

CRUELDADE COM BRANDURA: *GRAUSAM* NO CONTO “O ESPIRRO”; DE VERGÍLIO FERREIRA

Isabelle Meira Christ
Bolsista Capes
isabellemchrist@yahoo.com.br

CRUELDADE COM BRANDURA: *GRAUSAM* NO CONTO “O ESPIRRO” DE VERGÍLIO FERREIRA

Este artigo é um estudo sobre as formas da crueldade no conto “O espirro”, de Vergílio Ferreira.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira. Conto. Crueldade. *Grausam*. *Cruor*.

CRUELTY WITH BRANDUR: *Grausam* in the tale "The Sneeze "; of Vergílio Ferreira

This article is a study about the cruelty in the story "The Sneeze" by Vergílio Ferreira.

Keywords: Vergílio Ferreira. Tale. Cruelty. *Grausam*. *Cruor*.

É bem sabido pelos leitores de Vergílio Ferreira que os temas da vida e da morte, assim como a problemática da justiça, estão sempre presentes nos seus textos. Mas para escrever sobre esses assuntos, Vergílio teve que muitas vezes se deparar com a crueldade das ações humanas e da dimensão trágica da vida (a crueldade da velhice, da finitude, das aberrações da natureza etc). Daí suicídios, assassinatos, querelas com desfechos fatais, desastres naturais, conflito entre as classes, doenças, críticas ao Capitalismo são recorrentes nos seus textos ficcionais.

Em *Uma esplanada sobre o mar*, de Vergílio Ferreira, há o conto “O espirro” que traz mais uma vez a problemática da justiça e da crueldade no contemporâneo. Sobre este texto, faremos, neste artigo, uma análise da soberana crueldade e suas ligações com a tecnoburocracia, com o esclarecimento.

Num primeiro momento, realizaremos uma exposição sobre as formas da crueldade: 1) *cruor*, recorrendo a Renato Cordeiro Gomes; 2) *grausam*, recorrendo, principalmente, a Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Jacques Derrida. Deste último retiraremos a distinção entre *cruor* (latim) e *grausam* (alemão); além da base de boa parte da discussão sobre a soberania, crueldade e a pena de morte. Adorno e Horkheimer nos serão aliados contra o império da técnica e da reificação do mercado, permitindo a crítica ao esclarecimento que serve a crueldade dos senhores, daqueles que dominam a técnica e o cientificismo e os utilizam para friamente subjugar e

aniquilar os outros. De Gomes, serviremos-nos da sua leitura de *cruor* em escritores que privilegiam o tema ou o discurso; da sua provocação à dúvida e da questão sobre os limites da linguagem.

Num segundo momento, trataremos da crueldade, como fazer sofrer por fazer sofrer, sofrer, ver sofrer, no conto “O espirro”. Para isso, nos apoiaremos na distinção, de Vergílio Ferreira, entre os dois níveis da obra de arte: superfície e profundidade. A seguir, aplicaremos a distinção dos dois níveis, assim como os outros pressupostos teóricos, na análise do conto.

Por último, teceremos as considerações finais sobre o texto, faremos referências ao galo, ao Galo de Barcelos, a sua ligação como o conto de Vergílio; o que nos permitirá concluir qual seria a proposta do escritor em relação à crítica à crueldade soberana da pena de morte, à coisificação e ao domínio da técnica.

FORMAS DA CRUELDADE

CRUOR: O CRU E O INDIGESTO

Dúvida

Renato Cordeiro Gomes, em seu ensaio intitulado “Narrativa e paradoxismo”, retoma a interrogação já feita por Antonin Artaud: “Será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?”, e aponta possíveis repostas a tal formulação.

Talvez, assim como um personagem de Rubem Fonseca, Gomes queira demonstrar que “a verdade comporta múltiplos aspectos e está relativizada à perspectiva do sujeito que a enuncia” (GOMES, 2004, p.145). Se assim for, todas as repostas encontradas para a questão da crueldade estão sob suspeita. Não obstante, parece que a suspeita faz parte da proposta do pesquisador: “As idéias expostas aqui estão sob suspeita” (GOMES, 2004, p.143); não há mais “certezas apaziguadoras” no contemporâneo.

Dissonância

Em Artaud, segundo Gomes na parte I de seu estudo, a pergunta expressaria uma crítica ao tipo de teatro que agradava à burguesia, este pautado em proporcionar divertimento e preservar a tradição. Artaud propunha um “teatro novo” que assediase a sensibilidade do espectador (GOMES, 2004, p.143). Todavia, o Teatro da Crueldade, não necessariamente teria de verter sangue, apesar da ambígua e ameaçadora “cláusula” que encerra seu texto. Deveria, sim, utilizar-se do tratamento cruel: a “procura das contradições destruidoras através do recurso sistemático da dissonância” (GOMES, 2004, p.144); e a recusa ao mimetismo. Para Gomes, o teatro da crueldade seria a “expressão de um paroxismo”, no qual desproporção e exagero são recursos dilacerantes.

