesar do questionamento e da admissão de que outras formas de arte são capazes de oferecer muito do que a literatura oferece, Compagnon ainda encontra uma última justificativa elevada para ela: “a literatura continua sendo a melhor introdução à inteligência da

imagem”. Porém ainda há a cereja do bolo: “A literatura não é a única, mas é mais atenta que a imagem e mais eficaz que o documento, e isso é suficiente para garantir o seu valor perene: ela é *A vida: modo de usar*, segundo o título impecável de Georges Perec” (Compagnon, 2009, p. 55). No que parecia ser um movimento de contenção e retificação de uma tendência de hipervalorização da literatura, o crítico francês acaba por fazer o exato oposto e garante a identidade entre literatura e vida. E uma vez transportados do mundo da vida para a vida do mundo literário, será neste domínio que serão enfrentadas as durezas da vida — como se o enfrentamento literário de lestrigões, Cilas e Polifemos valesse pela tomada de Sierra Maestra.

É grande o poder de sedução da ideologia da literatura como salvação, que parece oferecer um substitutivo plenamente satisfatório para a vida e, sobretudo, para as desgraças do mundo. É como se os trágicos destinos de Dom Quixote e Emma Bovary fossem tomados como um exemplo salutar a ser efetivamente seguido. Essa incrível sedução parece ter o poder igualmente incrível de fazer leitores, escritores, críticos e professores pelo mundo afora se esquecerem dos gloriosos sucessos de quem substituiu a vida pela fábula. Nossa hipótese para isso é que, por meio dessa substituição, o leitor garante o gozo da sensação de estar vivendo, agindo e lutando, ainda que efetivamente esteja no máximo tomando um *capuccino* de pernas cruzadas no Café das Letras<sup>23</sup>.

Mas nem mesmo aqueles que levantam as pernas e arregaçam as mangas estão imunes à idealização dos poderes salvacionistas da literatura. É assim que mesmo uma liderança política eminente e admirável como Ailton Krenak, que tem estado há décadas travando lutas decisivas em defesa das populações indígenas no Brasil, nos oferece, como principal ideia para adiar o fim do mundo, contar narrativas! “E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim” (Krenak, 2019, p. 13). As narrativas aparecem aí como paraquedas coloridos a serem abertos no momento da queda. Diante disso, nossa resposta não pode ser outra: Não! Simplesmente, não! Por mais admirável e astuta que seja, nosso modelo político não pode ser Sahrazad! Não é contando histórias ou abrindo os paraquedas coloridos da narrativa que evitaremos o fim do mundo — aliás, é curioso que a proposta seja *adiar* e não *impedir* o fim do mundo. Recuperando Walter Benjamin, lembremo-nos de que a marcha da locomotiva

---

<sup>23</sup> Ironicamente, numa disposição arquitetônica que faria inveja a mestres da montagem como Eisenstein e Brecht, a Livraria da Universidade de Brasília fica situada exatamente entre o Café das Letras e o Banco do Brasil!

da história que ruma para o abismo precisa ser interrompida, não apenas desacelerada<sup>24</sup>.

E se a eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico (a inflação e a guerra dos gases o assinalam), tudo está perdido. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado. Ataque, perigo e ritmo do político são técnicos — não cavalheirescos (Benjamin, 1995, p. 46).

A literatura, assim como todas as outras artes, pode alimentar nosso ânimo, mas não pode cortar o pavio no nosso lugar.

---

<sup>24</sup> “o trem da história avança em direção ao abismo, a revolução é a interrupção dessa viagem rumo à catástrofe” (Löwy, 2005, p. 155).

## 2. QUEIMAR PARA SALVAR

*O crítico da cultura não está satisfeito com a cultura, mas deve unicamente a ela esse seu mal-estar.*

Adorno (2002a)

*Porque na muita sabedoria há muito enfado; e o que aumenta em conhecimento, aumenta em dor.*

Eclesiastes 1:18

É possível imaginar uma situação em que queimar os livros seria uma forma de salvá-los? Em que queimar os livros seria uma forma de se salvar? Em que queimar os livros seria um meio de sobrevivência? É justamente esse cenário o que se apresenta no romance *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, publicado originalmente em 1953.

De saída, o título já nos apresenta uma série de questões importantes. *Fahrenheit 451* (equivalente a 233 graus Celcius) é a temperatura na qual o papel pega fogo e, portanto, faz alusão direta à atividade de queima de livros empreendida pelos bombeiros na sociedade distópica representada na narrativa. Ao assumir a tarefa de caçar os livros e queimá-los, o Estado revela um projeto político francamente hostil à literatura. Essa postura põe imediatamente uma questão incontornável a quem se dedica a pensar sobre a caça aos livros, que é precisamente investigar os porquês dessa perseguição.

A primeira ideia que vem à mente é a de um Estado totalitário que visa a coibir qualquer possibilidade de contraposição às bases em que ele se assenta. Nesse caso, é preciso pensar por que os livros seriam vistos como uma fonte de ameaça. Efetivamente, podemos pensar em muitos exemplos históricos de caça aos livros – seguramente, o exemplo mais emblemático é o da queima de livros em praça pública pelos nazistas em 10 de maio de 1933, mas nem de longe foi um episódio isolado. O imperador Constantino ordenou a queima dos livros de *Ário*; a Inquisição Espanhola queimou milhares de livros árabes; os invasores espanhóis queimaram livros maias durante o processo de conquista da América; o regime stalinista proibiu e destruiu centenas de obras consideradas degeneradas; o governo turco, em 2019, admitiu haver queimado mais de trezentas mil obras desde 2016; no Brasil, no ano de 2021, o governo Bolsonaro retirou do acervo da Fundação Palmares mais de nove mil obras, sob justificativa de

serem livros de teor marxista ou alheios à missão da instituição.

É bastante conhecida a frase do grande poeta alemão Heinrich Heine que diz “Onde se queimam livros, acaba-se queimando pessoas”. Igualmente conhecida é a irônica frase de Freud a seu amigo Ernst Jones: “Antigamente teriam me queimado; agora contentam-se em queimar meus livros”. O curso histórico demonstrou que Heine, ao aproximar a queima das obras à queima das pessoas, estava certo; a irônica frase de Freud apresenta um duplo movimento: por um lado, há um núcleo de verdade na oposição estabelecida entre queimar livros e queimar pessoas; por outro lado, a ironia sugere a identidade entre queimar pessoas e queimar livros.

A queima de livros, via de regra, responde a pelo menos três grandes propósitos: simbólico, identitário e epistemológico. A relação entre os três é perpassada pelas implicações políticas do ato violento de queimar. A dimensão identitária da queima diz respeito ao objetivo de apagar a identidade do outro por meio da extinção de artefatos culturais paradigmáticos. Trata-se da busca pela negação absoluta do outro e afirmação total do eu sobre o outro. A par disso, as chamas da fogueira igualmente transmitem uma mensagem simbólica que representa poder e ameaça. Na verdade, o poder já é a própria ameaça, pois é o poder de quem tem como propósito levar a cabo a extinção do outro. As labaredas emitem um aviso pedagógico, como que a enunciar o destino de todos aqueles que sejam o outro ou dele se aproximem. Por fim, o propósito epistemológico visa a limitar ou, de preferência, eliminar as possibilidades de aprendizado de quaisquer saberes e conhecimentos que sejam considerados ameaçadores de algum modo. O teor de ameaça da alteridade epistemológica reside na evidência da possibilidade de pensar, sentir e/ou agir de maneira diversa daquela preconizada socialmente pelos detentores do poder. Todas essas dimensões visam a reproduzir o poder político e, assim, garantir a manutenção da dominação e a ampliação do raio de administração da vida reificada.

A queima dos livros, então, passa pela necessidade de orquestrar todas essas dimensões da vida política. Sendo assim, ao observarmos o conteúdo das dimensões simbólica, identitária e epistemológica da incineração das obras, observamos o teor de verdade da proposição de Heine, ou seja, o ato de queimar os livros apresenta mesmo um momento de identidade com a queima das pessoas. No entanto, conforme adiantamos acima, também na proposição freudiana há teor de verdade, o que significa que também é preciso considerar o momento de não identidade entre queimar livros e queimar pessoas.

A queima dos livros, sobretudo em função de sua dimensão simbólica, em certo sentido opera como um substituto sacrificial. Daí, em vez de queimar as pessoas,

queimam-se os livros. Ocorre que os livros não são uma coisa-em-si apartada da humanidade e é justamente por serem um repositório do espírito humano ao longo da história que eles também são humanidade. Mas, se é assim, então onde reside o conteúdo de verdade da proposição freudiana? Reside precisamente na distinção entre criador e criatura. É certo que a criatura é fruto do criador e que, por sua vez, o criador só se torna criador por meio do ato da criação. No entanto, anterior ao ato da criação, não existe o puro nada, isto é, o homem não é criador sem aquilo que criou, porém a extinção da criatura não anula por completo o homem que antecede o ato da criação. É certo que a extinção dos livros torna a humanidade menos humana, porém, e é aí que reside a força da distinção sugerida no discurso de Freud: os homens não são os livros e os livros não são os homens, o que quer dizer que, apesar da barbárie representada pela queima das obras, enquanto não se queimam todos os homens existe margem para resistência, para revolta e para modificação do curso da história. A dimensão de verdade da não-identidade entre homens e livros carrega consigo um potencial de resistência e luta por parte dos oprimidos. Para tanto, porém, é preciso que se considerem politicamente as duas dimensões, a identidade e a não-identidade — a identidade precisa ser levada em consideração para que a humanidade perceba que o ataque aos livros é um ataque a ela própria; a não-identidade é fundamental para se perceber que é preciso agir, não apenas pelos livros, mas também (e sobretudo) pela própria humanidade.

A dialética entre identidade e não-identidade entre homens e livros, porém, esbarra na fetichização dos livros. O gesto social de conferir autonomia absoluta aos livros implica politicamente o recuo diante dos ataques sofridos pelos livros. Acreditar que os livros são imolados como um cordeiro sacrificial no lugar da humanidade induz os homens a se contentarem em lançar os livros para o campo de batalha ou para a fogueira em vez de eles próprios se lançarem ao combate.

Assim, no âmbito histórico, tem-se notícia de que pouca importância efetiva foi dada contemporaneamente ao “Ato contra o Espírito Não Germânico” (mais conhecido como “A noite da queima dos livros”), no qual mais de vinte e cinco mil livros foram queimados por toda a Alemanha em uma única noite. O ato não recebeu, nem em âmbito local, nem em âmbito internacional, nenhuma reação contundente e, pelo contrário, acabou sendo um estrondoso sucesso da propaganda nazista comandada por Joseph Goebbels<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Conforme reporta o tradicional periódico alemão *Deutsche Welle*: “A opinião pública e a intelectualidade alemãs ofereceram pouca resistência à queima. Editoras e distribuidoras reagiram com oportunismo, enquanto a burguesia tomou distância, passando a responsabilidade aos universitários. Também os outros

No âmbito literário, conforme veremos adiante, ocorre o mesmo. Os intelectuais, os professores, os estudantes, os leitores em geral não protestam, não reagem, não agem. Apenas recuam e se isolam romanticamente em suas bibliotecas como se fossem quartéis-generais à espera de que a literatura os salve para que eles próprios não precisem fazê-lo. Em *Fahrenheit 451*, apesar da sua pretensão crítica, o que vemos é o triunfo da ideologia da literatura como salvação. Os intelectuais depositam nos livros, como se estes fossem dotados de vida própria, a responsabilidade pela salvação da humanidade. No limite, diante do horror total, representado pela guerra atômica, as escolhas românticas dos hóspedes do Hotel Abismo<sup>26</sup> os levam a defender os livros à frente das vidas humanas. A perda do caráter dialético da relação de identidade e não-identidade entre homens e livros alimenta a conversão dos homens em livros com vistas à salvação não dos homens, mas dos livros. Esse é o triunfo da fetichização dos livros e da reificação da vida. Trata-se, conforme demonstraram Adorno e Horkheimer, da conversão total do esclarecimento em dominação e horror.

Nosso empenho ao longo deste capítulo será, pois, demonstrar de que forma tal ideologia da literatura como salvação se materializa em *Fahrenheit 451*. Embora relativamente simples, a composição narrativa deste romance apresenta muitas dificuldades quando lida pelas lentes do problema que estamos discutindo nesta tese. Em primeiro lugar, observa-se que o fio condutor da trama é a conversão de Montag, até então um bombeiro fielmente dedicado à rotineira tarefa de caçar e queimar livros, em um transgressor da lei e da ordem justamente por se tornar um leitor de livros. Aqui se apresenta a primeira dificuldade, pois a organização narrativa não justifica suficientemente esse processo de transmutação de Montag. O que, efetivamente, teria levado o bombeiro a abandonar as suas convicções referentes à necessidade de perseguir os livros e passar a protegê-los? Conforme veremos ao longo do capítulo, este é apenas um dos muitos problemas de composição formal do romance.

No entanto, não é apenas do ponto de vista formal que a obra é mal resolvida. Do ponto de vista do conteúdo, há a pretensão de representar esteticamente um conjunto de teses acerca do papel dos livros na sociedade. Em sua totalidade, *Fahrenheit 451* pretende demonstrar a tese de que a população abdicou dos livros em nome de um modo de vida baseado no entretenimento e no imperativo da felicidade, mas que, por outro lado, os

---

países acompanharam a destruição de forma distanciada, chegando a minimizar a queima como resultado do 'fanatismo estudantil'." (Disponível em <https://p.dw.com/p/3Uxh>, consultado em 03/09/2021).

<sup>26</sup> LUKÁCS, György. Grande Hotel "Abismo". Tradução de Claudinei Rezende. Novos Rumos. V. 52, n. 1, São Paulo, 2015.

livros poderão ser a salvação daqueles que neles buscarem abrigo.

Ao longo do tempo, a recepção do romance também foi pródiga em desenvolver interpretações de que o romance é uma obra sobre censura e salvação. É o que se observa por exemplo, no estudo de Kelcy Dolan sobre a obra:

Onde Granger e os intelectuais têm o conhecimento do passado, Montag tem uma compreensão do presente, da mentalidade do público e do que é necessário para superar por si mesmo as ideologias existentes; no entanto, ele ainda não se tornou uma figura de autoridade para si mesmo. Ele ainda se curva às crenças abrangentes do “povo dos livros”, mas percebe a necessidade de assumir o controle total de sua individualidade. Montag mal sobreviveu às suas próprias provações e, embora a sua salvação pessoal em termos de progressão não tenha sido plenamente realizada, ele começou a refletir sobre si mesmo e sobre quem pretende ser. É através da compreensão e aceitação desta dualidade que Montag pode avançar na compreensão do seu papel e como, enquanto indivíduo, ele pode retornar à sua cidade como um novo homem para tentar *a cura das nações* (Dolan, 2015, p. 21, tradução livre, destaque nosso).

O mesmo tipo de interpretação se manifesta no artigo de Paula Puhl intitulado “Fahrenheit 451: a existência humana em chamas”:

Em *Fahrenheit 451*, o Fogo é o conhecimento, que forma novas imagens, através das chamas do que já lemos e vivemos, para que assim possamos vir a ser mais, continuando a nossa eterna metamorfose. Enquanto que o livro, sacrificado em toda a trama, nada mais é do que a materialização do coração humano, verdadeiro estopim da infelicidade, que deve permanecer fechado, queimado, caso contrário, ele oferece pensamentos e sentimentos, motivações para uma nova redenção (Puhl, 2004, p. 51).

Nos dois fragmentos acima, é possível perceber a convergência das interpretações no sentido da afirmação do caráter salvacionista da literatura, que inspira a cura e redenção. A ideia de que os livros possuem poder de curar e redimir os homens está no cerne da maioria das leituras que compõem a fortuna crítica do mais celebrado romance de Bradbury. Assim como a Fera, os humanos seriam transformados pelo contato com os livros e se tornariam, assim, pessoas moralmente superiores, ou seja, tornar-se-iam melhores. Pela ótica da salvação manifestada nessas críticas, não se cogita, por exemplo, que possa haver algo de verdadeiro no discurso de alguém como Beatty,

que desconfia de que os livros possam tornar as pessoas *piores*. E ainda que não se chegue a esse extremo, não se tonam também desconfianças em relação à literatura, sempre vista como uma fonte garantida de Bem.

O romance fundamenta sua representação estética distópica no emprego de uma grande alegoria, que é a formulação da sociedade que proíbe e queima sistematicamente os livros. Nesse sentido, *Fahrenheit 451* instaura seu projeto estético na oposição entre livros e entretenimento. Do lado dos livros, estaria o pensamento, a reflexão, o questionamento, o sentimento. Do outro lado, no campo do entretenimento, estaria a passividade, a irracionalidade, a aceitação, a indiferença, o embrutecimento. A forma encontrada por Bradbury para organizar narrativamente esse conflito foi, curiosamente, o recurso à tradicional jornada do herói, tão amplamente empregada pela indústria cultural como artifício para produzir forma em massa.

Montag passa por uma súbita transformação, que o leva a se contrapor a toda a vida que cultivava até então e, a partir desse ponto, empreende uma jornada que o conduz a descobrir a si mesmo, a sua missão e aos seus novos pares. Nesse processo, enfrenta a negação de si e dos seus, enfrenta os seus inimigos com a ajuda de seu mentor e adjuvante até finalmente lograr superar as adversidades e atingir um ponto de harmonia.

O início da jornada de Montag passa pelo encontro insólito com Clarice, personagem que cumpre, no romance, a função de fomentar dúvidas no protagonista. O diálogo de Clarice com Montag pretende ser o propulsor narrativo da conversão do bombeiro em leitor de livros, porém trata-se de uma solução no mínimo frágil, em função da inverossimilhança. A menos que Montag vivesse numa bolha como a de Mildred, não seria de se esperar que um bombeiro desconhecesse os argumentos expostos por Clarice. Em todo caso, é assim que as coisas se passam na narrativa e esse encontro irá reverberar ao longo de todo o percurso do protagonista em sua oposição à caça aos livros.

O encontro entre o bombeiro e a garota é uma das cenas principais do romance, sendo superada talvez apenas pelo diálogo que ele travará mais adiante com seu chefe acerca dos livros. Essa cena é preparada pelo episódio que compõe a abertura do romance, a qual consiste na descrição de uma sessão de queima de livros executada por Montag, na companhia de outros bombeiros. A imagem inicial de Montag é de alguém que se deleita com sua atividade destruidora, para quem “QUEIMAR ERA UM PRAZER” (Bradbury, 2003, p. 23). Esse prazer é expresso por meio da sua postura durante a queima, quando Montag lidera a atividade como um “prodigioso maestro”, com “cabeça impassível”, como que a revelar sua destreza e seu orgulho por fazer o que faz e, acima de tudo, pelo

sorriso perene em seu rosto.

Montag abriu o sorriso feroz de todos os homens chamuscados e repelidos pelas chamas. [...] Depois de ir para a cama, sentiria no escuro o sorriso inflamado ainda preso aos músculos da face. Nunca desaparecia, aquele sorriso, nunca, até onde conseguia se lembrar (Bradbury, 2003, p. 24).

A figura de Montag que emerge em meio às labaredas e às cinzas no início do romance demonstra um homem seguro do que faz e alegre por fazê-lo. O sorriso cultivado pelo fogo que destrói os livros é o símbolo definidor desse homem que se apresenta monstruosamente sóbrio em seu afazer habitual. No conjunto, essa sequência de cenas visa a demonstrar que Montag não é nenhum tipo de monstro psicopata que sai por aí queimando livros em função de algum tipo de perversidade. Trata-se, na verdade, de um homem normal, cumprindo com seu dever profissional, agindo conforme a lei e, assim, convertendo-se em um bom cidadão (seja lá o que isso for).

Na sequência, o leitor acompanha Montag em seu retorno sereno para casa, “sem pensar em nada de especial” (p. 24), até ser tomado de assalto por uma sensação estranha que vinha lhe acompanhando havia alguns dias ao se aproximar de casa, como se houvesse alguém à sua espreita. Desta vez, diferentemente dos outros dias, o bombeiro é efetivamente surpreendido pelo encontro com alguém. Trata-se de Clarice, sua vizinha.

O diálogo entre Clarice e Montag é estruturado de forma a caracterizar o bombeiro como alguém acorrentado nas trevas da caverna da ignorância e da vida automatizada. O bombeiro orgulhoso, ao declarar que o querosene não passa de perfume para ele, é posto contra as cordas pela garota, que põe em xeque suas convicções por meio de perguntas. O método socrático de Clarice e suas vestes brancas compõem a sua imagem de representante da sabedoria. Montag é um homem de certezas, não de dúvidas. Clarice aparece como um relâmpago em seu caminho e lhe enche de questionamentos, dúvidas e incertezas. O ponto central dessa primeira parte da conversa é a súbita declaração de Clarice a Montag dizendo que não tem medo dele. Embora retruque perguntando por que motivo ela deveria ter medo, intimamente ele sabe que os bombeiros causam medo nas pessoas. Em Clarice, no entanto, não. Embora o reconheça como “o bombeiro”, ela declara não temê-lo: “afinal de contas, você é só um homem...” (Bradbury, 2003, p. 27).

A frase de Clarice soma-se à ausência de medo e à instauração da dúvida quanto

à declaração de Montag acerca do querosene. Ela enxerga nele o que há para além do bombeiro: um homem, apenas um homem. Porém, o decisivo aqui não é o que Clarice é capaz de ver, mas o fato de que agora também Montag passa a ver: “Ele se viu nos olhos dela” (Bradbury, 2003, p. 27). Embora imediatamente ele não seja capaz de perceber, o fato é que, a partir desse instante, sua percepção do mundo se encontra mediada pelo deslocamento de olhar provocado pelo encontro com a jovem adolescente. Ver-se nos olhos de Clarice é também ver-se no outro e ver-se pelos olhos do outro. O breve diálogo parece exercer uma influência pedagógica em Montag, de modo que agora ele será instado a olhar de outra forma para as coisas. Assim como Alice, no início das *Aventuras no país das maravilhas*, Montag é atraído para um lugar novo, que o levará a enxergar tudo com outros olhos. Clarice, em seu vestido branco, guiará Montag para a toca da leitura. Como? Por meio de perguntas, declarações e gestos que, no conjunto, visam a desautomatizar a vida. Clarice é como que a encarnação do espírito da *arte como procedimento*, tal qual compreendida pelos formalistas russos. Tomado como um todo, o discurso de Clarice parece incutir em Montag algum tipo de modo de olhar, sentir e pensar que supere os gestos e procedimentos automáticos efetuados por ele dia após dia. Clarice pergunta a Montag se ele nunca lê os livros que queima, se é verdade que outrora os bombeiros apagavam incêndios em vez de provocá-los, se ele já observou como os carros passam rápido sem que os motoristas sejam capazes de enxergar efetivamente o mundo ao seu redor. Ela faz com que ele pense na publicidade, no orvalho, que olhe para a lua.

Efetivamente, todo o projeto retórico de *Fahrenheit 451* fundamenta-se no ideal da arte como desautomatização da vida, tal qual formulada pelos formalistas russos no início do século XX e sintetizada no eminente e belo ensaio de Victor Chklovski intitulado “A arte como procedimento” (Chklovski, 1973). O mote de todo o ensaio do crítico russo é a frase de Tolstói que diz: “Se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido”. O que está em jogo na compreensão da arte como procedimento é a promessa de que a arte seja capaz de libertar a vida do seu fluxo automatizado, o qual faz com que ela se torne imperceptível às pessoas e, assim, se desvaneça enquanto vida. O argumento central de Chklovski é que a arte se constitui enquanto um conjunto de procedimentos específicos, os quais têm por objetivo causar efeitos perceptivos particulares no espectador. Os objetos estéticos (as obras de arte) são os artefatos criados por meio desses procedimentos. Conforme esse entendimento, a razão de ser da arte reside em promover, por meio da criação dos objetos estéticos, experiências estéticas, as quais, por sua vez, são entendidas como a experiência de tornar o objeto um alvo consciente de visão detida, em contraposição ao mero

reconhecimento automatizado do já visto, já habitual, já familiar. Segundo esse entendimento, a experiência estética constitui uma quebra no ritmo prosaico da vida, tornada desautomatizada em função da violação do ritmo, do gesto e do olhar automáticos.

Desse modo, a arte funciona como uma fonte de vida. Trata-se, desde o ponto de vista teórico, da constituição do ideal da arte como salvação. Se nós levamos a vida de modo a subordiná-la ao automatismo e, com isso, deixamos de viver, a arte, por outro lado, tem o condão de nos libertar dessa condição e, dessa maneira, nos restituir a vida. É assim que ela nos salva. No âmbito da organização narrativa de *Fahrenheit 451*, Clarice surge a Montag como a representante da arte e traz à tona justamente um conjunto de argumentos e práticas que pretendem evidenciar a Montag o caráter automatizado de sua vida e da sociedade em geral.

Ao final, a despedida dos dois não é nada convencional. Eles trocam perguntas, sem respostas. Ele pergunta sobre o que a família de Clarice conversa. Ela faz a pergunta mais impactante de todas: “Você é feliz?”. O tópico da felicidade é um dos pontos centrais de *Fahrenheit 451*. No romance, a felicidade aparece vinculada ao estado de vida automatizado, quase vegetativo, em que as pessoas se encontram. As pessoas vivem sob o imperativo categórico da busca pela felicidade e, para isso, mantêm-se submersas em um oceano de artefatos que visam a provocar artificial e industrialmente o encontro com ela: drogas, remédios, entretenimento, consumo...

A pergunta de Clarice impõe a Montag a necessidade de confrontar-se com algo que, na vida de todos, sequer parece ser uma questão possível. Como não ser feliz em um mundo em que ser feliz é uma obrigação e no qual tudo está organizado para fabricar a felicidade a ser gozada incessantemente?

— Feliz! Mas que absurdo! Montag parou de rir.

[...]

Claro que sou feliz. O que ela pensa? Que *não* sou? (Bradbury, 2003, p. 30).

A indagação de Clarice acerca de sua felicidade inicialmente é recebida por Montag com espanto. A negação é a primeira reação diante de uma pergunta que soa tão absurda. Para Montag, a felicidade é uma obviedade, uma certeza. Mas a negação

imediate não é suficiente para extinguir o problema apresentado pela garota. Ela continua em seus pensamentos e o leva a se deparar consigo mesmo: “O quê?, perguntou Montag àquele outro eu, o idiota do subconsciente que por vezes desatava a tagarelar, inteiramente independente da vontade, do hábito e da consciência” (Bradbury, 2003, p. 31).

Tal como renunciado no momento em que ele se viu nos olhos dela, agora ele se depara com sua própria imagem, com seu próprio eu. Ocorre que esse novo encontro não é benquisto, nem amistoso. O “outro eu” é caracterizado como idiota, e não porque seja o alter ego estúpido de Montag, mas sim porque parece ser a sua má-consciência. O “outro eu” é o eu que deve ser evitado, sob pena da necessidade de enfrentar questões que podem incomodar a persona automatizada do bombeiro. O encontro com Clarice e com seu eu interior, mediado pelo conjunto de questões e problemas levantados por ela, faz com que o bombeiro se veja subitamente acuado, descentrado em relação a si mesmo.

Montag sentiu seu próprio sorriso escorregar, derreter-se, dobrar-se sobre si mesmo como uma película oleosa, como a substância de alguma vela fantástica que estivesse queimando durante muito tempo e agora desmoronasse e se apagasse. Escuridão. Não estava feliz. Não estava feliz<sup>27</sup>. Disse as palavras a si mesmo. Admitiu que este era o verdadeiro estado das coisas. Usava a felicidade como uma máscara e a garota fugira com ela pelo gramado e não havia como ir bater à porta para pedi-la de volta (Bradbury, 2003, p. 32).

O reconhecimento da infelicidade por parte de Montag é a culminância do processo de estranhamento causado pela aparição de Clarice com suas perguntas e seu jeito peculiar de se comportar e olhar o mundo. Não que seja a garota quem torna o bombeiro infeliz, mas ela acaba por obrigá-lo a se confrontar com questões que, uma vez enfrentadas, impõem o reconhecimento de que ele não é feliz.

Até o encontro com Clarice, Montag conduz sua vida guiado pelo imperativo da felicidade, assim como todos ao seu redor, à exceção dos leitores de livros. As pílulas, os mega eventos esportivos, a compra de mercadorias, as transmissões televisivas interativas, tudo isso faz parte do pacote de felicidade sob demanda disponibilizado para a população. Assim, o confronto com o questionamento da jovem curiosa e atrevida faz Montag dar-se conta do teor de falsidade da felicidade pretensamente vivida. Essa conclusão cria um

---

<sup>27</sup> O trecho está aqui citado conforme a tradução da edição que estamos utilizando, porém há uma nuance de sentido importante no original. “*He was not happy. He was not happy. He said the words to himself*”. Considerando-se o contexto da pergunta de Clarice, parece-nos mais preciso traduzir como “Ele não era feliz”, em vez do “Não estava feliz” escolhido pelo tradutor.

problema enorme para o bombeiro. Se ele não é feliz e todo o seu mundo gira em torno da felicidade, o que ele é então? E o que fazer? Essas questões não aparecem de imediato a Montag. Na verdade, se apresentarão aos poucos, sobretudo pela via da análise da vida de sua esposa, Mildred, e tomarão forma definitiva no discurso do chefe de Montag acerca da cultura.

Mais uma vez o encadeamento das cenas visa a demonstrar uma tese. O que sucede a reflexão de Montag acerca de sua própria infelicidade é o episódio da chegada do bombeiro a sua casa, momento no qual se depara com Mildred desacordada após ter ingerido em demasia as pílulas que toma com frequência para estimular quimicamente a felicidade. O quadro com que Montag se depara é desolador: a televisão ligada com as vozes da “família” (assim são chamados os atores que aparecem na TV, numa clara sugestão da importância e da presença na vida dos espectadores), o quarto escuro, a esposa desmaiada, o frasco de remédio jogado.

Não, efetivamente não há felicidade na vida de Montag. O socorro frio e mecânico dos paramédicos, que sequer se espantam com o ocorrido, tamanha a recorrência de quadros semelhantes no cotidiano, sugere que o estado de Mildred é generalizado, ou seja, há uma profusão de pessoas cotidianamente prestes a se matar de overdose ingerindo as pílulas de felicidade.

Com essa cena, está completo o quadro da crítica operada pelo autor implícito à sociedade baseada na busca pela felicidade artificial. Esse quadro crítico, porém, apresenta algo de falso quando visto ele próprio em perspectiva crítica. O que estamos identificando, portanto, é uma contradição interna que perpassa toda a composição do romance. Em geral, as críticas levantadas no âmbito do romance contra as transformações sociais que impulsionaram a indústria cultural revelam-se acertadas, porém aquilo que é apresentado como o contraponto positivo – a Literatura com “l” maiúsculo, a grande arte – jamais é problematizado e submetido ao mesmo crivo crítico que os produtos da indústria cultural. Dessa forma, a Literatura comparece no quadro retórico da narrativa como o Bem e os artefatos culturais industriais como o Mal. O ponto de vista que sustentamos é que essa relação entre a chamada “arte autêntica” e a cultura de massas é, no mínimo, dialética e que a oposição maniqueísta entre elas, mais do que um gesto crítico, revela-se um procedimento ideológico que preserva a “arte autêntica” como um dispositivo ideológico burguês camuflado de universalidade.

No conjunto, a crítica do autor implícito em *Fahrenheit 451* é sustentada por um

fiel da balança, a saber, a crença no poder que os livros têm de salvar as pessoas de uma vida reificada. Sendo assim, é preciso examinar o papel efetivamente exercido pelos livros no âmbito da sociedade representada em *Fahrenheit 451*.

O discurso de Clarice a Montag já carrega em si boa parte dos pressupostos acerca do papel libertador dos livros, os quais seriam capazes de prover ao leitor uma vida dotada de maior sensibilidade, na qual as pessoas são capazes de se contrapor aos ditames do entretenimento mecanizado e às agruras de relações sociais coisificadas. As pessoas que leem são capazes de questionar, de conversar, de observar o mundo, de cultivar sentimentos. Nos encontros posteriores que se realizam entre os dois, ao lado desse conjunto de elementos já mencionados, chama a atenção a força do saudosismo de um “tempo em que as coisas não eram assim” manifesto no discurso da garota.

Na medida em que Montag aprofunda a sua cisão interior e passa a, socialmente, agir em desacordo com a cultura estabelecida, ele se aproxima da contracultura representada pela leitura dos livros e nega a cultura do entretenimento. Inicialmente, esse movimento é feito de forma culpada e às escondidas. Aos poucos, quanto mais mergulha nos livros, mais se vê propulso a romper com o mundo e a confrontar a sociedade. É dessa forma que se darão seus embates com Mildred, com as amigas da esposa e com Beatty, o comandante dos bombeiros.

Os questionamentos que Clarice compartilha com Montag, pouco a pouco, o levam a ele mesmo cultivar questionamentos. É assim que ele, ingenuamente, começa a manifestar a Beatty um conjunto de dúvidas que não se coadunam com a profissão de queimar livros. Montag começa a problematizar a profissão e questiona o chefe acerca de um tempo em que as coisas eram diferentes.

O episódio em que os bombeiros queimam uma mulher juntamente com sua biblioteca é o ponto de inflexão decisivo para a transformação de Montag. Mais do que a crueldade do ato, o que afeta sobremaneira o protagonista é o apego da mulher à sua condição de leitora. Optar pelo suicídio juntamente com a queima dos seus livros é indicativo da existência de alguma força, alguma potência presente nos livros. “Deve haver alguma coisa nos livros, coisas que não podemos imaginar, para levar uma mulher a ficar numa casa em chamas; tem de haver alguma coisa. Ninguém se mata assim a troco de nada” (Bradbury, 2003, p. 75), diz Montag a sua esposa ao retornar para sua casa.

A partir desse ponto, o protagonista embarca num trajeto que não tem mais retorno. Decididamente Montag não é mais capaz de ser um caçador de livros e de viver

a vida que levava até então. Sua esposa torna-se uma estranha para ele. Os hábitos de tomar remédios, de passar o tempo mergulhada na televisão, de não pensar, de não se incomodar com nada, tudo isso faz com que Montag se dê conta do abismo que os separa. E é um abismo dessa mesma natureza que irrompe entre ele e a corporação dos bombeiros.

A mudança súbita de comportamento do protagonista chama a atenção de seu chefe, que percebe a onda de questionamentos e ações estranhas por parte de Montag. Beatty, diante dessa situação, age num primeiro momento como a figura típica do sábio ancião dotado de mais experiência e que, de forma indulgente, se dirige ao pupilo mais jovem com vistas a lhe transmitir os seus ensinamentos e recolocá-lo no caminho da virtude e do bem.

A visita de Beatty à casa de Montag é, sem dúvida, o ponto alto do romance. De forma um tanto quanto velada, o chefe dos bombeiros deixa claro para o seu comandado que sabe de sua nova inclinação pelos livros, manifesta certa condescendência com esse pequeno desvio, o qual, segundo ele, é normal de acontecer com os bombeiros movidos pela curiosidade, e, principalmente, dá um *ultimatum* a Montag para que ele retorne à sua vida normal. O argumento de Beatty é muito importante, pois ele opera como uma espécie de porta-voz do autor implícito. Aqui não estamos diante de um embate verbal polifônico, pois Montag não se constitui como um personagem ideólogo. Apenas Beatty tem ideias sólidas e um pensamento a defender. E o que Beatty defende? A importância da manutenção da proscrição dos livros para o mecanismo de produção e reprodução da vida social baseada nos termos vigentes.

O discurso de Beatty opera uma reconstituição histórica do processo que conduziu a sociedade ao ponto em que se encontra no que diz respeito à proibição dos livros e ao papel dos bombeiros. Num discurso que funciona como uma espécie de alegoria da sociedade do século XX, o que houve foi um processo histórico no qual, progressivamente, a vida tornou-se mais acelerada e as pessoas substituíram a leitura e o pensamento por formas culturais cada vez mais abreviadas. Juntamente com esse movimento, ocorre a abreviação da escolaridade e da disciplina, de modo que não se espera que as pessoas aprendam e saibam mais do que aquilo que seja imediatamente útil para a execução do seu trabalho e, para além do trabalho, nada mais deve existir além do prazer<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Em seu ensaio “Tempo livre”, Theodor Adorno desenvolve a tese que ele e Horkheimer já haviam esboçado anteriormente na *Dialética do Esclarecimento* segundo a qual “a diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 113). Adorno argumenta que o tempo livre se encontra acorrentado ao seu oposto, que é o tempo de trabalho, em função de ter a função de restaurar

O problema identificado por Beatty aponta para a identidade contraditória entre tempo livre e tempo de trabalho: “O tempo livre é acorrentado ao seu oposto” (Adorno, 2002, p. 103). Adorno observa que, sob o capitalismo tardio, o tempo livre marcha para o caminho oposto ao de seu próprio conceito e converte-se no prolongamento da não-liberdade, em função de as formas de vida estruturadas de acordo com o regime do lucro estenderem-se também ao tempo livre. Nessa sociedade, o tempo livre é, todo ele, organizado em função do labor, assumindo sobretudo a função de restabelecer a força de trabalho. A fim de tornar o trabalhador ainda mais produtivo, o tempo livre busca assumir feições que em nada remetam ao trabalho – no entanto, conforme demonstra Adorno, imiscuem-se no tempo livre formas de comportamento típicas do trabalho, sobretudo a demanda por atividade incessante. Em estudo recente já mencionado, Jonathan Crary denunciou o fenômeno do fim do sono do capitalismo tardio, que logrou implantar, objetiva e subjetivamente, o sistema de produtividade 24/7, ou seja, vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana. O antigo anseio do capital industrial de poder estender sem limites o período produtivo do trabalho vivo encontra agora, na sua fase monopolista, as condições de sua realização. Atacando a última barreira natural à exploração do trabalho ininterrupta, que é o sono, o capitalismo contemporâneo é capaz de acelerar, como nunca antes na história, os processos de produção e ampliação do capital, sobretudo em função do encurtamento dos tempos de produção e circulação de capital, nas mais diversas formas que ele assume.

Nesse amplo movimento de transformação social, o entretenimento desempenha papel crucial, sobretudo a partir do desenvolvimento das tecnologias que difundiram o cinema, o rádio e a televisão, numa primeira fase, e a internet e as mídias digitais, num momento posterior. No universo diegético de *Fahrenheit 451*, evidentemente ainda não há referência à rede mundial de computadores, muito menos aos aplicativos e redes sociais digitais; porém, tratando-se de uma narrativa distópica que projeta uma sociedade futurista, já se observam elementos que se assemelham ao aparato de entretenimento contemporâneo. O principal dispositivo a ser mencionado são as telas interativas instaladas nas paredes das casas, por meio das quais as pessoas podem assistir à programação televisiva, interagir por meio delas e até mesmo participar dos programas, como faz Mildred, assim como também chama a atenção a radioconcha utilizada por Faber e Montag para se comunicar.

---

a força de trabalho, tornando-se, assim, a sua própria antítese, enquanto espaço de não-liberdade (Adorno, 2002).

Esse movimento histórico, segundo Beatty, faz-se acompanhar da oportunidade de suprimir as diferenças intelectuais nivelando-as por baixo. O baixo nível cultural e o estímulo ao entretenimento apressado e à formação de atletas e trabalhadores operacionais e meramente executivos viabilizam, do ponto de vista da psicologia social, o ensejo do apagamento do infamiliar representado pelo intelectual. Em uma sociedade povoada por atletas, celebridades e trabalhadores mecânicos, a presença de intelectuais soa como uma presença aviltante, dado que o destaque intelectual de alguém funcionaria como um holofote por sobre a ignorância geral.

Por fim, o último estágio da retrospectiva histórica apresentada por Beatty diz respeito à atividade de censura operada pelas minorias<sup>29</sup> por sobre as artes. De forma bastante irônica e mordaz, o chefe dos bombeiros desfere um ácido ataque contra as minorias, as quais seriam responsáveis por fazer com que os livros fossem queimados culturalmente antes de o serem fisicamente. O fato de alguma obra desagradar algum grupo minoritário seria razão suficiente para destruí-lo.

No fim das contas, explica Beatty, não foi o Estado o responsável pela proscrição dos livros e pela subsequente caça a eles e a seus leitores. Tratou-se de um movimento operado pela própria sociedade e coube ao aparato estatal apenas gerenciar a manutenção desse estado de coisas, em nome do alheamento político e intelectual da população.

A coisa não veio do governo. Não houve nenhum decreto, nenhuma declaração, nenhuma censura como ponto de partida. Não! A tecnologia, a exploração das massas e a pressão das minorias realizaram a façanha, graças a Deus. Hoje, graças a elas, você pode ficar o tempo todo feliz, você pode ler os quadrinhos, as boas e velhas confissões ou os periódicos profissionais (Bradbury, 2003, p. 83).

Beatty coloca no centro de sua exposição aquilo que seria o motor de toda essa forma de organização social: a felicidade. As pessoas buscam paz e felicidade e é isso que o Estado oferece a elas, por meio do rebaixamento do aprendizado, da proscrição dos

---

<sup>29</sup> Este é talvez o aspecto mais polêmico de *Fahrenheit 451*. Tanto Beatty quanto Faber acusam as minorias de serem responsáveis pelo processo de decadência, proscrição e perseguição da literatura. Neste caso, ambas as personagens atuam como porta-vozes diretos do próprio Ray Bradbury, o qual, em diversas ocasiões, manifestou-se contra o que entendia como uma ingerência violenta das minorias no âmbito da produção artística. O autor interpreta que as reivindicações políticas das minorias, quando dirigidas para a esfera da arte, se transformam em censura e têm como consequência o esvaziamento qualitativo das obras literárias. Para Bradbury, a censura promovida pelas reivindicações das minorias equivale à prática de queimar livros: “Existe mais de uma maneira de queimar um livro. E o mundo está cheio de pessoas carregando fósforos acesos” (Bradbury, 2003, p. 212).

livros, do embotamento do pensamento e do alheamento político.

Pergunte a si mesmo: O que queremos neste país, acima de tudo? As pessoas querem ser felizes, não é certo? Não foi o que você ouviu durante toda a vida? Eu quero ser feliz, é o que diz todo mundo. Bem, elas não são? Não cuidamos para que sempre estejam em movimento, sempre se divertindo? É para isso que vivemos, não acha? Para o prazer, a excitação? E você tem de admitir que nossa cultura fornece as duas coisas em profusão (Bradbury, 2003, p. 84).

Na argumentação de Beatty, a felicidade comparece como a justificação para todos os processos sociais que tornam automatizadas as vidas das pessoas. O imperativo da felicidade é uma marca da sociedade no estágio do capitalismo avançado. A organização da sociedade representada no romance é uma espécie de hipóstase das sociedades estruturadas pelo arranjo produtivo do capital financeirizado mundialmente. Conforme sustenta Fredric Jameson, o capitalismo tardio opera segundo uma lógica cultural nos seus processos de expansão do capital. Nesse contexto, entra em crise a relativa autonomia da arte em relação à sociedade, mas não pela via do desaparecimento da cultura, mas pela sua expansão ubíqua.

O que devemos perguntar agora é se precisamente essa semi-autonomia da esfera cultural não foi destruída pela lógica do capitalismo tardio. Mas o argumento de que a cultura hoje não é mais dotada da autonomia relativa que teve em momentos anteriores do capitalismo não implica, necessariamente, afirmar o seu desaparecimento ou extinção. Ao contrário, o passo seguinte é afirmar que a dissolução da esfera autônoma da cultura deve ser antes pensada em termos de uma explosão: uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social – do valor econômico e do poder do Estado às práticas e à própria estrutura da psique – pode ser considerado como cultural [...] (Jameson, 2006, p.74).

O estágio avançado do capitalismo não extinguiu a cultura, mas operou justamente o inverso, transformando-a num deus onipresente na vida social. Esse deslocamento histórico da cultura, dentre muitos outros efeitos que não serão comentados aqui, implicou o avanço de formas culturais produzidas segundo a lógica de mercado e, na mesma linha, tornou esses produtos não destituídos de sentimentos, mas permeados por aquilo que Byung-Chul Han (2017) caracteriza como excesso de positividade.

O imperativo da felicidade é uma característica da sociedade do pós-guerra e vincula-se diretamente ao movimento de expansão do capital pela via da mundialização da cultura na esteira do capital financeiro. A abreviação do tempo e a espetacularização da vida, estimulados pelos avanços tecnológicos digitais, bem como a perda da perspectiva de um horizonte largo de futuro, tudo isso funcionou historicamente como o combustível para que a felicidade se tornasse o propósito da vida de cada indivíduo. Essa felicidade, por sua vez, adquire contornos próprios à sociedade contemporânea. Não se trata dos paradigmas de felicidade presentes em Aristóteles (atividade da alma conforme à virtude) ou Santo Agostinho (possuir a Deus em seu espírito), por exemplo. Trata-se da felicidade inerente à mundialização do capital, que reside em alimentar, incessantemente o gozo. O imperativo contemporâneo da felicidade erige o gozo como o princípio que norteia a vida humana. Ocorre que, diante da absoluta impossibilidade de oferecer satisfação permanente ao desejo, o ser humano se vê diante da frustração e precisa responder a ela. O paradigma tradicional de resposta à frustração do desejo passa pelo recalque, pela sublimação, pela castração, porém a sociedade contemporânea passa a desconhecer os mecanismos de defesa, uma vez que é norteadada pelo princípio do “Eu posso”, o qual rapidamente se converte em “Eu devo”. Diante da certeza de que tudo pode e de que deve poder, o homem contemporâneo se converte em um caçador voraz de realização incessante de desejo. Nesse cenário, a cultura desempenha papel central, uma vez que atua como repositório permanente de oferta de produtos para o gozo. Tudo e todos indicam que a felicidade deve ser alcançada, que é uma possibilidade e um dever; assim, passa a ser praticamente impossível escapar desse paradigma - mas não só... a rigor, quem iria querer escapar daquilo que promete a felicidade? Por que se desviar do positivo rumo ao negativo? Evidentemente, as promessas de felicidade são impossíveis de serem cumpridas e a sociedade arca com os efeitos da promessa quebrada em forma de adoecimento, depressão, suicídio e todo tipo de violência. Para lidar com esse tipo de efeito colateral indesejado, desenvolvem-se mecanismos artificiais de geração de felicidade, como drogas, remédios, pornografia e inúmeras formas de entretenimento. A arte, no estágio do capitalismo avançado, abre mão de ser arte em prol de ser apenas entretenimento, e esse é precisamente o cenário da sociedade distópica de *Fahrenheit 451*.

Na argumentação acerca do papel da cultura na sociedade, percebe-se claramente a correlação entre o discurso do chefe dos bombeiros e o discurso de Clarice. Desse modo, é preciso sublinhar o curioso fato de que aqueles que, em tese, se encontram em lados opostos da luta social e, portanto, são antagonistas, conversam com Montag valendo-se dos mesmos argumentos. Chama a atenção o fato de que tanto Clarice quanto Beatty

valem-se do mesmo conjunto de argumentos porque estão a se referir a um mesmo processo social, com a diferença de que, para ele, o processo social teve um resultado positivo, ao passo que, para ela, se trata de uma situação nefasta e que deveria ser modificada e ultrapassada. Na visão de Beatty, porém, gente como Clarice, por sorte, surge em pequeníssima quantidade e, assim, não dá muito trabalho para ser contida. A eficiência na manutenção do sistema social reside na própria organização das relações sociais de produção e reprodução da vida objetiva e subjetivamente. Nesse cenário, o entretenimento ocupa uma posição central:

Por sorte, esquisitos como ela [Clarice] são raros. Sabemos como podar a maioria deles quando ainda são brotos, no começo. Não se pode construir uma casa sem pregos e sem madeira. Se você não quiser que se construa uma casa, esconda os pregos e a madeira. Se não quiser um homem politicamente infeliz, não lhe dê os dois lados de uma questão para resolver; dê-lhe apenas um. Melhor ainda, não lhe dê nenhum. Deixe que ela se esqueça de que há uma coisa como a guerra. Se o governo é ineficiente, despótico e ávido por impostos, melhor que ele seja tudo isso do que as pessoas se preocuparem com isso. Paz, Montag. Promova concursos em que vençam as pessoas que se lembrarem da letra das canções mais populares ou dos nomes das capitais dos estados ou de quanto foi a safra de milho do ano anterior. Encha as pessoas com dados incombustíveis, entupa-as com “fatos” que elas se sintam empanzinadas, mas absolutamente “brilhantes” quanto a informações. Assim, elas imaginarão que estão pensando, terão uma sensação de movimento sem sair do lugar. E ficarão felizes, porque fatos dessa ordem não mudam. Não as coloque em terreno movediço, como filosofia ou sociologia, com que comparar suas experiências. Aí reside a melancolia. Todo homem capaz de desmontar um telão de tevê e montá-lo novamente, e a maioria consegue, hoje em dia está mais feliz do que qualquer homem que tenta usar a régua de cálculo, medir e comparar o universo, que simplesmente não será medido ou comparado sem que o homem se sinta bestial e solitário. Eu sei porque já tentei. Para o inferno com isso! Portanto, que venham seus clubes e festas, seus acrobatas e mágicos, seus heróis, carros a jato, motogiroplanos, seu sexo e heroína, tudo o que tenha a ver com reflexo condicionado. Se a peça for ruim, se o filme não disser nada, estimulem-me com o teremim, com muito barulho. Pensarei que estou reagindo à peça, quando se trata apenas de uma reação tátil à vibração. Mas não me importo. Tudo que peço é um passatempo sólido (Bradbury, 2003, p. 86-87).

Com esse longo discurso, quase um monólogo, Beatty arremata o seu raciocínio ao sustentar a oposição entre entretenimento e pensamento. A cultura letrada é apresentada como inimiga da felicidade, a qual é alcançada e gozada a partir do mergulho no entretenimento, o qual, por sua vez, garante a excitação e o prazer permanentes. Desse modo, a população recebe a felicidade desejada e os pilares que sustentam a sociedade

permanecem não apenas intocados, mas também inquestionados<sup>30</sup>.

O alerta de Beatty, porém, não surte nenhum efeito sobre Montag. Ele não está disposto a recuar e, pelo contrário, mergulha cada vez mais em sua tentativa de questionar o mundo por meio da leitura dos livros. O bombeiro começa a depositar nos livros a esperança de que ali se encontre algum tipo de saber capaz de salvá-los da vida automatizada e vazia que levam, assim como, em nível mais profundo, seja capaz de levá-los a questionar e problematizar os próprios rumos do mundo, sobretudo a guerra e a desigualdade econômica.

A profusão de sentimentos contraditórios e a confusão interior do bombeiro o levam a se voltar contra Mildred, que é quem se encontra no raio de ação imediata disponível a Montag. Falta a ele uma compreensão mais profunda da sociedade, bem como, nesse momento, não se lhe apresenta nenhum caminho concreto de ação política capaz de transformar o estado de coisas contra o qual ele passa a se debater. Assim, é sua esposa quem passa a representar inicialmente a encarnação da futilidade e da reificação. Não conseguindo agir no mundo exterior, Montag limita o raio da ação ao espaço da vida privada, aos seguidos embates com sua esposa. Após confessar que vem secretamente trazendo livros para casa há cerca de um ano e mostrá-los para a esposa, Montag tenta, durante toda uma tarde, ler para ela e partilhar da experiência do que há nos livros. Cabe notar aqui a ocorrência de mais uma inconsistência na organização narrativa. O dado de que o protagonista está há tanto tempo escondendo livros é incoerente com a cena inicial, em que ele manifesta, sem qualquer contradição, o mesmo prazer com a queima dos livros que qualquer outro de seus companheiros.

Ocorre que a tentativa de Montag junto à esposa fracassa de modo retumbante. Ela demonstra incômodo, medo e completa rejeição a tudo o que vem dos livros. Diante dessa situação, o bombeiro explode:

— Santo Deus – disse Montag - Toda hora essas malditas coisas no céu! Por que diabos esses bombardeiros passam lá em cima a todo

---

<sup>30</sup> Adorno e Horkheimer discutem longamente a relação entre diversão e resignação no âmbito do capitalismo tardio, tendo em vista o argumento central de que o cerne da diversão na sociedade contemporânea reside na apologia da sociedade. É nesse sentido que afirmam que a diversão assume o significado da concordância com o quadro social posto: “Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 119).

instante de nossas vidas! Por que ninguém quer falar sobre isso? Desde 1990, já fizemos e vencemos duas guerras atômicas! Será porque estamos nos divertindo tanto em casa que nos esquecemos do mundo? Será porque somos tão ricos e o resto do mundo tão pobre e simplesmente não damos a mínima para sua pobreza? Tenho ouvido rumores; o mundo está passando fome, mas nós estamos bem alimentados. Será verdade que o mundo trabalha duro enquanto nós brincamos? Será por isso que somos tão odiados? Ouvi rumores sobre ódio, também, esporadicamente ao longo dos anos. *Você sabe por quê? Eu não, com certeza que não!* Talvez os livros possam nos tirar um pouco dessas trevas. Ao menos poderiam nos impedir de cometer os mesmos malditos erros malucos! Não ouço esses idiotas do seu salão falando sobre isso. Meu Deus, Millie, você não *entende*? Uma hora por dia, duas horas com esses livros, e talvez... (Bradbury, 2003, p. 100).

Chegamos aqui a um ponto decisivo na trajetória de Montag. Quando finalmente consegue equacionar minimamente a sua visão da fratura social em que estão mergulhados, o protagonista formula igualmente uma solução para o problema. É nesse momento que aparece pela primeira vez, com toda a clareza possível, a perspectiva de que a salvação do mundo se encontra nos livros. Desta vez, no horizonte argumentativo de Montag, a crítica ao entretenimento banal comparece atrelada a uma dimensão política mais ampla, como se ele, a partir do diálogo com Beatty, houvesse logrado relacionar o cerceamento da leitura de livros à ascensão do entretenimento e ao consequente alheamento político da população. Efetivamente, essa é a tese que perpassa todo o romance e, sem dúvida, é o argumento que o autor implícito pretende sustentar com a narrativa como um todo.

Nesse sentido, emerge a primeira referência à guerra. Segundo Montag, num curto espaço de tempo, sua nação (infere-se que seja uma potência mundial) já realizara vitoriosamente duas guerras nucleares e, ainda assim, as pessoas permanecem alheias ao que está acontecendo no mundo. Tal ensimesmamento é interpretado por ele como um efeito proveniente do excesso de diversão. A organização do discurso de Montag apresenta uma série de oposições: divertimento x esquecimento; riqueza x pobreza; alimentação x fome; brincadeira x trabalho. Por meio desse conjunto de pares antitéticos, o bombeiro estabelece uma oposição mais ampla, do ponto de vista social, entre o *eu* e o *outro*. O eu, nesse caso, é sua nação, formada por indivíduos ensimesmados, alheios à vida política, acostumados a enxergar apenas o seu próprio universo particular, mergulhados em uma profusão de mecanismos de divertimento e entretenimento que, num movimento circular, causa ainda mais alheamento e egoísmo e fomenta ainda mais a necessidade por mais divertimento e assim sucessivamente, num movimento crescente

de ampliação da demanda por estímulos cada vez maiores para um vazio cada vez maior. Todo esse raciocínio surge para Montag em forma de questionamentos para os quais ele não tem uma resposta exata, embora seja capaz de se reconhecer como parte do grupo de pessoas alienadas. Ao perceber que ele e os seus semelhantes se encontram em um estado de absoluto alheamento, Montag interpreta que estão todos incapacitados de enxergar o outro e que estão, portanto, cegos. Tal cegueira, porém, não é interpretada por ele como algum tipo de condição irremediável, mas como uma falta de visão decorrente das condições em que o eu se insere. Caso conseguisse modificar essas condições, a sociedade poderia ser capaz de finalmente dar o salto para a alteridade e a superação do egoísmo, da guerra, da fome, da pobreza, etc. A solução encontrada para tal situação é recorrer aos livros: “Talvez os livros possam nos tirar um pouco dessas trevas”. Encontra-se aí, condensada nessa declaração de expectativa do protagonista, a essência do projeto histórico do esclarecimento, inclusive com o recurso à imagem tradicional das trevas que se iluminam por meio do saber, o qual, neste caso, corresponde ao que foi registrado nos livros. A esperança de Montag é que os livros libertem a sociedade das trevas da ignorância – o saber oriundo da leitura, em tese, seria capaz de fazer com que as sociedades não mais repetissem os mesmos erros históricos e, assim, lograssem alcançar um estágio novo e superior de sociabilidade, cultura e organização da vida política e social.

O ápice da discussão entre Montag e Mildred representa igualmente o limite da ação do protagonista no âmbito do espaço privado. A ação de Montag precisa, agora, externalizar-se, a fim de ganhar efetividade social. O caminho buscado, do ponto de vista da construção narrativa, resulta num ar de artificialidade: como que por meio de um *deus ex machina*, é introduzida na narrativa a personagem Faber, um professor de inglês aposentado que exercerá a função de mentor de Montag em sua jornada de herói contra a sociedade que caça os livros.

O ar de artificialidade da introdução de Faber na narrativa decorre da inverossimilhança do seu encontro inicial com Montag. Sem qualquer explicação para o ocorrido, o narrador nos conta que, cerca de um ano antes, o bombeiro notou o homem num parque e percebeu claramente que ele portava um livro, mas decidiu não o prender e, não satisfeito, ainda mergulhou com ele em um diálogo poético. Para completar o insólito da situação, ao final do encontro, Faber entrega ao seu interlocutor um pequeno bilhete com seu endereço. Agora, um ano depois, será esse velho professor o responsável por guiar Montag na nova fase de sua jornada, na tentativa de alcançar uma nova

dimensão para sua ação política.

A estratégia elaborada por Montag e Faber, no entanto, é precedida por uma espécie de rito de iniciação. Assim que chega à casa do professor, o bombeiro clama por ser ouvido, já que ninguém mais no mundo tem tempo para ouvir as pessoas, e, sobretudo, pede que seu novo mentor o ensine a entender o que está nos livros. Ela explica que percebeu que não são felizes, embora tenham tudo o que, em tese, é necessário para serem felizes. “Alguma coisa estava faltando. Olhei em volta. A única coisa que tive certeza que havia desaparecido eram os livros que queimei durante dez ou doze anos. Por isso, achei que os livros poderiam ajudar” (Bradbury, 2003, p. 109). Sendo os livros a única coisa que falta para chegarem à felicidade, a expectativa de encontrar salvação por meio da literatura ganha cada vez mais corpo. Ao anseio de que os livros os livrem das trevas, agora soma-se a esperança de que as obras sejam a peça que falta para o alcance da felicidade genuína. Esse é o mote para o discurso de Faber e é assim que começa, portanto, a efetiva iniciação de Montag ao mundo da cultura literária.

A exposição de Faber é de suma importância para o propósito retórico do romance enquanto totalidade discursiva. Assim como fizera com Beatty, o autor faz de Faber o seu porta-voz no âmbito da narrativa. O professor, logo de início, elabora um longo discurso – o qual novamente emerge narrativamente com a forma típica do monólogo –, a fim de transmitir a Montag o seu ponto de vista sobre os livros.

Faber, adotando um tom professoral e condescendente, explica ao seu mais novo discípulo que não é dos livros que Montag precisa, mas de certos elementos que outrora se encontravam nos livros. Essa visão compreende os livros apenas como receptáculo, como suporte, como depositários de algo ali contido: “Não há nada neles [nos livros] de mágico. A magia está apenas no que os livros dizem, no modo como confeccionavam um traje para nós a partir de retalhos do universo” (Bradbury, 2003, p. 109-110).

Esse argumento inicial de Faber é decisivo para a preparação de toda a terceira parte do romance, quando será introduzida a solução final para o problema da caça aos livros, por meio da introdução dos Homens-Livros. Por ora, no entanto, esse argumento é a ponta de lança do raciocínio do professor, que pretende expor a tese de que os livros não são importantes em si, mas pelo seu conteúdo. Dito isso, o desenvolvimento da tese se encaminha para a demonstração de que, efetivamente, o que faz falta, aquilo de que Montag se ressentia não encontrar na vida social, na verdade não são os livros, mas um conjunto de elementos ligados aos livros, a saber: qualidade, lazer e ação.

Três coisas estão faltando. A primeira: você sabe por que livros como este são tão importantes? Porque têm qualidade. E o que significa a palavra qualidade? Para mim significa textura. Este livro tem *poros*. Tem feições. Este livro poderia passar pelo microscópio. Você encontraria vida sob a lâmina, emanando em profusão infinita. Quanto mais poros, quanto mais detalhes de vida fielmente gravados por centímetro quadrado você conseguir captar numa folha de papel, mais “literário” você será. Pelo menos, está é a *minha* definição. Detalhes *reveladores*. Detalhes *frescos*. Os bons escritores quase sempre tocam a vida. Os medíocres apenas passam rapidamente a mão sobre ela. Os ruins a estupram e a deixam para as moscas. Entende agora por que os livros são tão odiados e temidos? Eles mostram os poros no rosto da vida. Os que vivem no conforto querem apenas rostos com cara de lua de cera, sem poros nem pelos, inexpressivos. Estamos vivendo num tempo em que as flores tentam viver de flores, e não com a boa chuva e o húmus preto (Bradbury, 2003, p. 110, destaques do autor).

O primeiro aspecto destacado por Faber é a qualidade, definida segundo um critério particular de acordo com o qual a qualidade de um livro é definida pela sua capacidade de incorporação da vida, detalhadamente. É essa capacidade o que faz com que um livro seja dotado ou não de qualidade e, segundo Faber, é o anseio por manter-se apenas no âmbito da mera positividade (os rostos com cara de cera, sem poros nem pelos) o que faz com que as pessoas adotem uma postura hostil em relação aos livros.

As palavras de Faber chamam a atenção não apenas pelo destaque dado à qualidade como critério de literariedade, mas também pelo vínculo estabelecido entre a qualidade e a vida social. Em um contexto em que a positividade é alçada a valor em si e se amplia a ponto de asfixiar o negativo, a própria vida fica ameaçada — “Segundo Hegel, é precisamente a negatividade que mantém viva a existência”, argumenta Byung-Chul Han (2017, p. 57). De acordo com o filósofo sul-coreano, o capitalismo tardio instaurou um “exagero de positividade”, o qual é caracterizado pelo desaparecimento da alteridade e pelo excesso de igualdade. Esse exagero de positividade implica uma forma de violência resultante de abundâncias ilimitadas: superprodução, superdesempenho, supercomunicação e também superesgotamento<sup>31</sup>. A sociedade da hiper-positividade é a

---

<sup>31</sup> Han observa que Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade, síndrome de burnout e a depressão, patologias típicas do capitalismo tardio, são sintomáticas da massificação do positivo. “A partir de um certo nível de produção, a autoexploração é essencialmente mais eficiente, muito mais produtiva que a exploração estranha, visto que caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade. A sociedade de desempenho é uma sociedade de autoexploração. O sujeito de desempenho explora a si mesmo, até consumir-se completamente (burnout). Ele desenvolve nesse processo uma autoagressividade, que não raro se agudiza e desemboca num suicídio” (Han, 2017, p. 101).

sociedade do cansaço, do esgotamento, do *burnout*. A massificação do positivo estabelece novos paradigmas de subjetivação e sociabilidade baseadas no desempenho, na internalização da coação ao trabalho incessante e na assunção de que não há mais interdições ao sujeito e de que tudo é possível: “O sujeito do desempenho se realiza na morte. Realizar-se e autodestruir-se, aqui, coincidem” (Han, 2017, p. 86).

O segundo aspecto apontado pelo professor como uma das carências atuais da vida social é o lazer. Não é sem espanto que Montag recebe essa declaração de seu mentor, haja vista a imensa profusão de entretenimento disponível a eles, bem como as muitas horas de folga de que dispõem. A réplica de Faber é surpreendente e esclarecedora: “Horas de folga, sim. Mas e tempo para pensar?” (Bradbury, 2003, p. 111). Não basta dispor de horas de folga, tempo longe do trabalho; é preciso que o tempo também tenha qualidade, a qual, neste caso, consiste em facultar a atividade do pensamento. O tempo para pensar é contraposto ao entretenimento, que atua como um obstáculo ou, mais ainda, como um inimigo do pensar. A imagem discursiva elaborada por Faber é a do entretenimento como uma prisão de sons, cores, velocidade e assujeitamento. Não é possível contrapor-se ao entretenimento, pois não é possível dialogar com ele, no sentido de que, perante ele, a razão do sujeito é dominada pela razão do próprio entretenimento, isto é, o entretenimento não admite nenhuma réplica, nenhuma contraposição, ele próprio determina o seu pensamento, “ele se *torna* a verdade e *é* a verdade” (Bradbury, 2003, p. 111).

A segunda lição de Faber, portanto, é a de que os livros podem ser derrotados com a razão, mas o entretenimento parece imune a ela. O entretenimento é ubíquo, domina todo o tempo e nos consome por inteiro. Diante desse cenário, Montag lança os questionamentos decisivos: “E para onde vamos? *Os livros nos ajudarão?*” (Bradbury, 2003, p. 111, destaque nosso). Na medida em que, paulatinamente, adquire cada vez mais noção da forma de organização da vida social, de como se dá o funcionamento da cultura na sociedade em que vive, Montag deposita cada vez mais esperança nos livros, uma esperança de que os livros possam ser o caminho para a salvação da humanidade.

Diferentemente do que poderia parecer no início do diálogo, quando Faber “acusa” Montag de ser um romântico por ter esperança nos livros e demonstrar vontade de mudar as coisas, sua resposta ao questionamento do bombeiro acerca da possibilidade de os livros poderem ajudá-los revela que o professor nutre a mesma expectativa de seu pupilo:

Só se nos fosse dada a terceira coisa necessária. A primeira, como eu disse, é a qualidade da informação. A segunda, o lazer para digeri-la. E a terceira, o direito de realizar ações com base no que aprendemos da interação entre as duas primeiras. E tenho dúvidas de que um velhote e um bombeiro amargurado possam fazer muita coisa a essa altura do campeonato... (Bradbury, 2003, p. 112).

Faber abre para Montag a possibilidade de os livros poderem efetivamente ser um caminho de salvação. Segundo ele, para que isso possa acontecer é preciso que o saber oriundo dos livros possa ser convertido em ação. O que está em jogo, portanto, é a possibilidade de os livros passarem a ser os guias da humanidade e não mais o entretenimento. O que parece não ocorrer ao professor é o fato de que a) os livros também são (eram) entretenimento; b) os livros não são destituídos de ideologia. Mas teremos ocasião de discutir isso mais adiante. Por ora, o foco é compreender a arquitetura do projeto de salvação por meio dos livros erigido em *Fahrenheit 451*.

O primeiro pilar está assentado: trata-se da perspectiva de as pessoas aprenderem com os livros e passarem a agir com base nesse aprendizado. Nesse sentido, Montag conclama Faber para a ação e começa a apresentar-lhe o seu plano, que consiste em conseguir uma gráfica para imprimir mais livros e fazê-los chegar até as pessoas. O professor, porém, não anui com o plano de Montag, no qual ele identifica apenas um caminho para ele próprio ser queimado. A ideia de Faber é organizar uma ação política que ultrapasse os limites do impacto individual dos livros e atinja o sistema como um todo.

A única *possibilidade* de eu lhe dar ouvidos seria se de algum modo a própria estrutura dos bombeiros pudesse ser queimada. Agora, se você sugerir que imprimamos livros e arranjos um jeito de escondê-los nas casas dos bombeiros de todo o país, de modo que se pudessem plantar sementes de suspeita entre esses incendiários, eu até aplaudiria (Bradbury, 2003, p. 112-113, destaque do autor).

Aqui o argumento de Faber parece contradizer a tese que acabara de enunciar. A ideia inicial de que os livros poderiam ajudar caso pudessem guiar a ação é substituída pela noção de que a ação só faz sentido se for capaz de pôr fim à estrutura de queima de livros dos bombeiros. Essa contradição se desfaz se entendemos que a ação projetada por

Faber é já decorrência de sua maior experiência com a leitura dos livros, ao passo que a ideia de Montag é ainda presa ao romantismo da ação individual. No entanto, não se resolve uma outra contradição, que é o fato de que, sendo verdadeiras tanto as explicações de Beatty quanto as de Faber, a estrutura de caça aos livros materializada no corpo de bombeiros não é a causa da proscricção dos livros e sim o efeito de um movimento social e político muito mais amplo, por meio do qual a cultura contida nos livros foi socialmente enterrada em favor da cultura do entretenimento. Por que e de que modo simplesmente destruir os quartéis dos bombeiros e incriminá-los como leitores seria suficiente para reverter toda a cultura assentada no entretenimento?

Uma dose de cautela ou desesperança acende o alerta em Faber, que, diante da exigência de garantias de Montag de que sua ação trará os resultados esperados, lhe descortina um cenário muito mais problemático. Nesse momento, por um breve instante, o professor lhe oferece uma lição de luta política (embora ainda carregada do individualismo da ação romântica): “Não peça garantias. E não espere ser salvo por *uma* coisa, uma pessoa, máquina ou biblioteca. Trate de agarrar a sua própria tábua e, se você se afogar, pelo menos morra sabendo que estava no rumo da costa” (Bradbury, 2003, p. 113). Parece bem difícil compreender a estratégia política do professor. Ora ele critica o individualismo da ação romântica em nome de uma ação de alcance político sistêmico, ora ele próprio age como um romântico, sobretudo pela tendência ao ensimesmamento na caverna intelectual dos livros. O fato é que, conforme ficará evidente no desfecho do romance, o romantismo é, no fim das contas, o único guia de ação (ou seria melhor dizer inação?) dos intelectuais.

À parte isso, Faber ainda lembra a Montag que a ação contra os bombeiros e mesmo a ideia de organizar cursos sobre leitura e reflexão não abalaria profundamente os pilares da organização social. Diante disso, o professor recua e mergulha no oceano da negação da ação política:

Lembre-se, os bombeiros raramente são necessários. O próprio público deixou de ler por decisão própria. [...] São muito poucos os que ainda querem ser rebeldes. E desses poucos, a maioria, como eu, facilmente se intimida. Você consegue dançar mais depressa que o Palhaço Branco, gritar mais alto que o “Senhor Bugiganga” e a “família” do salão? Se puder, conseguirá o que quer, Montag. Em todo caso, você é um tolo. As pessoas estão se *divertindo*.

— Cometendo suicídio! Assassinando!

Uma frota de bombardeiros estava passando para o leste durante o

tempo em que conversavam, e só agora os dois pararam para escutar, sentindo nas entranhas a vibração do grande ruído dos jatos.

— Paciência, Montag. Deixe que a guerra desligue as “famílias”. Nossa civilização está voando aos pedaços. Afaste-se da centrífuga (Bradbury, 2003, p. 114-115).

A passagem da frota de aviões bombardeiros é o prenúncio do episódio chave para o desfecho da narrativa, quando toda a cidade é bombardeada e apenas os Homens-Livros, refugiados na floresta e apartados do convívio social, logram se salvar e sobreviver. Após esse diálogo marcante com Faber, Montag sai em busca de executar seu plano, o qual, no entanto, não vai muito longe. Para além das discussões com as amigas de Mildred, com sua própria esposa e novamente com Beatty, o máximo que o protagonista consegue é matar o chefe dos bombeiros quando eles vêm à sua casa incendiar seus livros, após Mildred havê-lo denunciado. O que é decisivo nessa terceira parte do romance não são os episódios de tentativa e frustração de execução do plano, mas a simbologia do desfecho.

Após matar Beatty e se tornar foragido, Montag segue o conselho de Faber e se encaminha para a floresta, às margens da cidade, em busca de encontrar os Homens-Livros. Estes são um conjunto de amantes da leitura que optaram por se afastar do convívio social e buscar uma vida nova em um espaço no qual não seriam perseguidos. A fim de não correrem maiores riscos armazenando livros, cópias ou microfilmagens, os Homens-Livros desenvolveram uma técnica mnemônica para decorar as obras, de modo a fundir a tradição escrita com a tradição oral.

Apesar da recorrente crítica de Faber a Montag por seu romantismo, a grande estratégia dos Homens-Livros consiste na retomada de um dos grandes tópicos românticos, que é a oposição entre campo e cidade, natureza e civilização. Refugiar-se nas florestas é uma espécie de materialização coletiva do projeto romântico individual de Thoreau narrado em *Walden* (aliás, este é um dos autores mais recorrentemente citados ao longo do romance). Em Thoreau, no entanto, a retirada para os bosques faz parte de uma decisão política de dar consequência à desobediência civil, haja vista a necessidade de cumprir o imperativo categórico elaborado pelo escritor estadunidense de, diante da injustiça, assumir o dever moral de não compactuar com ela. Em *Fahrenheit 451*, a vida nos bosques é motivada por um único motivo: a paixão pelos

livros<sup>32</sup>.

Curiosamente, os Homens-Livros não salvam os livros fisicamente, na verdade, eles também os queimam, mas os queimam para salvá-los. A diferença é que eles resguardam os seus conteúdos na memória, com o objetivo de permitir que outras pessoas possam “ler” por meio da transmissão oral. A estratégia deles faz com que Montag julgue que o seu plano de plantar livros nas casas dos bombeiros foi um erro. Nas palavras de Granger, o principal interlocutor de Montag dentre os Homens-Livros, podemos perceber certo ar de êxito e até mesmo certa dose de superioridade em função de eles estarem à margem de tudo o que está se passando na cidade.

A guerra começou. E estamos aqui, a cidade está lá, toda envolta em sua própria capa de mil cores. O que acha Montag?

— Acho que eu estava cego tentando fazer as coisas do meu jeito, plantando livros nas casas de bombeiros e enviando alarmes.

— Você fez o que tinha de fazer. Realizado numa escala nacional, isso poderia ter funcionado maravilhosamente. Mas nosso método é mais simples e, conforme pensamos, melhor. Tudo o que queremos é manter o conhecimento que, pensamos, precisamos manter intacto e seguro<sup>33</sup>. Ainda não estamos prontos para incitar ou enfurecer ninguém. Pois, se formos destruídos, o conhecimento estará morto, talvez para sempre. Somos cidadãos-modelo, à nossa maneira; caminhamos pelos velhos trilhos, passamos as noites nas colinas e as pessoas das cidades nos deixam em paz. De vez em quando somos detidos e revistados, mas não há nada em nós que possa nos incriminar. A organização é flexível, muito solta e fragmentária. Alguns de nós fizeram cirurgia plástica no rosto e nas impressões digitais. Neste exato momento, estamos com uma tarefa terrível; estamos esperando que a guerra comece e termine o mais rápido possível. Não é agradável, mas, por outro lado, não estamos no controle, somos a minoria excêntrica que clama no deserto. Quando a guerra terminar, talvez possamos ser de alguma valia para o mundo (Bradbury, 2003, p. 187).

Como se vê, há certo orgulho por parte de Granger em relação ao modo de vida que eles levam. Funcionando como o desfecho da intriga do romance, a acolhida de Montag entre os Homens-Livros simboliza, retoricamente, a conclusão encaminhada pelo autor implícito para a sua tese acerca do funcionamento da leitura de livros na

---

<sup>32</sup> Cabe lembrar da mordaz observação de Raymond Williams acerca da fuga dos poetas da cidade para o campo: “Trata-se, naturalmente, de uma visão de rentier: o campo no qual o poeta se refugia não é o do agricultor, mas o do morador desocupado” (Williams, 1990, p. 70).

<sup>33</sup> Há um problema de tradução importante nesse trecho. No original: “All we want to do is keep the knowledge we think we will need, intact and safe” (Tudo que queremos fazer é manter intacto e seguro o conhecimento que pensamos que precisaremos).

sociedade contemporânea. O discurso de Granger está repleto de pequenas considerações que merecem ser observadas atentamente.

Antes de mais nada, cabe especular sobre o significado de Montag ser recepcionado por Granger, que fala como uma espécie de líder dos Homens-Livros. Granger é *A República*, de Platão! Este, uma das obras mais importantes da história do pensamento ocidental, é o livro no qual o filósofo expulsa os poetas da pólis ideal. Seria possível ler *Fahrenheit 451* como um acerto de contas com Platão? A narrativa demonstra o que acontece quando se expulsam os poetas da polis. Ela definha, transborda para a anomia e culmina na barbárie. Mas, sendo assim, por que transportar para a versão bibliófila de Walden um monumento cultural de perseguição aos poetas? Ou teria *A República* um lugar nos bosques em função do célebre Livro VII, no qual se apresenta a alegoria da caverna, aquele que, certamente, é o maior símbolo do esclarecimento da cultura ocidental? Aparentemente, para os Homens-Livros, a defesa do conhecimento por meio da superação das trevas da caverna vale muito mais do que o projeto de suprimir os poetas da cidade ideal. Em uma chave irônica, seria possível ler a presença d'*A República* nos bosques como um acinte a Platão, como quem dissesse “fomos banidos pelo filósofo, mas fomos nós, poetas, quem salvamos sua obra da fogueira”.

Outro aspecto fundamental a ser observado é o fato de que todos ali têm consciência de que há uma guerra em curso, mas que isso não tem nenhum impacto negativo em suas vidas. Na verdade, poderíamos mesmo afirmar que, de seu ponto de vista, a guerra apresenta um saldo mais positivo do que negativo. Por que afirmamos isso? Porque, havendo se retirado do convívio social, os Homens-Livros apostam suas vidas na possibilidade de um dia os livros voltarem a ter importância social, o que, a julgar pelas palavras de Granger, poderia ocorrer ao final da guerra. Em outras palavras, do ponto de vista dos intelectuais refugiados na floresta, a guerra atômica acaba por ser o caminho pelo qual um dia os livros poderão voltar a ter importância. Mais do que pesar pela destruição iminente, os intelectuais parecem animados pelas possibilidades futuras que o desastre poderia proporcionar para a cultura letrada. A posição marginal deliberadamente assumida pelos Homens-Livros os transporta para uma espécie de “hotel abismo”. Enquanto que, na cidade bem diante de seus olhos, a população está prestes a ser dizimada pela guerra atômica, os intelectuais da floresta se regozijam com o fato de poderem preservar o conhecimento. Nesse sentido, não é um aspecto de menor relevância o fato de esses intelectuais terem se fundido com o conhecimento, a ponto de um ser o outro, o que significa que salvar os livros é, no limite, um gesto de

autopreservação.

Em *Fahrenheit 451*, mais do que em qualquer outra obra de que temos notícia, erige-se um monumento ao caráter salvacional da literatura. Os Homens-Livros são salvos da guerra atômica por... serem livros! Sua decisão de tornarem-se livros e retirarem-se da cidade para a natureza é o que garante a sua sobrevivência. Trata-se da salvação total. Em um contexto em que todos não apenas estão ameaçados, mas efetivamente são exterminados, é a literatura que, concretamente, garante que um pequeno grupo de intelectuais sobreviva à batalha atômica, enquanto sorve tranquilamente seu café, come bacon e se abraça ao redor de uma fogueira.

Ao ligar os pontos da lógica da salvação no romance, evidencia-se que a morte espera os que se afastam dos livros, ao passo que a vida é o prêmio para quem faz deles a sua razão de existir. Não nos parece, porém, que este tipo de salvação possa ser, como faz Bradbury em seu romance, apontada como um paradigma ético. Dado que, na narrativa, nunca há personagens capazes de replicar o discurso retórico que o autor implícito faz transitar de boca em boca entre seus personagens porta-vozes, infelizmente não há qualquer resquício de contestação à tese da literatura como salvação, exceto no limite da autocontradição. Porém, caberia lançar a Granger e seus pares algumas questões elementares.

A primeira grande questão seria: para quem estão sendo preservados os livros, se não haverá quem os leia depois da guerra? Os detentores do conhecimento, em vez de quererem apenas preservá-lo, não poderiam/deveriam ser capazes de formular meios de, por exemplo, evitar a guerra e o extermínio da população? Os livros são mais importantes do que as pessoas? Se o conhecimento preservado é incapaz de prevenir a guerra, evitá-la ou evitar o extermínio em massa, para que preservá-lo? Que utilidade futura é essa (“the knowledge we think we will need”) que pode ser de maior valia do que a necessidade imediata de livrar a população do extermínio causado pela guerra?

Nas falas seguintes de Granger, é possível observar uma espécie de antecipação a esse tipo de questionamento por nós levantado. Considerações como “Mas não se pode obrigar as pessoas a escutarem. Elas precisam se aproximar cada uma no seu momento, perguntando-se o que aconteceu e por que o mundo explodiu sob seus pés” (Bradbury, 2003, p. 188) e “Uns malucos com versos na cabeça não podem atingi-los, e eles sabem disso e nós sabemos disso; todo mundo sabe disso” (Bradbury, 2003, p. 189) funcionam como uma espécie de salvo conduto para evitar que os intelectuais sequer sejam considerados responsáveis pela sua tomada de posição.