O explícito e o brutal no discurso

Na parte II do seu ensaio, Gomes apela para o sentido mais literal da pergunta, por acreditar que a realidade apresentada de forma brutal e explícita, mediada pelo discurso cruel e não pelo tema, afastaria a metafísica ou a ideia de uma verdade absoluta: a crueldade estaria “mais na enunciação expressa pelo explícito, não abrindo espaço a comentários moralizantes, edificantes, ou religiosos. Não cabe aí metafísica, como não cabe uma verdade absoluta” (GOMES, 2004, p.145). A seguir, expõe o que seria um exemplo de sua tese, “um manifesto de sua posição” (GOMES, 2004, p.145), a partir do conto *Intestino Grosso*, de Rubem Fonseca, em que: “A própria linguagem é crua, cruel: a palavra afiada como arma (...) é, entretanto, relativizada ao ponto de vista do narrador, que põe sob suspeita a idéia de uma verdade absoluta, barrando as mensagens ingenuamente humanitárias” (GOMES, 2004, p.145). Não haveria lugar para eufemismos, o que se registra é a realidade inelutável por meio da voz do personagem.

Mas, perguntamos: a lente de aumento ¹, que está na mão do crítico e do narrador-personagem do conto de Rubem Fonseca, não ampliaria a ponto de deformar as relações do real? E quando olhamos algo de muito perto, não deixamos de ver outras coisas, até por uma questão de contingência? Como afirmar ser esse o real inelutável e, portanto, mais cruel?

A crueldade no tema

Não é nosso desejo desviar a atenção do raciocínio de Gomes, de sua topografia da crueldade. Fixemos o contraponto entre a forma de lidar com a crueldade pelo discurso ficcional de Rubem Fonseca e a tentativa de contá-la em Paulo Lins, este que se colando ao real tende ao documentário.

Ainda nessa seção do texto de Gomes. No romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, uma cena de vingança, narrada em terceira pessoa, por um narrador onisciente que não é o vingador, conteria uma crueldade explícita, folhetinesca, midiática: abdicando da síntese, o crime é registrado em detalhes (da página setenta e nove até a oitenta e três), privilegia-se a representação mimética do real, criando a ilusão de verdade, e a brutalidade é o tema.

A realidade nela mesma, a crueldade

Na parte III do texto, Gomes recorre à filosofia de Clément Rosset, ao “princípio da realidade suficiente”, para endossar a sua leitura: tal princípio “implica encontrar o segredo da própria realidade nela mesma” (GOMES, 2004, p.146). A linguagem registraria o que tem existência em si e a crueldade estaria ligada ao implacável e ao desespero; pois o caráter inelutável da realidade seria o mais cruel, o indigesto. Uma brevíssima lição filológica segue-se em torno da etimologia de crueldade, na qual destaca-se o sangue, a carne, o cru, o insensível, o desumano e o indigesto. O que justificaria a associação do cruel ao que faz correr sangue, tanto quanto ao desumano, ao insensível e ao que não se pode digerir.

A crueldade no tema e crueldade no discurso

Na parte IV, Gomes retorna à comparação, iniciada na seção III de seu ensaio, entre o relato na ficção de Rubem Fonseca e em Paulo Lins. Agora se trata do conto “Cidade de Deus”, do primeiro, e do romance, previamente analisado, *Cidade de Deus*,

do segundo. O crítico aponta para o viés midiático do relato em Paulo Lins: seu hiper-realismo que o prende a materialidade dos fatos, como se fosse preciso um pouco de sangue verdadeiro; sua impossibilidade de trabalhar com a síntese; o maniqueísmo barrando o jogo ficcional; a limitação ao olhar do narrador onisciente que parece ter ânsia de ser porta-voz da verdade; quer ser cruel ao mostrar a violência exaustivamente e condiciona a ruptura do círculo vicioso do crime a um comportamento exemplar. No conto de Rubem Fonseca, haveria uma síntese da qual o outro escritor não foi capaz: o crime é descrito em poucas linhas, com a narrativa em primeira pessoa; há um deslocamento no discurso, é o criminoso que fala. Seria este, um relato que encarna a realidade inelutável, o indigesto, o insuportável; mas abre mão do documental.

No conto de Fonseca, de acordo com Gomes, nisto estaria toda a diferença:

É o artifício da linguagem que instaura a crueldade, tanto mais cruel porque dita de modo cínico e displicente do próprio executante que é, ao mesmo tempo, a fala mediadora da ação cruel, que é dita, sem a preocupação de criar a ilusão extratextual e sem apelo de uma visão maniqueísta. (GOMES, 2004, p.149)

O deslocamento

Apoiando-se no conceito de *deslocamento*, proposto por Ricardo Piglia, Gomes inicia a parte V de seu texto. Esse procedimento seria um modo de estar em linguagem que estabelece uma diferença muito importante para literatura entre mostrar e dizer (Gomes, 2004, p.149): “(...) o deslocamento da observação direta da realidade, para reivindicar a visão indireta, mediada por outro, por outras imagens, para se contrapor às ficções oficiais, as ficções do Estado” (GOMES, 2004, p.149). O que não é dito, mas se dá a entender, fixaria a imagem num sentido múltiplo:

Não se diz nada diretamente, mas faz ver, dá a entender, por isso, persiste na memória como uma visão e é inesquecível. Visão indireta, há o testemunho de alguém que viu e vai contar a outro alguém o que viu; alguém que sobrevive para não deixar que a história se apague. (GOMES, 2004, p.149)

Haveria dessa forma uma rede múltipla de sentidos, a verdade colocaria na *tensão*: seja entre relatos oficiais e populares, seja entre a ficção e a realidade; de qualquer maneira, não há uma verdade absoluta, mas versões. Daí surge a afirmação de Gomes sobre a impossibilidade de expressar diretamente a realidade e, também, uma resposta a interrogação “Como narrar o horror?”.