Esse tipo de ponderação, à primeira vista, parece um contrapeso à esperança da utilidade futura da cultura contida nos livros. No entanto, sequer se arma uma contradição dialética no discurso de Granger, haja vista que sua consideração de que antes, quando os livros estavam disponíveis, não eram devidamente utilizados, não tem força de antítese, sendo apenas o andaime para a escalada do fechamento apoteótico de sua argumentação:

— Agora vamos subir o rio — disse Granger. — E nos concentrar num só pensamento: não somos importantes, não somos nada. Algum dia, a carga que estamos carregando conosco poderá ajudar alguém. Mas, mesmo quando tínhamos os livros à mão, muito tempo atrás, não usávamos o que tirávamos deles. Continuávamos a insultar os mortos. Continuávamos a cuspir nos túmulos de todos os infelizes que morreram antes de nós. Durante a próxima semana iremos encontrar muitas pessoas solitárias, tal como no próximo mês e no próximo ano. E quando nos perguntarem o que estamos fazendo, poderemos dizer: estamos nos lembrando. É aí que, no longo prazo, acabaremos vencendo. E algum dia a lembrança será tão intensa que construiremos a maior escavadeira da história e cavaremos o maior túmulo de todos os tempos e nele jogaremos e enterraremos a guerra. Agora, em marcha. Primeiro, construiremos uma fábrica de espelhos, e durante o próximo ano não produziremos nada além de espelhos, e daremos uma longa olhada neles (Bradbury, 2003, p. 199-200).

Num espaço de poucas linhas, Granger transita de “não somos importantes, não somos nada” para “acabaremos vencendo”! O líder dos Homens-Livros, apesar da modéstia ponderada, lança como palavra de ordem a vitória dos livros sobre a guerra. Resta por saber como isso aconteceria. Pela lógica de Granger, a vitória do reino dos livros se daria pelo poder que a literatura tem de nos lembrar de quem somos e de onde viemos. A humanidade, ao se olhar no espelho da história por meio dos livros, tomaria cada vez mais noção dos erros do passado e, assim, enterraria de uma vez por todas a barbárie.

A estratégia dos Homens-Livros representa a típica posição dos intelectuais: nós somos o caminho, a verdade e a vida; nós dispomos das luzes que irão livrar a população das trevas da ignorância; nós somos o último repositório de humanidade e saber do mundo; mas... não nos peçam para sujar nossas mãos com questões práticas e demasiado mundanas, tais como o preço do feijão ou extermínio nuclear. Enquanto as coisas não se resolvem por si, sem a nossa intervenção, continuamos por aqui, no nosso paraíso artificial em que podemos nos contemplar uns aos outros e nos alimentar com a comida que brota magicamente em nossas mesas. *Fahrenheit* mostra que a literatura é, sim, capaz de salvar, mas apenas a ela própria.

### 3. O LEITOR NO TRIBUNAL

— Ai! — dizia o rato —. O mundo se torna cada dia mais pequeno. Primeiro era tão amplo que eu tinha medo, seguia adiante e sentia-me feliz ao ver à distancia, à direita e esquerda, alguns muros, mas esses longos muros se precipitam tão velozmente uns contra os outros, que já estou no último quarto, e ali, no canto, está a armadilha para a qual eu vou.

— Apenas tens que mudar a direção de tua marcha — disse o gato, e comeu-o.

Franz Kafka

Publicado em 1995, o romance *O leitor*, de Bernard Schlink, ganhou enorme notoriedade na Alemanha, num primeiro momento, e posteriormente fez grande sucesso internacional, tendo sido traduzido para mais de quarenta idiomas. Além disso, a obra ganhou ainda mais notabilidade ao ser adaptada para o cinema, em 2008, sob a direção de Stephen Daldry.

A narrativa é organizada em três partes. Na primeira, o narrador e protagonista, Michael Berg, relata o envolvimento amoroso que teve com Hanna Schmitz, uma mulher vinte anos mais velha que ele, então um adolescente. Na segunda parte, Michael relata o insólito encontro com Hanna muitos anos depois de haverem se separado subitamente quando ela desapareceu sem explicações. O reencontro se dá num tribunal de justiça, ao qual o rapaz comparece como estudante universitário do curso de Direito, acompanhando sua turma de graduação, ao passo que Hanna se encontra ali na condição de ré, acusada de, enquanto funcionária do regime nazista, haver colaborado para a morte de dezenas de mulheres. A presença de seu antigo amor ali no banco dos réus, sob tão graves acusações, desperta em Michael um conjunto de sentimentos conflitantes, divididos entre a memória da paixão, da ternura e da leitura e o horror diante das ações praticadas por Hanna. A última parte é dedicada à relação estabelecida entre Michael e Hanna durante o período em que ela esteve na prisão. Salvo um único encontro presencial dias antes da data em que ela seria solta, toda a relação ao longo desse período foi baseada nos textos literários que Michael lia, gravava e enviava a ela. Essa última parte do romance, conforme veremos adiante, consiste na transição de Hanna para o universo do esclarecimento.

Neste capítulo, investigaremos a ideologia da literatura como salvação desde a ótica formulada em *O leitor*. Entendemos que, neste romance, o paradigma da salvação

defronta-se com o problema do mal e, ideologicamente, sai vitorioso, como que se esquivando de todas as evidências em contrário. Se, em *Fahrenheit 451*, o mal era praticado por aqueles que se afastavam dos livros, em *O leitor* encontramos o problema equacionado distintamente: pode um leitor praticar o mal? A literatura é capaz de impedir o mal? O que podem os livros diante da barbárie? Qual é o lugar dos livros na barbárie?

A fortuna crítica do romance tem, majoritariamente, convergido para referendar a ótica do autor implícito do romance, na medida em que endossa a ideia de que a literatura opera, em geral, um processo de humanização, o qual consiste fundamentalmente na transição do Mal para o Bem. No caso de *O leitor*, a crítica tem reforçado, sem mais, o papel humanizar da alfabetização de Hanna por meio do seu mergulho na literatura. A esse respeito, observemos as considerações de Oliveira & Maraschin (2009) e de Trindade (2016), os quais apresentam observações exemplares da recepção hegemônica de *O leitor*.

Em “Literatura e direito: configurações do conhecimento e da experiência no romance *O leitor*”, Rejane Oliveira e Cláudio Maraschin (2009) propõem-se a estudar o romance de Schlink a partir da hipótese de que literatura e direito são formas de aperfeiçoar a convivência em sociedade por meio do desenvolvimento do senso de alteridade e empatia adidos do cultivo da intersubjetividade. Os autores corroboram a visão do autor implícito no que concerne aos efeitos da literatura sobre a protagonista.

As leituras vão dando a Hanna a percepção sobre o sofrimento humano que antes não compreendia, não sentia, entorpecida pela “banalidade do mal”. As leituras de Hanna levam-na ao encontro do rosto do outro, antes visto como um objeto em relação ao qual ela simplesmente executava uma ordem. Também Michael passa a enxergar Hanna e a se reencontrar com o seu passado, à medida que lê e escreve a própria história (Oliveira & Maraschin, 2009, p. 217).

Esse dispositivo de “encontro com o outro” é tomado como essencial à prática literária e também é interpretado como um caminho (na verdade, *o* caminho) para a elevação moral por meio da elevação estética.

Assim, literatura e direito, nas páginas de Schlink, convergem no apelo à responsabilidade, inseparável da dimensão ética e estética do conhecimento. Trata-se, sobretudo, de instaurar uma nova forma de comunicação (literária?) entre os seres, em que o outro não seja reduzido à verdade de um veredito. Nesse sentido, o rosto que nos chega através da literatura nos auxilia no processo de desinstalação do

rosto predeterminado pela normatividade. É exatamente nesses termos que Todorov refere-se à literatura:

O que o romance nos dá não é um novo saber, mas uma nova capacidade de comunicação com seres diferentes de nós; nesse sentido, eles participam mais da moral do que da ciência. O horizonte último dessa experiência não é a verdade, mas o amor, forma suprema da ligação humana (2009, p. 81).

Se o essencial da literatura é a comunicação intersubjetiva e se ao direito compete aprimorar as formas de convivência humana em sociedade, não podemos prescindir do encontro entre literatura e direito. Somente tocado pela presença do outro o leitor (figura a que o jurista talvez deva se equiparar) saberá que “é preciso fazer alguma coisa”, que é preciso responder ao mundo (Oliveira & Maraschin, 2009, p. 217).

O pensamento de Todorov aparece aqui como o fio condutor do raciocínio dos autores, para quem a alteridade, o encontro com o outro, se desenvolve por meio desse processo de deslocamento do “rosto” do outro previamente instituído pela normatividade e da instauração de um novo “rosto”, que nos alcança graças à comunicação intersubjetiva proporcionada pela literatura. O resultado a que se chega por essa via é, pois, o amor, identificado à literatura. Somente tocado pelo outro o leitor pode responder ao mundo e é papel da literatura (e do direito) conduzi-lo à essa disposição empática. É assim que se pavimenta, portanto, o caminho da salvação.

O estudo de André Trindade (2009) nos conduz à mesma trilha. Ao analisar romance de Schlink, o crítico defende a tese de que as narrativas literárias têm o poder de emancipar os homens, processo pelo qual Hanna vai passar após se alfabetizar por meio dos livros literários quando se encontra presa.

Como se isto não bastasse, é a literatura que se apresenta como o caminho para a emancipação de Hanna. Isso porque, durante o período de cumprimento da pena — mais especificamente no oitavo ano —, Michael passou a registrar a leitura em voz alta das obras literárias de que mais gostava, enviando, periodicamente, as fitas cassetes gravadas a Hanna. (...) Ora, impossível não referir, aqui, as considerações de Lukács (s/d) — e, em certa medida, também de Hegel — no sentido de que o romance é a forma literária, por excelência, da burguesia. Isto nos remete a pensar que Hanna, ao entrar em contato com a tradição literária da cultura ocidental, apropriou-se dos valores e ideias da sociedade burguesa, o que, certamente, redimensiona suas noções de pacto social, de culpa e de responsabilidade. (...) Observa-se, assim, que é precisamente através dos textos literários que Hanna alcança sua maioridade intelectual (...) e, por consequência, adquire uma

consciência crítica em relação ao mundo e assume uma dimensão mais humana (Trindade, 2016, p. 109-110).

O discurso do crítico faz coro à perspectiva do autor implícito do romance e, assim, reforça a tese de que a literatura é o caminho para desenvolver espírito crítico e humanidade. Nesse fragmento, chama particularmente a atenção o vínculo estabelecido entre o romance enquanto forma literária burguesa por excelência e os seus pretensos efeitos humanizadores, ou seja, por meio da forma romance Hanna internaliza os ideais de sociabilidade burguesa e, assim, introjeta valores e senso de responsabilidade moral. Partindo desse raciocínio, o crítico articula o mesmo pensamento de Todorov em *A literatura em perigo* que acabamos de ver em Oliveira & Maraschin (2009) ao de Candido em “O direito à literatura” para chegar à seguinte conclusão:

Por isso, é possível afirmar, com base nos indícios oferecidos pela narrativa de Schlink, que a leitura das obras literárias promove a “sensibilização” e a “solidariedade” do leitor – tal qual formulado por Antônio Cândido (sic) (1988) –, de tal modo que Hanna só então irá efetivamente sentir-se culpada dos crimes que cometeu, obrigando-se à expiação da culpa e à reparação dos danos, para além daquilo a que fora condenada (Trindade, 2016, p. 111).

Sendo assim, a literatura torna-se salvação ao promover sensibilização e solidariedade. O vocabulário característico da soteriologia cristã não deixa dúvidas acerca da ideologia da salvação: expiação da culpa, reparação, condenação. A literatura é o meio privilegiado para a expiação dos pecados e superação da condenação — mais uma vez, ela aparece como o caminho que conduz ao aprimoramento moral dos homens rumo ao Bem.

Esses exemplos de interpretação crítica de *O leitor* evidenciam a presença da ideologia da literatura como salvação tanto no romance quanto na sua fortuna crítica. Em nosso estudo, buscaremos aprofundar o modo como tal ideologia é internalizada pela obra de Schlink, porém adotamos uma postura divergente em relação aos colegas que endossam a ótica do romance, uma vez que tomamos o poder de salvação e emancipação da literatura como uma ideologia e não como uma efetividade concreta na vida social.

### 3.1 O LEITOR E A (NÃO) LEITORA

A forma do romance de Schlink encarna a contradição entre a leitura e a negação da leitura. Tal contradição se põe estruturalmente por meio dos movimentos de atração e repulsa entre Michael, o representante do esclarecimento, e Hanna, que representa a) as trevas decorrentes do analfabetismo e do iletramento, num primeiro momento, e b) a negação da negação, ao final do romance, ou seja, a superação da barbárie por meio do letramento. A estrutura que se apresenta consiste esquematicamente em tese (afirmação da leitura – o acadêmico Michael); antítese (a analfabeta Hanna); síntese (Hanna torna-se leitora e, por meio do esclarecimento, descobre a barbárie e comete suicídio). A partir da série de aproximações e distanciamentos conflituosos das duas personagens, erige-se uma síntese ao final da narrativa, de modo a fazer prevalecer a ideologia de que a literatura é a salvação contra o mal.

No início do romance, encontramos Michael ainda como um jovem estudante colegial, pouco afeito à vida escolar, embora já imbuído de um considerável repertório literário. Esse jovem encontra Hanna por acaso, num dia chuvoso, quando acaba se abrigando em sua casa para fugir da chuva. Subitamente, desperta-se a paixão entre os dois, mediada pelo erotismo do sexo e da leitura.

É importante notar que, nesse primeiro momento, a leitura faz parte do ritual erótico da vida sexual de Michael e Hanna. A moça disciplina o menino em relação aos estudos, instando-o a ser um bom aluno e aproveitar o acesso à ilustração que lhe é oferecida pela família, pela escola e pelo seu meio social.

— [...] Eu perdi muita coisa nos últimos meses, quando estava doente. Se quisesse ainda passar de ano, teria que estudar como um idiota. Também teria que estar na escola agora. — Contei a ela que estava matando aula.

— Fora. — Ela puxou a coberta. — Fora da minha cama. E não volte se não fizer o seu trabalho. Idiota o seu trabalho? Idiota? O que você acha que é vender e furar bilhetes? [...] Idiota? Você não sabe o que é idiota (Schlink, 2009, p. 42).

Além disso, introduz a leitura no jogo erótico entre ela e o garoto — como preliminar ao sexo, o menino deve sempre ler para ela em voz alta. Apenas após a leitura

ocorre a relação sexual, que se realiza como uma espécie de recompensa ao leitor. Nesse ponto, percebe-se que a leitura e a cultura letrada aparecem por meio da construção de uma imagem de dupla face. Por um lado, manifesta-se a face positiva, vinculada à visão entusiasmada, apaixonada e reverente que Hanna tem acerca da literatura. A leitura literária compõe o gozo, a paixão e a sensualidade da relação amorosa. Por outro lado, no entanto, a face negativa manifesta-se em função do caráter de mercadoria assumido pela leitura, a qual constitui, no âmbito da relação entre Hanna e Michael, uma moeda de troca — o menino oferece a leitura; Hanna oferece o sexo.

Mas quando cheguei no dia seguinte e quis beijá-la, ela se afastou.

— Primeiro você tem que ler para mim.

Ela falava sério. Tive de ler para ela durante meia hora *Emilia Galotti*, antes que me levasse para debaixo do chuveiro e para a cama. Agora eu também me alegrava com o chuveiro. O prazer com que tinha chegado ia-se embora com a leitura. Ler uma peça assim, de modo que os diferentes personagens se tornem reconhecíveis, únicos e vivos, exige certa concentração. Embaixo do chuveiro, o prazer voltava a crescer. Ler em voz alta, tomar uma chuveirada, amar e ficar um pouco mais juntos — este tornou-se o ritual de nossos encontros (Schlink, 2009, p. 50).

Nesse sentido, a leitura não é um fim em si mesmo, mas um caminho para um objetivo externo a ela. Michael é o leitor; Hanna é a ouvinte. Do ponto de vista dele, a leitura é o pedágio a ser pago, a fim de alcançar seu propósito efetivo, o sexo. Hanna, por outro lado, não dispõe de liberdade e autonomia para acessar a literatura diretamente. Em função da sua condição de analfabeta, ela necessariamente depende de outrem para usufruir daquilo pelo que tanto anseia.

A imagem da leitura construída na primeira parte do romance traz à tona um aspecto central para toda a constituição retórica formulada pela narrativa. Considerando-se o fato de a leitura, no romance, ser representada como liberdade e como via para o bem, não se pode deixar de considerar o decisivo papel da concepção kantiana de esclarecimento para a tese defendida pelo romance.

Não apenas Kant aparece referido textualmente, como é a principal referência para o entendimento de esclarecimento proposto pela obra. A referência direta é feita por meio do pai de Michael, que é um professor de filosofia especialista em Kant e Hegel. A propósito, destaquemos o impacto simbólico de Michael ser filho de um filósofo. O nosso

protagonista é mais do que um representante, é um rebento direto do esclarecimento!

Em um dos escritos filosóficos mais importantes da modernidade, Kant delimita os contornos do esclarecimento, que é, certamente, um dos pilares da sociedade moderna. Em “Resposta à pergunta: Que é o esclarecimento?” [1783], o filósofo alemão argumenta que “Esclarecimento *é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outrem*” (Kant, 1985, p. 100, destaques do autor). Para Kant, o esclarecimento está diretamente relacionado à liberdade e à autonomia do pensamento. Ser capaz de, por si só, empregar o seu próprio entendimento, sem subordinar-se a ninguém, essa é a marca do esclarecimento.

A imagem da transição da menoridade para a maioridade é transfigurada esteticamente por Schlinck por meio de uma curiosa inversão. O menino é apenas um adolescente, mas sua condição de leitor o torna “maior”, emancipado, autônomo. Por outro lado, Hanna é uma mulher adulta, mas sua condição de analfabeta a torna “menor”, assujeitada, heterônoma, subordinada. Embora seja apaixonada por literatura, pela cultura letrada como um todo, Hanna não goza de autonomia, sendo, por isso, dependente de quem é autônomo.

### 3.2 O QUE UM LEITOR FARIA?

No romance em análise, coloca-se, de forma central, a discussão de um dilema ético de grande envergadura. Trata-se das (im)possibilidades de ação em contextos determinados pela barbárie. Seria possível, para Hanna, enquanto funcionária a serviço do nazismo, agir de modo a negar a violência? Fosse ela uma leitora, suas ações seriam distintas? O que um leitor faria em seu lugar?

Neste breve estudo, pretendemos, à luz das concepções filosóficas de Mikhail Bakhtin, em especial o pensamento desenvolvido em *Para uma filosofia do ato responsável*, discutir dois episódios estruturantes do romance em análise, a fim de refletir sobre a responsabilidade da ação do indivíduo no mundo. Nossa hipótese é que, em *O leitor*, configura-se esteticamente a representação do dilema entre agir e não agir quando o resultado da ação implicará dano ao outro.

Em *Para uma filosofia do ato responsável*, Bakhtin sustenta que a moral teórica não pode ser convertida em norma de conduta universal, dado que o ato é sempre um

evento singular, ao qual o eu comparece efetivamente em sua totalidade particular, não passível de ser delegada ou transferida ao outro. Trata-se de uma visão diametralmente oposta à moral kantiana que é o pilar de sustentação da visão de mundo emanada por *O leitor* como um todo, em função da proximidade entre as perspectivas de Michael e do autor-implícito.

Conforme aponta o filósofo russo:

Na base da unidade de uma consciência responsável não existe um princípio como ponto de partida, senão o fato do reconhecimento real da minha própria participação no existir como evento singular, coisa que não pode ser adequadamente expressa em termos teóricos, mas somente descrita e vivenciada com a participação; aqui está a origem do ato e de todas as categorias do dever concreto, singular e irrevogável (Bakhtin, 2010, p. 92).

O ato, nesse sentido, é compreendido desde o interior do eu, enquanto ato responsável, não apenas como um acontecimento exterior, ou seja, o ato unifica o universal e o particular, o real e o ideal, na medida em que transforma, enquanto decisão irrevogável, a possibilidade em “escolha de *uma vez por todas*” (Bakhtin, 2010, p. 77).

No romance de Schlink, conforme explicamos acima, Hanna é acusada de haver colaborado para o assassinato de mulheres enquanto funcionária do regime nazista. As duas principais acusações contra ela são ter participado das seleções de prisioneiras dos campos de concentração que seriam enviadas para a câmara de gás e fazer parte do grupo de guardas que impediu a saída de um grupo de prisioneiras que ficaram presas numa igreja durante um bombardeio aéreo. A primeira cena que pretendemos analisar consiste na narração de um tenso diálogo entre Hanna e o juiz responsável por julgar o caso.

— Como se davam as seleções?

Hanna explicou que as guardas concordaram entre si em retirar dez prisioneiras de cada um dos seis grupos que estava sob sua responsabilidade, num total de sessenta – número que poderia, entretanto, oscilar, se houvesse menos casos de doença em uma área e mais na outra -, e que todas as guardas em serviço julgavam no final quem devia ser mandada de volta.

— Nenhuma das senhoras se recusou, as senhoras agiram todas em conjunto?

— Sim.

— As senhoras não sabiam que estavam mandando as prisioneiras para a morte?

— Sim, mas as novas vinham, e as velhas tinham que dar lugar para as novas.

— Portanto as senhoras, porque queriam criar novos lugares, disseram: Você e você e você têm de ser mandadas de volta e assassinadas?

Hanna não entendeu o que o juiz queria perguntar com aquilo.

— Eu... quero dizer... *O que o senhor teria feito?*

Esta pergunta foi levada a sério por Hanna. Ela não sabia o que devia ter feito de diferente, o que podia ter feito de diferente, e por isso queria ouvir do juiz, que parecia saber tudo, o que ele teria feito (Schlink, 2009, p. 123-124, destaque nosso).

Hanna, ao contrário das outras réis, assume a autoria dos atos de que é acusada. No entanto, sua posição, ao assumir a responsabilidade pelos atos praticados, nos obriga a encarar a difícil questão que ela apresenta ao juiz: “O que o senhor teria feito?”. O questionamento é desconcertante, pois não se trata de uma pergunta retórica, isto é, ela realmente está interessada em saber o que o juiz teria feito caso estivesse na mesma situação em que ela se encontrava.

A pergunta de Hanna causa embaraço ao juiz, que responde com uma fórmula genérica, a qual se fundamenta em um princípio teórico geral, dissociado da singularidade do evento efetivo no qual Hanna esperava que ele se inserisse para responder como teria agido. “Existem coisas a que não se pode simplesmente dar consentimento, e às quais temos que nos recusar, se não custarem o corpo e a vida” (Schlink, 2009, p. 124) — essa resposta representa a negação do juiz em realmente pensar na questão posta pela protagonista. Ao se abrigar por detrás da norma universal de caráter kantiano, o magistrado elimina justamente a concretude da vida, no interior da qual cada ato efetivamente praticado se materializa. *O que o senhor teria feito?* é uma questão que não admite como resposta nenhuma lei abstrata, nenhuma norma em nível teórico; trata-se, pelo contrário, de uma solicitação para que o ato seja considerado em sua inteireza no nível da efetividade, ou seja, a expectativa é que o juiz pense no que teria feito efetivamente na situação concreta em que as guardas se encontravam.

A dificuldade do problema reside em que, por um lado, evidentemente a resposta do juiz é correta e se assenta em princípios morais que visam a garantir o respeito e a dignidade da vida humana; porém, por outro lado, a norma em abstrato não leva em

consideração as vicissitudes da situação singular daquele que age, e é exatamente esse o problema de Hanna.

O romance incorpora, portanto, no nível do embate dialógico entre o representante da Lei e a transgressora da Lei, a oposição entre a universalidade teórica da norma e a singularidade eventual do ato concreto, sempre historicamente situado. Essas perspectivas, no entanto, não se encontram no mesmo nível de potência na narrativa, haja vista a predominância da perspectiva ilustrada em oposição à visão singular de Hanna.

A resposta do juiz faz Hanna pensar ainda mais na sua situação ao tempo em que colaborara para o regime nazista por meio do seu trabalho na Siemens, enorme empresa de tecnologia alemã, que foi uma das maiores beneficiárias e colaboradoras do nacional-socialismo. Diante da resposta do magistrado, Hanna pergunta em voz alta, embora apenas para si mesma, se não devia, então, ter se inscrito para trabalhar na Siemens. Trata-se de mais uma pergunta para a qual ela não tem resposta.

A personagem busca reconstituir a rede de eventos que a levaram a fazer o que fez. “Então eu deveria... não deveria... não deveria ter me inscrito na Siemens?” (Schlink, 2009, p. 125). A formulação discursiva chama a atenção, pois começa com “então eu deveria”, como quem busca concluir algo a partir de um raciocínio prévio. O raciocínio aponta para a conclusão por um dever, uma ação necessária. No entanto, Hanna não consegue formular positiva e afirmativamente qual seria o dever. Ela hesita, titubeia e se paralisa. As reticências marcam esse movimento do ato-pensamento e a guinada que ele sofre. Ela passa do “eu deveria” para “não deveria”, de modo a transitar para o polo oposto do dever, que é o não dever. Vale notar a sutileza da construção discursiva que marca a tensão entre *dever*, *dever não* e *não dever*.

Hanna inicialmente pensa “eu deveria” e logo passa para “não deveria”, negando o dever. No meio do caminho, existe uma possibilidade não explicitamente cogitada por ela, que é a possibilidade do “dever não”. O que ela diz é “não deveria ter me inscrito na Siemens?”. A possibilidade não formulada seria a de *dever não*: “deveria não ter me inscrito na Siemens?”. No primeiro caso, a negação é do complexo oracional inteiro, por meio da negação do próprio dever. No segundo caso, a negação limita-se à segunda parte do período, por meio da negação apenas do feito.

O que a análise do discurso de Hanna evidencia é, pois, a transição do dever para o não dever, como que indicando um modo de raciocínio binário preenchido alternativa e exclusivamente pelo positivo ou pelo negativo, ou seja, no horizonte axiológico de

Hanna, parece só haver espaço para o dever ou para o não dever. E uma vez que ela fez a inscrição para trabalhar na Siemens — por dever —, os atos subsequentes aparecem a ela também na dimensão do dever.

Assim, o trabalho de seleção de prisioneiras a serem enviadas para a morte na câmara de gás lhe aparece como um dever — “as [prisioneiras] novas vinham, e as velhas tinham que dar lugar para as novas” —, tal qual impedir que as prisioneiras trancafiadas na igreja em chamas saíssem de lá:

— Por que a senhora não destrancou as portas?  
— Nós estávamos... tínhamos... — Hanna procurou pela resposta.  
— *Não sabíamos agir de outro modo.*

[...]

— Não podíamos simplesmente deixá-las fugir! Éramos responsáveis... Quero dizer, tínhamos vigiado durante todo o tempo, no campo de concentração e no transporte, era esse o sentido, o de vigiá-las para que não fugissem. Por isso é que não soubemos o que devíamos fazer. Também não sabíamos quantas mulheres sobreviveriam nos dias seguintes. Já tinham morrido tantas, e as que sobreviveram também estavam tão fracas...

[...]

— *O que o senhor teria feito, então?* (Schlink, 2009, p. 142-143, destaques nossos).

Quando questionada sobre o motivo de não haver permitido a saída das mulheres aprisionadas na igreja em chamas, Hanna explicita o modo de funcionamento de seu raciocínio e de sua ação. Aquelas mulheres que compunham o corpo de guardas das prisioneiras *não sabiam agir de outro modo*, isto é, fizeram o que fizeram porque era isso que elas sabiam fazer. Se elas eram contratadas para vigiar e impedir que as prisioneiras fugissem, isso valia para qualquer lugar, qualquer circunstância. Mais uma vez, Hanna arremata seu discurso interpelando o juiz, a fim de saber o que ele teria feito naquela situação, mas agora não recebe nenhuma resposta. A arquitetura do pensamento de Hanna evidencia o parentesco com a lógica da ação automatizada de obediência própria dos nazistas e seus cúmplices.

Em seu famoso estudo sobre a banalidade do mal, Hannah Arendt, ao analisar o comportamento e o pensamento de Adolf Eichmann, ex-oficial da polícia nazista e um dos responsáveis pela organização da logística de extermínio, observa que ele “se lembrava perfeitamente de que só ficava com a consciência pesada quando não fazia

aquilo que lhe ordenavam – embarcar homens, mulheres e crianças para a morte, com grande aplicação e o mais metuculoso cuidado” (Arendt, 1999, p. 37).

Do complexo formado pelo conjunto de ações de Hanna e seu discurso, podemos depreender que os seus atos se ligam às circunstâncias eventuais concretas em que são praticados de modo automatizado, como se, uma vez disparado o gatilho inicial de uma ação e uma decisão, não mais fosse possível agir ou decidir em sentido contrário. O caso de Hanna evidencia um modo de agir que parece abdicar da responsabilidade pela via da ignorância<sup>34</sup> – agir por não saber o que fazer, agir por não saber agir diferente, agir por impulso, agir por mimetismo coletivo, tudo isso é igualmente agir.

Efetivamente, como observa Bakhtin, todo ato é único e irrepitível e, nesse sentido, eterno. Porém, a ênfase de Bakhtin na dimensão da responsabilidade do sujeito em relação ao ato nos permite compreender que, apesar das limitações e pressões sofridas por Hanna, nunca há alibi para o indivíduo retirar-se do fado responsivo e responsável do ato: “Por isso é necessário, evidentemente, assumir o ato não como um fato contemplado ou teoricamente pensado do exterior, mas assumido do interior, na sua responsabilidade” (Bakhtin, 2010, p. 76).

A filosofia do ato de Bakhtin nos ensina, portanto, que o pensamento, o julgamento, a decisão e o ato fazem parte do lugar de cada indivíduo no mundo, lugar esse que é indelegável e intransferível e do qual jamais se pode fugir. É possível compreender as circunstâncias em que Hanna agiu, compreender seus motivos e mesmo a extrema limitação de suas opções. No entanto, ao fim e ao cabo, pertenciam a ela, em nível individual, a decisão e o ato. Ela poderia não ter trabalhado na Siemens, poderia não ter participado das seleções, poderia não ter mantido as mulheres presas na igreja em chamas. Mas ela o fez. Hanna agiu de modo a cooperar diretamente com o extermínio de pessoas. Responder por nossos atos, no sentido ético e no sentido discursivo, é o fado do humano, para o bem e para o mal.

No romance, porém, o problema do mal, que por si só já é espinhoso o suficiente,

---

<sup>34</sup> Ao comentar o estudo de Hannah Arendt sobre Eichmann, o filósofo Frédéric Gros faz a seguinte observação: “Arendt denuncia, portanto, a ‘burrice’ de Eichmann. O termo é perturbador e induz um mal-entendido imediato. Quando se fala de ‘burrice’ a respeito de um delito ou de um crime, é para dizer: não foi por maldade, foi só burrice, ele não se dava conta. Mas Arendt diz outra coisa. A burrice é pensar por clichês, por generalidades. Eichmann é incapaz de ter uma opinião, ele só gosta das ideias prontas. É isso que Arendt chama de burrice: a automaticidade da fala, o pronto-pensar, os elementos de linguagem. Ela não estigmatiza nem a falta de espírito nem a limitação da inteligência, e sim a ausência de juízo. Mas essa ausência não é um déficit, e sim uma privação voluntária” (Gros, 2018, p. 122).

é associado à perspectiva iluminista e, assim, põe de pé o monumento da ideologia da literatura como salvação. Aqui na segunda parte do romance, em que Hanna comparece ao tribunal, é praticamente o único momento em que sua voz também comparece. No entanto, aparece subordinada à ótica do autor-implícito e à perspectiva de Michael, o qual, enquanto narrador, em momento algum abre mão do comentário e da valoração das ações de Hanna.

### 3.3 “UM PASSO DE ESCLARECIMENTO”

No quarto ano de nosso contato rico em palavras e sem palavras veio um bilhete: “Menino, a última história foi especialmente bonita. Obrigada. Hanna.”

(...)

Li o bilhete e fiquei cheio de alegria e júbilo. “Ela escreve, ela escreve!” Eu tinha lido tudo o que pude achar sobre o analfabetismo durante todos aqueles anos. Sabia do desamparo diante de atividades cotidianas que exigiam a leitura, para achar um caminho ou um endereço ou para escolher um pedido no restaurante, sabia da angústia com que o analfabeto segue os modelos já dados e a rotina controlada, e da energia que é exigida para ocultar a incapacidade de ler e escrever, desperdício de energia vital. Analfabetismo é minoridade. À medida que Hanna tivera a disposição de aprender a ler e a escrever, dera o passo da minoridade para a maioria, *um passo de esclarecimento*. (Schlink, 2009, p. 206, destaque nosso).

A terceira e última parte do romance narra o terceiro estágio da vida de Hanna, que agora se encontra presa após ter sido condenada no julgamento analisado no tópico anterior. Após se divorciar, Michael encontra na leitura um refúgio (uma das formas assumidas pela ideologia da salvação) e, dessa experiência, emerge o ímpeto de voltar a comunicar-se com sua antiga amada. Passa a enviar-lhe, de tempos em tempos, fitas em que grava obras literárias. Nenhuma carta, nenhum bilhete, nenhum recado, nenhuma palavra particular, apenas o áudio com a leitura das obras. “Nunca escrevi para Hanna. Mas continuei a ler para ela. (...) A leitura em voz alta era a minha maneira de falar para ela, com ela” (Schlink, 2009, p 208).

Nessa terceira parte, ocorre o triunfo do esclarecimento e, juntamente com seu triunfo, a vitória do Bem contra o Mal. Do ponto de vista de Michael, o envio das fitas com as obras literárias gravadas representa o esforço daquele que, imbuído do espírito

esclarecido da cultura burguesa, toma como missão libertar das trevas aqueles que se encontram presos nelas. O agora professor de Direito não consente em abrir espaço em sua vida para Hanna, uma funcionária do regime nazista. No entanto, sua posição social o leva a apostar na leitura como fonte de libertação.

Escrever para Hanna inicialmente era uma impossibilidade factual, haja vista sua condição de analfabeta. No entanto, mesmo após a descoberta de que ela aprendera a ler e a escrever, Michael se nega a dar esse passo. Partilhar com ela as suas próprias palavras parece ser uma concessão de intimidade indevida para alguém como Hanna. É por isso que ele compartilha as palavras alheias, pelas quais não é chamado a se responsabilizar. Assim como o juiz na corte de justiça, Michael igualmente recusa-se, consciente ou inconscientemente, a assumir uma posição de responsabilidade diante dos eventos e das pessoas no contexto da ditadura nazista<sup>35</sup>. O lugar mais seguro é colocar-se numa posição acima e externa aos acontecimentos e manter uma superioridade moral garantidora de que se está do lado do Bem.

O lugar de onde Michael analisa e julga Hanna é o tribunal de justiça, mas também, e talvez sobretudo, o tribunal da cultura letrada, que enxerga a si própria como o máximo de civilização e progresso e, no mesmo movimento, lança a todo e qualquer elemento que esteja fora do seu escopo cultural o estigma da barbárie. Em *O leitor*, o mal está diretamente ligado à ausência do esclarecimento – apenas a leitura será capaz de livrar o indivíduo do mal e elevá-lo ao bem. É graças a isso que Michael é capaz de negar a Hanna a proximidade física e emocional após o reencontro na corte de justiça, mas é capaz de assumir uma postura professoral e, como um jesuíta imbuído de uma missão civilizatória, agir deliberadamente para conduzir Hanna das trevas para a luz por meio do esclarecimento. O nascimento de Hanna para as luzes será, ao mesmo tempo, a sua morte, a qual simboliza a vitória derradeira do bem (esclarecimento, leitura, literatura) contra o mal (analfabetismo, cultura iletrada, barbárie). É a este processo de transformação pela leitura que se dedica toda a terceira parte do romance.

Em que consiste a transformação de Hanna? Antes de mais nada, ela transforma-

---

<sup>35</sup> Para além do apoio massivo ofertado ao regime nazista por parte da população alemã, é importante lembrar que não há registros de oposição organizada ao regime no interior da Alemanha. Conforme sustenta Hannah Arendt: “Na realidade, a situação era tão simples quanto desesperada: a esmagadora maioria do povo alemão acreditava em Hitler (...). Contra essa sólida maioria, ficava um número indeterminado de indivíduos isolados, completamente conscientes da catástrofe nacional e moral; eles podiam ocasionalmente se conhecer e confiar um no outro, havia amizade entre eles e trocas de opinião, mas nenhum plano organizado” (Arendt, 1999, p. 114).

se em uma leitora e, assim, alcança a possibilidade de ganhar autonomia intelectual. Mas não é apenas isso que Hanna alcança com sua transformação, haja vista que agora ela se torna também consciente de múltiplas dimensões do nazismo que outrora lhe eram desconhecidas.

Aparentemente, é essa conjunção de fatores que conduz Hanna a se negar a voltar a viver em liberdade quando, após cumprir dezoito anos de prisão, recebe o indulto que lhe permitiria deixar a cadeia. É nesse contexto que se dá o único encontro que tem com Michael desde que se separaram. Informado pela direção da penitenciária de que Hanna está prestes a ser solta e que precisa de ajuda, Michael comparece ao presídio e tem um breve diálogo com ela. Nessa conversa, surge a questão decisiva acerca da consciência e da responsabilidade de Hanna pelos seus atos. A posição de Hanna, como sempre, é desconcertante:

- Antes do processo você realmente nunca tinha pensado nas coisas que foram ditas durante o processo? Quero dizer, você nunca tinha pensado nisso, quando estávamos juntos, quando eu lia em voz alta na sua casa?
- Isso preocupa muito você? — Mas ela não esperou por uma resposta.
- Eu tinha sempre a sensação de que, sem dúvida, ninguém me entendia, de que ninguém sabia quem eu era e o que me levava até aquele ponto da minha vida. E você sabe, quando ninguém entende, ninguém pode exigir que você preste contas. Nem a corte podia exigir que eu prestasse contas. Mas os mortos podem. Eles entendem. Para isso não precisam ter estado por perto; mas se estiveram, entendem especialmente bem. Aqui na prisão eram muitos em volta de mim. Vinham toda noite, querendo eu ou não. Antes do processo eu ainda podia afugentá-los quando eles queriam vir (Schlink, 2009, p. 216).

A resposta de Hanna é desconcertante porque parece desviar-se da responsabilidade pelos atos cometidos. Seu argumento é que apenas os mortos podem exigir dela uma prestação de contas, uma vez que os vivos, incluindo Michael e o juiz que a condenou, não a compreendiam. Aparentemente, essa posição de Hanna contrasta com a resposta que dará uma semana depois, quando, na véspera de finalmente ganhar sua liberdade, ela se mata.

O suicídio de Hanna é a culminância do seu processo de transformação. O julgamento lhe impôs a cadeia, que lhe trouxe os fantasmas dos mortos dos campos de concentração e também a passagem à condição de leitora e escritora. Como leitora, leu

sobre os campos de concentração, leu as memórias de sobreviventes do Holocausto, como Primo Levi e Simone Weil, leu inclusive o estudo de Hannah Arendt sobre o julgamento de Adolf Eichmann. Aqui, chegamos a um ponto crítico da trajetória da protagonista, bem como da argumentação do romance. O passo de esclarecimento de Hanna a conduziu ao conhecimento do Holocausto desde um ponto de vista bastante profundo. Esse conhecimento parece ter sido responsável por conduzi-la à decisão de suicidar-se quando se viu na iminência de ser solta. Sabendo quem era, o que fizera e as dimensões daquilo com que, diretamente, colaborara, Hanna opta por recusar a liberdade, valendo-se do que fora seu último e talvez um dos poucos atos livres realizados por ela.

No âmbito do romance, o suicídio de Hanna representa a vitória do esclarecimento sobre as trevas da ignorância e da barbárie. Como complemento, acompanhamos o desfecho da narrativa, em que Michael se incumba da tarefa legada por Hanna e visita a filha da única sobrevivente do incêndio na igreja, a fim de doar a ela as economias legadas por Hanna. Recusando-se a conceder a Hanna qualquer tipo de indulgência, a moça e Michael concordam em fazer uma doação para uma associação judaica de combate ao analfabetismo!

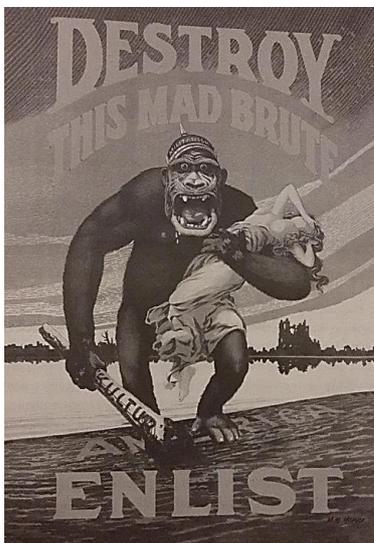
Esse episódio final é o arremate narrativo da ideologia da literatura como salvação. Aprender a ler e a escrever conduziu Hanna ao mundo das luzes do esclarecimento. Não podendo apagar seu passado, seu legado, no entanto, servirá para ajudar a conduzir outras pessoas para o mesmo caminho iluminado da cultura letrada.

Nesse sentido, o processo de salvação revela-se diretamente ligado à relação entre arte e ideologia. Até onde pudemos observar, há pelo menos três aspectos constitutivos desse problema: a) a salvação como ideologia; b) a arte como ideologia; c) a crítica como ideologia. A partir de um caso exemplar, podemos observar como, de forma muito curiosa, esse problema foi enfrentado no contexto da Alemanha nazista pelos próprios dirigentes do nacional-socialismo. As contradições aí evidenciadas nos ajudam a compreender como *O leitor* incorpora esteticamente esse complexo ideológico.

Em 1933, sob comando de representantes do governo nazista, reuniu-se um grupo de “especialistas” — formado pelo chefe da censura alemão, um produtor de cinema, um pastor, um filósofo, um arquiteto, um médico representante do Ministério da Saúde, um representante do Ministério da Propaganda, dentre outros —, a fim de assistir ao filme King Kong e deliberar acerca da pertinência de sua exibição para o público alemão nas salas de cinema germânicas. O relato pormenorizado da reunião, bem como de seus

desdobramentos, tal qual apresentado pelo historiador Ben Urwand (2019), deixa transparecer uma mistura de cômico com grotesco. Seriadamente, os homens ali presentes lançaram-se a discutir se o filme poderia ser prejudicial à saúde dos alemães ou se colocaria em risco o seu instinto racial! Após algumas semanas de discussão acalorada, com posições as mais estapafúrdias, o Ministério da Propaganda acabou por autorizar a exibição do filme, ainda que com muitos cortes e até mesmo a mudança do título.

Anos antes, o mesmo padrão simbólico havia sido fonte de inspiração para o governo estadunidense durante a Primeira Guerra Mundial. Foi elaborado, a fins de propaganda de alistamento militar, um pôster<sup>36</sup> que representa os soldados alemães como o gorila King Kong. Em uma mão ele rapta uma mulher branca que remete à Estátua da Liberdade; na outra mão, carrega um porrete com a inscrição “Kultur” [Cultura]. Em volta do macaco ameaçador, surge a convocatória para o alistamento, a fim de destruir o louco brutal.



No pôster, podemos verificar algumas sutilezas das ferramentas de formação ideológica de uma sociedade. O que um pedaço de papel, contendo um gorila gigante e algumas palavras, poderá fazer contra um povo? Por que houve a censura do filme *King Kong* na Alemanha? Ambos os objetos culturais aqui citados trabalham no campo simbólico, lúdico, podem parecer até divertidos, operando, portanto, somente no campo do entretenimento.

Entretanto, esse pôster, durante a Primeira Guerra Mundial, incitava a violência contra um grupo de pessoas específico, promovida pelos Estados Unidos. Já o filme, por sua vez, foi acusado de introduzir inconscientemente danosas concepções, de ordem racial, na percepção cognitiva do cidadão alemão. O fato é que tanto o governo estadunidense quanto o governo nazista estavam atentos ao potencial ideológico dos objetos estéticos, seja para difundir ideologia a seu favor e contrária aos inimigos, seja para proteger-se de possíveis ameaças ideológicas transmitidas pela arte do inimigo.

Essa discussão não parece ser uma preocupação do indivíduo comum ao assistir

---

<sup>36</sup> O pôster é reproduzido por Ben Urwand em *O pacto entre Hollywood e o nazismo: como o cinema americano colaborou com a Alemanha de Hitler* (2019).

um filme de fantasia, ao ler um romance ou ao ouvir uma melodia. Isso porque os processos de formação cultural e também ideológicos são substancialmente imperceptíveis até que se pare para pensar minuciosamente sobre o porquê de pensarmos como pensamos e agirmos como agimos. Diante disso, naturalizamos a organização social e os comportamentos como se estes já estivessem sido estabelecidos em um projeto anterior à criação da vida na Terra. Enquanto, na verdade, na passagem dos séculos, seguimos construindo e desconstruindo tais princípios de organização da mente e do social.

Mas a grande questão proveniente do debate acerca de *O Leitor* é se a leitura, por si e só, (e, nesse caso, parece haver os livros certos para a salvação) é capaz de desautomatizar aquilo que foi impresso, inclusive por meio dos próprios livros, no gene cultural de um povo. Há muitos que defendem que existem livros que ensinam a ideologia dominante, mas que existem livros responsáveis por contestar a ideologia. A dúvida é: quando isso acontece? Como saber se recalamos a forma social da arte ou a crítica transformadora contida nela? É circunstancial? Existem livros certos para a salvação? Por que os livros que Michael leu para Hanna não a impediram de colaborar para o assassinato de judeus? Por que apenas os livros que Hanna leu na prisão a fizeram modificar seu pensamento?

Todas essas questões nos obrigam a pensar acerca do papel ideológico exercido pela arte, mas também pela crítica da arte. No presente caso, interessa-nos especialmente entender a função social da ideologia da arte como salvação.

A teoria estética também pode ser uma ideologia, não apenas no sentido de ser a propaganda manifesta de uma convicção religiosa, moral ou política, mas também na estrutura profunda, repassando de forma disfarçada crenças e valores. Ela pode ser a propaganda de uma escola ou época. Dizer que arte é a expressão sensível da ideia ou da verdade, sendo estas confundidas com uma crença religiosa ou moral, constitui ideologia, que se apresenta de modo tanto mais camuflado quanto mais o espírito esclarecido avança. Na narrativa trivial, a crescente diversificação das estruturas de superfície serve para disfarçar e tornar mais eficaz uma estrutura profunda que seja um postulado ideológico. Isso é mais relevante que ideologemas localizados numa fala de personagem, num ícone, numa veste. A ideologia é tanto mais eficaz quanto menos aparece como tal (Kothe, 2014, p.4).

Esse problema de internalização da ideologia por meio da forma estética se apresenta nas mais diversas manifestações artísticas. O filme *King Kong*, por exemplo,

de forma objetiva, fala sobre o relacionamento amoroso entre a bela e a fera, o homem e o bicho, mas, na Alemanha, o temor da censura reside no medo da ocorrência de absorção recalcada da forma representativa utilizada pelo filme, ou seja, medo de o cidadão alemão se compreender enquanto homem branco subordinado ao bicho preto. Como uma mulher loira poderia se encantar por um macaco? O aspecto da forma escolhida para a elaboração da arte incomodou e ofendeu *os sentimentos raciais saudáveis do povo alemão*. Esse é o principal triunfo da ideologia. Ela filtra a nossa percepção dos objetos e dos movimentos sociais, levando-nos a nos comportar de forma a proteger e garantir a manutenção da crença. Em *O leitor*, Hanna não sabia o que havia feito de errado, pois estava obedecendo a ordens do Estado, comportamento aprendido desde a infância.

O narcisismo de cada "nacionalismo" impede a visão de suas limitações e seus defeitos, acaba levando a uma não percepção equilibrada de suas qualidades e limitações. Ela inventa para si um passado ideal e heroico — como é o caso do indianismo brasileiro —, sem reconhecer o que significa tal invenção. Ela não costuma ser vista como “invenção” e sim como “factum”. Não há, porém, puros “facta”. Quem crê não sabe que crê: ele imagina saber a verdade, mesmo que a única verdade seja aí que ele crê. Quanto menos se percebem as próprias limitações tanto mais se cai nelas. O que parece patriótico acaba sendo prejudicial ao desenvolvimento, como também é o fascínio abobado pela metrópole. Com a idealização prejudica-se o que com ela se quer conseguir (Kothe, 2014, p.7).

A arte, ainda que perturbe o paradigma social, também é responsável por formar a subjetividade individual/coletiva de ordem e de comportamento de um povo. Uma característica muito evidente na forma da arte, por exemplo, é fortalecer a nacionalidade de uma comunidade. É tornar, portanto, um grupo de pessoas fortalecidas por um elo de identidade ideológica extremamente importante para a aniquilação do outro (imigrante, forasteiro, negros, judeus, pessoas com pensamento político divergente, etc.). Os livros, o esclarecimento e as artes também servem às políticas do poder e do controle.

Ainda que *Anna Kariênina*, de Leon Tolstói, seja uma obra prima e retrate temas da alma humana, pensando nos aspectos formais e ideológicos, é bastante significativo que o autor tenha assassinado brutalmente a personagem que decide romper com a estrutura burguesa da constituição familiar. Se jogar na frente de um trem leva uma leitora a pensar sobre como lidar com as consequências de ruptura do sistema. Enquanto crítica, compreendemos a argumentação filosófica, mas enquanto mulheres leitoras recalcamos

o ato traumático da punição. Diante disso, efetivamente, qual foi o efeito final do livro?

*Os lusíadas* de Camões é obra escrita por encomenda real, para decantar a formação e expansão de Portugal; como ele perdeu a soberania assim que apareceu a epopeia, ela serviu para mobilizar o patriotismo, conforme era interesse de outras potências que não queriam uma Espanha imensa; depois serviu para legitimar o colonialismo português: com a falência deste, a obra revelou como um discurso oficial, de propaganda lusitana, do que se salvam três episódios independentes, de caráter romanesco: o amor de Dom Pedro por Inês de Castro, que depois de morta foi rainha, assegura a perenidade de um amor e a vingança de um rei que havia sido impedido quando príncipe de afirmar sua preferência pessoal contra as convenções do cargo; o episódio do Velho do Restelo, em que se lamenta o custo do povo para os projetos políticos do Estado; o episódio da ilha dos amores, em que a mulher aparece como recompensa para os esforços do herói (Kothe, 2014, p.18).

Ainda que as razões por trás do ato criativo sejam devoradas pelo próprio produto artístico com o passar dos tempos, a forma fica intacta. O leitor não somente processa e assimila as críticas, mas também a forma que evidencia a submissão de um povo a um governo. Ainda que a obra permita leituras e encenações diversas, enquanto leitor também apreendemos as consequências desastrosas de um ato. Dessa forma, como apresentado por Kothe, por exemplo, *Os Lusíadas*, de Camões, inflamou o patriotismo e legitimou o colonialismo português (dinamismo importante para a formação de uma nação forte), a custo, por outro lado, da exploração econômica, da dominação política e da ruína de outros povos. Aqui, essa importante obra literária parece carregar o peso da humanização de uns e da desumanização de outros.

De algum modo, essa percepção de arte como laço de nacionalidade e de identidade alimenta, de forma mais ou menos oculta, um dos paradigmas estabelecidos pela arte como salvação, que é a perspectiva de que os livros ofereçam conforto, bem-estar, saúde, proteção e engrandecimento. Arendt relata um episódio muito curioso a esse respeito, ao comentar os acontecimentos relacionados ao julgamento de Eichmann:

A melhor hora de Eichmann demonstrar esse lado positivo do seu caráter em Jerusalém surgiu quando o jovem oficial de polícia encarregado de seu bem-estar mental e psicológico deu-lhe um exemplar de *Lolita* para relaxar. Dois dias mais tarde, Eichmann devolveu o livro, visivelmente indignado; “um livro nada saudável” – “Das ist aber ein sehr unerfreuliches Buch” – disse ele a seu guarda (Arendt, 1999, p.61).

Em primeiro lugar, chama atenção o fato de o responsável pelo bem-estar mental e psicológico de Eichmann fornecer-lhe um livro. E salta aos olhos mais ainda a reação de Eichmann, ao rejeitar o livro sob o argumento de não ser uma obra que fizesse bem. A moral de Eichmann, um cristão cumpridor das leis e da ordem, que se julgava direcionado pelo imperativo categórico kantiano, não poderia consentir com uma obra como aquela. O extermínio de judeus era admissível; uma obra como a de Nabokov, porém, não era “nada saudável”. Ao que parece, o policial forneceu o livro movido pelo ideal de que todo livro faz bem. Eichmann, por outro lado, repeliu o livro porque este não fazia parte do grupo de obras validadas moralmente e que, portanto, em vez de salvar, são prejudiciais ao leitor. Longe de serem atitudes desvinculadas uma da outra, esses dois gestos são faces da moeda da ideologia da literatura como salvação. De um lado, a perspectiva de que toda obra salva e faz bem; de outro, a perspectiva de que apenas as obras certas fazem bem, enquanto as outras é que são ideológicas e fazem mal.

Em *O leitor*, prevalece a primeira visão. Para além do argumento central, que é a salvação de Hanna, há um episódio marginal que revela os altos níveis de crueldade que a ideologia da salvação pode tomar. Durante o julgamento, uma das depoentes, tomada de ira (mas também de oportunismo), faz a seguinte declaração contra Hanna:

— Sim, ela tinha favoritas, sempre uma das mais jovens, fraca e frágil, que acolhia sob sua proteção, cuidando para que ela não tivesse de trabalhar, acomodando-a melhor, tomando conta dela e alimentando-a melhor, e de noite a levava para ficar com ela. E as garotas não podiam dizer o que faziam com ela de noite, e pensávamos que ela... também porque todas acabavam no transporte, como se ela tivesse se divertido com as garotas até ficar satisfeita. Mas não era assim, um dia uma delas contou, e ficamos sabendo que as garotas liam em voz alta para ela, noite após outra. Isso era melhor do que se ela... também era melhor do que se elas tivessem trabalhado na construção até a morte. Eu devo ter pensado que era melhor, senão como poderia ter esquecido? Mas era mesmo melhor? (Schlink, 2009, p. 130).

O relato da depoente evidencia a repetição do mesmo paradigma de ação por parte de Hanna. Assim como fizera com Michael, ela acolhe as garotas e oferece a elas um tratamento, em troca da leitura em voz alta. Com Michael, o sexo era a moeda de troca. Com as jovens prisioneiras, apesar das suspeitas relacionadas à atividade sexual, a moeda de troca são favorecimentos ligados à alimentação e ao trabalho — o que não é pouco,

considerando-se que era comum prisioneiros morrerem tanto de fome quanto de exaustão pelo trabalho forçado. Hanna atua como uma Shahrazad às avessas. Aqui, em vez de a leitura funcionar como uma rota de fuga para evitar a morte, opera como um preâmbulo macabro. No fim, todas as jovens vão morrer. A literatura não as salva. E não as salva, pois quem detém o poder imediato é Hanna, a iletrada. É ela quem embarca as garotas nos vagões rumo ao extermínio.

E essa é precisamente a dimensão concreta que subjaz à ideologia da literatura como salvação. Em *O leitor*, os livros não salvam ninguém que já não seria salvo, o que indica que a salvação é determinada não pelos livros, mas pelas relações sociais nas quais os livros, a leitura, a literatura, os esclarecimentos se inserem. No romance de Schlink, os que se salvam são os que, socialmente, se encontram em posições seguras: é preciso ser um alemão não judeu e não pobre para garantir a salvação. As garotas enviadas por Hanna aos campos de extermínio, as mulheres e crianças queimadas na igreja, todas eram judias. Independentemente do seu nível de esclarecimento, do seu repertório cultural, o seu pertencimento étnico seria o fator decisivo para o aprisionamento e a morte. Hanna, apesar de não ser judia, em função de sua pobreza encontra-se numa situação limite, em que é levada a trabalhar em uma empresa a serviço dos nazistas. Nesse contexto, quem está a salvo efetivamente são os que têm a salvação garantida previamente: Michael e sua família pequeno-burguesa; seus amigos; sua esposa; seus colegas de classe; o juiz.

Nesse sentido, retomando a expressão de Terry Eagleton<sup>37</sup>, podemos afirmar que o ideal da literatura como salvação cumpre a função de dourar a pílula da ideologia burguesa, a fim de maquiá-la, com o humanismo universalista e ilustrado, a guerra social que condena muitos e salva muito poucos.

### 3.4 O ESCLARECIMENTO NO TRIBUNAL

Até aqui, nós acompanhamos o modo como a narrativa de *O leitor* constrói o argumento em defesa do esclarecimento em oposição aos riscos de barbárie associada à negação do esclarecimento. É com essa roupagem que se apresenta, neste romance, a ideologia da literatura como salvação. É preciso, porém, dar um passo adiante em relação

---

<sup>37</sup> “Assim como Arnold, em *Literature and Dogma* e *God and the Bible*, tentou diluir os fragmentos constrangedoramente doutrinários do cristianismo através de sonoridades poeticamente sugestivas, também a pílula da ideologia da classe média deveria ser adoçada com o açúcar da literatura” (Eagleton, 2006, p. 40).

ao que já foi exposto e aprofundar a compreensão da visão de esclarecimento apresentada pelo romance. Só assim poderemos efetivamente estabelecer a crítica da ideologia nele configurada.

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer lançam-se à difícil tarefa de fazer uma crítica do esclarecimento sem abrir mão dele. Em “O conceito de esclarecimento”, os dois pensadores observam que o programa do esclarecimento sempre foi o desencantamento do mundo, por meio da dissolução dos mitos e da vitória do saber por sobre a imaginação. Seu objetivo, portanto, residia em livrar o homem da posição de assujeitamento em relação à natureza e conduzi-lo à posição de senhor. Eis aí, então, o princípio fundamental e oculto do esclarecimento: o saber como poder. “O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens. Nada mais importa” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 18).

O diagnóstico de Adorno e Horkheimer acerca do percurso histórico do esclarecimento evidencia a sua íntima ligação com a dominação, de modo que, essencialmente, ele parece incapaz de, por si só, conduzir ao oposto, que é a liberdade. E não porque seja absolutamente avesso à liberdade, mas porque a liberdade que é capaz de oferecer é tributária da ausência de liberdade necessária para assegurá-la. Enquanto programa de dominação da natureza, o esclarecimento ensejou uma relação de sujeito e objeto que afastou o ser humano de sua dimensão natural, uma vez que a natureza passou a ser vista como o mau, o perigo, a ameaça e a insegurança. O esclarecimento promete livrar o homem desse perigo e, a cada novo passo, investe-o na posição de senhor. O entendimento do funcionamento de cada mínimo aspecto da natureza, desde o ciclo da água até a composição das células, torna o homem um pouco mais livre da ameaça e da incerteza acerca dos processos vitais. Saber como o mundo natural funciona permitiu que a humanidade se protegesse das intempéries e dos outros animais, dominasse técnicas e habilidades de produção a partir dos mais diversos materiais, organizasse e expandisse a produção de alimentos, promovesse a prevenção e a cura de doenças, planejasse o ciclo reprodutivo, enfim, o esclarecimento efetivamente vem oferecendo progressivamente liberdade em relação a tudo que, enquanto natureza, ameaça a humanidade. Mas essa dádiva cobra um preço historicamente: o preço da alienação do homem em relação à natureza e em relação a si próprio.

Ao converter-se em senhor da natureza, o homem se estranhou em relação a ela. A dominação exercida sobre a natureza tornou-se dominação sobre o próprio homem. A identificação histórica entre esclarecimento e dominação atingiu níveis inimagináveis

durante o século XX, quando o aparato científico mais avançado construído pela humanidade foi mobilizado racionalmente a fim de destruir a mesma humanidade. A invenção e o emprego da bomba atômica concretizaram a conjunção entre dominação da natureza e dominação do homem. As formas históricas de violência e exploração empregadas por alguns grupos para subjugar outros e, assim, reproduzir o poder dos senhores, foram colocadas lado a lado com as formas históricas desenvolvidas para compreender, manipular e dominar a natureza. De mãos dadas, atingiram o ponto culminante na bomba de hidrogênio. Havendo desenvolvido meios para libertar definitivamente a humanidade do terror e do medo, o esclarecimento desenvolveu meios para lançá-la permanentemente no terror e no medo da destruição total.

Em *O leitor*, o esclarecimento comparece desprovido da contradição que o caracteriza tão essencialmente. O seu traço essencial, que é a vinculação com a dominação, tal qual criticado por Adorno e Horkheimer, não comparece no romance. Hanna é sentada no banco dos réus individualmente e como uma representante do obscurantismo, da ignorância, do mito. O esclarecimento passa incólume. O paradigma de esclarecimento adotado pelo romance baseia-se exclusivamente no momento positivo<sup>38</sup>. De acordo com o ponto de vista do autor-implícito, a falta de esclarecimento é responsável pela barbárie (nazismo), ao passo que o acesso às luzes é o caminho, a verdade e a vida.

O que fica ofuscado ideologicamente pelo romance é o fato de o nazismo também ser obra do esclarecimento. Não foram ignorantes que arquitetaram e executaram as invasões europeias, o holocausto, as câmaras de gás. Engenheiros, arquitetos, médicos, químicos, músicos, professores, atores, filósofos, jornalistas, pintores, antropólogos, economistas, toda uma vanguarda intelectual esteve à frente da empresa nazista. Mentas brilhantes elaboraram teorias raciais, padrões estéticos, obras de arte, trilhos de trem, logística, máquinas e toda uma infinidade de aparatos tecnológicos com vistas a encontrar as formas mais racionalmente eficazes de justificar a dominação e exterminar pessoas. Não foi, portanto, nem o analfabetismo nem a falta de letramento filosófico, artístico, químico ou matemático o que engendrou o nazismo. Um acervo de obras literárias ou filosóficas não impediria Hitler, Goebbels ou Eichmann de organizarem e executarem

---

<sup>38</sup> Nesse sentido, é interessante notar que, na *Dialética do esclarecimento*, tende a ocorrer o oposto, ou seja, o momento positivo do esclarecimento é ofuscado em detrimento da crítica à sua identidade com a dominação. Conforme observa Habermas: “Como podem os dois iluministas, pois nunca deixaram de sê-lo, subestimar o conteúdo racional da modernidade cultural, de tal modo que em tudo percebem apenas uma aliança entre razão e dominação, poder e validade?” (Habermas, 2000, p. 173).

invasões e extermínios.

Essa “atitude objetiva” — falar dos campos de concentração em termos de “administração” e dos campos de extermínio em termos de “economia” — era típica da mentalidade da SS, e algo de que Eichmann ainda muito se orgulhava no julgamento (Arendt, 1999, p. 83).

É notável, por exemplo, a declaração dada por Eichmann durante o seu julgamento com vistas a alinhar-se ao pensamento esclarecido. Ao declarar-se um leitor de Kant e um partidário do paradigma moral do imperativo categórico, ele pretende vincular-se à tradição filosófica que, assentada no esclarecimento, pretendeu fundar na razão pura os princípios morais universais.

A primeira indicação de que Eichmann tinha uma vaga noção de que havia mais coisas envolvidas nessa história toda do que a questão do soldado que cumpre ordens claramente criminosas em natureza e intenção apareceu no interrogatório da polícia, quando ele declarou, de repente, com grande ênfase, que tinha vivido toda a sua vida de acordo com os princípios morais de Kant, e particularmente segundo a definição kantiana do dever. Isso era aparentemente ultrajante, e também incompreensível, uma vez que a filosofia moral de Kant está intimamente ligada à faculdade de juízo do homem, o que elimina a obediência cega. O oficial interrogador não forçou esse ponto, mas o juiz Raveh, fosse por curiosidade, fosse por indignação pelo fato de Eichmann ter a ousadia de invocar o nome de Kant em relação a seus crimes, resolveu interrogar o acusado. E para a surpresa de todos, Eichmann deu uma definição quase correta do imperativo categórico: “O que eu quis dizer com minha menção a Kant foi que o princípio de minha vontade deve ser sempre tal que possa se transformar no princípio de leis gerais” [...]. Depois de mais perguntas, acrescentou que lera *A Crítica da Razão Pura*, de Kant. E explicou que, a partir do momento em que fora encarregado de efetivar a Solução Final, deixara de viver segundo os princípios kantianos, que sabia disso e que se consolava com a ideia de que não era mais “senhor dos seus próprios atos”, de que era incapaz de “mudar qualquer coisa”. O que não referiu a corte foi que “nesse período de crime legalizado pelo Estado”, como ele mesmo disse, descartará a fórmula kantiana como algo não mais aplicável. Ele distorcera seu teor para: aja como se os princípios de suas ações fosse o mesmo do legislador local – ou, na formulação de Hans Frank para o “imperativo categórico do Terceiro Reich”, que Eichmann deve ter conhecido: “Aja de tal modo que o Führer, se souber da sua atitude, a aprove” (*Die Technik des Staates*, 1942, pp. 15-6). Kant, sem dúvida, jamais pretendeu dizer algo desse tipo; ao contrário, para ele todo homem é um legislador no momento em que começa a agir: usando essa “razão prática” o homem encontra os princípios que poderiam e deveriam ser os princípios da lei. Mas é verdade que a distorção inconsciente de Eichmann está de acordo com aquilo que ele próprio chamou de versão de Kant “para o uso doméstico do homem comum”. No uso doméstico, tudo o que resta do espírito de Kant é a exigência de

que o homem faça mais que obedecer à lei, que vá além do mero chamado da obediência e identifique a sua própria vontade com o princípio que está por trás da lei – a fonte de onde brotou a lei. Na filosofia de Kant, essa fonte é a razão prática; no uso doméstico que Eichmann faz dele, seria a vontade do Führer. Grande parte do minucioso empenho na execução da Solução Final – um empenho que geralmente atinge o observador como tipicamente alemão, ou característico do perfeito burocrata – pode ser atribuída à estranha noção, efetivamente muito comum na Alemanha, de que ser respeitador das leis significa não apenas obedecer às leis, mas agir como se fossemos legisladores da lei que obedecemos. Daí a convicção de que é preciso ir além do chamado do dever. Seja qual for o papel de Kant na formação da mentalidade do “homem comum” da Alemanha, não existe a menor dúvida de que Eichmann efetivamente seguia os preceitos de Kant: uma lei era uma lei, não havia exceções (Arendt, 1999, p.153-154).

A relação entre Eichmann e Kant é particularmente relevante para nos ajudar a interpretar a situação de Hanna e a vinculação que o romance opera entre esclarecimento, liberdade e bondade. Efetivamente, a ética kantiana tem a ambição de estabelecer os fundamentos da ação moral a partir da razão pura, de modo a, independentemente das particularidades de cada situação empírica, haver um parâmetro de conduta moral a ser seguido. É assim que, na *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, Kant chega à fórmula do imperativo categórico: “O imperativo categórico é, portanto, só um único, que é este: Age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal” (Kant, 2007, p. 59). A universalidade do imperativo categórico assenta-se no princípio de que seria preciso estipular uma norma suprema de julgamento das ações, independentemente das variações circunstanciais em que se encontra o homem. É por isso que apenas a razão pura pode fornecer os fundamentos supremos da ação moral: “o princípio da obrigação não se há-de buscar aqui na natureza do homem ou nas circunstâncias do mundo em que o homem está posto, mas sim a priori exclusivamente nos conceitos da razão pura (...)” (Kant, 2007, p. 16).

E se é verdade que, para Kant, apenas é moral a ação que é executada sem visar a finalidades exteriores a ela, sem pesar as consequências que dela advirão, ou seja, é moral apenas a ação praticada pelo *dever*, isso de forma alguma endossa a perspectiva de Eichmann, que se desresponsabiliza pela ação ao assumir-se como um mero “cumpridor da lei”, colocando-se completamente exterior a ela. É certo que, em Kant, a lei deve ser o móbil da ação — “Dever é a necessidade de uma acção por respeito à lei” (Kant, 2007, p. 31) —, porém esta lei não é dada de fora para dentro. O imperativo categórico só adquire validade universal porque a) o que é praticamente bom assenta-se

não na subjetividade, mas na objetividade da razão, que torna o princípio da ação válido para todos os seres racionais (Kant, 2007, p. 48); b) a legislação universal é fruto da concordância da vontade com essa própria legislação, da qual ela se torna autora, ou seja, a própria vontade torna-se legisladora universal (Kant, 2007, p. 74), de modo que o indivíduo jamais se desresponsabiliza pelo seu agir, pois sua própria vontade arbitra como legisladora — na visão de Kant, é justamente aí que se encontra a autonomia<sup>39</sup>; c) os seres racionais vinculam-se todos entre si por meio do chamado Reino dos Fins, que consiste no reconhecimento da dignidade da pessoa humana, ou seja, na consideração de que nenhum homem pode ser tratado como um objeto, como um meio para se alcançar algum fim, devendo, ao contrário, ser considerado como um fim em si mesmo.

Sendo assim, tomando-se o conjunto da filosofia moral kantiana, observa-se que, aparentemente, ações como as de Eichmann e Hanna não encontram sustentação, haja vista a franca violação dos princípios da autonomia da vontade e da dignidade humana. Conforme Kant sustenta:

Mas o homem não é uma coisa; não é portanto um objeto que possa ser utilizado simplesmente como um meio, mas pelo contrário deve ser considerado sempre em todas as suas acções como fim em si mesmo. Portanto não posso dispor do homem na minha pessoa para o mutilar, o degradar ou o matar. (...) Porque então é evidente que o violador dos direitos dos homens tenciona servir-se das pessoas dos outros simplesmente como meios, sem considerar que eles, como seres racionais, devem ser sempre tratados ao mesmo tempo como fins, isto é, unicamente como seres que devem poder conter também em si o fim desta mesma acção (Kant, 2007, p. 70-71).

Ocorre que, por outro lado, foi precisamente na pátria dos filósofos que o esclarecimento revelou mais brutalmente seus limites e suas contradições. Não apenas os dirigentes e oficiais nazistas, mas a maioria da população alemã estimulou e endossou o Holocausto. Sob as bênçãos da ciência moderna, a máquina de guerra mais avançada disponível à época foi posta em marcha a fim de lograr êxito nos projetos de dominação nazista.

É nesse sentido que Adorno e Horkheimer, no segundo excurso da *Dialética do Esclarecimento*, intitulado “Juliette ou esclarecimento e moral”, retomam as críticas

---

<sup>39</sup> “Autonomia é pois o fundamento da dignidade da natureza humana e de toda a natureza racional” (Kant, 2007, p. 79).

radicais de Sade e Nietzsche contra a moral burguesa. Ao desnudar “a impossibilidade de apresentar um argumento de princípio contra o assassinato” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 98), Sade e Nietzsche escancararam o giro em falso da moral kantiana, idealmente igualitária, mas encobridora das contradições sociais concretas<sup>40</sup>.

As doutrinas morais do esclarecimento dão testemunho da tentativa desesperada de colocar no lugar da religião enfraquecida um motivo intelectual para perseverar na sociedade quando o interesse falha. Como autênticos burgueses, os filósofos pactuam na prática com o que sua teoria condena (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 74).

O que os filósofos frankfurtianos estão a denunciar é o fato de o esclarecimento haver se ajustado historicamente aos princípios de reprodução da sociedade capitalista com fins de dominação. A razão instrumentalizada subordinou-se aos interesses privados de classe e revelou-se impotente diante do desafio histórico de superação da barbárie — conforme explica Habermas, “a razão, enquanto razão instrumental, assimilou-se ao poder e renunciou, desse modo, à sua força crítica (...)” (Habermas, 2000, p. 173).

O esclarecimento comprometera-se com o liberalismo. (...) Com o desenvolvimento do sistema econômico, no qual o domínio do aparelho econômico por grupos privados divide os homens, a autoconservação confirmada pela razão, que é o instinto objetualizado do indivíduo burguês, revelou-se como um poder destrutivo da natureza, inseparável da autodestruição (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 78).

Nesse sentido, o paradigma moral kantiano revela-se um construto abstrato que mascara a concretude dos interesses inconciliáveis dos segmentos sociais. Sendo assim, o esclarecimento e a moral fundada na razão pura, uma vez desnudados, revelam-se não apenas impotentes, mas também cúmplices do sistema totalitário. O triunfo da razão instrumental é incompatível com a dignidade humana proclamada pelo imperativo categórico, o qual se apresenta como um princípio especulativo e apenas formal, destituído do conteúdo da concretude do ato responsável no mundo empírico.

---

<sup>40</sup> “As dificuldades no conceito de razão, provenientes do fato de que seus sujeitos, os portadores de uma e a mesma razão, se encontram em oposição uns aos outros, estão escondidas no esclarecimento ocidental por trás da aparente clareza de seus juízos” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 72).

Liberado do controle de sua própria classe, que ligava o negociante do século dezanove ao respeito e amor recíproco kantianos, o fascismo, que através de uma disciplina férrea poupa o povo dos sentimentos morais, não precisa mais observar disciplina alguma. Em oposição ao imperativo categórico e em harmonia tanto mais profunda com a razão pura, ele trata os homens como coisas, centros de comportamentos. Os dirigentes estavam dispostos a proteger o mundo burguês contra o oceano da violência aberta que realmente assolou a Europa, apenas enquanto a concentração econômica ainda não havia progredido suficientemente. Antes, só os pobres e os selvagens estavam expostos à fúria dos elementos desencadeados pelo capitalismo. Mas a ordem totalitária instala o pensamento calculador em todos os seus direitos e atém-se à ciência enquanto tal. Seu cânon é a própria eficiência sanguinária (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 75).

Como se vê, após o próprio esclarecimento ser levado ao banco dos réus, ele mesmo não sai inocentado. Assim, a perspectiva adotada em *O leitor*, no sentido de identificar o esclarecimento à oposição à barbárie, igualmente não passa ilesa pelo tribunal da história. Quando o leitor senta no banco dos réus, ele carrega sobre seus ombros o fardo da vinculação entre saber e dominação. E é importante frisar isso não para absolver Hanna e todos aqueles que sua representação simboliza, mas para lembrar que os Michaels, os juízes e os esclarecidos inteligentes também oferecem seu quinhão de responsabilidade para a produção e reprodução da barbárie.

Por outro lado, não se pode negar o valor crítico da persistência da aposta no esclarecimento. Se ele não foi capaz de promover a emancipação historicamente prometida, a história nos mostra que só por meio dele é possível radicalizar a crítica e a prática social. Nesse sentido, a defesa do esclarecimento promovida por *O leitor*, embora mergulhada na ideologia salvacionista, acena para o potencial crítico da radicalização do esclarecimento.

#### 4. PENSEM QUE ISTO ACONTECEU

*Abriu-se o alçapão, o corpo estrebuchou, atroz; a banda de música recomeçou a tocar; e nós, novamente formados em coluna, desfílamos à frente dos últimos estremecimentos do moribundo.*

Primo Levi, *É isto um homem?*

Publicada em 1947, a obra *É isto um homem?*, de Primo Levi, apresenta um relato do período em que o autor foi mantido como prisioneiro no campo de concentração de Buna (Auschwitz III). Trata-se de uma narrativa dura e cortante, daquelas que o leitor gostaria de jamais ter lido, tamanha a brutalidade dos acontecimentos narrados. Seria a fuga (ou a tentativa de fuga) para a arte e pela arte uma forma de resistência em busca do humano no contexto da máxima barbárie?

No presente capítulo, discutiremos o modo como a ideologia da literatura como salvação se apresenta na obra *É isto um homem?*. Trata-se da terceira estação de análise de narrativas em que buscamos compreender as formas pelas quais a literatura configura em si mesma as promessas de salvação. Nas duas estações anteriores, lidamos com material essencialmente ficcional — a distopia de *Fahrenheit 451* e o realismo de *O leitor*. Agora, no entanto, daremos um passo para a fronteira do literário e buscaremos investigar a máquina da salvação em funcionamento em um contexto extremo, no qual efetiva e cruelmente o que está em jogo realmente é a vida ou a morte. Subsidiariamente, também serão estabelecidas relações entre o texto de Primo Levi e outras narrativas do holocausto, sobretudo *As meninas do quarto 28*, de Hannelore Brenner.

Assim como ocorreu com as leituras anteriores, nossa interpretação também remarará contra a maré da fortuna crítica da obra, que hegemonicamente tem se concentrado no endosso da ideologia da literatura como salvação. A esse respeito, consideremos sucintamente, a título de ilustração, os estudos de Cavalcanti (2019), Mourão & Figueiredo (2021) e Silva (2022).

Em “Literatura e direitos humanos em *É isto um homem?* de Primo Levi”, Thaís Cavalcanti (2019) desenvolve a tese de que o conteúdo e a forma da narrativa memorialística de Levi engendram a humanização por meio da literatura. Apoiando-se sobretudo na já extensamente comentada leitura que Antonio Candido faz em “O direito

à literatura” e “A literatura e a formação do homem”, a autora concentra-se na análise do capítulo “O canto de Ulisses”<sup>41</sup> a fim de demonstrar sua tese principal:

Candido afirma que a literatura atua sobre o ouvinte/leitor não apenas pela mensagem que ela transmite, mas também pela sua construção. A forma literária, segundo Candido, promoveria uma ordenação do caos e seria o primeiro fator de humanização, pois nos possibilita organizar nossa mente e nossos sentimentos. Por isso Primo Levi esforça-se tanto por lembrar os versos de Dante em sua integridade. Não basta para ele apenas a mensagem do poeta, mas o modo como ele construiu o seu poema: “Eu renunciaria à minha ração de sopa para poder ligar ‘non ne avevo alcuna’ com os versos finais” (LEVI, 1988, p. 117). A força da palavra organizada é fundamental para assegurar o efeito da mensagem. A forma do poema permite que o significado ganhe força e os dois, forma e conteúdo, constituem um par indissolúvel, capaz de aumentar o poder de pensar e de sentir do ouvinte/leitor. Nesse sentido, a memória com seu poder ordenador e estruturante exerce um papel fundamental na sobrevivência do indivíduo e do grupo, na resistência ao aniquilamento posto em execução nos campos nazistas. A tentativa de lembrar-se do poema que sabia de cor é um ato de resistência (Cavalcanti, 2019, p. 95).

Ao afirmar que a forma e o conteúdo do poema declamado por Levi elevam a capacidade de pensamento e sentimento do leitor e que o poder ordenador da forma estética é determinante não apenas para a resistência, mas inclusive para a sobrevivência do indivíduo e do grupo, a autora reforça, indubitavelmente, a ideia de que a literatura salva. Ao longo do capítulo, travaremos uma batalha contra o caráter ideológico (ainda que quase sempre bem-intencionado) da concepção da arte como resistência espiritual.

Esse espírito da literatura como salvação é o mesmo que preside os estudos de Mourão & Figueiredo, os quais, ao analisarem *É isto um homem?*, partem do entendimento de que

a leitura da obra literária é um exercício indispensável para a constituição de leitores, necessariamente, por conceder a possibilidade de esse leitor atingir um nível de conhecimento crítico do mundo, além de torná-lo leitor intelectualmente autônomo e humanizado. Alimento da alma, a literatura pode e deve ser apresentada aos alunos,

---

<sup>41</sup> O episódio narrado em “O canto de Ulisses” é presença incontornável em todos os estudos sobre *É isto um homem?*, uma vez que encarna de forma exemplar e cristalina o ideal de literatura como salvação pela via da concepção de *poesia como resistência*. Neste capítulo, também analisaremos esse episódio, porém buscaremos evidenciar a dimensão ideológica da concepção de salvação nele incorporada.

principalmente da educação básica, como um modo sedutor e condicionado à descoberta (Mourão & Figueiredo, 2021, p. 216).

Com base na ideia de que a literatura confere autonomia e humanidade aos leitores (acabamos de ver como isso se equaciona em *O leitor* no capítulo anterior), os autores irão interpretar a obra de Levi como uma forma de resistência semiótica pela via do ensimesmamento. Na mesma linha, em seu estudo, Alice Silva (2022) argumenta que “O poder transformador proveniente da força da palavra se apresenta como uma fonte catártica de cura e de salvação, de reflexão, de fuga, de divertimento, uma espécie de escudo contra os males interiores do indivíduo e os que permeiam a sociedade humana (Silva, 2022, p. 13). Sendo um escudo contra o mal, meio de resistência e de sobrevivência e via de transformação e humanização, a literatura, na ótica da fortuna crítica de *É isto um homem?*, assume uma posição privilegiada (muitas vezes considerada única) na condução das pessoas para o caminho da luz e da bondade. Como sempre, alguns detalhes ficam pelo caminho, tal qual o singelo fato de o nazismo ter florescido em uma das nações mais letradas de todos os tempos. Hitler, por exemplo, era um leitor compulsivo e devorava obras de literatura e filosofia, com especial predileção por autores como Shakespeare, Fichte e Schopenhauer<sup>42</sup>. O que falhou aqui?

Ao longo do capítulo, buscaremos analisar o *É isto um homem?*, em diálogo com outras obras, em especial *As meninas do quarto 28*, com vistas a evidenciar os problemas da literatura como salvação na sua encarnação paradigmática enquanto resistência espiritual e libertação interior.

#### 4.1 O LABIRINTO DA RESISTÊNCIA ESPIRITUAL

O relato de Primo Levi apresenta suas memórias do período em que foi prisioneiro no campo de extermínio de Auschwitz. A obra tem início com o poema “É isto um homem?”<sup>43</sup>, o qual funciona como uma moldura ética e estética a toda a narrativa que se seguirá, na qual o leitor será apresentado a muito do que de pior pode acontecer a um ser humano. O poema instaura, desde o primeiro momento, uma espécie de exigência ética ao leitor, a quem não é facultada uma leitura “neutra”, ou seja, apresenta-se a exigência

---

<sup>42</sup> A esse respeito, consulte-se o instigante livro *A biblioteca esquecida de Hitler*, de Timothy Ryback (2009).