A linguagem no limite?

A linguagem testada pelos limites, tensionada para representar o indizível, é em torno disso o desfecho da tese de Gomes e o que versa a última parte de seu ensaio, parte VI. Nessa seção, Gomes fala de Luiz Rufatto, Nelson de Oliveira, Marçal Aquino, eles também se utilizariam do deslocamento. A proposta final de Gomes é a distância, o deslocamento estratégico, olhar de viés, para expressar a crueldade sem, talvez, sangue para tanto.

Em resumo, seria mais ou menos assim a seleção de Gomes: 1) Em Artaud, busca a idéia de crueldade com sangue ou não, todavia esbarra na metafísica e no que chama de expressão do paroxismo; 2) Confronta-se com o tom midiático de documentário em Paulo Lins, este sem metafísica, também permeado pelo paroxismo: talvez, cru demais (direto demais) para ser cruel e, no fim, apaziguador demais para ser verdadeiro; 3) Em Rubem Fonseca, encontra o relato cruel, ora pelo o paroxismo (o conflito); ora pelo *deslocamento* que representaria melhor a realidade inelutável, a crueldade.

Mas, será que o deslocamento estratégico, como forma de representar real inelutável, dá conta de expressar a crueldade?

Se a dúvida nos foi despertada, devemos retornar à questão dos limites da linguagem.

GRAUSAM: SOFRER, FAZER SOFRER POR FAZER SOFRER, VER SOFRER

A crueldade tecnoburocrática

Em *Representações contemporâneas da crueldade*, Ângela Maria Dias cita Piglia: "(...) a cultura de massas é uma máquina de produzir lembranças e experiências" (PIGLIA *apud* DIAS, 2004, p.16). Podemos dizer com Dias que: os investimentos de desejo do Capitalismo pós-industrial difundidos na massa podem ser sentidos como uma das piores crueldades sob a forma de um devorador "maquinismo tecnoburocrático". Pelo princípio de equivalência, somos reduzidos a coisas a serem vendidas no mercado que: "Ao produzir onexo de equivalências e vínculos entre homens e coisas, naturaliza a vontade de domínio como desejo do mais forte e dissemina a espoliação, em todas as versões mais sutis e sedutoras, como 'modus operandi' da socialização" (DIAS, 2004, p.17).

Diante disso, a questão que nos move, numa outra configuração, está no texto de Dias: "Até que ponto vai a linguagem, diante da tensão do que não pode ser dito, do horror do que não pode ser visto, do trauma que ficou na ante-sala do simbólico?" (DIAS, 2004, p.18). Reajustemos a questão aqui: Até onde vai a literatura e como a crueldade pode ser sua aliada?

Segundo Theodor W. Adorno, em *Teoria Estética*:

(...) a fealdade e a crueldade na arte não são apenas um *representado*. O seu próprio gesto, como Nietzsche sabia, tem algo de cruel. Nas formas, a crueldade torna-se imaginação: extirpar algo do vivo, do corpo da linguagem, dos sons, da experiência visível. Quanto mais pura a forma, maior a autonomia das obras, portanto mais cruéis elas são. (ADORNO, 2008, p.83)

A crueldade e a fealdade não são apenas um representado, o gesto tem algo de cruel. Mas onde foi parar no contemporâneo "a fineza de sentido" (ADORNO e HORKHEIMER, 1986, p.156)?

Se o não-dito, apenas insinuado, marca mais do que o explícito; não acreditamos que a crueldade que resta visível, ainda mais chocante que dilacerante, não se

sobreponha ao invisível em narrativas como as de Rubem Fonseca. Parece-nos mais pertinente o que diz André Bueno em *Formas da Crise*:

Como forma e imaginação literária, não me agrada essa narrativa de Fonseca, mecânica e previsível, que reduz a violência urbana a seus resultados mais visíveis, pondo em cena personagens chapados, sem profundidade, ausentes de todo conflito subjetivo ou sutileza diante do cotidiano violento e dos conflitos de classe na metrópole periférica que se moderniza. (BUENO, 2002, p.242)

O mecânico e o previsível levam ao *desgaste*, à reificação. Ficamos embrutecidos e para onde vai a fineza de sentido? Como produzir a estranheza em homens insensíveis?

Para Theodor W. Adorno e Max Horkheimer: “Só a perfeita conscientização do horror que temos pelo aniquilamento estabelece um verdadeiro relacionamento com os mortos: a unidade com eles. Pois como eles, somos vítimas das mesmas condições e da mesma esperança decepcionada” (ADORNO e HORKHEIMER, 1986, p.291).