<sup>43</sup> Na edição brasileira, o título do poema deu título ao livro. No original, o título da obra é “Se questo è un Uomo”, com base no quinto verso do poema: “pensem bem se isto é um homem”.

de que o leitor, ao tomar conhecimento do que se passou, julgue os acontecimentos e se posicione perante a história. E o que se impõe como interpelação crucial é precisamente o caráter *humano* das figuras com as quais o leitor entrará em contato.

### É ISTO UM HOMEM?

Vocês que vivem seguros  
em suas cálidas casas,  
vocês que, voltando à noite,  
encontram comida quente e rostos amigos,

    pensem bem se isto é um homem  
    que trabalha no meio do barro,  
    que não conhece paz,  
    que luta por um pedaço de pão,  
    que morre por um sim ou por um não.  
Pensem bem se isto é uma mulher,  
sem cabelos e sem nome,  
sem mais força para lembrar,  
vazios os olhos, frio o ventre,  
como um sapo no inverno.

Pensem que isto aconteceu:  
eu lhes mando estas palavras.  
Gravem-na em seus corações,  
estando em casa, andando na rua,  
ao deitar, ao levantar;  
repitam-nas a seus filhos.

    Ou, senão, desmorone-se a sua casa,  
    a doença os torne inválidos,  
    os seus filhos virem o rosto para não vê-los.

(Levi, 1988, p. 9-10).

O poema estabelece uma oposição entre o leitor, encarnado no “vós” que reside em segurança no conforto do lar, que pode desfrutar de comida e de afeto, e os homens e mulheres vitimados pela violência nazista — reduzidos a uma condição subumana. A voz do poema coloca-se ao lado dos homens e mulheres destituídos de vida e faz uma exigência ética: “pensem que isto aconteceu”. O apelo para que o leitor sinta a todo momento a concretude do holocausto aparece em forma de maldição. No caso de o leitor se permitir esquecer da violência extrema praticada contra outros seres humanos, tão avassaladora a ponto de destituí-los de humanidade, de exterminá-los, que recaiam maldições sobre o próprio leitor, que perca a casa, a saúde e os filhos. No presente caso, o discurso poético não se limita a fazer uma representação ou um relato, não se restringe a pôr em cena um conjunto de cenas ou imagens, não se atém a fazer uma apreciação

sentimental ou valorativa desde o ângulo do eu-poético. Quaisquer dessas posições estariam aquém da exigência da matéria representada, diante da qual se faz imperativa a reivindicação de tomada de posição do leitor, o qual, sob pena de ser devorado, é convocado não a decifrar o que leu, mas a jamais se esquecer do que aconteceu a esses homens e mulheres.

Esse é, pois, o ponto de partida da narrativa memorialística de Primo Levi. Tudo o que se segue em suas memórias é determinado pelo questionamento acerca da (des)humanidade e pela necessidade de “contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes”, conforme o próprio autor elucida no prefácio. Ao contar aos outros o que aconteceu, estes tornam-se participantes do acontecimento. Ao se tornarem participantes, não poderão mais ser neutros, indiferentes, pois não poderão mais viver como se não soubessem o que ocorreu aos milhões de pessoas que foram desumanizadas, aprisionadas, torturadas e exterminadas. Ao ler o relato, o leitor estabelece um vínculo ético com “o outro”, que agora passa a ser também um “eu”. Que a memória do outro violentado viva no eu, que essa memória não permita que outro holocausto se repita. Do ponto de vista coletivo, esse é o propósito do relato do autor. Do ponto de vista individual, segundo ele mesmo, seu propósito era se libertar:

A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de libertação<sup>44</sup> interior (Levi, 1988, p. 8).

A necessidade de contar a experiência de choque vivida no campo de extermínio vincula-se a esse fim de libertação interior. O que está preso no eu demanda ser exteriorizado por meio do vínculo com o outro, de modo que a libertação interior é também a libertação do eu e uma espécie de aprisionamento do outro naquilo que estava preso no interior do sujeito e que também o aprisionava. É importante ressaltar que a temporalidade é um fator decisivo nessa dinâmica de libertação. Embora admita que o livro já nascera como intenção ainda durante a estada no campo de extermínio, Primo

---

<sup>44</sup> A tradução brasileira optou pelo emprego do vocábulo “libertação”, no primeiro momento, e “liberação” nesse segundo período – embora tenham o mesmo radical e a mesma etimologia, em português essas palavras têm sentidos um tanto distintos. No original, contudo, Primo Levi emprega “liberazione” nos dois contextos. Do ponto de vista semântico, acreditamos que o paralelismo é importante, haja vista o vínculo estabelecido entre a “liberazione” do campo de extermínio e a “liberazione” interior por meio da narração.

Levi só dá vazão ao impulso da libertação interior após a concretização da libertação objetiva, isto é, depois da libertação dos prisioneiros realizada pelo Exército Vermelho.

Enquanto estava objetivamente preso, Primo Levi não abdicava do projeto da libertação interior. Ele planejava contar aos outros tudo aquilo porque ele e todos os outros prisioneiros tinham passado. A expectativa da narração e do compartilhamento da experiência é acompanhada, porém, por uma grande angústia. Se, conforme a compreensão freudiana, a angústia é a reação do eu ao perigo (Freud, 2014, p. 18), é importante termos em mente de que perigo se trata no caso de Primo Levi.

Evidentemente, o maior perigo é a morte, a qual é prenunciada pelas diversas formas assumidas pela tortura no campo de extermínio, sobretudo o frio, os trabalhos forçados e a fome. Todos esses elementos articulam-se como formadores de angústia para os prisioneiros. Há, porém, um aspecto um tanto mais imaterial e que se dirige diretamente ao âmbito da fantasia com o momento em que será possível olhar para os eventos vivenciados no campo de extermínio desde fora, na condição de alguém livre, na condição de humano: trata-se do sonho da narração que os outros não escutam. Este sonho, o qual foi sonhado por diversas vezes por Levi e, de forma semelhante, por vários de seus colegas, consiste basicamente em se ver de volta ao lar, em um momento de felicidade, e então começar a relatar a experiência traumática vivida no campo de extermínio, mas não ser ouvido e ter o seu relato ignorado, recebido com plena indiferença.

Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. Todos me escutam, enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado, mas tenho medo de acordá-lo porque é mais forte que eu. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do Kapo que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio (Levi, 1988, p. 85).

Em face desse sonho, nos vemos diante da necessidade articular aspectos diversos da teoria freudiana, na busca por compreender o sentido do problema evidenciado por Primo Levi. É preciso, portanto, articular a teoria dos sonhos, a teoria da fantasia e a teoria

da angústia. Sabe-se que, segundo Freud, o sonho é a realização de um desejo. Nesse sentido, não há surpresa em observar que os prisioneiros, haja vista o estado avassalador de fome no qual se encontram, sonhem com comida<sup>45</sup>, por exemplo. No entanto, tanto no sonho com a comida quanto no sonho da narração ignorada, observa-se a frustração daquilo que seria a realização do desejo, uma vez que nem a comida é saboreada nem a narração é ouvida e, portanto, a interdição manifesta-se como angústia. Se o desejo de narrar e o de comer não se realizam, qual é o desejo realizado? E qual é o perigo que ameaça o sonhador e dá forma à angústia?

Em *A interpretação dos sonhos*, na breve sessão dedicada aos sonhos de angústia, Freud é enfático ao dizer que a angústia manifestada nos sonhos não constitui um óbice à teoria que compreende os sonhos como realização de um desejo. Isso porque, em primeiro lugar, a angústia aí diz respeito às neuroses de angústia e não à forma do sonho; além disso, não há nenhum compromisso no sentido de que a realização de um desejo constitua algo positivo ou prazeroso. Frequentemente o eu luta contra os seus próprios desejos, nega-os, reprime-os, deforma-os.

Sendo assim, o desejo realizado no sonho da narração interrompida parece ser outro que não o de narrar. O eu se encontra no lar com sua irmã, um amigo irreconhecível e outras pessoas não identificadas; fala sobre a fome, as pragas, a violência sofrida. Ele se sente feliz por estar ali e ter tanto o que contar, porém todos agem como se ele não estivesse ali. Ele não é ouvido, não é visto, não é sentido. Ele, portanto, não é. Assim como também não é aquele que não mais pode se alimentar. Eis que, de forma surpreendente, o desejo realizado manifesta-se precisamente como o desejo de não ser, isto é, como o desejo de morrer. A angústia decorre do fato de que, malgrado esse desejo, ele continua sendo, continua existindo, como um fantasma, como um morto-vivo. Assim, o perigo se manifesta não na morte, mas na *vida-que-é-morte*.

Tanto em *É isto um homem?* quanto em obras posteriores, Primo Levi demonstrou o mal-estar por ter sobrevivido. Há uma espécie de consciência culpada e envergonhada por ser um sobrevivente num contexto em que praticamente todos morreram<sup>46</sup>. Mas a

---

<sup>45</sup> “Os companheiros dormem. Respiram, roncam, alguns se queixam e falam. Muitos estalam os lábios e mexem os maxilares. Sonham que comem; esse também é um sonho de todos, um sonho cruel; quem criou o mito de Tântalo devia conhecê-lo. Não apenas se vê a comida; sente-se na mão, clara, concreta; percebe-se seu cheiro, gordo e penetrante; aproximam-na de nós, até tocar nossos lábios; logo sobrevém algum fato, cada vez diferente, e o ato se interrompe. Então o sonho se dissolve, cinde-se em seus elementos, mas recompõe-se logo, recomeça, semelhante e diverso; e isso sem descanso, para cada um de nós, a cada noite enquanto a alvorada não vem” (Levi, 1988, p. 86).

<sup>46</sup> “Os ‘salvos’ do Lager não eram os melhores, os predestinados ao bem, os portadores de uma mensagem: tudo o que eu tinha visto e vivido demonstrava o exato contrário. Sobreviviam de preferência os piores, os

vergonha e a culpa não se manifestam como ameaça. Aquilo que ameaça os que sobrevivem é justamente a vida, ou melhor, a vida destituída de vida, o que, nos campos de extermínio, se encarna na figura dos Muçulmanos .

A história ou melhor, a não-história - de todos os "muçulmanos" que vão para o gás, é sempre a mesma: simplesmente, acompanharam a descida até o fim, como os arroios que vão até o mar. Uma vez dentro do Campo, ou por causa da sua intrínseca incapacidade, ou por azar, ou por um banal acidente qualquer, eles foram esmagados antes de conseguir adaptar-se; ficaram para trás, nem começaram a aprender o alemão e a perceber alguma coisa no emaranhado infernal de leis e proibições, a não ser quando seu corpo já desmoronara e nada mais poderia salvá-los da seleção ou da morte por esgotamento. A sua vida é curta, mas seu número é imenso; são eles, os "muçulmanos", os submersos, são eles a força do Campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer.

Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar "morte" à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la. Eles povoam minha memória com sua presença sem rosto, e se eu pudesse concentrar numa imagem todo o mal do nosso tempo, escolheria essa imagem que me é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento (Levi, 1988, p. 91).

Na linguagem dos campos de extermínio, os Muçulmanos são aqueles prisioneiros que se tornaram, objetivamente, subumanos. Não se identifica mais nada de humano nessas figuras famintas, esqueléticas, que se rastejam pelo campo à espera da morte<sup>47</sup>. Para os prisioneiros, a presença dos muçulmanos é uma ameaça aterrorizante, pois eles são a encarnação da morte em vida e sua existência lembra aos demais que aquele é o seu

---

egoístas, os violentos, os insensíveis, os colaboradores da 'zona cinzenta', os delatores. Não era uma regra certa (não havia nem há, nas coisas humanas, regras certas), mas era de qualquer modo uma regra. Decerto me sentia inocente, mas, arrolado entre os sobreviventes, buscava permanentemente uma justificação diante de meus olhos e dos de outros. Sobreviviam os piores, isto é, os mais adaptados; os melhores, todos, morreram." (Levi, 2016, p. 65).

<sup>47</sup> No diário de Eva Ginz, conforme consta em *As meninas do quarto 28*, consta o seguinte relato acerca do desembarque de um grupo de muçulmanos em Theresienstadt: "Um dia, à tarde [sexta-feira, 20 de abril], eu estava trabalhando, quando vimos passar um trem de carga. Os passageiros olhavam para fora das janelas do trem e tinham uma aparência horrível. Eram pálidos, seus rostos tinham uma coloração amarela ou esverdeada, estavam barbados, emagrecidos, suas faces eram encovadas, estavam carecas e usavam roupas de prisioneiros completamente esfarrapadas. Seus olhos tinham um brilho tão esquisito, era o brilho da fome" (Brenner, 2020, p. 359).

destino — isso ou a câmara de gás. Contudo, conforme ressalta Hannah Arendt, há coisas muito piores do que a morte<sup>48</sup>.

Os sonhos dos prisioneiros revelam, portanto, o desejo de morrer sem se tornar um muçulmano. Ao assumir a forma espectral do sujeito que não come, não se comunica, não interage, o sonhador projeta, como um duplo, a forma do morto-vivo. O muçulmano evoca o pavor do *Unheimlich* freudiano, daquilo que é percebido como um desconhecido conhecido, daquilo que é estranho ao eu por justamente residir em seu interior de forma recalçada. Em outras palavras, a figura dos muçulmanos grita a todos os outros prisioneiros que eles são iguais, que todos ali são mortos-vivos, que todos ali estão numa condição subumana.

Ao lado desse nível de brutalidade inominável, porém, observa-se cotidianamente nos campos a presença de um elemento que causa espanto: a arte. Dentre as formas artísticas, a que tem mais espaço no campo é, sem dúvida, a música, por ser organizada pela própria polícia nazista. De diferentes fontes, chegaram até nós os relatos que dão conta da presença de bandas de música, de apresentações de teatro, desenhos, pinturas, poemas. “Saindo do Campo, frente à banda de música e ao posto de contagem dos SS, marchamos em linhas de cinco, com o boné na mão, os braços imóveis ao longo do corpo, o pescoço rígido” (Levi, 1988, p. 150).

A prevalência da música<sup>49</sup> nos campos de concentração é devida ao fato de a própria SS valer-se da música de forma sistemática como forma de entretenimento para os próprios soldados e oficiais e, além disso, também como forma de tortura<sup>50</sup> e de apaziguamento dos prisioneiros. Michael Kater, em seu proeminente estudo sobre a música no Terceiro Reich, <sup>51</sup>demonstrou que, desde a tomada do poder pelos nazistas, a música fez parte dos projetos de dominação cultural nazista. Juliane Brauer (2016), por sua vez, evidenciou o modo como a música, para além das funções de entretenimento, foi empregada sistematicamente como instrumento de tortura dos prisioneiros nos campos de concentração e nos campos de extermínio.

---

<sup>48</sup> “Há muitas coisas consideravelmente piores do que a morte, e a SS cuidava que nenhuma delas jamais ficasse distante da mente e da imaginação das vítimas” (Arendt, 1999, p. 23).

<sup>49</sup> Nos campos de concentração, desenvolveu-se particularmente uma forma de arte que conjugava poesia e música, recuperando a antiga tradição medieval. A poesia era elaborada sobretudo para ser cantada. Além disso, cultivou-se a confecção de livros de canções, que reuniam poesia, música e ilustrações.

<sup>50</sup> BRAUER, Juliane. “How can music be torturous? Music in nazi concentration and extermination camps”. **Music and Politics**, v. 10, n. 1, 2016.

<sup>51</sup> KATER, Michael. *The twisted muse: musicians and their music in the Third Reich*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Nos campos, a prática de outras artes foi severamente dificultada pela proibição da realização de tais atividades, pela ausência de tempo livre e pela indisponibilidade de materiais<sup>52</sup>. Ainda assim, após a derrota da Alemanha na 2ª Guerra Mundial, foram encontradas centenas de obras de arte escondidas nos campos ou deles oriunda. Além disso, desde então as experiências de terror dos campos tem sido material para todas as formas de arte.

No caso da literatura especificamente, além das obras que foram encontradas escondidas nos campos ou carregadas pelos ex-prisioneiros e pelas tropas militares, desenvolveu-se uma imensa tradição de obras memorialísticas, diários e até mesmo obras eminentemente ficcionais. No interior dos campos, as formas literárias mais profícuas foram a poesia e o drama.

O florescimento do drama nesse contexto está ligado às políticas culturais nazistas, que autorizaram e, em vários casos, determinaram a montagem de peças teatrais por parte dos prisioneiros. Já a poesia, do ponto de vista concreto, está ligada ao caráter fugidío e efêmero das condições materiais de escrita, uma vez que era bastante difícil conseguir e armazenar papel, tinta e carvão, além de não haver muito tempo disponível para escrever e ler.

A presença da arte nos campos nazistas tem sido historicamente interpretada pela ótica da *resistência espiritual*, conforme bem definiu Shirli Gilbert (2005). No entanto, em sua obra acerca da música nos guetos e nos campos nazistas, a pesquisadora apresenta uma proposta de interpretação do papel da arte (particularmente da música) no contexto da barbárie nazista que critica e ultrapassa a tradicional visão da arte como resistência espiritual. Encontram-se suportes para essa visão crítica em outros estudos importantes sobre o tema, como a pesquisa de Juliane Brauer (2016) sobre o uso da música como tortura nos campos de concentração e o alentado estudo de Karl-Heinz Schoeps (2003) acerca da literatura e do cinema no regime nazista, no qual se evidencia a farta produção de literatura pró-nazismo, bem como as contradições da literatura não-nazista e anti-nazista.

Segundo Gilbert, a resistência espiritual diz respeito ao conforto e ao suporte encontrados pelas vítimas do nazismo por meio da arte<sup>53</sup>, vista também como “um

---

<sup>52</sup> O campo de Theresienstadt foi uma exceção a essa regra. Na última sessão deste capítulo, discutiremos alguns aspectos importantes da vida artística nesse campo.

<sup>53</sup> A argumentação de Gilbert é quase sempre particularmente sobre a música, porém é perfeitamente possível derivá-la para as formas de arte em geral, uma vez que os relatos primários e secundários oferecem

mecanismo de sobrevivência vital através do qual afirmaram a solidariedade em face da perseguição, a vontade de viver e o poder do espírito humano” (Gilbert, 2005, p. 2, tradução livre<sup>54</sup>). Trata-se, portanto, de uma manifestação da mesma natureza do que estamos chamando de ideologia da literatura (ou da arte) como salvação.

No contexto da violência sofrida pelas vítimas do nazismo, a crítica à ideologia da salvação torna-se particularmente difícil, haja vista que se põe em uma relação tensa com os relatos das experiências das próprias vítimas, bem como dos autores que incorporaram esses relatos em suas representações estéticas posteriormente. Nesse sentido, é importante destacar que nosso propósito não é invalidar os sentimentos ou as memórias das vítimas, mas problematizar a ideologia da literatura como salvação no meio da barbárie; evidenciar os limites, os riscos e as contradições dessa forma de lidar com a arte; bem como estimular a compreensão da experiência literária e artística sob o terror para além das simplificações maniqueístas e do sentimentalismo.

Efetivamente, as artes desempenharam papéis extremamente complexos nesse período, serviram a propósitos cruéis muitas vezes, foram empregadas como instrumento de tortura e como mecanismos de distinção cultural (não só entre nazistas e prisioneiros, mas entre os próprios prisioneiros), colaboraram para ditar o ritmo do trabalho forçado, reforçaram o racismo, estimularam a resignação, serviram como entretenimento e diversão, incentivaram formas de resistência, ofereceram ânimo e esperança aos prisioneiros, foram fonte de afirmação de humanidade, ofereceram caminhos de evasão e de expressão dos sentimentos em relação ao passado, ao presente e ao futuro. Em face de toda essa gama de funções desempenhadas pela arte, em face de sua multiplicidade e de seu caráter contraditório, não se pode simplesmente consentir em interpretar a arte (em geral) e a literatura (em particular) como salvação.

No entanto, essa visão se revela praticamente ubíqua e é possível perceber como ela fortemente moldou a experiência dos prisioneiros e dos interlocutores que receberam seu relato, além de se manifestar igualmente em reportagens, pesquisas, estudos, etc. É o que se observa, por exemplo, na reportagem da jornalista Katya Delimbeuf acerca da exposição de 2000 obras de arte produzidas por prisioneiros de Auschwitz ocorrida em 2017 no Museu de Auschwitz, na Polônia. Intitulado “A arte como salvação”, o texto se abre com o seguinte comentário; “Para sobreviver ao horror, ao impossível, alguns presos

---

vasto material que evidencia a resistência espiritual como um *leitmotiv* que descreve a relação dos prisioneiros com as artes.

<sup>54</sup> Todas as citações de Gilbert (2005) e Brauer (2016) são traduções livres.

de Auschwitz escaparam pela arte. Desenharam e pintaram a dureza do campo de concentração, ou paisagens que nada tinham a ver com ele. Nesses instantes, eram livres” (Delimbeuf, 2017). Perspectiva semelhante encontra-se em um sem-número de outros textos, como no artigo de Lerner e Borges (2012) intitulado “A arte produzida durante o holocausto”, no qual as autoras afirmam que “Os poemas, as canções, os desenhos que chegaram até nossos dias sempre nos pareceram poder ser pensados como sinal de resistência dos prisioneiros judeus para preservar seu nível de sanidade e até de humanidade” (Lerner & Borges, 2012, p. 87).

Não é que não se possa considerar que a arte colaborou para a resistência espiritual dos prisioneiros, mas a cristalização desse modo único de olhar para a relação entre a arte, os produtores e o público sob o horror nazista acaba por lançar uma enorme sombra por sobre a diversidade e a complexidade dos usos da arte nos campos e nos guetos. É preciso, pois, antes de mais nada, dar-nos conta de que a resistência espiritual foi uma dentre muitas funções desempenhadas pela arte nesse contexto.

A hegemonia da ideologia da arte como salvação é muito mais uma forma de salvação da própria arte do que dos seus receptores. No caso da arte nos campos e nos guetos, o recurso à arte como salvação adquire um sabor especialmente amargo, uma vez que escancara as contradições e os estreitíssimos limites dos poderes da arte.

Por outro lado, não podemos ignorar a presença relevante que a arte teve nessa conjuntura. Parece haver, portanto, uma antinomia entre, por um lado, a afirmação das práticas artísticas como resistência e, por outro lado, a sua negação por meio da ineficácia da resistência em forma de práticas artísticas. Assim, faz-se necessário aprofundar a compreensão acerca das formas e dos significados assumidos positivamente pela arte entre prisioneiros e nazistas. Por meio da análise imanente da dimensão positiva da arte (em especial em suas formas literárias), a dimensão negativa será evidenciada e então será possível ter uma visão de conjunto do problema investigado. Para isso, serão analisados os casos das memórias de Primo Levi, sobretudo em *É isto um homem?*, e também as memórias de ex-prisioneiras do campo de concentração de Theresienstadt registradas no livro *As meninas do quarto 28*, escrito por Hannelore Brenner.

Começemos com a análise de um episódio narrado por Primo Levi no livro de memórias *Os afogados e os sobreviventes*. Trata-se da história de seu colega Alberto D., com quem esteve aprisionado em Auschwitz entre 1944 e 1945.

Com o objetivo de defesa, a realidade pode ser distorcida não só na recordação, mas no ato mesmo em que se verifica. Durante todo o ano de meu encarceramento em Auschwitz, tive como amigo fraterno Alberto D.: era um jovem robusto e corajoso, mais perspicaz do que a média, e, por isso, bastante crítico em relação aos tantos que fabricavam, para ministrarem-se reciprocamente, ilusões consolatórias (“a guerra terminará em duas semanas”, “não haverá mais seleções”, “os ingleses desembarcaram na Grécia”, “os poloneses da Resistência estão para libertar o campo”, e assim por diante: eram boatos que corriam quase todo dia, pontualmente desmentidos pela realidade). Alberto tinha sido deportado junto com o pai, de quarenta e cinco anos. Na iminência da grande seleção de outubro de 1944, Alberto e eu tínhamos comentado o fato com terror, cólera impotente, rebelião, resignação, mas sem buscar refúgio em verdades consolatórias. Veio a seleção, o “velho” pai de Alberto foi escolhido para o gás, e Alberto mudou em poucas horas. Havia ouvido notícias que lhe pareciam dignas de fé: os russos estavam perto, os alemães não mais ousariam persistir no extermínio, aquela não era uma seleção como as outras, não era para as câmaras de gás, fora feita para escolher os prisioneiros debilitados mas recuperáveis, como seu pai, exatamente, que estava muito enfraquecido mas não enfermo; ao contrário, ele sabia até para onde os teriam mandado, para Jaworzno, não muito longe, para um campo especial destinado a convalescentes capazes só de trabalhos leves. Naturalmente, o pai não mais foi visto, e o próprio Alberto desapareceu durante a marcha de evacuação do campo, em janeiro de 1945 (Levi, 2016, p. 27-28).

O relato de Levi evidencia o peso insuportável que a realidade pode ter em situações limite. O ponto de partida da narrativa é uma poderosa constatação acerca do funcionamento dos nossos mecanismos de defesa, que podem atuar não apenas retrospectivamente, mas no próprio instante do evento traumático. Essa reflexão vem à tona como preâmbulo à triste história de Alberto D., que transita de forma praticamente instantânea de um estado de consciência que revela um caráter crítico e questionador a um estado de negação, no qual incorpora as ilusões consolatórias como meio de lidar com a violência do envio do pai para a câmara da morte.

Na sequência do relato, Levi revela que visitou por duas vezes a família de Alberto na Itália. Durante a conversa com a mãe do amigo, percebeu que também ela e outros familiares demonstravam exatamente o mesmo comportamento de negação em relação aos acontecimentos. A mãe acreditava que Alberto havia sido capaz de escapar da SS e que estava com os russos. No ano seguinte, em nova visita, o mesmo estado de negação se mantinha, mas agora com variações na história: Alberto havia perdido a memória, estava numa clínica na União Soviética e por isso não dava notícias. Levi conta que, após

esse segundo encontro, não mais voltou à cidade de seu amigo, pois não tinha coragem de contrapor a *verdade* à *verdade consolatória* nutrida pela família.

O triste caso de Alberto D. traz à tona uma série de problemas relacionados à experiência do horror nos campos da morte, à forma assumida pelos relatos e aos mecanismos de defesa das vítimas dessa violência. No relato de Primo Levi, as defesas se manifestam por meio do que ele chama de *verdades consolatórias*, as quais representam uma espécie de negação, que consiste em recusar algo tomado como ameaçador, insuportável ou inaceitável.

Na teoria psicanalítica, os mecanismos de defesa são compreendidos como “a luta do ego contra ideias ou afetos dolorosos ou insuportáveis” (Freud, 2006, p. 37). Segundo Anna Freud, as medidas psíquicas que operam a defesa têm por objetivo garantir a segurança do ego evitando a dor, a qual pode ter como origem tanto o interior do sujeito (pulsões e desejos) quanto o mundo externo.

É possível considerar que o processo primordial de defesa é a fuga. A rigor, o cerne da teoria da psicopatologia freudiana baseia-se na fuga, haja vista que tanto a repressão quanto a neurose e a histeria são interpretadas por Freud como formas de fuga. Trata-se, em todos os casos, de encontrar formas de o *ego* resguardar-se contra aquilo que lhe aparece como ameaça, seja proveniente do *id*, do *superego* ou mesmo do próprio *ego*.

Nas “Conferências introdutórias à psicanálise”, Sigmund Freud afirma que “os homens não podem subsistir com a escassa satisfação que podem obter da realidade” (Freud, 1996b, p. 374). A realidade insatisfatória abre caminho para a negação, a fuga ou a ilusão. Gostaríamos de propor uma interpretação para a ocorrência das verdades consolatórias que articula negação, fuga, ilusão, fantasia e sublimação. Por meio da análise do modo de funcionamento dos mecanismos de defesa do ego, consideramos ser possível encontrar as chaves para a compreensão do modo de funcionamento da arte como resistência espiritual. Nesse sentido, a arte seria tomada como uma forma de defesa contra o real.

Sendo assim, o primeiro elemento a ser observado é a negação. De acordo com Sigmund Freud (2014), na negação ocorre a dissociação entre a função intelectual e o processo afetivo, uma vez que a negação é um “modo de tomar conhecimento do reprimido” (Freud, 2014, p. 10). Trata-se de um procedimento sutil e complexo, uma vez que se trata de suspender a repressão, permitindo que ela compareça ao nível da consciência, mas apenas na condição de objeto reprimido. Em outras palavras, por meio

desse processo, o conteúdo da repressão atinge a consciência, mas é *negado* — *meu pai foi escolhido na seleção, mas ele não morreu, pois essa foi uma seleção especial etc.* Freud considera que a afirmação ou a negação de algo é uma função do julgamento intelectual e que um juízo negativo corresponde a um substituto intelectual da repressão. O juízo intelectual tem as funções de atribuir ou recusar uma determinada qualidade a uma coisa (boa/má, útil/inútil, etc.) e de afirmar ou contestar se uma representação tem existência na realidade. A primeira função (da ordem do princípio de prazer) decide se algo será admitido no interior do sujeito ou se será daí expulso, uma vez que “o ego-de-prazer originário quer introjetar em si todo o bom e pôr para fora todo o mau” (Freud, 2014, p. 11). Já a segunda função é uma evolução desta primeira e tem como propósito realizar a prova de realidade da coisa representada subjetivamente. Dessa forma, o real corresponde àquilo que foi admitido no interior do sujeito e que pode ser reencontrado na realidade percebida.

A negação faz parte de um conjunto de recursos identificados pela psicanálise como meios de o ego se defender contra elementos interpretados como fonte de dor, perigo, ameaça; contra aquilo que se manifesta como insuportável, insatisfatório, indesejável. A fuga e a ilusão colocam-se ao lado da negação como parte desses recursos de proteção do ego contra o exterior e contra o próprio interior. No caso de Alberto D., a verdade consolatória por ele elaborada em relação ao pai (e depois as verdades consolatórias elaboradas pela mãe acerca de Alberto) constituem-se como negação, fuga e ilusão.

O conjunto da teoria freudiana da negação abre várias frentes de pensamento, da clínica à epistemologia. Nos interessa em particular aquilo que a tradição interpretativa inaugurada por Jean Hyppolite compreendeu como processo de *simbolização* derivada da negação, a qual desempenha “uma atitude fundamental de simbolização explícita” (Hyppolyte, 1998, p. 901). Nesse sentido, conforme explica Vladimir Safatle, “estaríamos diante de um processo de simbolização através do qual o conteúdo imediato é suspenso em prol de sua ‘sublimação’ simbólica” (Safatle, 2014, p. 25). O que está em jogo nesse processo é a descoberta de Freud de que, “por meio do símbolo da negação, o pensamento se liberta das limitações da repressão e se enriquece de conteúdos que não pode prescindir para o seu desempenho” (Freud, 2014, p. 11). Trata-se de uma posição não apenas psicanalítica, mas epistemológica. A negação surge como uma via de conhecimento do reprimido, que se permite conhecer enquanto negado. O que Freud propõe é que a negação não seja descartada, mas que seja interpretada como uma marca,

como um símbolo. Para a clínica, o negado deverá ser considerado enquanto negado, ou seja, não basta simplesmente operar a inversão da negação em afirmação (para usar o exemplo freudiano, se o paciente diz que a pessoa no sonho não é a mãe dele, então é a mãe dele), é preciso justamente entender por que o negado aparece como negado. A manifestação do reprimido enquanto negação é, ao mesmo tempo, uma forma de mantê-lo reprimido e de patrocinar a sua realização enquanto desejo.

Isso implica dizer que a negação é um mecanismo de defesa que opera simbolicamente e permite ao sujeito conhecer e desconhecer o negado, o que se faz justamente por meio do caráter simbólico da negação (em alguns casos, a negação pode derivar para a dissociação, de modo a operar uma desconexão completa entre a subjetividade e o mundo exterior). A sublimação simbólica da negação de que fala Safatle evidencia o parentesco identificado por Lacan (1988) entre a sublimação e a pulsão de morte, no sentido de que algo se cria a partir da destruição<sup>55</sup>. Existe, portanto, uma ponte que liga a negação aos mecanismos psíquicos simbólicos de retificação/compensação da realidade.

É nessa mesma chave que operam a ilusão e a fantasia, caracterizadas por serem formas de realização de desejo. Consideremos, inicialmente, a ilusão. “É característico da ilusão o fato de derivar de desejos humanos” (Freud, 2014b, p. 68). Para Freud, a ilusão consiste em uma crença motivada pela realização de um desejo e se caracteriza por prescindir de comprovação, não exigir correspondência com a realidade, além de não poder ser tomada como idêntica ao erro. A ilusão, portanto, confere às pessoas a possibilidade de dar vazão a seus desejos e acreditar neles, sem que isso seja submetido aos rigores de quaisquer provas de realidade. Em sua relação com o real, a ilusão tanto pode contrapor-se a ele quanto pode coincidir com a realidade. Sendo assim, o reino da ilusão é um espaço de ampla liberdade para a realização dos desejos, que mantêm com o real a distância mais conveniente à satisfação daquilo que se deseja. É necessário, porém, sublinhar um traço determinante da ilusão: trata-se de uma crença. A ideia projetada pode ou não ser falsa, pode ou não ser realizável, mas é acreditada.

No mesmo sentido, Freud considera que “toda fantasia é a realização de um desejo, a correção de uma realidade insatisfatória” (Freud, s.d., p. 9). A ideia de que a fantasia corrige a realidade naquilo que ela tem de insatisfatório estabelece o vínculo entre a negação, a ilusão e a fantasia. O ato de fantasiar é caracterizado por Freud como uma

---

<sup>55</sup> A esse respeito, consulte-se a tese de Clarissa Metzger (2017): *A sublimação no ensino de Jacques Lacan*.

atividade da mesma ordem da brincadeira infantil, na qual a criança “cria um mundo próprio, ou melhor, recoloca os elementos de seu mundo em uma nova ordem que lhe agrade” (Freud, s.d., p. 4). Ocorre que essa é precisamente a explicação que Freud oferece para a atividade do poeta. É o poeta quem, por excelência, brinca, joga, constrói um mundo a seu modo, enfim, quem fantasia ordenando os elementos da maneira que melhor lhe aprouver. Essa atividade, contudo, não se limita ao artista, sendo comum a todas as pessoas — o poeta seria apenas aquele que leva às últimas consequências a prática de fantasiar. A propósito, a realização do desejo por meio da fantasia é o fundamento da interpretação dos sonhos, uma vez que os processos oníricos nada mais são do que o correspondente noturno dos *Tagträume*, isto é, dos sonhos-diurnos.

Observa-se, assim, que existe uma linha de continuidade entre os elementos tipicamente compreendidos como mecanismos de defesa (fuga, negação, ilusão) e a fantasia, denominador comum entre o poeta e as demais pessoas no que diz respeito às práticas simbólicas de realização de desejo e retificação da realidade insatisfatória. Essa conjugação nos permite situar, entre os frutos dos mecanismos de defesa, as verdades consolatórias de que fala Primo Levi.

Desse modo, voltamos à consideração inicial acerca da *ideologia da salvação* manifestada em forma de *resistência espiritual*. Nosso esforço caminha no sentido de evidenciar o caráter contraditório da arte como resistência espiritual no contexto nazista — por um lado, é preciso compreender o momento positivo dessa prática e expor a importância e a validade do recurso à arte como defesa contra o real; por outro lado, também é necessário compreender que há limites e riscos nessa tendência, além de ser imperioso destacar que não é possível reduzir a arte produzida nos campos de morte (bem como a arte derivada da experiência dos sobreviventes) ao registro da resistência espiritual. As múltiplas funções assumidas pela arte nesse contexto iluminam, portanto, o fato de existir (para o bem e para o mal) vida para a arte para além da salvação.

Dando vazão ao propósito de explorar o momento positivo da arte como resistência espiritual, buscaremos dar um passo adiante em relação ao andaime conceitual erguido para explicar os mecanismos de defesa e as estratégias psíquicas de satisfação de desejos e correção da realidade insatisfatória. Trata-se agora de compreendermos de que modo isso diz respeito mais diretamente ao mundo da arte.

Ao relacionarmos fuga, negação, ilusão e fantasia, emerge uma espécie de teoria da arte como defesa frente ao real, conforme precisamente sintetizou Massimo Recalcati

(2006). É assim que Jacques Lacan, ao sugerir uma concepção estética da sublimação freudiana, articula estética e processos de defesa psíquica.

No *Seminário VII*, Lacan apresenta uma interpretação da obra de arte como resposta ao vazio ou, mais precisamente, como organização do vazio. Lacan entende que existe algo que não pode ser acessado pela consciência e pela linguagem, não pertence nem à ordem do imaginário nem à ordem do simbólico: a Coisa [*das Ding*]. A Coisa corresponde ao real mudo e inquietante. Na psicanálise lacaniana, a Coisa diz respeito justamente à dimensão negativa constitutiva da psique humana, ao vazio que representa aquilo que nos constitui por nos faltar e que, assim, alimenta o desejo de desejar. Sendo da ordem do vazio, da falta, a Coisa é irrepresentável. “Sendo irrepresentável em si, a Coisa só pode ser representada como ‘Outra Coisa’”, diz Recalcati (2006, p. 15). É precisamente neste ponto que incide a sublimação freudiana. É por meio da sublimação artística que se faculta a possibilidade de representação do irrepresentável. Para Lacan, a forma estética constitui uma defesa contra o real assustador, inquietante, nefasto.

Nesse sentido, Lacan, ao teorizar sobre o belo como barreira frente ao vórtice da Coisa, parece retomar o Freud do poeta e os sonhos diurnos, onde reconhece à “verdadeira arte poética” a capacidade de tornar suportável o repugnante e desagradável. Porém o belo como defesa frente ao real não é a mesma coisa que a remoção *tout court* do real (Recalcati, 2006, p. 15).

É por meio dessa lente construída a partir da estética da defesa que propomos interpretar um dos episódios mais emblemáticos de *É isto um homem?*, a saber, a narração do canto de Ulisses, que se trata da referência mais direta à obra de Dante no relato memorialístico. Na verdade, a *Divina Comédia* atua como uma espécie de palimpsesto<sup>56</sup> em toda a construção narrativa de *É isto um homem?*. A obra de Dante surge, desde o começo das memórias de Levi, como o principal filtro interpretativo a dar sentido às experiências de terror no campo de extermínio. Assim, por exemplo, o soldado que recebe os prisioneiros quando desembarcam do trem na chegada a Auschwitz é representado como um Caronte: “Não se tratava de uma ordem nem de um regulamento, mas visivelmente de uma pequena iniciativa pessoal de nosso Caronte” (Levi, 1988, p. 24). É com essa referência que se encerra o capítulo I, a que se segue o capítulo “No fundo”,

---

<sup>56</sup> Para uma visão detalhada das referências de Levi à *Divina Comédia*, consulte-se “O mito de Ulisses em *Se questo è un Uomo*”, de Cláudia Mauro (2012). Embora a autora apresente interpretações distintas das nossas, seu estudo evidencia as relações entre os textos de forma bastante produtiva.

marcado pela imagem da descida ao fundo, tal qual na descida de Dante e Virgílio pelos círculos do inferno: “Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo” (Levi, 1988, p. 32). Da mesma forma, no início do capítulo, faz-se referência ao terrível letreiro instalado na entrada do campo: “O caminhão parou; via-se um grande portão e, em cima do portão, uma frase bem iluminada (cuja lembrança ainda hoje me atormenta nos sonhos): ARBEIT MACHT FREI — o trabalho liberta” (Levi, 1988, p. 25). Trata-se da versão nazicapitalista da inscrição que consta na entrada no inferno de Dante: “Abandonai toda a esperança, vós que entráis”.

A aproximação estabelecida entre as inscrições nas entradas de Auschwitz e do Inferno é particularmente importante por duas razões. Em primeiro lugar, em função da caracterização do *Lager* como Inferno — ao longo de toda a narração, é decisiva a representação desse espaço como o lugar em que habitam a “casa dos mortos”, como a nomeia Levi. Em segundo lugar, porque o trabalho assume uma posição central para tornar esse lugar um inferno — os prisioneiros que não eram rapidamente executados eram submetidos a trabalhos forçados durante todo o período em que havia sol, com apenas um domingo de folga, dia no qual tinham que trabalhar na manutenção do campo.

É justamente em um momento de trabalho que emerge a lembrança do poema de Dante. Primo Levi relata que um dia ele fora convocado por Jean, o Pikolo<sup>57</sup> de seu bloco, de quem havia se tornado amigo há pouco tempo, para ir buscar sopa em sua companhia. Jean orienta Levi a andar mais lentamente, a fim de ganhar tempo. Além disso, ele também escolhe o caminho mais longo possível, para que pudessem caminhar por pelo menos uma hora e, assim, terem a oportunidade de conversar mais. No meio do caminho, cruzam por um soldado e, após o ritual de continência, Jean xinga o soldado para Primo Levi, falando metade da frase em francês, metade em alemão. Revela que tem vontade de aprender italiano. É o que dá ensejo ao canto de Ulisses: Levi se dispõe a ensinar imediatamente, durante a caminhada mesmo. E o que lhe vem à cabeça é o canto de Ulisses na *Divina Comédia*.