Enxergar-se na mesma condição daqueles que perecem. Retirar a vida da dimensão da mercadoria, da reificação, pois, como diz Vergílio Ferreira:

O homem tende a perder significação à medida que o objetivamos, o afastamos de nós – ele tende para insignificância de um insecto, se o observamos do alto de um décimo andar...O homem friamente objectivado tem o contorno estrito de uma coisa – e de uma coisa nós podemos nos dispor sem grandes problemas de consciência” (FERREIRA, 1977, p.87).

Ora, coisas podem ser trocadas, insetos podem ser eliminados, sem grandes problemas. A frieza de tratar vidas como objetos descartáveis não seria uma das maiores crueldades contemporâneas?

A frieza de Juliette

O culpado, como pessoa e sujeito racional, deveria, segundo Kant, compreender, aprovar e até mesmo exigir a punição – inclusive o castigo supremo
Jacques Derrida

Adorno e Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*, afirmam que: “O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber” (ADORNO e HORKHEIMER, 1986, p.19). Malgrado o programa, sem destituir a importância do saber para o homem, os filósofos criticam o *Aufklärung* no que tange “a credulidade, a aversão à dúvida, a temeridade no responder, o vangloriar-se com o saber, a timidez no contradizer, o agir por interesse, a preguiça nas investigações pessoais, o fetichismo verbal, o deter-se em conhecimentos parciais” (ADORNO e HORKHEIMER, 1986, p.20); enfim, rejeitam a dimensão do *Aufklärung* que, apesar de livrar os homens do medo, investe-os na posição de senhores.

Um bom exemplo desse desencantamento do mundo, que livra do medo, mas investe na posição de senhor, é a personagem Juliette, de Marquês de Sade. Se a razão kantiana “constitui a instância do pensamento calculador que prepara o mundo para os fins da autoconservação e não conhece nenhuma outra função senão a de preparar o objeto a partir de um mero sensorial como matéria para subjugação”, Juliette é a figuração disso. Mas ela eleva o princípio “cientificista a um grau aniquilador” (ADORNO e HORKHEIMER, 1986, p.92), o dever da apatia, não se deixar dominar pelas emoções e inclinações, aparece no seu discurso:

Juliette disserta sobre a autodisciplina do criminoso. ‘Primeiro, imagine seu plano com vários dias de antecedência, reflita sobre todas as consequências, examine com atenção o que lhe poderá ser útil... o que seria susceptível de traí-la, e pese essas coisas com o mesmo sangue-frio como se tivesse a certeza de ser descoberta’. A fisionomia do assassino deve revelar a maior calma. ‘... faça reinar nela a calma e a indiferença e trate de adquirir o maior sangue-frio nessa situação... se você não tivesse a certeza de não ter nenhum remorso, e jamais a terá senão pelo hábito do crime, se , eu dizia, você não tivesse a inteira certeza disso, em vão você trabalharia para se tornar a senhora do jogo de sua fisionomia’ (ADORNO e HORKHEIMER, 1986, p.93).

Juliette ama a coerência, é manipuladora e sistemática; sua frieza é a da lei kantiana sem os disfarces dos bons sentimentos cristãos; seu esclarecimento está a serviço da impessoalidade, de não deixar escapar nenhum *pathos*. Seu discurso poderia ser a abertura justa (adequada) de um texto que trata da crueldade soberana.

Cruor e grausam

Jacques Derrida, em *Estados-da-alma da psicanálise: o impossível para além da soberana crueldade* e em *De que amanhã...*, explica que a palavra crueldade nem sempre está ligada ao derramamento de sangue. Mas, acreditamos que sabemos o que ela quer dizer e, assinalamos a sua ascendência latina, a sua “história de sangue derramado (*cruor*, *crudes*, *crudelitas*), de crime de sangue, de laços de sangue” (DERRIDA, 2001, p.6):

Nem toda crueldade é sangrenta ou sanguinária, visível e exterior, decerto; pode ser, provavelmente é, essencialmente psíquica (prazer obtido em sofrer ou em fazer sofrer por fazer sofrer, ver sofrer; *grausam*, em alemão, não nomeia sangue). Mas *cruor* designa de fato sangue derramado, a efusão e portanto uma certa exterioridade, uma visibilidade do vermelho, sua expressão do lado de fora, essa cor que inunda todos os textos de Victor Hugo contra a pena de morte (...) (DERRIDA e ROUDINESCO, 2004, p.170-1).

Isso nos permite compreender a crueldade em, pelo menos, duas formas: *cruor* (latim) ou *grausam* (alemão).

CRUELDADE	
<i>Cruor, crudes, crudelitas</i> (latim)	<i>Grausam</i> (alemão)
Sangue derramado, com certa exterioridade e visibilidade.	Sofrer, fazer sofrer por fazer sofrer, ver sofrer, não nomeia sangue.

(Obs: Os dois tipos de crueldade, devemos lembrar, podem não se opor).