---

<sup>57</sup> Nos campos de morte, o “Pikolo” era um prisioneiro escolhido pela SS para desempenhar funções de comando dentro dos campos. Por conta de sua função, gozava de alguns privilégios, como não precisar fazer trabalho braçal e ter direito a porções maiores de comida. Na hierarquia dos campos, estava subordinado ao “Kapo”, que também era um prisioneiro e que tinha a função de supervisor geral dos demais prisioneiros. Geralmente costumavam ser vistos como traidores pelos demais prisioneiros, haja vista a função de colaboração que desempenhavam para ajudar a SS.

O maior cifre da chama antiga  
Começou a agitar-se murmurando,  
Como faz aquela que o vento fadiga,  
Então a ponta para cá e lá movendo,  
Lançou fora uma voz e disse: “Quando...”

(Levi, 1988, p. 165)<sup>58</sup>

O trecho corresponde ao início da fala de Ulisses no canto XXVI da *Divina Comédia*. O guerreiro narra, sinteticamente, os infortúnios que conduziram a ele e a Diomedes até o inferno. Este é o primeiro trecho que vem à memória de Primo Levi na tentativa de começar a ensinar italiano para Jean e não há nenhum tipo de explicação acerca das razões da escolha desse trecho e não de qualquer outro. Entendemos que uma forma produtiva de lidar com os trechos escolhidos é tomá-los como um *sintoma*<sup>59</sup> e, para além de buscar as motivações de sua ocorrência, pensar nas implicações da ocorrência desses versos em particular. Isso implica considerar que as referências ao poema de Dante são significativas não apenas pelo seu conteúdo manifesto ou pelo seu conteúdo latente, mas pela própria forma fragmentária e esparsa de manifestação no discurso de Levi.

Os elementos de que dispomos nos situam em um dos episódios mais famosos da *Divina Comédia*, que é o encontro de Dante e Virgílio com Diomedes e Ulisses, a quem Virgílio se dirige e pede que narre em que circunstâncias eles foram mortos. Ulisses então conta que, após partirem da ilha em que estiveram aprisionados junto a Circe, ele e sua tripulação viajaram pela costa europeia e pela costa africana, até chegar no ponto que hoje é conhecido como estreito de Gibraltar (onde se dizia que Hércules cumprira um de seus doze trabalhos). Acreditava-se, na Antiguidade, que não era possível ultrapassar as Colunas de Hércules sem morrer. Ulisses instiga seus companheiros a fazer mais essa viagem, porém eles acabam sendo atingidos por um tufão e lançados ao mar e à morte.

Primo Levi, porém, não consegue se lembrar de todo o canto. Sua narração tem início já no verso 85, com a caracterização do modo de falar de Ulisses, então tornado apenas uma chama. Daí para frente, são poucos os versos que vêm à mente de Levi: “Ma misi me per l’alto mare aperto” (“Mae meti a mim pelo alto mar aberto”); “...quella compagna picciola, dalla qual non fui diserto” (“aquela companhia pequena da qual nunca

---

<sup>58</sup> Todas as citações da *Divina Comédia* neste capítulo acompanham a tradução realizada por Tiago Tresoldi (2016), por se tratar da mais literal dentre todas as que pudemos consultar em Língua Portuguesa.

<sup>59</sup> Para Freud, o sintoma é “o verdadeiro substituto e derivado do impulso reprimido” (Freud, 2014, p. 9).

fui desertado”); “Acciò che l’uom più oltre non si metta” (“para que homem mais além não fosse”).

Eis que, então, surge uma estrofe inteira:

Considerate la vostra semenza;  
Fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtude e canoscenza<sup>60</sup>.

Este parece ser o fio do novelo, aquilo que inconscientemente impulsionou a lembrança desse canto em específico. A oposição entre o bruto, o selvagem, o animal e o humano, dotado de virtude e sabedoria. No contexto da viagem de Ulisses, ele apela a essas características de seus companheiros a fim de instá-los a ousar viajar por onde ninguém jamais navegara (no caso, ultrapassar as colunas de Hércules). É como humanos, como alguém dotado da possibilidade de julgar, decidir e agir, que os tripulantes devem avaliar a empresa proposta por Ulisses, não como animais. Esses versos despertam um profundo sentimento em Levi e em Jean:

É como se eu também ouvisse isso pela primeira vez: como um toque de alvorada, como a voz de Deus. Por um momento, esqueci quem sou e onde estou.

Pikolo me pede para repetir esses versos. Como ele é bom: compreendeu que está me ajudando. Ou talvez seja algo mais: talvez (apesar da tradução pobre e do comentário banal e apressado) tenha recebido a mensagem, percebido que se refere a ele também, refere-se a todos os homens que sofrem e, especialmente, a nós: a nós dois, nós que ousamos discutir sobre estas coisas, enquanto levamos nos ombros as alças do rancho (Levi, 1988, p. 168).

Levi manifesta, aqui, o discurso que emana o substrato da ideologia da salvação, tão recorrente nos relatos de sobreviventes do extermínio nazista. Emerge nessa passagem o pretenso poder da literatura de lembrar aos homens que eles são homens, de “confirmar a nossa humanidade”, como diz Antonio Candido. Levi e Jean identificam, nas palavras de Ulisses, um apelo à sua própria humanidade, um chamado a que eles também reconheçam e se lembrem de que *não foram feitos para viver como brutos*. E a força dos versos de Dante é tamanha que eles soam como “a voz de Deus” e, mais ainda, por um

---

<sup>60</sup>“Considerais vossa procedência:/ feitos não fostes para viver como brutos,/ mas para seguir virtude e sapiência.”

momento o fazem se esquecer de quem é e de onde está, ou seja, o transporta para fora do campo de extermínio, da casa dos mortos.

Tamanha comoção lança Levi em um estado de ardor por tentar se lembrar de todo o canto, a fim de partilhá-lo com Jean. A tarefa não é fácil. Mais alguns versos soltos vêm à mente: “Li miei compagni fec’io sì acuti...” (“E tanto os companheiros fiz agudos”; “Lo lume era di sotto dela luna...”). A lembrança parece cada vez mais dificultosa, porém vem mais uma estrofe inteira:

Quando n’apparve una montagna, bruna  
Per la distanza, e parvemi alta tanto  
Quanto veduta non avea alcuna<sup>61</sup>.

A enorme montanha, que tanto estupor causa em Ulisses, amplia os sentimentos de Primo Levi, que subitamente se lembra da paisagem do caminho para sua casa, algo tão tocante que ele, desta vez, não se atreve sequer a externar: “ó Pikolo, Pikolo, diga alguma coisa, fale, não me deixe pensar nas minhas montanhas, que me apareciam na penumbra do crepúsculo quando eu retornava de trem para casa!/ Basta, vamos adiante com a poesia. Nessas lembranças a gente pode pensar; falar, não” (Levi, 1988, p. 169). A experiência com a poesia de Dante, durante a execução do trabalho de buscar sopa, parece despertar em Levi os sentimentos ligados à humanidade, ao lar, ao pertencimento. Há um sabor amargo nisso, porém, que é justamente o que o impede de lançar em voz alta o seu pensamento. E isso é justamente a lembrança, não enunciada, de que não haverá volta para casa, conforme se explica em uma passagem do capítulo 2:

Resolvêramos encontrar-nos, nós, italianos, cada domingo à noite, num canto do Campo, mas paramos logo com isso; era triste demais contar-nos, encontrar-nos cada vez em menor número, cada vez mais disformes, esqueléticos. E custava caminhar até lá, por perto que fosse; e, ainda, encontrando-nos, aconteceria lembrar, pensar... melhor não (Levi, 1988, p. 49).

---

<sup>61</sup> “quando surgiu uma montanha, escura/ pela distância, e pareceu-me tão alta/ quanto vista jamais tivera alguma.”

O discurso de Ulisses faz Levi suspender por um instante a dor da lembrança da vida, a qual, porém, se mantém acesa o suficiente para impedi-lo de verbalizar o que emergiu no pensamento. Essa contradição, no entanto, não é suficiente para sustar o ímpeto de enunciar o canto até o final. Mas os versos insistem em não vir à tona, constituindo um sintoma que revela a luta entre o desejo de ser humano e a repressão do superego, que impõe a realidade do embrutecimento. Diante disso, o desejo rompe a barreira da repressão e se manifesta enquanto princípio reformador da realidade apresentada pelo superego. Tal pulsão conduz Levi a chegar ao máximo do seu entusiasmo e embevecimento pela poesia: “Eu renunciaria à minha ração de sopa para poder ligar ‘*non ne avevo alcuna*’ com os versos finais” (Levi, 1988, p. 169).

O leitor que não tenha em mente a importância da ração de sopa para um prisioneiro de um campo de concentração, certamente não compreenderá a profundidade dessa declaração de Levi. Trata-se da hipérbole mais extremada que se poderia imaginar no contexto do *Lager*. Isso porque a fome e a sede eram devastadoras. Os prisioneiros muito rapidamente tornavam-se desnutridos, muitos morriam de fome. Dada a privação de água e de alimentos, a sopa servia ao mesmo tempo como água e comida. O pão e a sopa são o que há de mais importante, de mais precioso no campo da morte. Além do evidente valor do alimento em um contexto em que reina a escassez absoluta de comida, o pão converte-se em uma moeda de troca entre os prisioneiros, que estabelecem um pequeno comércio, a fim de conseguir outros itens de sobrevivência. A fome, portanto, é o balizador constante do sofrimento no campo. “Como poderíamos pensar em não ter fome? O Campo é a fome; nós mesmos somos a fome, uma fome viva” (Levi, 1988, p. 106). Quando abre o sol e o frio diminui, lá está a fome. Quando se está internado na enfermaria e, portanto, livre do trabalho forçado, lá está a fome. O estado de fome é tamanho que os prisioneiros alucinam com comida, sobretudo com o pão.

O Bloco inteiro estremece desde os alicerces, acendem-se as luzes, todos ao redor de mim agitam-se numa repentina, frenética, atividade: sacodem os cobertores, levantando nuvens de fétido pó, vestem-se com pressa febril, correm para fora, no ar gelado, ainda meio nus, precipitam-se rumo às latrinas e aos lavatórios; muitos, como bichos, urinam enquanto correm, para poupar tempo, porque dentro de cinco minutos começa a distribuição do pão — do pão, *Brot, Broit, chleb, pain, lechem, kenyér* —, do sagrado tijolinho cinzento, que parece gigantesco na mão do teu vizinho e, na tua, pequeno de fazer chorar. É uma alucinação cotidiana, à qual a gente acaba se acostumando, mas nos primeiros tempos ela é irresistível, a um ponto tal que muitos de nós, depois de discutir um bocado uns com os outros, lamentando o próprio evidente e constante azar e a sorte descarada dos outros, trocam

as rações, por fim, e então a ilusão recomeça, ao contrário, deixando desiludidos e frustrados a todos (Levi, 1988, p. 51-52).

Essas considerações permitem que se adquira uma visão razoável acerca do significado do pão e da sopa para um prisioneiro de Auschwitz. Não existe nada mais importante lá dentro do que ter algo para comer. Isso dá a dimensão do que significa abrir mão da comida em nome do que quer que seja — como vimos, Levi afirma que estaria disposto a fazer isso em nome de se lembrar de alguns versos. Trata-se da manifestação da literatura como salvação, da resistência espiritual, em seu modo mais extremado.

A troca de pão por poesia constitui, aliás, um lugar comum na literatura e na cultura de modo geral<sup>62</sup>. O denominador comum entre essas práticas culturais é a perspectiva de que a literatura é tão essencial ao ser humano quanto o alimento. Trata-se da mesma ideia de considerar a literatura como um bem incompressível, conforme examinamos no pensamento de Antonio Candido no capítulo 1.

No caso de Levi, trata-se da manifestação de um desejo (não há relatos de ninguém que tenha realizado transações dessa natureza nos campos). Porém é um desejo que carrega muita simbologia. O que levaria uma pessoa desnutrida e faminta a trocar *pão* por *poesia*? A troca baseia-se, ao mesmo tempo, na igualdade e na diferença. Só trocamos aquilo que tem valores (de uso) diferentes para mim e para o outro, e só trocamos porque há valores (de troca) iguais entre o que é trocado, ou seja, há um denominador comum entre os objetos da troca, que permite igualá-los em uma determinada quantidade proporcional. Estamos diante, portanto, da consideração de que, no contexto do campo de extermínio, ao menos nessa ocasião em particular, a poesia adquire mais valor para Levi do que a comida. Como isso seria possível? A explicação para isso encontra-se no fato de que o pão não é suficiente para Levi recompor os retalhos da sua humanidade

---

<sup>62</sup> Um dos textos mais famosos e tocantes a esse respeito é o conto “Pão e poesia”, de Yisroel Shtern. Ainda mais conhecida tornou-se a história de Liesel, em *A menina que roubava livros*. Mais recentemente, Sérgio Vaz publicou seu livro de crônicas intitulado *Literatura, pão e poesia*. Na música popular brasileira, compuseram-se muitas canções com essa temática, tais como *Pão e poesia*, de Moraes Moreira (É a faculdade de pensar é uma poesia/ Que principia quando eu paro de pensar/ Pensar na luta desigual, na força bruta, meu amor/ Que te maltrata entre o almoço e o jantar), e *Comida*, dos Titãs (“A gente não quer só comida/ A gente quer comida, diversão e arte”). Pão e poesia é o mote inclusive de ações sociais, como o projeto *Pão e poesia*, da prefeitura de Jundiá, que promove eventos culturais em parceria com empresas privadas com o intuito de arrecadar alimentos para fazer doações; o projeto *Pão e poesia* implantado em Belo Horizonte, que produz embalagens de pão com estampas de poesia. Enfim, há pão e poesia para todos os gostos de pão e de poesia.

despedaçada no campo. Para ser um homem, é preciso mais do que a manutenção do seu sistema fisiológico.

Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses considerando puros critérios de conveniência. Ficará claro, então, o duplo significado da expressão “Campo de extermínio”, bem como o que desejo expressar quando digo: chegar no fundo (Levi, 1988, p. 33).

A arte faz parte desse *tudo que possuía* antes de ser aprisionado. A evocação da *Divina Comédia* permite a Levi o resgate de algo que lhe arrancaram quando fora preso e oferece a ele a ilusão (no sentido freudiano) de estar fora do campo de extermínio. Mas por que ilusão? Ora, porque ele continua lá. Assim como fantasiar com comida não alimenta, fantasiar com meter-se pelo mar aberto não derruba as cercas e os fuzis. Seria inútil, então? Apenas se considerássemos que os mecanismos de defesa são inúteis, o que está longe de ser verdade. Ocorre que os mecanismos de defesa constituem uma espécie de frente de batalha interna, a qual tem por missão lutar contra as fontes de sofrimento externas e internas. Os arranjos operados pelos mecanismos de defesa são sempre precários, provisórios. O recalco sempre ameaça voltar; o sintoma equilibra na corda bamba os conflitos; a fantasia e a ilusão constituem uma solução imaginária para problemas reais e a fuga sempre leva de volta para o lugar de onde se fugiu<sup>63</sup>. Em suma, o desejo enunciado de trocar pão por poesia é condizente com o desejo de reconstituir ao menos parte da humanidade destruída pelo aprisionamento no campo de extermínio. Não se pode esquecer, porém, que um mecanismo de defesa não suprime a fonte de sofrimento, o que, por outro lado, não depõe contra o mecanismo de defesa, mas apenas indica os seus limites intransponíveis. Em outras palavras, a crítica da ideologia como salvação tem no horizonte não a supressão da literatura ou o estabelecimento de diretrizes temáticas ou formais para os textos literários. O que está em jogo é dar a César o que é de César, ou seja, salvaguardar a literatura de um compromisso que ela é incapaz de assumir e transferir aos próprios homens a responsabilidade pela assunção desses

---

<sup>63</sup> Em “Delírios e sonhos na Gradiva de Jansen”, Freud afirma que “a fuga é o instrumento mais seguro para se cair prisioneiro daquilo que se deseja evitar” (Freud, 1996, p. 23).

compromissos. No limite, a crítica à ideologia da literatura como salvação é uma defesa tanto da literatura quanto da humanidade, mas não sob o prisma de que a literatura salve a humanidade, porque isso é apenas uma bonita e, quase sempre, cruel ilusão.

Existe certamente um conteúdo de verdade nessa perspectiva. A arte faz parte do que a humanidade tem produzido culturalmente ao longo de sua história na maior parte das culturas, servindo aos mais diversos propósitos. Nesse sentido, a possibilidade de realizar arte, de participar do mundo da arte, de acessar a arte<sup>64</sup>, tudo isso é parte do que tem historicamente nos constituído como humanidade. O problema, então, não se encontra na identificação da atividade artística como uma atividade humana praticamente universal. O problema consiste em atribuir à atividade artística um caráter essencialmente bom, positivo e libertador. Consiste em tomar como ganha uma batalha que está em disputa, ou seja, considerar que pão e poesia já se encontram no mesmo patamar de disponibilidade e acessibilidade para todos. Nesse sentido, o ideal seria que a interpretação da poesia como um direito humano, como uma necessidade humana, viesse acompanhada da constatação de que essa é uma necessidade sistematicamente negada (assim como a necessidade do pão<sup>65</sup>) e que, portanto, é uma realidade a ser construída. Em outras palavras, é certo que há necessidade de pão e de poesia. O que não há são as condições materiais, universalmente distribuídas, de produzir e acessar poesia, de produzir e acessar pão. “Lutai primeiro pela alimentação e pelo vestuário, em seguida o reino de Deus virá por si mesmo”, diz Hegel<sup>66</sup>. Na mesma linha, sustenta Trotski: “A Revolução, antes de tudo, conquistará para cada indivíduo, em duras lutas, o direito à poesia, e não somente ao pão” (Trotski, 2007, p. 182). Trata-se, porém, de uma realidade a ser alcançada, não de um cenário previamente estabelecido. A igualdade e a liberdade não são conquistadas por decreto (nem jurídico, nem epistemológico). Nesse sentido, a poesia não é o que nos salva, mas é parte do que alcançamos quando nos salvamos.

Para Levi, porém, naquele momento tudo que ele deseja é a poesia. Como lembrança da vida, como afirmação de identidade, como experiência compartilhada. É por isso que, naquele momento, seria tão importante se lembrar de todo o canto. Ele acaba não se lembrando do que vem depois de “*non ne avevo alcuna*”. Ocorre-lhe um verso:

---

<sup>64</sup> É curioso como se tornou difícil, quase uma impossibilidade da língua, descrever a atividade artística sem empregar os termos “produção” e “consumo”.

<sup>65</sup> No momento em que estas linhas são escritas, estima-se que cerca oitocentos milhões de pessoas passem fome no mundo (<https://www.globalhungerindex.org/pdf/pt/2021.pdf>).

<sup>66</sup> A frase de Hegel, uma inversão materialista do versículo bíblico do evangelho de Mateus (6:33), foi formulada em uma carta enviada a seu amigo Karl von Knebel em agosto de 1807 (Hegel, 1984, p. 142). Essa passagem de Hegel ganhou especial notoriedade em função de constar como epígrafe da quarta das teses “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin.

“*La terra lagrimosa diede vento...*” (“A terra lacrimosa abriu-se em vento...”), porém esse verso não corresponde ao que existe no poema: “*ché de la nova terra un turbo nacque*” (“pois da nova terra nasceu um turbo”). O verso de que ele se lembrara, na verdade, corresponde ao verso 133 do canto III, no qual Virgílio e Dante se encontram com Caronte, o barqueiro que conduz as almas ao mundo dos mortos.

Não há mais tempo para continuar, para tentar se lembrar do verso certo. Há tempo de proferir a última estrofe:

Tre volte il fe' girar con tutte l'acque;  
alla quarta levar la poppa in suso  
e la prora ire in giù, come altrui piacque<sup>67</sup>.

No último instante, Levi consegue lembrar-se da estrofe final. Para ele, conseguir narrar o final é fundamental, haja vista a possibilidade iminente da morte para si e para Jean. O que ele deseja é que seu companheiro compreenda o significado de “*come altrui piacque*” (“como um outro quis”). Essa expressão tem sido interpretada pelos comentadores de Dante como referência ao Deus cristão<sup>68</sup>, que teria sido o responsável pelo naufrágio de seu navio e por sua conseqüente condenação ao Inferno. Seja Poseidon, seja Deus, seja Hitler, trata-se de “como um outro quis”, “uma vontade superior” (na tradução de Luigi Del Re).

Seguro Pikolo, é absolutamente necessário e urgente que escute, que compreenda o que significa esse “*come altrui piacque*”, antes que seja tarde demais: amanhã, ou ele ou eu poderemos estar mortos ou não nos rever nunca mais, devo falar-lhe, explicar-lhe o que era a Idade Média, esse anacronismo tão humano e necessário e no entanto inesperado, e algo mais, algo grandioso que acabo de ver, na intuição de um instante, talvez o porquê do nosso destino, do nosso estar aqui, hoje... (Levi, 1988, p. 176-177).

---

<sup>67</sup> “Três vezes a girou com as águas todas;/e na quarta levantou a popa acima/ e a proa foi pr'abaixo, como um outro quis/ até que o mar foi sobre nós cerrado.”

<sup>68</sup> “Comentadores e tradutores do poema [A Divina Comédia] são quase unânimes em ler “como um outro quis” como uma clara referência ao deus cristão” (RIZZO, Gino. “Dante’s Ulysses”. Arts: The Journal of the Sidney University Arts Association. V. 12. Sidney, 1984, p. 7-19).

O episódio de Ulisses apresenta a punição de um deus àqueles que ousaram agir como homens. Por meio da identificação com o herói, Levi gostaria de fazer com que Jean compreendesse o significado do poder bárbaro, do poder sem limites, que visa a exterminar os homens que não se curvam a ele<sup>69</sup>.

Mas agora não há mais tempo. Eles estão de volta à fila da sopa e são cercados pelos outros carregadores de sopa, esfarrapados e esfomeados. “Até que o mar fechou-se sobre nós”, o verso com que se encerra o canto de Ulisses e que põe fim ao capítulo, sugere o naufrágio que é o campo. Então eles são tragados pelo oceano da fome, a qual terá de ser alimentada apenas com couves e nabos.

Neste ponto, emerge uma espécie de identidade entre Levi e Ulisses. Conforme aponta Cláudia Mauro (2012), Ulisses pode ser visto como símbolo do testemunho em virtude da possibilidade excepcional que ele tem de narrar a sua própria morte. No limite, essa é a tarefa à qual Primo Levi se lança ao transformar o horror ao qual foram submetidos *os afogados e os sobreviventes*, os quais experimentaram o suplício da barbárie nos campos de morte. Para Levi, esse problema do testemunho permaneceu candente ao longo de toda sua vida. Segundo observa Giorgio Agamben, a contradição essencial do testemunho diz respeito à sua própria impossibilidade: “Assim, a impossibilidade de testemunhar, a ‘lacuna’ que constitui a língua humana, desaba sobre si mesma para dar lugar a uma outra impossibilidade de testemunhar — a daquilo que não tem língua” (Agamben, 2008, p. 48). Aquele que testemunha encontra-se na encruzilhada entre, por um lado, a busca pela transmissão da experiência, a qual nunca pode ser completamente transmitida (sobretudo quando se trata da experiência da morte, que é uma experiência não-vivida); e, por outro lado, o silêncio, que se manifesta pela recusa/impossibilidade de transformar o trauma em discurso ou pela ausência de uma língua capaz de verbalizar o inominável.

A narrativa de Primo Levi nos coloca, portanto, diante de agudas contradições no que diz respeito ao papel da arte no contexto extremo da barbárie nazista. A sua dimensão positiva, que se encarna nos ideais de libertação interior, fuga, resistência espiritual e testemunho, entra em choque com sua dimensão de partícipe da violência, de cúmplice das atrocidades. Ao fim e ao cabo, observa-se a manifestação da ideologia da literatura

---

<sup>69</sup> Embora seja negada por Primo Levi, é bastante recorrente a interpretação dessa passagem como uma espécie de aceitação do destino, como se fora traçado por deus.

como salvação em sua forma mais cruel, uma vez que aparece sob o mesmo manto do Deus de Brecht:

1

No fundo dos vales escuros morrem os famintos.  
Mas você lhes mostra o pão e os deixa morrer.  
Mas você reina eterno e invisível  
Radiante e cruel, sobre o plano infinito.

2

Deixou os jovens morrerem, e os que fruíam a vida  
Mas os que desejavam morrer, não permitiu...  
Muitos daqueles que agora apodreceram  
Acreditavam em você, e morreram confiantes.

3

Deixou os pobres pobres, ano após ano  
Porque o desejo deles era mais belo que o seu céu  
Infelizmente morreram antes que chegasse com a luz  
Morreram bem-aventurados, no entanto – e apodreceram  
Imediatamente.

4

Muitos dizem que você não existe e que é melhor assim.  
Mas como pode não existir o que pode assim enganar?  
Se tantos vivem de você, e de outro modo não poderiam morrer –  
Diga-me, que importância pode ter então que você não exista?

(BRECHT, 2000, p. 13)

O Deus de Brecht representa a materialidade do que é ideal, a concretude do que é ilusório. Essa é precisamente a essência da ideologia, cuja objetividade diz respeito ao caráter real do engano por ela promovido. Assim, compreendemos que a crença na salvação pela literatura não é um devaneio imaginativo e irreal<sup>70</sup> — as feridas, as dores e o sangue de cada Dom Quixote, de cada Emma Bovary e de todos aqueles que não foram salvos pela literatura dão prova disso.

#### 4.2 COMO SE OS ANJOS CANTASSEM NO INFERNO

Theresienstadt foi uma mistura de gueto com campo de concentração, que se estabeleceu na cidade de Terezín, na atual República Tcheca, no ano de 1941. Esse campo apresenta uma peculiaridade em relação a todos os demais, pois ele foi utilizado pelos

---

<sup>70</sup> A esse respeito, Althusser faz uma contribuição decisiva, a fim de superar a imprecisão da tradição de Feuerbach e Marx acerca da ideologia, quando afirma que “Na ideologia, o que é representado não é o sistema das relações reais que governam a existência dos indivíduos, mas a relação imaginária destes indivíduos com as relações reais em que vivem” (Althusser, 1980, p. 82).

nazistas como uma espécie de cortina de fumaça em relação à opinião pública internacional. A fim de ofuscar os extermínios em massa praticados nos campos, Theresienstadt foi apresentada ao mundo como uma cidade-modelo, por meio da qual os nazistas buscam mostrar que os judeus gozavam de boa vida sob seu domínio.

Objetivamente, o fato de ser maquiada como uma cidade-modelo não tornou Theresienstadt um lugar seguro para os prisioneiros. Estima-se que, durante o período em que funcionou como um campo de concentração (1941-1945), cerca de 140.000 pessoas tenham sido aprisionadas lá, dentre as quais aproximadamente 30.000 tenham morrido em Theresienstadt e ao menos 88.000 tenham sido enviadas para as câmaras de gás em Auschwitz. Das cerca de 15.000 crianças que viveram nesse campo nesses quatro anos, apenas 93 foram encontradas vivas quando o campo foi libertado pelo Exército Vermelho, em maio de 1945. No próprio campo, morria-se por fome, epidemias, exaustão, fuzilamento, enforcamento, espancamento. Esse foi um dos campos em que mais houve prisioneiros escravizados para realizarem trabalhos forçados — na prática, Theresienstadt foi um campo de trabalhos forçados. Além disso, regularmente eram organizados transportes que enviavam milhares de prisioneiros para as câmaras de gás.

No entanto, apesar de todo esse cenário devastador, esse campo foi visto, interna e externamente, como um lugar em que se gozava de boa vida. O motivo para a formação desse lugar foi explicitado, tratava-se de uma estratégia de propaganda do regime nazista. Mas que meios foram empregados para isso? Fundamentalmente, a arte! Em Theresienstadt, houve a formação de orquestras, grupos de jazz, grupos de teatro. As crianças podiam estudar e ter aulas de idiomas, de pintura, de dança, além de praticar esportes e escrever. Havia aí inclusive uma biblioteca com cerca de 60.000 livros. Em todos os campos de concentração, há relatos de atividades artísticas, sobretudo relacionadas à música, mas nada se aproxima do que houve em Theresienstadt. Handa Polack, uma sobrevivente de Theresienstadt, sintetizou perfeitamente a conjugação entre arte e barbárie no campo: “Este coro, a presença de música em Theresienstadt, foi uma experiência extraordinária para mim. Era como se os anjos cantassem no inferno” (Brenner, 2020, p. 93).

Nesta seção, gostaríamos de analisar a manifestação da ideologia da arte como salvação nesse campo de concentração extraordinário. Para isso, concentraremos nossa reflexão nos relatos apresentados por Hannelore Brenner em *As meninas do quarto 28*, obra que conta as histórias de algumas das garotas aprisionadas no quarto 28 do campo de concentração de Theresienstadt. Essa é uma obra que transita entre o discurso da

autora, apoiado em forte pesquisa documental, e os discursos das meninas — tanto enquanto eram prisioneiras, por meio dos diários que mantinham, quanto na condição de testemunhas, haja vista que algumas sobreviveram e apresentam relatos memorialísticos.

As “meninas do quarto 28” foram descobertas por Hannelore Brenner, na verdade, quando esta realizava uma pesquisa historiográfica para um documentário para rádios alemães acerca da ópera infantil *Brundibár*, que foi criada pelo compositor Hans Krása e cujo libreto foi elaborado pelo escritor Adolf Hoffmeister em 1938. A obra estreou em Praga quando a cidade já estava ocupada pelos nazistas e foi apresentada apenas mais uma vez antes de começarem os transportes em massa para Theresienstadt. Em 1943, a obra foi contrabandeada para o campo e, ainda neste ano, foi apresentada pela primeira vez aí. Ao todo, foram realizadas 55 apresentações e, além disso, foi especialmente apresentada para a produção de uma das poucas gravações realizadas nos campos de concentração quando ainda estavam em funcionamento: o documentário produzido pelos nazistas intitulado *Theresienstadt - eine Dokumentarfilm aus den jüdische Siedlungsgebiet* (*Theresienstadt – um documentário sobre a área de assentamento judaico*), extraoficialmente chamado de *O Führer dá uma cidade aos judeus*, obra que foi produzida também com fins de propaganda.

O enredo de *Brundibár* consiste no seguinte:

Aninka e Pepíček, duas crianças pequenas, têm uma mãe doente. O médico receitou leite para sua saúde e eles vão procurá-lo no mercado da cidade, mas não têm dinheiro para comprá-lo. Três comerciantes vendem seus produtos: um sorveteiro, um padeiro e um leiteiro. As crianças cantam para o leiteiro, mas ele diz que precisam de dinheiro para comprar leite. De repente, as crianças avistam o tocador de realejo, Brundibár, tocando na esquina. Vendo seu sucesso, eles decidem cantar também (e começam a cantar uma canção sobre gansos), para grande irritação dos habitantes da cidade e de Brundibár, que os expulsam. Três animais – um pardal, um gato e um cachorro – vêm em seu auxílio e, juntos, recrutam as outras crianças da vizinhança em seu plano. Cai a noite, vem a aurora, as crianças e os animais começam os exercícios matinais e os habitantes da cidade se preparam para o dia. O plano segue em frente: os animais e as crianças afogam Brundibár; eles então se juntam em uma bela canção de ninar. Os habitantes da cidade ficam muito comovidos e dão dinheiro a Aninka e Pepíček. De repente, Brundibár entra sorrateiramente e rouba seus ganhos. Todas as crianças e os animais perseguem e recuperam o dinheiro. A ópera termina com uma marcha da vitória cantada sobre a derrota do maligno tocador de realejo (Tolz, 2023).

Segundo Hannelore Brenner, a ópera infantil despertava uma forte comoção, uma vez que era interpretada como uma espécie de triunfo das crianças contra o tirano que as persegue e tenta matá-las. Brundibár é identificado a Hitler, enquanto os prisioneiros identificam-se com as crianças que conseguem derrotar o vilão. A esse respeito, Brenner afirma:

A caçada a Brundibár começa. E, como Brundibár é uma figura símbolo de todo o mal, que trouxe a desgraça para a vida das crianças que o identificam com Hitler, com os nazistas e com todos aqueles que apoiam o regime ditatorial, Brundibár é combatido com uma determinação furiosa. As fontes que fornecem energia para a luta conjunta contra Brundibár parecem ser inesgotáveis, a energia flui de todos os lados, da plateia e do grupo de músicos, sim, até mesmo das ruas e dos quartéis de Theresienstadt – e, naturalmente, do coração dos atores mirins. Essas energias se combinam para formar um golpe único contra o malévolo Brundibár, que atira para longe o boné contendo as moedas, fugindo a seguir. – “Brundibár porazen” – “Derrotamos Brundibár!”, é o grito que ecoa de todas as bocas. O mal foi derrotado pelas crianças e por seus amigos, o cão, o gato e o pardal. Como em um conto de fadas, o bem venceu o mal. No entanto, não se trata de um conto de fadas. Nesse momento, é a realidade. A visão do futuro, levada para o palco, amparada pelo princípio da fé e da esperança de vencer Hitler (Brenner, 2020, p. 203-204).

Acerca do impacto de Brundibár no público e da importância que a obra tinha naquele contexto, algumas das sobreviventes ofereceram os seguintes depoimentos:

*Era algo incrivelmente belo. A gente saía da realidade. É evidente que a mensagem transmitida pela ópera era muito importante para nós: aquele que ama a justiça e que nos apoia, pode brincar conosco. E, principalmente: o lado bom vencerá, desde que permaneçamos unidos. Na nossa situação, a união era o mais importante.*

Greta Klinsberg — era moradora do quarto 25 e representava Aninka na ópera.

*Cantávamos o final com grande ênfase. Naquele momento nos sentíamos livres. De alguma forma, naquele momento sentíamos que aquilo não era somente a representação de uma peça teatral. De repente, éramos capazes de nos identificar com aquele desejo, que continha todas as nossas esperanças: que o bem prevalecerá sobre o mal.*

Eva Hermmannová — era moradora do quarto 24 e cantava no coral da ópera.

*A experiência mais memorável, para mim, foi quando cantávamos o finale de Brundibár. Sempre que cantávamos, era como se tivéssemos vencido a guerra.*

Marta Mikulová — era moradora do quarto 28 e participou das primeiras apresentações de Brundibár em Praga junto com seus irmãos.

(Brenner, 2020, p. 204-206).

De acordo com os relatos das sobreviventes, a ópera Brundibár teve uma enorme importância simbólica para os prisioneiros, uma vez que fomentava o sentimento de que o bem venceria o mal e de que Hitler seria derrotado. Na verdade, cada derrota de Brundibár era sentida como uma derrota do próprio Hitler, o que aumentava o êxtase do público. A experiência de assistir à apresentação ou de participar da execução oferecia aos envolvidos a sensação de vitória, de liberdade, de salvação.

Embora Brundibár tenha sido o caso mais famoso de arte nos campos de concentração, talvez apenas comparável às pinturas de Friedl Dichker-Brandeis e seus alunos, essa estrutura de sentimentos revela-se o denominador comum dos relatos apresentados em *As meninas do quarto 28*. Fundamentalmente, a arte neste campo de concentração é interpretada como uma forma de evasão, que pode assumir o caráter de diversão, entretenimento, distração, celebração, sonho, etc. O decisivo era que a arte assumia o caráter de vitória do espírito contra o horror da realidade (Brenner, 2020, p. 109).

Dado o caráter peculiar de Theresienstadt no conjunto dos campos de morte nazistas, esse foi um lugar em que a SS instaurou um comando local formado por judeus, ou seja, o campo/gueto era administrado pela própria comunidade judaica, por meio do Conselho de Anciãos<sup>71</sup>, subordinado à SS. Essa administração do campo cumpriu historicamente o papel de organizar os trabalhos forçados e organizar as deportações para os campos de extermínio<sup>72</sup>. Funcionando como entidade administrativa, o Conselho era responsável pela organização de toda a dimensão prática do gueto, o que incluiu realizar

---

<sup>71</sup> Hannelore Brenner destaca que, na verdade, a elite judaica funcionou como um fantoche da SS, que os levou a acreditar em sua autonomia e na possibilidade de tornar aquele lugar um espaço em que seria possível gozar de boa vida.

<sup>72</sup> Em todos os campos de concentração e extermínio, a SS organizou uma estrutura hierárquica na qual havia pequenos grupos de prisioneiros responsáveis pela organização das atividades cotidianas e pela manutenção da ordem (os Kapos, os Píkolos, os Conselhos de Anciãos). Essas pessoas acabavam ocupando uma posição no mínimo ambígua, uma vez que estavam entre as vítimas, ao mesmo tempo em que colaboravam ativamente para os nazistas. O fato de ocuparem posições hierárquicas superiores lhes conferia poder e alguns privilégios nos campos e nos guetos, como ter maior acesso a comida, por exemplo.

a manutenção da infraestrutura (água, esgoto, habitação, limpeza, etc.), executar a distribuição de alimentos e a implantar uma política cultural.

Segundo Brenner, a decisão de fomentar atividades educacionais e culturais em Theresienstadt baseou-se “no reflexo do espírito progressista que marcava a cultura da Europa Central antes da guerra. Um canto do cisne para uma época em extinção, o último acorde. Um acorde triste e desesperado. E, mesmo assim, nela havia esperança e também coragem” (Brenner, 2020, p. 33). Para a elite judaica no comando do gueto, almejava-se preservar a cultura e as tradições judaicas e “organizar a vida das crianças em Theresienstadt, possibilitando-lhes uma vida mais ou menos normal naquelas condições” (Brenner, 2020, p. 65).

Nesse sentido, a implantação de espaços reservados para crianças, como os Blocos de Meninas e os Blocos de Meninos, bem como a implantação de aulas e de atividades artísticas e esportivas buscavam oferecer às crianças o máximo de conforto possível, como uma aposta para o futuro. “A transmissão do conhecimento e da cultura e tradição judaica deveria ser uma das tarefas mais importantes no gueto” (Brenner, 2020, p. 115). Desde a ascensão de Hitler ao poder, os judeus foram progressivamente proibidos de estudar e de desempenhar atividades intelectuais e artísticas<sup>73</sup>. Em Theresienstadt, embora a educação formal também fosse proibida, os nazistas permitiam a realização de “atividades ocupacionais”, o que incluía canto, pintura, artesanato, dança, teatro, esporte, brincadeiras. Em meio a essas práticas, elaborou-se um sistema de ensino rico e sofisticado — cabe lembrar que esse campo de concentração recebeu uma quantidade extraordinária de artistas plásticos, cientistas, professores, escritores, jornalistas, músicos —, que se camuflava e se integrava às práticas permitidas. As crianças tinham aulas diariamente e estudavam de tudo: muitos idiomas (Latim, Alemão, Grego, Francês, Inglês, Tcheco e Hebraico são alguns dos idiomas citados), química, matemática, geografia, filosofia, literatura... adicionalmente, tinham aulas de canto, dança e pintura.

Além disso, reiteradamente emerge a visão de que essas práticas desempenharam o papel fundamental de distração para as crianças, que tinham uma perspectiva bastante reduzida em relação ao que estava acontecendo. Na verdade, esse papel de distração acabou sendo generalizado para o campo em geral, haja vista que também entre os adultos as práticas culturais cumpriram essa função. A sobrevivente Helga Kinski declara a esse

---

<sup>73</sup> Brenner cita o discurso de um funcionário do Ministério Rosemberg: “Basta que contem até cem. Todo indivíduo letrado é um inimigo em potencial. Permitiremos que professem a sua religião como um meio para distraí-los. Receberão somente a comida necessária para sobreviver. Nós somos os senhores. Nós estamos em primeiro lugar” (Brenner, 2020, p. 114-115).

respeito: “No abrigo de meninas ficávamos protegidas. E crianças nessa idade podem ser facilmente distraídas com canções, jogos e diversas outras atividades que as pessoas mais idosas não podiam fazer” (Brenner, 2020, p. 28). “Eu usei todo o meu arsenal de artimanhas para distrair as crianças de seus problemas. (...) Para tanto, eu usava o esporte, a dança, as canções, sempre que possível”, diz Eva Weiss (Brenner, 2020, p. 86). Um dia, após o resgate de alguns prisioneiros que fugiram, a SS ordenou que todos os prisioneiros se preparassem para uma caminhada. 40 mil pessoas em filas, desde bebês até idosos. O pânico se instalava, pois ninguém sabia o que os soldados fariam — a única certeza era que seria algo cruel. Os prisioneiros foram levados até o vale e, como tortura, obrigados a permanecer em pé, debaixo de chuva e no frio, desde o início da manhã até o fim da tarde. Nessa ocasião, o recurso encontrado para acalmar as crianças foi a contação de histórias:

No meio da multidão estava Alice Herz-Sommer, segurando seu filho Stephan pela mão, o pardal de Brundibár. Alice sentou-se sobre um cobertor que havia levado e estendido sobre a relva fria e úmida. Stephan sentou-se sobre um dos seus joelhos, no outro joelho estava sentado outro menino. Ela lhes contava histórias. Não havia outro modo de dissipar o nervosismo e distrair as crianças que ficavam perguntando “por que” o tempo todo. Por que tinham que ficar de pé no frio e na chuva? Por que não podiam voltar para o gueto? Alice contava histórias para combater a tensão crescente e para fazer as crianças rirem. (...) Ao longe, ouviam-se tiros. O que estaria acontecendo com os prisioneiros que ficaram no gueto? Já era tarde e começava a anoitecer (Brenner, 2020, p. 236).