Derrida, nas obras citadas, discorre sobre um problema que será essencial para nossa pesquisa: a relação entre crueldade e a soberania. Para esse filósofo, para Freud e até para Nietzsche, à crueldade não haveria equivalente, nem termo, nem alibi. Haveria uma “crueldade da *psique*, um estado da alma, portanto do ser vivente, mas uma crueldade não sanguinária” e sem alibi. E, ainda, o que seria a pior crueldade: “o sofrer *por* sofrer, o fazer-sofrer, fazer-se ou deixar sofrer *pelo*, se pode se assim dizer, prazer do sofrimento” (DERRIDA, 2001, p.8). Este é o caso de Juliette, personagem de

Sade; a mulher que almejando ausência de *pathos* kantiana (indiferença), apesar de fria, ainda não é tão ascética quanto a lei, pois ainda se diverte com o sofrimento alheio.

Mas se a crueldade é sem álibi, sem equivalente, como se pode justificar a soberana crueldade?

A crueldade soberana

*Para interromper o ciclo, nem tudo basta, mas a mínima coisa abundaria.
E ainda assim, se interrompido esse ciclo, haverá que estar atentos ao que no
ponto de ruptura dele pode enxertar-se.*

JOSÉ SARAMAGO

A pena de morte é também conhecida por pena capital, devido ao fato de ser executada a partir de tal condenação pelo Estado. A discussão sobre o direito de matar do Estado é um assunto que está longe de ser superado. Muitos países mantêm essa pena para crimes de guerra, crimes contra o Estado, contra a soberania da Nação. Todavia, como diz Jacques Derrida, não conseguimos definir claramente o conceito de guerra, a diferença estrita entre guerra civil, guerra nacional e terrorismo. Além disso, esses conceitos são visivelmente manipulados, o que representa um grande risco. Segundo o filósofo:

Até o século XXI, quase sem exceção, a Igreja Católica foi favorável à pena de morte. Às vezes de maneira ativa, fervorosa, militante. Ela sempre sustentou a legislação estatal como o princípio de soberania sem o qual a pena de morte não tem chance alguma. Santo Tomás não foi o único partidário eloquente da pena capital. (DERRIDA e ROUDINESCO, 2004, p.168)

O princípio de soberania, que estaria na base de tal pena, raramente é contestado: nem a Igreja nos casos isolados de luta abolicionista ousou contestar; nem um bom número das declarações internacionais de “direito à vida” ousaram desafiar, agiram recomendando somente que se evitasse a tortura e tratamentos cruéis:

(...) recomendações que não tinham ‘força de lei’ e que, com as melhores intenções do mundo, foram obrigadas a se deter no limiar do princípio de soberania e do direito à exceção dos Estados – aos quais era apenas *aconselhado* que praticassem a pena de morte apenas de maneira excepcional e segundo procedimentos legais, protegendo o direito dos acusados (DERRIDA e ROUDINESCO, 2004, p.184-5).

Para Derrida, aqueles que rejeitam a pena de morte têm de atacar: “o efeito paradoxal da transcendentalização da pena de morte” (DERRIDA e ROUDINESCO, 2004, p.170). Para muitos, e dessa maneira pensaria Kant, o fim da pena de morte seria o fim do direito penal; tal pena seria um dispositivo necessário, sua condição de possibilidade, o *transcendental*:

[um dispositivo, um transcendental] ao mesmo tempo interno, incluso: a pena de morte é um elemento do direito penal, uma punição dentre outras, um pouco mais grave certamente, e externo, excluído: um fundamento, uma condição de possibilidade, uma origem, uma exemplaridade fora de série, hiperbólica, mais é diferente de uma punição (DERRIDA e ROUDINESCO, 2004, p.170).

Em prol do abolicionismo, Derrida diz ser necessário lembrar a história do sangue em torno do conceito de “estado de exceção e da crueldade” (DERRIDA e ROUDINESCO, 2004, p.170) e esta, com ou sem sangue, relacionada à soberania:

Na figura do monarca, do presidente, do governador etc., a soberania é portanto definida pelo poder de vida e de morte sobre os súditos. E portanto pelo direito à exceção, pelo direito de se alçar, se assim podemos falar, acima do direito. É assim que Schmit define o soberano: a prerrogativa geral de decidir sobre a exceção é o direito de suspender o direito (DERRIDA e ROUDINESCO, 2004, P.173-4).

De acordo com Derrida (DERRIDA e ROUDINESCO, 2004, p.174), o direito à exceção permanece na figura do presidente; mas, como se restringe a um mandato eleitoral de duração limitada, razões políticas podem interferir sobre um indulto e afetar

a liberdade. Dessa forma, a decisão quanto à suspensão da pena capital, suas exceções e aplicações, são sempre frágeis enquanto dependerem de uma soberania. A crueldade por mais que se procure, não tem álibi.

Além de não haver equivalente para pena de morte, para nunca excluída frieza de sua execução; os erros de julgamento são inúmeros. Como compensar tal crueldade?

Estado de morte suspensa

No dia seguinte ninguém morreu
JOSÉ SARAMAGO

Um dado apresentado, em *De que amanhã...*, no capítulo “Penas de morte”, seria relevante destacar aqui. Nos EUA, entre os anos de 1972 e 1977, as execuções da pena capital foram suspensas. A Corte Suprema norte-americana considerou a pena de morte uma “punição inabitual e cruel” (DERRIDA e ROUDINESCO, 2004, p.188, cf. “unusual and cruel punishment”). Durante esses anos foi de fato suspensa, mas seu princípio não abolido. No entanto, em 1977, alguns estados consideraram que a “injeção letal não era cruel nem habitual” e as execuções foram retomadas. Em certos estados, como Texas, as execuções foram em massa, sobretudo durante o mandato do Governador George W. Bush que era célebre por nunca conceder nenhum indulto (DERRIDA e ROUDINESCO, 2004, p.188-9).

A morte limpa e o espetáculo

Ainda sobre os EUA, informações encontradas em *De que Amanhã...* (DERRIDA e ROUDINESCO, 2004, p.178), convém dizer que todos os condenados à morte têm seus direitos preservados: direito a falar antes da execução, suas últimas palavras são respeitadas e impressas, depois lançadas na Internet; o corpo é devolvido à família.

“NÃO PODE SER HOJE!”

*Se eu soubesse a palavra, (...)
a que está numa manhã quando ainda nem as aves acordaram,
a que está entre as palavras e não foi nunca uma palavra,
a que está no olhar de um moribundo, e a vida e o que nela foi fica a uma
distância infinita*

VERGÍLIO FERREIRA

O único pecado é o de fazer com que o fundo suba e dissolva a forma.

GILLES DELEUZE

Vergílio Ferreira não escrevia só, como obras de ficção, romances. O livro *Uma explanada sobre o mar* é uma prova disso; todavia, não é o único. Trata-se de uma obra composta por contos e poesias. Sim, Vergílio também tinha seu lado poeta. Mas, neste momento, nos concentraremos somente no seu conto “O espirro”, que faz parte da obra citada.

A CERIMÔNIA, O ESPETÁCULO

Em apenas algumas páginas (FERREIRA, 1984, p.7-14), Vergílio conta a história de Inocêncio, que se prepara para uma importante cerimônia. Sem grande entusiasmo, esse homem se “vestiu pelo automatismo com que se vestia todos os dias”. “Tinha o vazio de quem está à espera”. Espera de quê? Rapidamente ficamos sabendo que ele está preso, visto que ele recebe a visita de cinco pessoas em sua cela, a saber: o carcereiro, um tipo vestido de padre, um tipo de bata branca e dois tipos de farda com espingarda. Essas pessoas vêm prepará-lo para uma espécie de ritual. Inocêncio se verga. Vestem-no de “branco” e o cercam de cuidados. Mas algo interrompe, suspende os preparativos: o espirro de Inocêncio. Logo se descobre que o prisioneiro está doente. A cerimônia é suspensa, adiada. Uma série de cuidados com a sua saúde seguem-se. Uma junta médica decide o seu caso (sua condenação?): pneumonia. Fazem de tudo para que ele não morra numa cama, mas Inocêncio não melhora: “[O médico] tomou-lhe o pulso, enquanto olhava o relógio a contar o tempo. Estavam todos suspensos, de olhos fitos no médico, à espera”. O tempo parecia ter parado. Havia notícias nos jornais. Os emissários do poder vinham se informar sobre seu estado de

saúde. Outros rezavam. Daí, a doença estabiliza, ele se recupera; todos muito contentes, fazem uma festa e, quando ele se restabelece totalmente, volta-se ao princípio. Inocêncio acorda cedo, prepara-se educadamente para cerimônia. Ouve passos que se multiplicam (o aumento dos passos dá a sensação do correr do tempo, e para morte). Os mesmos cinco visitantes, vestem-no de branco. Dessa vez, ele é conduzido pelo corredor (da morte?) até o pátio da prisão, onde, descobrimos que há uma força preparada à sua espera. Ele sobe os degraus, o céu está limpo. Tudo é feito com brandura. O galo canta duas vezes anunciando o dia.

A CAMADA VISÍVEL DO TEXTO, NOS LIMITES DA REPRESENTAÇÃO

Em “O espirro”, a crueldade de um discurso cínico sobre a pena de morte aparece, com sua frieza e assepsia, o tempo todo: arrepios, um frio interior, o vazio de quem está à espera (da execução da pena de morte), a véstia branca, o zelo curativo dos médicos e dos religiosos, o dever do padre, o voyeurismo da sociedade que assiste à tv e de todos aqueles que não querem deixá-lo morrer sem a punição. Inocêncio é muito bem tratado (da mesma forma que nos EUA), seus direitos respeitados, sua saúde física assegurada para que se aplique a pena capital ou a soberana crueldade, a pior de todas, fazer sofrer por fazer sofrer: *grausam*. Mas com essa higiênica e respeitável aplicação de pena, com brandura, sem sofrimento aparente e desrespeito, *grausam* parece quase não estar presente.

É que, até agora, praticamente só falamos da crueldade na superfície petrificada do texto, em sua camada mais visível: alguém que será friamente executado, com festa e espetáculo, “sem sofrimento” explícito. Mas onde está aquilo que o texto não diz? Que vai além do simplesmente representado e mesmo assim se faz ver?

O ESPIRRO: O ELEMENTO DESESTABILIZADOR

Em *Espaço do invisível – III*, livro de ensaios, Vergílio Ferreira diz que obra de arte se realiza em dois níveis: o da *superfície* e o da *profundeza* (profundidade): 1) A superfície é onde a obra se manifesta: seria a evidência que recusa o que lhe subjaz e pertenceria à dimensão quantitativa. 2) Mas antes de se concretizar uma obra há a profundeza: o impulso a realizá-la, as inquietações larvares e que pertenceriam à dimensão qualitativa (FERREIRA, 1977, p.9-10).