Como se vê, a fantasia foi empregada de forma recorrente como mecanismo de defesa frente à violência dos nazistas. Essa defesa assumia a forma de fuga, de evasão, de transporte imaginário para outro tempo, outro lugar, numa busca desesperada por conseguir abafar os sons dos tiros, enganar a fome<sup>74</sup>, se esconder da morte. As estratégias

---

<sup>74</sup> Em Theresienstadt, havia uma cafeteria em que se apresentavam os grupos de jazz e swing e que se tornou um dos lugares mais requisitados do gueto. A entrada lá era restrita e dependia de autorização. A permanência máxima era de duas horas e, nesse período, além de acompanhar a orquestra, era possível tomar uma xícara de café feito de chicória. Os músicos, que gozavam de alguns “privilégios”, tinham direito a tomar uma xícara de café por turno. O violinista Thomas Mandl relata que ele costuma abrir mão de suas xícaras de café para tomar apenas a última, na qual pedia que fossem colocados todos os quatro torrões de açúcar a que tinha direito, pois “esse café com açúcar era um remédio fantástico para a fome”. No entanto, observa Brenner, “para os visitantes, uma única xícara de café de chicória e uma colher de chá de açúcar não eram suficientes para satisfazer a fome. Na melhor das hipóteses, as duas horas passadas ao som da bela música de Lehár, Waldteufel, Kéler Béla, Johann Strauss ou, quando o brilhante aluno de Busoni, Carlos S. Taube, dirigia o concerto, os arranjos sofisticados de Ravel e Saint-Saëns, os ajudavam a esquecer a fome” (Brenner, 2020, p. 265).

ligadas ao emprego da fantasia como fuga eram uma tentativa de fazer com que aquelas pessoas — sobretudo as crianças — de algum modo se esquecessem da sua realidade bárbara.

Assim, por exemplo, Eva Weiss conta que, quando um grupo de prisioneiros foi transportado para Birkenau, ela se encarregou de tentar distrair as crianças do mesmo modo que fazia em Theresienstadt:

A minha função era brincar com as crianças e ensiná-las — sem livros e sem qualquer tipo de material auxiliar. O mais importante era fazê-las esquecer de onde estavam e o que acontecia à sua volta. Fazíamos jogos de palavras, cantávamos, dançávamos e, até mesmo, ensaiávamos pequenas peças teatrais e cabarés, que depois apresentávamos com as crianças. Uma dessas obras foi a peça *Branca de Neve e os sete anões*. Outra foi *Robinson Crusoe*. Nessas peças havia muitas canções otimistas e o final sempre era feliz. Às vezes, os homens da SS vinham assistir; alguns, pelo menos assim parecia, ficavam emocionados. Talvez muitos pensassem em seus próprios filhos (Brenner, 2020, p. 278).

Esse relato de Eva Weiss ratifica os tantos outros relatos que dão conta da função evasiva da arte nos campos de concentração. A opção pela representação de peças otimistas e felizes justificava-se pelo propósito de alterar o ânimo do grupo de prisioneiros e fazê-los nutrir sentimentos positivos e manter a esperança. Mas o relato de Eva revela algo a mais, pouco observado até agora: a relação dos nazistas com a arte. Assim como os prisioneiros, eles também se emocionavam com as apresentações. Eva inclusive especula que talvez se lembrassem de seus próprios filhos. O que não se observa, porém, é qualquer tipo de mudança de comportamento decorrente da apreciação das obras de arte. Se a literatura e a arte em geral humanizam, se conduzem ao bem e afastam do mal, isso não deveria valer para os nazistas também? A mistificação que alimenta a ideologia da literatura como salvação sistematicamente ignora as fortes evidências de que a arte — como fruto das relações sociais, como veículo ideológico, como mecanismo de poder — não atua no sentido de humanizar, de libertar, de emancipar, de salvar. A presença sistemática da arte em Theresienstadt reforça dois pontos importantes: a) os nazistas empregaram as práticas artísticas como ferramenta direta de dominação; b) as práticas culturais eram não apenas permitidas, mas incentivadas, porque, além de serem

absolutamente inofensivas<sup>75</sup> e nada ameaçadoras, ajudavam os nazistas duplamente — colaboravam para os fins de propaganda do Terceiro Reich, que podia exibir o gueto como um modelo de cidade judia feliz, e tornava os prisioneiros mais resignados e menos propensos a ações de revolta e de fuga concreta.

Nesse sentido, causa espanto o registro de Eva Ladová em seu diário em 30 de setembro de 1943:

Durante os feriados ficamos sabendo que Walter Deutsch havia fugido de Theresienstadt há 14 dias, sendo recapturado e transferido para um campo de concentração. O que será que deu nesse garoto doido? *Aqui em Theresienstadt nem é tão ruim*. Seus pais vivem na Polônia e ele tem 23 anos de idade (Brenner, 2020, p. 211, destaque nosso).

Para Eva Ladová, uma das meninas do quarto 28, a qual estava profundamente envolvida com as atividades artísticas e educacionais promovidas pela comunidade no gueto, uma tentativa real de fuga soa como um completo absurdo, uma ação destituída de explicação ou justificativa. Ao expressar uma visão tão marcadamente ingênua acerca da situação concreta do campo, Eva demonstra que, em larga medida, o intuito de deixar os prisioneiros de Theresienstadt, sobretudo os mais jovens, afastados dos problemas concretos o mais possível obteve êxito — ao menos no nível subjetivo.

Numa inversão irônica do argumento de resistência espiritual, parece que a música era uma das muitas atividades toleradas pela SS, justamente porque, ao desviar a atenção do que realmente estava acontecendo com eles, ajudava a desviar qualquer impulso das vítimas a resistir (Gilbert, 2005, p. 56).

O fato é que a arte se acomodou particularmente bem à barbárie perpetrada nos guetos e nos campos de extermínio e conviveu amistosamente com aquilo que ela, supostamente, seria capaz de combater ou extirpar. Assim como aparece nos relatos de Levi e Brenner, a comunhão da arte com a violência extrema emerge no estudo realizado

---

<sup>75</sup> Ao analisar um memorando elaborado pelas autoridades nazistas, Shirli Gilbert chega a uma conclusão intrigante: “Em última análise, como sugere este memorando, as atividades culturais foram permitidas porque provavelmente não mudariam de maneira significativa o destino das populações do gueto” (Gilbert, 2005, p. 56).

por Shirli Gilbert de forma devastadora. Em sua obra, ela cita o relato dos diários de Odd Nansen, um arquiteto norueguês que foi aprisionado no campo de Nachsenhausen:

8 de maio [1944]. Houve um entretenimento no vinte e cinco ontem e eu participei. Foi divertido. Mas é terrível pensar que, enquanto fazíamos isso, no necrotério do *Revier* [enfermaria] eles estavam ocupados empurrando cadáveres para um caminhão. Os corpos estavam tão mutilados que não dava nem para contar quantos eram. Eram os restos mortais de nossos “camaradas” que haviam saído para trabalhar naquela mesma manhã no mesmo horário que nós. É suficiente levar alguém ao completo desespero quando ocasionalmente se recompõe e encara as coisas como realmente são. Na verdade, não se deve fazer isso, não assim; ninguém poderia continuar. Assim é correto cantar canções enquanto outros removem os cadáveres com pás.

12 de fevereiro [1945]. A linguagem está esgotada. Eu mesmo esgotei. Não há palavras para descrever os horrores que vi com meus próprios olhos... Ficava na área de isolamento entre os blocos 13 e 14... O inferno de Dante não poderia ser pior. Eram mais de mil judeus, isto é, tinham sido judeus e seres humanos, agora eram esqueletos vivos, como bestas em sua fome louca. Eles se jogaram nas latas de lixo, ou melhor, mergulharam nelas, cabeça e ombros, vários de uma vez... Mas o pior foi que o tempo todo, sem parar, os golpes dos cassetetes de borracha caíam sobre eles... À noite no quarteirão havia sanfona, cantoria e alto astral. Eu também cantei e me diverti! Pode ser possível? (Gilbert, 2005, p. 142).

Esse terrível relato de Nansen evidencia o complexo papel da arte nos campos de concentração. O mal-estar causado pela percepção do absurdo de “cantar canções enquanto outros removem os cadáveres com pás” constitui um sintoma da antinomia da arte nesse contexto. Há uma dose extra de perversidade na oferta de arte e entretenimento aos prisioneiros ao mesmo tempo em que se praticam atrocidades no mesmo espaço. Da resistência espiritual à tortura, da anestesia à propaganda, foram muitos e contraditórios os empregos da arte por parte dos nazistas e dos prisioneiros. A ideologia da arte como salvação, contudo, demonstra solidez, persistência e desfaçatez em nível suficiente para abafar todas as evidências que escancaram o fato de a arte não apenas não salvar, mas ainda ser costumeiramente um meio de violência.

No contexto do horror nazista, o paradigma da arte como salvação foi fortemente estimulado, tanto por nazistas quanto pelo Conselho de Judeus<sup>76</sup>, enquanto mecanismo de

---

<sup>76</sup> Essa foi uma realidade generalizada entre os guetos. Em Vilna, por exemplo, Jacob Gens, chefe do gueto, empregou a música deliberadamente como parte de sua política de estímulo ao trabalho: “As representações

prevenção a tentativas reais de fuga, revolta, resistência armada e até mesmo suicídio. Aqui, o momento positivo da arte como salvação, que é a sua capacidade de operar como mecanismo de defesa, encontra o seu limite e revela a terrível contradição que mencionamos acima a partir da visão de Freud, quando diz que *a fuga é o instrumento mais seguro para se cair prisioneiro daquilo que se deseja evitar*. Mas não apenas isso, o que estamos tentando demonstrar ao longo da tese é que a literatura como salvação pode ser empregada como um mecanismo de ataque, que imponha obstáculos ao desejo (e à prática) por outras formas de salvação.

Entenda-se bem, o que estamos a defender passa ao largo de qualquer tentativa de disciplinar o conteúdo, a forma ou o uso individual da arte. O que sustentamos é que tanto a arte quanto as pessoas ganhariam muito em destituir o mundo da arte de qualquer prerrogativa ou capacidade de libertar, emancipar ou salvar. A arte não pode fazer isso por nós. Ela pode ser empregada para muitos propósitos distintos e até conflitantes: divertir, entreter, distrair, emocionar, ensinar, estimular, conduzir, induzir, mistificar, esclarecer. Mas ela não é, essencialmente, nada disso. E ela não é, essencialmente, boa. Alguém poderia se perguntar: mas por que tomar a salvação como inimiga? Ora, o nosso adversário nunca foi a salvação. Nem a arte. Muito menos a literatura. O nosso adversário é a ideologia da literatura (arte) como salvação. Porque existe. Porque opera concretamente em nossas práticas sociais, das mais simples e irrelevantes às mais complexas e decisivas para nosso destino. *E como pode não existir o que pode assim enganar?* Atacar a ideologia da literatura como salvação é uma defesa da literatura e da arte em nome da literatura, da arte e, sobretudo, das pessoas, concretas, de carne e osso, que vivem, que sofrem e que morrem, que merecem viver em um mundo em que ouvir música, ler um poema, pintar um quadro, jogar futebol, brincar de roda não sejam mais o equivalente a ouvir anjos cantando no inferno. Trata-se, em suma, de construir um mundo em que não seja possível Auschwitz, para que, assim, um poema não seja um documento de barbárie.

---

teatrais foram certamente pensadas por Gens para confortar a população, e para permitir que escapassem temporariamente da realidade do gueto. No entanto, seus motivos também eram mais pragmáticos do que seu discurso sugeria. Como podiam acalmar o público do gueto, as representações eram uma forma de garantir maior capacidade de gerenciamento e maior produtividade. Elas também ajudaram a desencorajar o desejo de resistência ativa e, em vez disso, promover o valor da fortaleza emocional. Existem inúmeras indicações entre os escritos contemporâneos de que o apoio de Gens e o frequente início de atividades culturais decorre diretamente desse objetivo. Em meados de novembro de 1942, por exemplo, rumores se espalharam no gueto, causando medo e alarde generalizados. Kruk relatou que muitas pessoas começaram a dormir, completamente vestidas, nos malines (esconderijos). Para combater essa situação, Gens ordenou a prisão daqueles que se acreditava terem espalhado os boatos. Além disso, ordenou que fossem encenadas representações teatrais para divertir e tranquilizar a população” (Gilbert, 2005, p. 85).

As memórias de Primo Levi e os relatos das sobreviventes de Theresienstadt evidenciam parte daquilo que de pior a humanidade foi capaz de produzir em termos de violência e degradação. Levando para além de limites imagináveis a brutalidade e a crueldade calculadas, os nazistas impingiram às suas vítimas formas de horror que as levaram a graus extremos de desumanização, de esvaziamento espiritual, de embotamento. Nessa situação, certamente seriam empregados quaisquer meios necessários para fugir da dor e do terror a que eram diuturnamente submetidos os prisioneiros dos guetos e dos campos de concentração e extermínio.

Como vimos ao longo do capítulo, as artes participaram de forma central dessa tentativa de escape da crueldade ou como forma de anestesiá-lo o sofrimento. Em tal contexto, o papel da literatura foi, tanto no momento quanto posteriormente, por meio da memória e da crítica, interpretado sob o paradigma da resistência espiritual, que, conforme evidenciamos, foi a principal forma assumida pela ideologia da salvação no que diz respeito ao holocausto. Os usos e as práticas da literatura pelas vítimas das forças nazistas, ao serem exclusivamente caracterizados pela ótica da resistência espiritual, assumem uma conotação apenas positiva e absolutamente destituída de contradição — as práticas nefastas, a literatura nazista, a ineficácia da resistência, tudo isso dissolve-se na atmosfera ideológica do paradigma da salvação. O saldo é uma vitória triunfante da literatura, que se vê reforçada em seu (auto)proclamado condão de nos salvar (da ignorância, loucura, da tristeza, da depressão, da solidão, do capitalismo, da morte e até mesmo da violência).

Ao longo do capítulo, pudemos demonstrar que esse saldo, porém, não corresponde às evidências materiais que revelam justamente a impotência da literatura em nos salvar, podendo muitas vezes inclusive colaborar fortemente para nos manter ainda mais aprisionados aos infernos de que pretendemos escapar. Quanto mais real e aguda a ameaça, mais nociva e até mesmo cruel se mostra a ideologia da literatura como salvação. Dado que a ideologia possui caráter material e atua concretamente na vida social, alimentar a crença na salvação pela literatura aprisiona a própria literatura e nos aprisiona ainda mais. Desafortunadamente, a literatura não foi capaz de fazer dos nazistas não-nazistas; não foi capaz de impedir o mergulho dos prisioneiros no vazio dos muçulmanos e muito menos as inomináveis torturas e bárbaros assassinatos; não foi capaz de salvar os milhões de prisioneiros executados; não foi capaz de salvar as meninas e meninos de Theresienstadt que não sobreviveram para narrar suas histórias; e não foi

capaz de salvar Primo Levi, à memória de quem dedicamos esta tese pelo muito que nos ensinou a sentir, pensar e sonhar.

Walter Benjamin argumenta que faz parte da nossa tarefa, enquanto críticos materialistas, questionar sempre cada vitória do inimigo e não entregar as coisas “refinadas e espirituais” ao baú de despojos dos vencedores. É preciso lutar também por elas. É preciso resgatar os oprimidos e vencidos do cortejo triunfal dos vencedores a fim de “arrancar a tradição ao conformismo” e atualizar no presente a sua memória como força de combate. “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.” (Benjamin, 1994b, p. 224-225). A crítica à ideologia da literatura como salvação, especialmente em sua encarnação como resistência espiritual, integra os esforços por fazer cessarem as vitórias do inimigo e lograr a redenção histórica para os vencidos e garantir que exista, hoje e amanhã, um mundo no qual a humanidade possa existir e até mesmo gozar de coisas refinadas e espirituais como a literatura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste trabalho, foram apresentadas as razões que me levaram a empreender a pesquisa que deu origem a esta tese. O choque entre a ideia tão difundida de que a literatura salva e a realidade em que cresci, na qual a literatura sequer existe, foi determinante para que emergisse a necessidade de entender de forma aprofundada a existência dessa concepção da literatura como salvação.

O leitor nota, já desde o título do trabalho, que não houve e não há qualquer pretensão de neutralidade no estudo de tal fenômeno. Como foi dito, a inquietação da pesquisa já nasceu *contra* a ideia de salvação por meio da literatura. No decurso do doutoramento, não foram poucas as vezes em que fui confrontada por assumir um viés na pesquisa — como se fosse possível pesquisar sem viés e como se não houvesse viés do outro lado, no lado de quem endossa a perspectiva da salvação. Mas a ausência de neutralidade não pode ser alibi para ausência de justificativa e de argumentação. Na verdade, assumir posição contrária à visão hegemônica acerca da literatura e da arte tornou ainda mais necessária a apresentação de um conjunto sólido de justificativas para a pesquisa e de argumentos para a defesa da tese de que a crença na literatura como salvação constitui-se como uma ideologia que molda o campo literário e que colabora ativamente para a reprodução das relações sociais hegemônicas, sobretudo pelo fomento à resignação.

Ao longo do trabalho, foi apresentada, no capítulo 1, a caracterização do problema, ou seja, a literatura como salvação apareceu em suas formas concretas de manifestação em diversos âmbitos, especialmente na visão de leitores, autores e críticos literários, além de sua cristalização em outras práticas sociais, como ações governamentais e legislação. Nos capítulos 2, 3 e 4, foram analisadas obras literárias que, de diferentes maneiras, encarnam a ideologia da salvação em sua própria forma estética. Considero que a argumentação apresentada ao longo de todos esses capítulos foi suficiente para apresentar um conjunto sólido de evidências da existência do problema em suas variadas formas de configuração, assim como para estabelecer a crítica da ideologia da literatura como salvação.

Havendo sido exitoso o percurso de demonstração da tese, a conclusão apresenta-se dedutivamente. Se existe a crença de que a literatura é um meio de salvação; se essa crença se constitui enquanto ideologia; se essa ideologia cumpre funções específicas na

configuração do campo literário e na reprodução das relações sociais de dominação; se assumimos, explicitamente, uma posição contrária a essas relações; logo nos colocamos abertamente contrários à ideologia da literatura como salvação. É por isso que as primeiras palavras deste trabalho são “Esta tese é um ataque à ideologia da literatura como salvação”. E é um ataque, pois considero que, dentro dos limites estreitos das trincheiras da academia, o intelectual também pode (e deve) lutar. Mas qual é o sentido de lutar com ideias contra ideias?

Ora, as ideias existem e são uma força material na existência humana<sup>77</sup>. Nesse sentido, a psicologia social e a ciência do comportamento<sup>78</sup> podem nos ajudar a explicar esse posicionamento. Configurando-se como aquilo que a psicologia denomina como representação social, a ideologia da literatura como salvação se apresenta socialmente como uma forma de conhecimento do real, ainda que não se apoie em nenhuma evidência concreta. Conforme explica Guerin (2009), as representações sociais derivam da interação verbal reiterada entre os membros de uma comunidade e, por meio da repetição, consolidam-se como rotina e, desse modo, assumem uma natureza objetiva, configurando-se como crença. Em outras palavras, enquanto construção social compartilhada pelo grupo, a salvação pela literatura assume teor de verdade, ganha vida própria e passa a ser validada com status de saber previamente estabelecido e inquestionado. Desse modo, não é preciso que a concepção esteja relacionada a qualquer tipo de validade empírica, bastando a legitimação recíproca pelos membros do grupo social.

A psicologia entende que as representações sociais desempenham a função de conferir sentido e inteligibilidade àquilo que se apresenta como mistério ou enigma para o grupo de modo a tornar familiar o desconhecido e, assim, fornecer indicações de como agir no mundo. Desse modo, as representações sociais determinam a forma pela qual o grupo percebe e interpreta o mundo, o que implica aspectos tão importantes como construção de identidade, integração do desconhecido aos esquemas prévios de conhecimento e regulação do comportamento social, sobretudo por meio do

---

<sup>77</sup> “E a característica específica dessas representações [sociais] é precisamente a de que elas “corporificam ideias” em experiências coletivas e interações em comportamento, que podem, com mais vantagem, ser comparadas a obras de arte do que a reações mecânicas. O escritor bíblico já estava consciente disso quando afirmou que o verbo (a palavra) se fez carne; e o marxismo confirma isso quando afirma que as ideias, uma vez disseminadas entre as massas, são e se comportam como forças materiais.” (Moscovici, 2007, p. 48).

<sup>78</sup> Cf. Skinner (1978), Moscovici (2007) e Guerin (2007).

estabelecimento de normas, valores e expectativas que norteiam as relações entre os membros do grupo.

Um dos principais problemas relacionados às representações sociais diz respeito à tendência de descolamento do real, derivada especialmente da redução da complexidade do mundo à forma representacional assentada em princípios axiológicos independentes das evidências (históricas, sociais, políticas, físicas etc.). É exatamente esse o nó da literatura como salvação, que, não se assentando em quaisquer evidências concretas, erigiu-se historicamente enquanto uma representação social vinculada às projeções de grupo (inicialmente as classes dominantes, gradativamente aumentando seu raio de influência).

O descolamento da realidade decorre de alguns estímulos do grupo, tais como negação dos relatos precisos do ambiente; reforço intraverbal sem necessidade de sustentação referencial e generalização de forma indiscriminada. Em relação à ideologia da literatura como salvação, encontram-se precisamente esses fatores atuando como estímulos ao comportamento de descolamento da realidade, uma vez que essa forma de conceber a literatura não se baseia em descrições precisas do fenômeno literário, são referendadas de forma circular no circuito de consagração social que engendra a literatura como arte (editoras, universidades, festivais, jornais etc.) e, em especial, difunde-se amplamente como verdade objetiva, penetrando nos mais diversos âmbitos da vida social. Nesse sentido, inclusive, conforme observa Guerin (2009, p. 128), a sociedade moderna é especialmente propícia para o desenvolvimento e para difusão de conhecimento contrafactual, em função de os mecanismos de controle do comportamento verbal se tornarem cada vez menos restritos ao grupo específico que produz a representação social e cada vez mais referendados pelas mídias de massa, que não estabelecem critérios rígidos e constantes de validação de tais representações sociais<sup>79</sup>.

Uma vez compreendido esse processo de estabelecimento da ideologia da literatura como salvação enquanto representação social, vale insistir no que há de problemático nisso. Visto que a arte tem uma função didática e coercitiva muito bem definida na nossa sociedade e admitindo que ela é uma manifestação social com grande potencial criativo e reflexivo, o problema de compreendê-la enquanto *literatura que salva*

---

<sup>79</sup> Isso ajuda a explicar, por exemplo, o fenômeno das *fake news* na sociedade contemporânea. A era da informação converteu-se, facilmente, na era do conhecimento contrafactual. A difusão da internet e sobretudo das redes sociais pulverizou completamente os núcleos de validação do comportamento verbal, que não precisa mais, em absoluto, ser contrastado com qualquer tipo de referente objetivo e adquire validação pelo poder de reiteração em escala global e pela criação de bolhas de autolegitimação discursiva.

e não só como *literatura* é que essa percepção descola o indivíduo do real. Nesse sentido, essa representação coopera ativamente para que o indivíduo abdique de suas potências de agência no mundo por transferi-las para um objeto inanimado. Ou seja, a arte passa a funcionar muito mais como controle (ilustrado durante toda a tese) do que como contracontrole. Se é a literatura que salva, então qual é a minha participação nessa busca por salvação? Nesse sentido, é muito sintomático que, em *Fahrenheit 451*, toda a ação derivada do inconformismo de Montag ocorra antes de ele se tornar um Homem-Livro. Antes disso, ele se volta contra os bombeiros, rompe com sua esposa, confronta e mata Beatty, incita Faber a executarem um plano revolucionário etc. A partir do momento em que se junta aos intelectuais na floresta, sua “ação” se resume a assistir ao bombardeio da cidade, tomar café, ler e ser lido à espera de que um dia os livros possam ajudar alguém. Ao se tornar um Homem-Livro, Montag mergulha completamente na ideologia da salvação e se paralisa.

Então o que conquistamos ao libertar a literatura da salvação? Ao se retirar o poder de ação do livro, ele retorna para nós. Nesse sentido, quando o indivíduo se torna consciente de seus comportamentos e também dos fatores determinantes do seu meio, surgem possibilidades mais autônomas e conscientes de reagir ao mundo e a sua estrutura organizacional. É assim que nos aproximamos mais da liberdade tendo a possibilidade de exercer contracontrole por meio da racionalização do real e da agência na sociedade.

A esse respeito, gostaria de propor uma última análise, a fim de que não restem dúvidas quanto ao modo de funcionamento da ideologia da literatura como salvação e seus efeitos sociais negativos. Voltemos, por um instante, à já discutida visão platônica acerca da poesia, a qual, como veremos, não apenas nunca foi superada, como faz parte essencial das representações sociais que alimentam a ideologia da literatura como salvação na contemporaneidade.

No Livro X de *A República*, Sócrates lança o mais duro golpe contra os poetas miméticos ao sugerir que não haveria espaço para eles na cidade ideal. O argumento é que os poetas miméticos, não tendo compromisso com a verdade, mas apenas com as aparências, despertam na alma o seu lado pior, instaurando aí um “mau governo”, uma vez que estimulam a irracionalidade, a criação de fantasias e o distanciamento em relação à verdade (Platão, 2001, p. 469, 605c).

— Por conseguinte, ó Glaucon, quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi o educador da Grécia, e que é

digno de se tomar por modelo no que toca a administração e a educação humana, para aprender com ele a regular toda a nossa vida, debes beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível, e concordar com eles em que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas reconhecer que, quanto a poesia somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a Musa aprazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor (Platão, 2001, p. 472, 607a).

Em Platão, os critérios moral, epistemológico e político conjugam-se a fim de determinar quais obras podem ou não ser aceitas. Pouco importa que Homero seja o maior dos poetas, o que importa é que suas obras sejam adequadas aos paradigmas políticos *corretos*. Ainda que, ao longo de toda a história da arte, o estético e o político sempre tenham se confundido, a subordinação do estético ao político, conforme evidencia Platão, nunca deixou de ser o fundamento das práticas sociais hegemônicas. Na síntese do discurso de Sócrates, emergem de forma cristalina as duas pontas que sustentam a ideologia da literatura como salvação: *a literatura do bem e literatura do mal*. Como contraparte da poesia capaz de engendrar o mau na cidade, aparece a poesia que faça “hinos aos deuses e encômios aos varões honestos”, ou seja, essa poesia precisa, ao mesmo tempo, ter função e ser adequada ao paradigma moral e político que subordina o estético.

Nos dias atuais, ainda que dificilmente sejam encontrados defensores explícitos dos princípios de validação da poesia elaborados por Platão, na prática esses mesmos fundamentos continuam a presidir boa parte do que se faz na literatura, com a literatura e em nome da literatura (e das artes em geral). Durante todo o período de pesquisa e escrita desta tese, surgiram notícias incessantes de reiterados episódios de restrição, censura e proibição de livros no Brasil e no mundo. Os contextos e as justificativas apresentam pequenas variações de tom, porém, à direita e à esquerda, abundam os gestos de controle sobre a literatura. E não nos esqueçamos: a censura e a proibição têm sempre uma régua para medir a *literatura que faz mal*, e essa régua determina, por contraposição, o modelo da *literatura que faz bem*.

Assim, por exemplo, no ano de 2020, circulou a notícia de que o governo de Rondônia determinara o recolhimento de dezenas de obras literárias por “conterem conteúdos inadequados às crianças e adolescentes”.



Secretaria de Estado da Educação - SEDUC

Memorando-Circular nº 4/2020/SEDUC-DGE

Às Coordenadorias Regionais de Educação/CRE do Estado de Rondônia.

Assunto: **Recolhimento de Livro**

Senhores Coordenadores,

Solicitamos aos senhores que verifiquem nos kits de livros paradidáticos encaminhados às escolas para compor o acervo das bibliotecas, os livros relacionados no Adendo ID (10053329), e procedam com o recolhimento dos mesmos imediatamente, tendo em vista conterem conteúdos inadequados às crianças e adolescentes.

Na oportunidade, ressaltamos a importância de estarem atentos as demais literaturas já existentes ou que chegam nas escolas para uso nas atividades escolares, a fim de que sejam analisadas e assegurados os direitos do estudante de usufruir do mesmo com a intervenção do professor ou sozinho sem constrangimentos e desconfortos.

Solicitamos que após o recolhimento dos livros pela CRE, os mesmos sejam entregues ao Núcleo do Livro Didático/GEB/DGE/Seduc.

Atenciosamente,

SUAMY VIVECANANDA LACERDA DE ABREU  
Secretário de Estado da Educação de Rondônia



Documento assinado eletronicamente por **Irany de Oliveira Lima Moraes, Diretor(a)**, em 06/02/2020, às 11:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no artigo 18 caput e seus §§ 1º e 2º, do [Decreto nº 21.794, de 5 Abril de 2017](#).

Diante da enorme repercussão midiática que teve na época, os governantes acabaram voltando atrás em relação à decisão, que não chegou a ser executada, porém a intenção é mais do que suficiente para revelar o espírito de controle em relação à literatura. Esse tipo de ação, evidentemente, visa a restringir o direito do livre acesso da população às artes e, em especial, à literatura. Trata-se de uma forma explícita de violência subjetiva, com a qual não se pode transigir.

Esse tipo de ação, contudo, não é uma especificidade brasileira. Na verdade, os dados indicam um volume crescente de tentativas de censura a livros ao redor do mundo. Anualmente, a *American Library Association* publica relatórios com dados acerca das tentativas de censura a livros nos Estados Unidos. Em 2022, foram registradas tentativas de censura contra 2571 livros na “terra da liberdade”! Os dados parciais de 2023, referentes ao período de janeiro a agosto, já indicavam um aumento de 20% nesse tipo de

ação. Os dados indicam que os pais de alunos e os compradores de livros são os principais agentes de tentativa de restrição de livros, sendo que as bibliotecas públicas e as escolas são os principais alvos. Eis o ranking<sup>80</sup> dos títulos mais atacados nos Estados Unidos em 2022:



Conteúdo relacionado à população LGBTQIA+ e conteúdo sexual são praticamente um denominador comum entre as obras, vitimadas pela ânsia moralizadora de pais, professores, governantes, religiosos. As justificativas, assim como no episódio de Rondônia, gravitam em torno da cândida intenção de evitar que os jovens passem por

<sup>80</sup> Fonte da imagem utilizada: [https://www.ala.org/advocacy/sites/ala.org.advocacy/files/content/2022%20censorship%20by%20the%20numbers%20infographic-2page\\_0.pdf](https://www.ala.org/advocacy/sites/ala.org.advocacy/files/content/2022%20censorship%20by%20the%20numbers%20infographic-2page_0.pdf). Acesso em 15/11/2023.

“constrangimentos e desconfortos”, diria o governo de Rondônia — evitar que se instaure um “mau governo em sua alma”, diria Platão.

Ocorre, porém, que nem sempre o controle do imaginário se manifesta pela via da censura explícita. Ao longo do tempo, a sociedade desenvolveu mecanismos um tanto mais sofisticados (ou pelo menos não tão escandalosos) do que fazer petições diretas para banir ou proibir determinados títulos de determinados espaços. Pode-se elencar um conjunto de práticas veladas, em especial aquelas praticadas nos circuitos tradicionais de consagração social próprios ao campo literário, o que engendra o silenciamento pelas editoras, o apagamento pelos críticos, a negação pela universidade, a invisibilidade pelas mídias.

Vejamos o que se passa em nosso país. No Brasil, o maior comprador de livros é o governo! Segundo estudo realizado pela Nielsen Book sob encomenda da Câmara Brasileira do Livro<sup>81</sup>, no ano de 2021, dos 409 milhões de exemplares de livros vendidos no país, 218 milhões foram adquiridos pelo governo, gerando um faturamento de 1,9 bilhão de reais, o que representou 32,7% de todo o faturamento do mercado editorial brasileiro. Um cliente desse tamanho certamente é capaz de influenciar significativamente o padrão de produção das editoras e assim tem sido há décadas. Objetivamente, o Programa Nacional do Livro Didático é o instrumento por meio do qual o governo brasileiro organiza a compra e a distribuição de livros didáticos para escolas de todo o Brasil. No ano de 2022, o PNLD distribuiu mais de 200 milhões de livros gratuitamente para estudantes das escolas públicas brasileiras, sendo 28 milhões de livros vinculados ao PNLD Literário, programa que visa a incentivar a leitura de obras literárias por meio da distribuição gratuita de livros literários para as escolas públicas do país.

O PNLD tem sido um importante instrumento do Estado brasileiro no que diz respeito à implantação das políticas educacionais, sobretudo no que diz respeito à garantia do acesso dos estudantes às obras didáticas, paradidáticas e literárias. Dado que a falta de acesso é uma das principais barreiras de desenvolvimento das práticas de letramento, a distribuição de livros de forma gratuita e universal revela-se um importante mecanismo de democratização da leitura no Brasil. Porém existe uma contradição inerente ao programa que não é muito fácil de ser percebida, uma vez que fica ofuscada pelo brilho da dimensão positiva (disponibilizar livros e incentivar a leitura entre os estudantes): trata-se da enorme e expressiva ingerência que o governo tem sobre as casas editoriais.

---

<sup>81</sup> Disponível em [https://cbl.org.br/wp-content/uploads/2022/06/apresentacao\\_imprensa\\_Final\\_1-1.pdf](https://cbl.org.br/wp-content/uploads/2022/06/apresentacao_imprensa_Final_1-1.pdf)

O PNLD não se restringe a comprar e distribuir livros didáticos e literários. Periodicamente o governo estabelece, por meio de editais públicos, regras e critérios para avaliar, selecionar e excluir as obras que poderão ser adquiridas e enviadas para as instituições de ensino. Concretamente, o governo estabelece diretrizes para definir como as obras devem ser, interferindo diretamente na forma e no conteúdo dos livros. Muito já se escreveu sobre os problemas do PNLD no que diz respeito aos critérios de avaliação das obras, as falhas dos processos de seleção pelos professores e a sua influência nas práticas pedagógicas realizadas pelos docentes em sala de aula<sup>82</sup>. O que ainda merece consideração mais aprofundada é precisamente o caráter do PNLD Literário, que contempla as obras de literatura e não tem caráter fundamentalmente didático.

Esse programa, embora incipiente, nasceu da fusão do Programa Nacional Biblioteca da Escola - PNBE, em vigor desde 1997, ao PNLD, o que ocorreu a partir de 2018. Sendo assim, é possível afirmar que há quase três décadas o governo brasileiro vem definindo critérios que influenciam a produção de novas obras literárias, assim como a publicação de obras mais antigas por parte das editoras. A fim de atender ao “gosto” do cliente, as editoras começaram a filtrar previamente o que publicar e até mesmo a preparar edições especiais voltadas especificamente para o PNLD Literário.

Mas o que viria a ser esse tal “gosto do freguês” quando o cliente é o Estado? As manifestações de *gosto* por parte do governo concretizam-se por meio dos seus atos oficiais e, no caso em questão, materializam-se por meio do conjunto de regras e critérios que presidem o processo de avaliação das obras literárias, o que, por sua vez, determina as fases posteriores de seleção, aquisição e distribuição dos livros para as escolas. Dessa maneira, uma rápida análise dos editais do PNLD Literário pode nos permitir entender melhor o que o governo espera de uma obra literária (inclusive o que ele entende como obra *literária*).

Tome-se como exemplo o “Edital de Convocação 01/2022 – CGPLI”, que foi publicado pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação – FNDE com vistas a convocar as editoras a submeterem obras didáticas, literárias e recursos educacionais digitais ao Programa Nacional do Livro e do Material Didático. Em se tratando das diretrizes gerais de avaliação das obras literárias, o edital define inicialmente que não serão aceitas inscrições de obras que sejam de domínio público, determina que exista uma adequação entre as obras e a faixa etária dos estudantes e estipula os temas esperados para

---

<sup>82</sup> A esse respeito, consulte-se Nascimento (2023) e Bosco (2022).

as obras (ainda que ofereça margem para a inclusão de outros temas, desde que justificada sua pertinência) — são mencionados temas como “Autoconhecimento, sentimentos e emoções”, “Família, amigos e escola” e “Encontros com a diferença”. Pode-se argumentar que a abertura para a inclusão de temas não previstos é suficiente para evitar o caráter coercitivo do edital, porém é no mínimo estranho ser necessário nomear, definir e justificar o tema de uma obra literária para que ela possa ser avaliada. Mas isso não chega a ser o aspecto mais problemático, haja vista que, na seção destinada exclusivamente aos critérios de avaliação das obras literárias, são apresentadas as expectativas em relação ao enfoque temático das obras e, além disso, são definidos critérios de avaliação que, do ponto de vista formal e temático, promovem a subordinação da dimensão estética da obra ao aspecto político (qualquer semelhança com o pensamento de certo filósofo grego não é mera coincidência). Assim, dentre os critérios estipulados pelo governo, destacam-se os seguintes:

## Fragmento 1

### **2. Critérios de Avaliação**

#### **2.1. Qualidade do Texto**

**2.1.1. As obras literárias, tanto em língua portuguesa em suas múltiplas variantes (nacional, regional, europeia e africanas) quanto em língua inglesa em suas múltiplas variantes, devem contribuir para:**

**2.1.1.1. Ampliar o repertório cultural, artístico e linguístico, o letramento crítico e o letramento literário dos(as) estudantes; e**

**2.1.1.2. Propiciar a fruição do uso singular da linguagem nos múltiplos contextos de práxis social.**

**2.1.2. Serão, então, avaliadas as qualidades textuais básicas e o trabalho estético com a linguagem a partir dos seguintes critérios:**

**a. Natureza polissêmica da obra.**

**Exploração de recursos expressivos da linguagem verbal e visual.**

**b. Consistência das possibilidades estruturais do gênero literário proposto.**

**c. Adequação da linguagem aos(às) estudantes.**

**d. Desenvolvimento do tema em consonância com o gênero literário em questão.**

**e. Intertextualidade existente entre recursos visuais (e/ou midiáticos) e recursos textuais empregados na obra.**

**2.1.3. No caso de textos narrativos, serão critérios determinantes:**

**a. Coerência e a consistência narrativa, bem como a verossimilhança do enredo.**

**b. Relevância da temática abordada na obra para o público visado.**

**c. Possibilidade de a temática abordada propor diálogo com questões contemporâneas.**

**d. Complexidade da ambientação, a coerência da articulação temporal na construção do enredo e a postura mediadora do narrador.**

**e. Caracterização multidimensional dos personagens e o cuidado com a correção e a adequação do discurso dos personagens às variáveis de natureza situacional e dialetal.**

**f. Adequação da linguagem à faixa etária dos(as) estudantes.**

(BRASIL, 2022, p. 75)

## Fragmento 2

**2.1.4.** Nos textos em verso, devem-se observar:

- a. Ampla exploração das propriedades poéticas e o entrelaçamento dos aspectos melódicos e imagéticos.
- b. Inventividade da linguagem, caracterizada pelo uso inovador de recursos linguísticos e pelo predomínio da conotação e da polissemia.
- c. Construção coerente do eu-lírico, tendo em vista a intencionalidade do texto, o engajamento/a identificação do leitor, assim como variáveis de natureza contextual e dialetal.
- d. Prioridade de poemas com médio grau de complexidade e inventividade na linguagem artística, a fim de

(BRASIL, 2022, p. 76)

## Fragmento 3

**2.2.** Adequação temática

**2.2.1.** A avaliação de obras será realizada com vistas à diversidade de temáticas e contextos sociais, culturais e históricos, o que inclui, por exemplo, as vivências de populações indígenas, africanas, refugiadas, dentre outras.