Entre esses dois níveis, numa espécie de “curto-circuito”, situaria-se o que ele chama de *apelo virtual* (ou orientação inspiradora) (FERREIRA, 1977, p.9-10), que existe em todo aquele que é sensível a uma obra de arte e existe mesmo naquele que não é artista, mas; neste caso, há a impossibilidade de traduzi-lo em obra de arte.

Ainda de acordo com o escritor português, a superfície pode ser determinada; mas a profundeza é indeterminada, até na manifestação difusa. O crítico, em geral, ressaltaria o mais visível, o quantificável de uma obra, e não o que nela subjaz. Além disso, Vergílio explica que o homem tem ouvido cada vez mais a voz da tecnologia e promovido “a negação obsessiva da sua profundeza”:

(...) a negação obsessiva da sua “profundeza” é em termos de cultura o que em técnica corresponde à substituição das paredes por vidraças que as anulam: a intimidade da casa se neutraliza em praça pública. Seria um absurdo recusarmos os benefícios da técnica – mas seria absurdo também ignorar-lhe as conseqüências(...) (FERREIRA, 1977, p.32-3).

Para o escritor, essa distinção entre a profundidade e a superfície, que ainda preserva alguma intimidade, é necessária. Transformar tudo em uma falsa superfície quantificável torna nossa vida e nossa intimidade equivalentes a qualquer mercadoria e isso teria suas conseqüências. Dessa forma, seria interrompido o curto-circuito que torna visível, de maneira sutil, o que está submerso e é capaz de atravessar a camada fria e técnica da superfície. Haveria o risco da superficialidade técnica e da indiferença. Mas por que falar disso?

O conto de Vergílio Ferreira é narrado em terceira pessoa, não há o deslocamento proposto por Gomes, nem um pouco de sangue verdadeiro, *cruor*. Há

grausam. Se nos mantivéssemos presos apenas a um nível da obra de arte, a superfície, faríamos uma análise técnica do conto em que identificaríamos o paradoxo de uma sociedade querer fervorosamente salvar um prisioneiro para depois executá-lo de forma fria, ascética e calculada. É provável que víssemos também o “espirro” de Inocêncio a interromper a ordem cronológica do conto. Até o espirro – que suspende a pena do condenado, que suspende a respiração e o tempo na história – tudo corria para seu destino: início, meio e fim. O espirro, que seria algo involuntário, entra no texto como um elemento desestabilizador, um incômodo, um interrupção, uma trégua:

Era um espirro profundo, abundante, que lhe comprometia as vísceras todas. Imediatamente, porém, um novo espirro o atacou e ele deu-lhe saída com agradabilidade e alívio natural. Mas logo depois, outros espirros o sacudiram ininterruptamente e todos ficaram à espera. Estavam, escalonados desde os guardas que ficaram à porta do lado de fora, ao carcereiro do lado de dentro e o médico e o padre mais chegados à sua desgraça. De uma das vezes, o padre encolheu mesmo o ventre no receio instintivo de contaminação. Inocêncio tinha ainda um espirro a cumprir, o ventre arrepanhado, os olhos semicerrados. Mas o espirro não se decidia, apesar de ele lhe dar o balanço apropriado, de respiração suspensa, para tudo sair perfeito. Veio-lhe um arrepio de frio e estremeceu. O médico percebeu que estremeceu e pôs-lhe a mão na testa (FERREIRA, 1984, p.8-9).

Mas, quando esse elemento desestabilizador desaparece, Inocêncio recupera-se, volta-se ao princípio. A pena de que estava suspensa, irá ser aplicada, depois de tantos cuidados e demonstração de proximidade e solidariedade com o prisioneiro, aplica-se a pena capital da mesma forma como deve proceder o criminoso que Juliette descreve. Realmente uma verdadeira regressão.

Considerando a outra dimensão de uma obra de arte, definida como profundidade – aquela que contém as inquietações larvares, não tão perceptíveis, mas que chegam a nós por meio do apelo virtual –, vemos mais alguma coisa, aí onde a linguagem sofre um curto-circuito. Todos os gestos e expressões cruéis de um enforcamento sob a representação de um simples espirro pela linguagem: todos à espera; a desgraça; o comprometimento das vísceras, os espirros sacodem Inocêncio, ele tem a respiração

suspensa, o balanço. Isso não parece um enforcamento? E depois, o frio, o estremecimento e o médico para dar seu laudo.

A imagem submersa no texto é de um homem sendo enforcado. E é isso que Vergílio faz vir à tona: o fazer sofrer por fazer que a soberana crueldade esconde sob a superfície fria de uma linguagem planificada, “pacificadora”, de um discurso cruel que busca um alibi na transcendência da lei. Poderíamos dizer que isso também é uma crueldade em Vergílio, mas aqui ela é sem sangue, sem alibi, sem crime, e aproxima-se bastante do que diz Artaud:

A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo, e não no sentido material e repete que normalmente lhe é atribuído. E com isso reivindico com direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, explodir as correntes, voltar enfim às origens etimológicas da língua, que através de conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta (ARTAUD, 1985, p.131).