2.2.1.1. Deve ser destacada a presença de protagonistas e sujeitos líricos de diferentes raças e etnias, gêneros, origens geográficas, classes sociais, faixas etárias, orientações sexuais etc.

**2.2.2.** Na avaliação, serão observadas a coerência interna da obra, a capacidade de motivar a leitura e a exploração artística dos temas.

**2.2.3.** Os textos literários deverão ampliar as referências estéticas, culturais e éticas do leitor, bem como evitar conduzir a opinião e o comportamento do leitor, proporcionando abertura que convide à participação criativa na leitura, instigando-o a estabelecer relações com suas experiências anteriores e com outros textos, culturas e linguagens.

**2.2.4.** Não serão selecionadas obras que legitimem preconceitos, estereótipos ou discriminação de ordem racial, regional, social, sexual e de gênero, entre outros, tampouco aquelas que incitem a violência entre seres humanos ou contra outros seres vivos, em qualquer uma de suas diversas manifestações.

2.2.4.1. As obras devem respeitar as legislações presentes nesse edital, particularmente, as determinações dos artigos 78 e 79 do Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei nº 8.069/1990).

**2.2.5.** Não serão selecionadas obras com viés didático ou que contenham teor doutrinário, panfletário ou religioso.

**2.2.6.** As obras devem se vincular a um ou mais temas especificados. Existem sugestões de temas no edital,

(BRASIL, 2022, p. 76)

A análise dos três fragmentos de critérios acima elencados evidencia que toda a dimensão relativa à “qualidade do texto” está subordinada ao primeiro critério geral, que diz respeito à capacidade da obra de contribuir para “ampliar o repertório cultural, artístico e linguístico, o letramento crítico e o letramento literário” por parte do conjunto de estudantes na função de leitores. A *função* da literatura, portanto, é o que preside a avaliação da qualidade do texto, ou seja, ela será tanto melhor quanto mais servir para os fins especificados. Não bastasse isso, o critério que se conjuga a esse diz respeito à capacidade da obra de proporcionar “a fruição do uso singular da linguagem nos múltiplos contextos de práxis social”. Revela-se, assim, uma concepção de natureza do texto literário há muito posta em xeque pela teoria literária em suas mais diversas correntes críticas, que é a ideia de que o texto literário consiste essencialmente em algum tipo de uso singular da linguagem<sup>83</sup>.

Dessa concepção inicial de função e natureza da literatura, derivam-se os critérios avaliativos específicos, como natureza polissêmica da obra, possibilidade de a temática da obra propor diálogos com questões contemporâneas e adequação da linguagem à faixa etária dos estudantes. Do ponto de vista teórico-crítico, os critérios revelam-se, na melhor das hipóteses, defasados em relação ao que de melhor se produziu em termos de compreensão do texto literário nos últimos cem anos e revela, na verdade, uma concepção bastante estreita e conservadora em relação à forma do texto literário — é o que faz com que aspectos como verossimilhança, coerência da articulação temporal e postura mediadora do narrador sejam tomados como forma única de expressão estética. Como seriam avaliados, a partir de critérios como esses, textos como *O processo*, de Kafka, *Graça Infinita*, de David Foster Wallace, *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato? No que diz respeito aos critérios de avaliação do texto em versos, como avaliar, por exemplo, uma obra como *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto? Seria reprovada por não apresentar “grau médio de complexidade”? Por não apresentar linguagem adequada à faixa etária dos estudantes?

Mas é no terceiro fragmento que se revelam critérios que deixariam Platão orgulhoso por ver seu sonho realizado aqui nos trópicos. O espírito geral dos critérios relativos à adequação temática diz respeito, na verdade, à adequação do teor da obra à legislação estabelecida como parâmetro avaliativo. Nesse sentido, há dois níveis de

---

<sup>83</sup> A esse respeito, cf. Eagleton (2006).

expectativas em relação ao conteúdo da obra, um positivo, que diz o que a obra deve apresentar, e um negativo, que determina o que a obra não deve apresentar. No momento positivo, além de contribuir para “motivar a leitura” e “ampliar as referências estéticas, culturais e éticas do leitor”, o governo espera que as obras promovam uma espécie de justiça social, garantindo a representação de “vivências de populações indígenas, africanas, refugiadas, dentre outras”, além de destacar o protagonismo de personagens de “diferentes raças e etnias, gêneros, origens geográficas, classes sociais, faixas etárias, orientações sexuais etc.” (BRASIL, 2022, p. 76). No momento negativo, exige-se que as obras não firam a legislação prevista no edital, além de estabelecer que não serão escolhidas obras que legitimem “preconceitos, estereótipos ou discriminação de ordem racial, regional, social, sexual e de gênero, entre outros, tampouco aquelas que incitem a violência entre seres humanos ou contra outros seres vivos, em qualquer uma de suas diversas manifestações” (BRASIL, 2022, p. 76).

O espírito dos critérios de adequação das obras à legislação parece apontar para o intuito de estimular o convívio plural e democrático entre os mais diversos grupos sociais e valorizar sua representação nas obras de arte<sup>84</sup>. Porém há muitos problemas nessa tentativa aparentemente tão bem-intencionada. É razoável esperar que as obras de arte sejam subordinadas ao crivo da legislação para determinar a “qualidade do texto”? A combinação de momentos positivos e negativos, conforme explicitada acima, não criaria um conjunto de diretrizes que se assemelham ao princípio platônico de que “somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais”? Trata-se, no fim das contas, de um conjunto de critérios que, ao mesmo tempo, determinam o que a obra *não pode dizer* e o que a obra *tem que dizer*. Nesse ponto, o edital parece entrar em curto-circuito, uma vez que pretende, simultaneamente, promover o pluralismo de ideias e a experiência ativa dos leitores, mas dentro de um paradigma bastante rígido de finalidades para a obra literária e para a leitura das obras literárias.

As coleções literárias para os Anos Finais do Ensino Fundamental, tanto as de língua portuguesa quanto as de língua inglesa, deverão privilegiar a dimensão artística e estética da linguagem, potencializando entre os(as) estudantes a capacidade de reflexão quanto a si próprios, aos outros e ao mundo que os cerca, e proporcionar o contato com a diversidade em suas múltiplas expressões, por meio de uma interação eficiente – e gradativamente crítica – com a cultura letrada. Especialmente no caso da língua portuguesa, a literatura deverá

---

<sup>84</sup> Esse espírito parece fazer eco às demandas sociais dos grupos minoritários, o que nos remete ao discurso de Beatty contra as ingerências das minorias na literatura, conforme foi discutido no capítulo 2.

contribuir para a continuidade da formação dos(as) estudantes com vistas a promover, simultaneamente, a compreensão e a fruição de textos. Segundo a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), nessa etapa de ensino, devem ser formados leitores fruidores capazes de “(re)conhecer diferentes maneiras de ser, pensar, (re)agir, sentir e, pelo confronto com o que é diverso, desenvolver uma atitude de valorização e de respeito pela diversidade” (BRASIL, 2017, p. 156). Nessa perspectiva, *o desenvolvimento do leitor-fruidor está intimamente ligado à promoção do pleno exercício da cidadania*. Nessa perspectiva, o desenvolvimento do leitor-fruidor implica oportunizar que o(a) estudante atue criativamente na construção de sentidos para o texto, a partir das suas experiências e perspectivas, concretizando as possibilidades textuais inerentes ao literário e às suas especificidades (BRASIL, 2022, p. 74, destaque nosso).

Sendo “a promoção do pleno exercício da cidadania” o horizonte último do sentido da existência da obra literária no âmbito escolar, as expectativas em relação às obras literárias oscilam entre, por um lado, a postura ativa e criadora do estudante enquanto leitor e, por outro lado, a necessidade de que essa postura tenha um propósito moral positivo — o desenvolvimento da capacidade de reflexão sobre si e sobre os outros e o contato com a diversidade não podem (não devem) se dar de maneira livre, mas direcionada para a constituição de alguém capaz de exercer plenamente a cidadania. Toma-se sempre como dado e inquestionável o sentido de cidadania e cidadão, como se isso não fosse, na verdade, um território em disputa. Conforme demonstrou Oliveira (2005), a própria constituição semântica da palavra *cidadão* forjou-se na disputa entre os domínios discursivos relativos a *homem bom* e *aquele que habita a cidade e goza de direitos civis e políticos*. Na arena de batalha do signo efetivada na vida social, o *detentor de direitos* associou-se, portanto, ao *homem bom* — e não à toa a previsão legal de punição para o *homem mau* via de regra passa pela supressão de direitos. Isso nos ajuda a perceber que, efetivamente, a bondade inerente a ser *cidadão* significa, no fim das contas, subordinar-se às leis. Que as leis possam ser injustas, como demonstra Antígona; que seja imoral obedecer a leis injustas, como argumenta Thoreau; que as maiores barbáries tenham sido cometidas sob o amparo da Lei, como a escravidão e o holocausto; que a cidadania seja perpassada pelas fraturas de classe; que a Lei seja a lei do mais forte, nada disso é questionado na consolidação do *cidadão* e da *cidadania* enquanto paradigma moral da vida social contemporânea.

Sendo assim, tanto a constituição do sujeito-leitor quanto a constituição da obra estão subordinadas ao princípio moral da condução ao bem, que na prática significa subordinar-se às leis. O que fica ofuscado nesse modo de compreender a literatura é que

sua complexidade e sua existência, ao longo de toda a história, passam precisamente pela sua relação tensa e contraditória com as múltiplas camadas da vida social. A grandeza da literatura não está em conduzir ao bem, como pretende a ideologia da literatura como salvação; não está em evitar que o leitor (“cidadão”) se contamine com o mal. É justamente em sua participação contraditória na sociedade, afirmando e negando, que a obra literária se constitui enquanto prática cultural significativa. Reiteramos: a existência da literatura não se justifica por ser boa ou má, mas apenas por ser, com todas as contradições que isso implica.

É por isso que deveria nos causar espanto que uma obra de arte seja julgada com base em sua capacidade de se adequar às leis ou de conduzir a determinado tipo de comportamento social. Dentre as excrescências do PNLD, avalia-se a adequação de uma obra literária não apenas à linguagem e à faixa etária (aspectos que também são questionáveis, mas de mais fácil compreensão): questiona-se, por exemplo, a adequação da obra ao Código de Trânsito Brasileiro e à Lei de Alimentação Escolar!!!! Seria, talvez, reprovada *A hora da estrela* pela representação do atropelamento de Macabéa? Seria reprovado *Vidas Secas* pela representação do assassinato de Baleia? Seria reprovado *Crime e castigo* por ferir o Estatuto do Idoso? A julgar pelos critérios estabelecidos no edital e pelo histórico de avaliações publicadas nos guias do PNLD, esse tipo de coisa pode acontecer e acontece. Obviamente, podemos pensar em casos menos esdrúxulos e mais claramente problemáticos, tais como, por exemplo, as obras de Monteiro Lobato nas quais explicitamente comparece discurso racista. Coloca-se aí, porém, a grande contradição do filtro de obras baseado no princípio da literatura como salvação — toda literatura salva ou apenas a *literatura certa* salva? Aparentemente, apenas a certa, que, no âmbito do PNLD, é a que atende às dimensões positiva e negativa dos princípios legais definidos como critérios. Ora, mas o ganho da experiência leitora não estaria justamente em entrar em contato com a diversidade de pensamento, poder refletir sobre ela, compreendê-la, criticá-la, rejeitá-la, incorporá-la etc.? O que aparece de problemático em uma obra como a de Monteiro Lobato diz respeito justamente às fraturas sociais da formação do Brasil, aos antagonismos não resolvidos da nossa construção como nação. Impedir o leitor de ter contato com essa forma de pensamento vai na contramão do que se deveria promover como desenvolvimento do letramento crítico. Os problemas ideológicos, a cristalização formal de preconceitos e violências, a propagação de interesses de classe, a busca pela homogeneização religiosa, a moralidade sexual heteronormativa, tudo isso faz parte do que é a literatura. Simplesmente não existe a literatura purificada da representação e da incorporação de toda e qualquer fratura social.

A literatura faz parte disso. Sempre fez. Se vamos lê-la, produzi-la, vivenciá-la, devemos ser capazes de enfrentá-la em sua sujeira e não descambar para a afirmação de uma versão artificial e pré-fabricada de literatura *do bem* — a literatura nunca foi *do bem*, embora sempre tenha sido justificada por sua capacidade de fazer o bem, apesar de todas as evidências em contrário.

Diante de tantos problemas relacionados ao campo literário, não faltam, por outro lado, gestos de defesa da literatura, conforme vimos ao longo da tese. Como parte dessa batalha, no penúltimo capítulo de *A literatura em perigo*, Tzvetan Todorov (2009) lança a pergunta “O que pode a literatura?”. A obra como um todo pretende salvar a literatura dos perigos do niilismo, do formalismo, do solipsismo, do marxismo-leninismo, da desconstrução. Na visão do autor, são muitos os perigos que ameaçam a literatura e ele se põe, de lança em punho, a combater essas ameaças — considerando sobretudo as suas implicações para o ensino de literatura — em nome do caráter de “comunicação inesgotável” que caracterizaria a literatura. Aqui, mais uma vez, como já vimos ocorrer ao longo da tese em autores como Compagnon, Bradbury e Calvino, a defesa da literatura assenta-se na postulação do humanismo como valor em si, de modo a fundamentar a existência da literatura nas funções que possa desempenhar na promoção do humanismo, o principal pilar de sustentação da ideologia da literatura como salvação.

Sendo o objeto da literatura a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano. Que melhor introdução à compreensão das paixões e dos comportamentos humanos do que uma imersão na obra dos grandes escritores que se dedicam a essa tarefa há milênios? E, de imediato: que melhor preparação pode haver para todas as profissões baseadas nas relações humanas? Se entendermos assim a literatura e orientarmos dessa maneira seu ensino, que ajuda mais preciosa poderia encontrar o futuro estudante de direito ou de ciências políticas, o futuro assistente social ou psicoterapeuta, o historiador ou o sociólogo? Ter como professores Shakespeare e Sófocles, Dostoiévski e Proust não é tirar proveito de um ensino excepcional? (...) Se aceitarmos essa finalidade para o ensino literário, o qual não serviria mais unicamente à reprodução dos professores de Letras, podemos facilmente chegar a um acordo sobre o espírito que o deve conduzir: é necessário incluir as obras no grande diálogo entre os homens, iniciado desde a noite dos tempos e do qual cada um de nós, por mais ínfimo que seja, ainda participa. “É nessa comunicação inesgotável, vitoriosa do espaço e do tempo, que se afirma o alcance universal da literatura”, escrevia Paul Bénichou. A nós, adultos, nos cabe transmitir às novas gerações essa herança frágil, essas palavras que a ajudam a viver melhor (Todorov, 2009, p. 92-94).

O argumento de Todorov ecoa e sintetiza o que já foi visto em tantos outros autores ao longo da tese. Busca-se salvar a literatura apresentando-se suas múltiplas capacidades de nos salvar, nos mais diversos âmbitos. No presente caso, a síntese de Todorov reúne os dois principais argumentos: a) a literatura nos permite conhecer melhor a humanidade; b) a literatura colabora para a nossa formação educacional — ao fazer isso, a literatura nos torna pessoas melhores. Os rios da salvação são formados pelas águas do humanismo burguês.

Recaímos, dessa forma, nas contradições do humanismo, que apresenta um momento de verdade, mas sempre gira em falso em função do seu particularismo de classe. Reconhecer isso é particularmente difícil, uma vez que a crítica ao humanismo está sempre sob a suspeita de defesa do inumano. Como lidar com essa dificuldade? Martin Heidegger, em suas *Cartas sobre o humanismo* (2005), faz uma crítica a todos os humanismos existentes até então (romano, católico, renascentista, marxista, existencialista), por compreender que, de um modo ou de outro, sempre adotaram uma postura metafísica que elegia um ideal de humanidade atemporal que viria a ser realizado em algum ponto no futuro graças ao cultivo da humanidade do humano. Ao erigir sua crítica, Heidegger depara-se com um problema central: como falar contra o humanismo sem sugerir uma defesa do inumano ou a glorificação da barbárie (Heidegger, 2005, p. 58)? A resposta do filósofo é que a oposição ao humanismo não é a defesa do inumano, mas a reivindicação radical de perspectivas *abertas* para a realização do *ser*-humano, ou seja, não haveria nenhum tipo de essência humana a ser realizada a partir de um ponto fixo de interpretação do ente separado da verdade do ser, a qual se configura sempre no Ser-aí (*Dasein*). No limite, o alvo de Heidegger é a concepção de um ideal universal e fixo do ser humano, ao qual se contrapõe o projeto de abertura para a realização do Ser ilimitadamente.

Em que pese não ser o presente objetivo adentrar em uma discussão filosófica acerca do humanismo, gostaria de reiterar a posição de Heidegger no que diz respeito ao caráter *humanista* da crítica ao humanismo. No entanto, na contramão do filósofo alemão, entendo que há, sobretudo nos humanismos derivados de Marx e Sartre, a potência crítica necessária para formular um projeto de humanidade universalmente humano. O projeto heideggeriano esbarra justamente em seu idealismo — em sua filosofia, o Ser realiza-se concretamente na *ex-sistência*, porém Heidegger padece de um idealismo que ignora o fato de que a existência humana se realiza sempre comprimida pelas contingências

históricas particulares. Conforme ressalta Marx: “Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram” (Marx, 2011, p. 25). Parece escapar a Heidegger o peso da diferença entre *Ser* quando se nasce filho de um proprietário de mina de esmeraldas e *Ser* quando sua casa, na infância, é o porta-malas de um carro velho.

Nesse sentido, entendo que, diferentemente do que sugere Heidegger, a crítica de Sartre ao humanismo<sup>85</sup> continua sendo a mais radicalmente produtiva de que tenho notícia e, portanto, é nela que se baseiam as presentes considerações. Em primeiro lugar, Sartre evidencia o caráter de classe do humanismo hegemônico — trata-se de humanismo burguês. O amor pelos homens, enquanto um universal abstrato, não passa de hipocrisia, conforme pensa Roquentin em *A náusea*. O homem universal é amado porque não se conhece o homem concreto. O caráter universal e abstrato desse humanismo é rejeitado em nome de uma concepção radicalmente distinta, baseada na assunção de um universal singular. Em Sartre, o homem não é tomado como uma figura simbólica, mas como homem real e concreto. A realização da *humanidade* do ser humano exige que a *situação* particular seja o ponto de partida incontornável no caminho para a superação do universalismo abstrato (ideológico) do humanismo burguês — a rigor, o humanismo deve ser construído e está por ser conquistado, não se estabelece por decreto com base em uma imagem imaterial de humanidade.

O que há de falso no humanismo burguês é precisamente a universalização da identidade entre burguesia e humanidade: “esse conjunto de valores e ideias — que culmina finalmente nestas duas fórmulas: todo homem é burguês, todo burguês é homem — tem um nome: é o *humanismo* burguês” (Sartre, 1994, p. 21). O que se esconde por debaixo da fórmula do que seja o *humano* desse humanismo é que “a humanidade era composta de burgueses, brancos e homens” (Sartre, 1994, p. 23). Os interesses particulares da burguesia são universalizados até o ponto de se apresentarem como interesses de toda a humanidade.

É justamente aí que se encontra a antinomia que forma os intelectuais nessa sociedade: são os homens-contradição, como os nomeia Sartre, porque a universalidade

---

<sup>85</sup> Reforço que Sartre está sendo mobilizado especificamente a partir da potência crítica de seu ataque ao humanismo. De forma sintomática e contraditória, mesmo em um autor tão contundente na crítica àquilo que identificamos como um dos pilares da ideologia da literatura como salvação, a concepção de literatura não se desprende de algum ideal de salvação. Seria oportuno, em outro momento, contrapor o Sartre de *Em defesa dos intelectuais* ao Sartre de *O que é literatura?*, por exemplo.

e a liberdade que presidem o espírito do seu ofício entram em contradição com o particularismo dos interesses da classe à qual servem, a burguesia.

Na França a contradição é a mesma: sob o nome de humanismo lhes [os especialistas do saber prático] é escondida a verdadeira condição dos operários e camponeses e a luta de classes; por um igualitarismo mentiroso, o imperialismo, o colonialismo, o racismo, que é a ideologia dessas práticas; quando chegam aos estudos superiores, a maior parte está imbuída, desde a infância, da inferioridade das mulheres; a liberdade, adquirida pela burguesia, lhes é apresentada como universalidade formal: todo o mundo vota etc.; a paz, o progresso, a fraternidade disfarçam com dificuldade a seleção que faz de cada um deles um “homem competitivo”, as guerras imperialistas, a agressão do Vietnã pelas forças armadas dos Estados Unidos etc (Sartre, 1994, p. 26).

Com isso, voltamos ao ponto de partida. Se o fundamento do humanismo, enquanto humanismo burguês, encontra-se na universalização abstrata, no homem esvaziado da concretude das relações sociais historicamente situadas, na falsidade da identificação entre humano e burguês; e se a defesa da literatura como fonte de salvação assenta-se nesse mesmo humanismo, quem são os homens que se tornam melhores com a literatura? Para quem ela existe? Que interesses ela resguarda? Enquanto prática social, a literatura jamais superou o limite de ser prática social de classe. E assim como Walter Benjamin, na esteira de Brecht, sugeria que não se devia abastecer o aparelho produtivo sem transformá-lo (Benjamin, 1994, p. 129), concluo pela exigência de que a democratização da literatura ultrapasse o universalismo abstrato da mística cantilena das afirmações dos superpoderes da literatura e até mesmo de práticas mais concretas de democratização do acesso aos livros (como se isso, por si, implicasse verdadeiramente acesso à literatura). Sem que esse movimento seja acompanhado de ações que visem a, incessantemente, superar a condição da classe trabalhadora enquanto classe explorada e subordinada<sup>86</sup>; sem que o *humano* incorpore concretamente a singularidade dos homens de carne e osso em sua condição particular; sem que a particularidade da classe trabalhadora se converta em universalidade por meio da superação da própria sociedade que a institui como classe; sem a transformação do mundo que a engendra, como pode a literatura ser a emancipação da humanidade? É a emancipação da humanidade que pode

---

<sup>86</sup> “Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado” (Benjamin, 1994, p. 136).

emancipar a literatura, não o contrário. Nas condições em que existe, a literatura não ultrapassa os limites da classe que a produz.

Isso deveria significar algum tipo de oposição à literatura? Deveríamos nos calar diante dos ataques sofridos pela literatura, pelas artes, pela cultura? Deveríamos desestimular o acesso à literatura? Deveríamos suspender o ensino de literatura? Certamente que não! A exigência de uma transformação social que inclua na humanidade todos os humanos é também a esperança de que a literatura se torne uma prática cultural humana no sentido superior, uma vez alcançada uma universalização verdadeira, a partir não da implantação de uma cultura particular da classe trabalhadora<sup>87</sup> ou de qualquer outro grupo particular, mas efetivamente por meio da extinção da classe trabalhadora enquanto classe e da emergência da humanidade comum.

Pode-se concluir, portanto, que não haverá cultura proletária. E, para dizer a verdade, não existe motivo para lamentar isso. O proletariado tomou o poder precisamente para acabar com a cultura de classe e abrir caminho a uma cultura da humanidade. Ao que parece, esquecemos isso com muita frequência (Trotsky, 2007, p. 139).

Combater a ideologia da literatura como salvação faz parte, portanto, da luta contra a literatura enquanto privilégio de classe, o que, por sua vez, não se combate forjando uma literatura para a classe trabalhadora ou levando literatura para a classe trabalhadora, mas visando ao fim da sociedade de classes para que, assim, verdadeiramente emergja uma literatura da humanidade.

Ao chegar até aqui, o leitor certamente terá percebido que todo o raciocínio demonstrado ao longo do trabalho aponta para a necessidade de superação da ideologia da literatura como salvação. A literatura é uma prática social e, nessa condição, está vinculada aos movimentos, às transformações, às disputas, às contradições da sociedade.

---

<sup>87</sup> Trotsky é veemente em sua crítica aos defensores de uma literatura proletária. Dado que o objetivo dos processos revolucionários é a superação da sociedade de classes, não se sustenta o paralelo entre arte medieval, arte burguesa e arte proletária. A arte que deverá emergir numa sociedade que tenha superado a divisão de classes não é uma arte proletária, mas uma arte *humana*. No mesmo sentido, Trotsky rechaça a visão daqueles que consideram que a arte, a cultura e a ciência burguesas nada têm a dizer aos que se engajam na construção de um novo mundo: “Deveríamos em primeiro lugar nos apossar oficialmente dos elementos mais importantes da velha cultura, a fim de podermos ao menos abrir caminho à construção de uma cultura nova. (...) O proletariado era e continua a ser uma classe não-possuidora, o que lhe restringe extremamente a possibilidade de iniciar-se nos elementos da cultura burguesa, integrada para sempre no patrimônio da humanidade” (Trotsky, 2007, p. 142). A conquista da cultura faz parte das tarefas revolucionárias — “Seria absurdo concluir que os operários não necessitam da técnica da arte burguesa” (Trotsky, 2007, p. 151).

Isso significa dizer que a literatura não se encontra à parte do mundo, não paira sobre nossas cabeças e não possui nenhuma característica mágica capaz de nos elevar para nenhum paraíso. Ela se encontra bem aqui ao rés do chão, suja de barro, lama e sangue, ainda que vestida de seda e adornada com diamantes. Além disso, a literatura não é apenas o texto. É isso também, mas é sobretudo o conjunto de relações que autores, leitores, obras, editoras, mercados, escolas, universidades e uma série de outras instâncias e instituições estabelecem entre si. É desse emaranhado que nascem ideias acerca do que ler, do que escrever, do que publicar, do que comprar, do que vender, do que perguntar, do que recomendar, do que consagrar, do que proibir, do que ridicularizar.

É nesse complexo que surgem as ideias e as práticas de (auto)consagração da literatura, dentre as quais emerge com toda a força a crença na literatura enquanto um caminho privilegiado para a nossa salvação. Essa ideologia, além de cumprir a função social de consagração da própria literatura enquanto instituição, tem ainda o efeito de colaborar para a resignação objetiva diante da miséria do mundo. Podendo fugir deste mundo para outros muito melhores por meio da leitura, podendo derrotar Hitler por meio de uma peça de teatro, podendo nos enternecer com as vidas secas e nos indignar com os soldados amarelos, transferimos para a ficção a responsabilidade de nós mesmos construirmos as nossas salvações — coletivamente. Demolir a ideologia da literatura como salvação é uma tentativa de contribuir para a nossa liberdade e para a liberdade da literatura. Embora cause estranheza e lance um sabor amargo nos lábios dos agentes do campo literário em geral, a crítica aqui realizada consiste, ao fim e ao cabo, numa defesa da literatura. Não estou contra a literatura e também não estou em defesa de algum tipo específico de literatura que ofereça salvação, ainda que possam existir momentos de verdade em algumas das percepções de salvações prometidas/imaginadas/desejadas. Trata-se, efetivamente, de defender a literatura contra a obrigação da salvação, contra a falsificação da salvação.

*Por que literatura?*, questiona Luiz Costa Lima; *Para que literatura?*, questiona Antoine Compagnon. O que estou a defender é a possibilidade de responder retirando o "para que" e deixando apenas a literatura. O ataque é à promessa de salvação, em nome do desejo de que um dia possamos afirmar a literatura *porque sim*. A literatura, com suas limitações e contradições, registra o modo como diferentes grupos humanos sentiram, sonharam, lutaram, odiaram. Ela faz parte da história da humanidade até aqui, com sangue, suor e rimas. Ela nos conta de como o mundo foi imaginado, fingido, fabulado. Talvez, no limite, a ideia seja tornar a pergunta "para que literatura?" tão absurda quanto

"para que um beijo?", "para que abraçar?", "para que brincar?", "para que uma flor?". Não se cogita abrir mão da literatura, mas do invólucro ideológico da salvação, do rasgo de classe, do mecanismo de dominação. E para que um dia a literatura possa existir assim, é preciso que não capitulemos diante da necessidade de impedir o fim do mundo e nos empenhemos na construção de um mundo em que a literatura não seja um privilégio, em que não seja um bem de classe, em que seja apenas uma dentre as muitas formas de a humanidade expressar livremente seus sentimentos, sonhos e desejos — incluindo o que é grotesco, perverso, cruel, vil. A literatura não salva e não salvará, mas ela nos permite fabular, imaginar, sentir, pensar. Isso não está, de modo algum, relacionado a ser melhor, mas a ser. Não se trata, pois, de a literatura nos salvar; talvez, se ainda der tempo, nos salvando, salvemos a literatura.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. “Tempo livre”. In:\_\_\_\_\_. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução: Julia Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_. “Crítica cultural e sociedade”. In:\_\_\_\_\_. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução: Julia Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002a.

\_\_\_\_\_. “O esquema da cultura de massas”. In:\_\_\_\_\_. *Indústria cultural*. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução: Guido Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução: Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum: sobre o método*. Tradução: Andrea Santurbano. São Paulo: Boitempo, 2019.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução: Cristiano Martins. São Paulo: Itatiaia, 1984.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Tradução: José de Moura Ramos. Lisboa: Presença; Martins Fontes, 1980.

ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na eradigital*. São Paulo: Boitempo, 2018.

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

ARISTÓTELES et alli. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução: Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. “Outras anotações sobre Edgar Allan Poe”. In: POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BENJAMIN, Walter. “Aviso de incêndio”. In: \_\_\_\_\_. *Rua de mão única: obras escolhidas II*. Tradução: Rubens Rodrigues Filho; José Carlos Barbosa; Pierre Paul Ardengo. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOLZ, Norbert. Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria? Tradução: George Sperber. *Revista USP*, n. 15, São Paulo, USP, 1992.

BOSCO, Míriam Juliana Pastori. Relações entre literatura e livro didático no Brasil: abordagens de pesquisas de pós-graduação (2014-2019). *Revista Educação, Cultura e Sociedade*, vol. 12, n. 1, p. 75–86, 25ª Edição, 2022.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Tradução: Tereza da Rocha Peçanha. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2003.

BRASIL. *Lei nº 7210*, de 11 de julho de 1984. Institui a Lei de Execução Penal.

Brasília, DF: Diário Oficial da União, 1984.

BRASIL. *Resolução nº 3*, de 11 de março de 2009 do Conselho Nacional de Política Criminal e Penitenciária. Dispõe sobre as Diretrizes Nacionais para a Oferta de Educação nos estabelecimentos penais. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2009.

BRASIL. *Lei 12.433*, de 29 de junho de 2011. Altera a Lei nº 7.210, de 11 de julho de 1984 (Lei de Execução Penal), para dispor sobre a remição de parte do tempo de execução da pena por estudo ou por trabalho. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2011.

BRASIL. *Recomendação nº 44*, de 26 de novembro de 2013 do Conselho Nacional de Justiça. Dispõe sobre atividades educacionais complementares para fins de remição da pena pelo estudo e estabelece critérios para a admissão pela leitura. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2013.

BRASIL. *Edital de convocação para o processo de inscrição e avaliação de obras didáticas e literárias e recursos educacionais digitais para o Programa Nacional do Livro e do Material Didático PNLD 2024-2027*. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2022.

BRAUER, Juliane. “How can music be torturous? Music in nazi concentration and extermination camps”. *Music and Politics*, v. 10, n. 1, 2016.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro: para uma dramaturgia não-aristotélica*. Lisboa:Portugália Editora, 1957.

\_\_\_\_\_. *Poemas: 1913-1956*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

BRENNER, Hannelore. *As meninas do quarto 28*. Tradução: Renate Müller. São Paulo: LeYa, 2020.

CALVINO, Italo. “O miolo do leão”. In: *Assunto encerrado: una pietra sopra*. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In: DANTAS, Vinicius (Org.). *Antonio Candido: textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

CANDIDO, Antonio. “Literatura de dois gumes”. In: *A educação pela noite*. Rio de

Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. “O direito à literatura”. In: *Caderno de estudos da Escola Nacional Florestan Fernandes: Literatura e Formação da Consciência*. São Paulo: 2007.

\_\_\_\_\_. “A importância da leitura”. In: *Caderno de estudos da Escola Nacional Florestan Fernandes: Literatura e Formação da Consciência*. São Paulo: 2007.

CAVALCANTI, Helena. Literatura e direitos humanos em *É isto um homem?* de Primo Levi. *Revista da Anpoll* v. 1, nº 50, p. 92-100, Florianópolis, Set./Dez. 2019

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução: Viscondes de Castilhode Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Tradução: Regina Zilberman et al. Porto Alegre:Globo, 1973.

COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do Controle: O controle do Imaginário. Sociedade e discurso ficcional. O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução: Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DALCASTAGNÉ, Regina. “A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos: uma aproximação inicial”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 54, p. 195-209, maio/agosto 2018.

DELIMBEUF, Katya. A arte como salvação. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2017-10-21-A-arte-como-salvacao>. Acesso em 14/08/2020.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução: Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDEROT, Denis. *O Filho Natural ou As Provações da Virtude: Conversas sobre O Filho Natural*. Tradução e notas de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DOLAN, Kelcy. "Bradbury's Guy Montag: An Ontology of Conflict and Fire" (2015). *Senior Capstone Theses*. 12, Pensilvania, p. 1-23.

DURÃO, Fábio. Da intransitividade do ensino de literatura. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.24, n.40, jan/abr. 2017, p. 225-240.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: 1993.

ENZENSBERGER, H. M. “Modesta proposta para proteger os jovens dos produtos da poesia”. In: *Mediocridade e loucura*. Tradução: Rodolfo Kristan. São Paulo: Ática, 1995.

FREUD, Sigmund. “Inibição, sintoma e angústia”. In: \_\_\_\_\_. *Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos* (1926-1929). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. “O futuro de uma ilusão”. In: \_\_\_\_\_. *Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos* (1926-1929). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.

FREUD, S. *A negação*. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014b.

FREUD, S. “As neuropsicoses de defesa”. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standart brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. V. III. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREUD. “O inquietante”. In: \_\_\_\_\_. *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*, *Além do princípio do prazer e outros textos*. Obras completas volume 14. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD. *O poeta e o fantasiar*. Tradução de Verlaine Freitas. Disponível em: <https://andersonsandes.com.br/o-poeta-e-o-fantasiar-sigmund-freud/>. Acessado em 20/03/2023.

FREUD. “A Gradiva de Jensen”. In: \_\_\_\_\_. *Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. Edição Standart brasileira das obras completas de Sigmund Freud. V. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD. “Conferências introdutórias à psicanálise”. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standart brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. V. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

FREUD, Anna. *O ego e os mecanismos de defesa*. Tradução: Francisco Settínero. Porto Alegre: Artmed, 2006.

GILBERT, Shirli. *Music in the Holocaust: confronting life in the nazi ghettos and camps*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

GROS, Frédéric. *Desobedecer*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GUERIN, Bernard. Análise do comportamento e a construção social do conhecimento. Tradução: Henrique Angelo et all. *Revista Brasileira de Análise do Comportamento*, v. 5, n° 1, 2009, p. 117-137.

HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução: Luiz Sérgio Repa; Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Tradução: Rubens Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

HEGEL, G. W. *Hegel: The Letters*. Translated by Clark Butler & Christiane Seiler. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

HIPPOLITE, Jean. Comentário sobre a *Verneinung* de Freud. In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 843-902.

HORÁCIO. “Arte Poética”. In: ARISTÓTELES et alli. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

JAMESON, Fredric. *Pós-moderismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: 2006.

KANT, Immanuel. “Resposta à pergunta: Que é o esclarecimento?”. In:.

*Immanuel Kant: textos seletos*. Tradução: Raimundo Vier e Floriano de Sousa Fernandes. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução: Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2007.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução: Fernando Costa Mattos. Rio de Janeiro: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2016.

KATER, Michael. *The twisted muse: musicians and their music in the Third Reich*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

KOTHE, Flávio. Arte e ideologia. *Revista Estética e Semiótica*, v. 4, n. 2, 2014, p. 1-41.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 2019.

LACAN, J. *O seminário: a ética da psicanálise*. Livro VII. Tradução: Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LERNER, Silvia; BORGES, Sônia. A arte produzida durante o holocausto. *Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, v. 4, n. 1, 2012.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução: Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2016.

LIMA, Luiz Costa. *A trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura?* Petrópolis: Vozes, 1966.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução: Wanda Brandt; Jeanne Marie Gagnebin; Marcos

Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LUKÁCS, György. Grande Hotel “Abismo”. Tradução de Claudinei Rezende. *Novos Rumos*. V. 52, n. 1, São Paulo, 2015.

MAURO, Cláudia. O mito de Ulisses em *Se questo è un uomo*. *Revista Letras*, São Paulo, v. 52, n. 1, p. 37-19, 2012.

METZGER, Clarissa. *A sublimação no ensino de Jacques Lacan: um tratamento possível do gozo*. São Paulo: Edusp, 2017.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Tradução: Pedrinho A. Guareschi. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

MOURÃO, Mônica; FIGUEIREDO, César. A memória como testemunho: diálogos entre literatura e semiótica na obra *É isto um homem?*, de Primo Levi. *Revista Philologus*, Ano 27, n. 79 Supl., Rio de Janeiro: CiFEFiL, jan./abr.2021

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Tradução: Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MONTERROSO, Augusto. *A ovelha negra e outras fábulas*. Trad. Millôr Fernandes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NASCIMENTO, Débora Ventura Klayn. Livros didáticos de português e literaturas: análise discursiva do edital de convocação do PNLD 2020. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, SC, v. 23, p. 1-15, 2023. e-1982-4017-23-21.

NAVAS, Diana; IGNÁCIO, Valéria. Usos suspeitos do texto literário. *Contexto*, Vitória, ES, n. 27, 2015, p. 53-68.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: CosacNaify, 2012.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. São Paulo: Ática, 2013.

OLIVEIRA, Rejane; MARASCHIN, Cláudio. Literatura e direito: configurações do conhecimento e da experiência no romance *O leitor*. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo* - v. 5 - n. 2 - p. 207-218 - jul./dez. 2009.

PLATÃO. *A República*. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. *As Leis*. São Paulo: Edipro, 2010.

POE, Edgar Allan. “O princípio poético”. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e ensaios*. Tradução: Oscar Mendes; Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.

PUHL, Paula. Fahrenheit 451: a existência humana em chamas. *Famecos*, n. 11, Porto Alegre, 2004, p. 49-51.

RECALCATI, Massimo. *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.

RIZZO, Gino. “Dante’s Ulysses”. *Arts: The Journal of the Sidney University Arts Association*. V. 12. Sidney, 1984, p. 7-19.

ROLIM, Anderson; SANFELICI, Alini. A literatura na perspectiva de professores do ensino fundamental. *Nuances: estudos sobre Educação, Presidente Prudente, SP*, v. 26, n.3, p. 246-264, set./dez. 2015.

RYBACK, Timothy. *A biblioteca esquecida de Hitler*. Tradução: Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAFATLE, Vladimir. “Sobre um modo peculiar de falar de si”. In: FREUD, S. *A negação*. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014b.

SARTRE, J. P. *Em defesa dos intelectuais*. Tradução: Sérgio de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

SCHLINK, Bernhard. *O leitor*. Tradução: Pedro Sússekind. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SCHOEPS, Karl-Heinz. *Literature and film in the Thir Reich*. Translated by Kathleen Dell'Orto. New York: Camden House, 2003.

SHTERN, Isroel. *Pão e poesia*. Tradução: Luciano Ramos Mendes. Caderno de Leituras n. 55. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2016.

SILVA, Alice. *Intertextualidade entre A menina que roubava livros e É isto um homem?: O papel da literatura e outras considerações*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Instituto de Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 119p, 2015.

SOBRAL, Adail. “Ato/atividade e evento”. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2a ed. São Paulo: Contexto, 2005.

SKINNER, B. F. *O comportamento verbal*. Tradução: Maria da Penha Villalobos. São Paulo: Cultrix, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TOLZ, Joseph. Brundibár. Disponível em: <https://holocaustmusic.org/places/theresienstadt/brundibar/>. Acessado em 01/04/2023.

TRESOLDI, Tiago. A introdução do Ulisses centrífugo: tradução e comentário do canto XXVI do “Inferno” de Dante Alighieri. *Translatio*. Porto Alegre, RS, n. 12, 2016.

TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Tradução: Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

URWAND, Ben. *O pacto entre Hollywood e o nazismo: como o cinema americano colaborou com a Alemanha de Hitler*. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: LeYa, 2019.

TRINDADE, André. Direito, literatura e emancipação: o poder das narrativas. *Revista Jurídica*, v. 3, n° 44, Curitiba, 2016, p. 86-116.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução: Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZIZEK, Slavoj. *O ano em que sonhamos perigosamente*. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2012.

ZUSAK, Markus. *A menina que roubava livros*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.