A crueldade submersa, abaixo da frieza. O sentir abrindo caminho sobre a palavra. Todavia, se alguém quiser banalizar a crueldade desse “fazer sofrer por fazer sofrer” da pena de morte, pode se dizer que é apenas um espirro! Só um espirro!

A LENDA DO GALO DE BARCELOS E A PENA DE MORTE

O símbolo do galo

No *Dicionário de símbolos*, encontramos uma definição ampla do que simbolizaria o galo:

Galo – Por anunciar o sol da manhã, pela sua plumagem furta-cor e por sua crista vermelha cor de fogo, o galo é (...) um símbolo solar e do fogo. (...) Devido a sua relação estreita com o romper do dia, é símbolo da superação das trevas por meio da luz e também símbolo da vigilância. (...) Em virtude da sua disposição para briga, ele é sobretudo no Extremo Oriente, mas também na iconografia da Antiguidade, um símbolo da luta, da ousadia e da coragem. (...) No cristianismo (...) simboliza a vitória da luz de Cristo sobre o poder das trevas (...) (LEXIKON, 1998, p.103-4).

O galo é geralmente associado à luz, à luta, à virilidade, à coragem, à ousadia e à vigilância. Mas em Portugal o que significa?

O galo é um dos símbolos de Portugal (não-oficial), por toda parte, pode se comprar um galo de cerâmica colorido com características bastante peculiares, conhecido como o Galo de Barcelos.

Fig.1



Galo de Barcelos: escuro, com crista vermelha e corações.

(Disponível em: <http://conhecerportugal.com/files/artigos/norte-portugal-barcelos.jpg>. Acesso em: 15 dez. 2010)

A peça artística e decorativa, que muitos levam como lembrança de Portugal, supostamente faria referência à Lenda do Galo de Barcelos ou do Senhor do Galo. Essa lenda por sua vez, contaria a história do milagre esculpido no “Cruzeiro do Galo”² que se encontra em Barcelos, Portugal.

Fig.2



O Cruzeiro do Galo, em Barcelos, Portugal.

(O Cruzeiro do Galo. Disponível, em: http://1.bp.blogspot.com/_UqBOxJ-zL8E/SY2GchaLJKI/AAAAAAAAAEbE/_YKXjjLzKpE/s400/umtl7.jpg. Acesso em: 15 dez. 2010.)

Lenda do Galo do Senhor e a soberana crueldade

A famosa lenda que corre boca a boca em Portugal, conhecida como a lenda do Galo do Senhor ou lenda do Galo de Barcelos, pela origem popular de toda lenda, transmitida por gerações, comporta muitas variantes.

Todavia, o fio da história do milagre parece inalterável: um homem é acusado de um crime que não cometeu, sem ter como provar, é condenado à forca; não obstante, ele jura inocência, pois, tão certo seria ser inocente quanto um galo assado cantar quando fosse enforcado; daí o galo canta e ele é posto em liberdade.

No site do projeto “maisBarcelos.pt” pertencente à Câmara do Municipal de Barcelos³, encontramos a versão dessa lenda que reproduzimos abaixo:

Versão oitocentista da Lenda do Senhor do Galo

Devemos a Domingos J. Pereira (Nova Memória Histórica da Villa de Barcelos, ampliada, manuscrita, de 1877) a mais antiga versão, tradicional do milagre esculpido no cruzeiro do galo e que ele descreveu assim:

“Por aqueles sítios, à beira da estrada velha, talvez no mesmo sítio do Senhor do Galo, havia uma estalagem muito concorrida pelos viandantes que se desfaziam em elogios sobre a formosura, sem igual, da sua dona, moça gentil, cuja fama de beleza se estendia por muitas léguas, mas em desabono de quem nada havia que dizer. Fez o diabo (e quem senão ele!)

que em certo dia acertou de entrar na estalagem um peregrino, por sinal galego, que, acompanhado de uma galhardo mancebo, seu filho, ia cheio de fé cumprir um voto a S. Tiago. Ver a estalajadeira ao mancebo e ficar enfeitiçada com ele, foi o momento, posto que o filho do galego não fosse acometido da mesma paixão que levou aquela até aos pontos que o leitor vai ver. Quando ela se convenceu de que os viandantes não contavam demorar-se mais que o tempo necessário para tomar algum repouso, empregou todos os recursos que lho sugeriu a sua imaginação de mulher para persuadir o peregrino da conveniência de demorar-se alguns dias. Quando conheceu que era impossível vencer a teimosia do galego em continuar seu caminho, empregou todos os esforços para conseguir do filho que ali ficasse até ao regresso do pai, e quando a obstinação desta foi seguida pela indiferença do moço, a estalajadeira formou um plano, genuinamente diabólico, que pôs em acção, logo de seguida.

Pagaram os peregrinos as despesas, despediram-se da vendeira, que longe de manifestar pesar, aparentou rosto risonho e sorriso de mau agouro e sem se demorar mais, continuaram aqueles santos varões sua piedosa jornada. Não haviam progredido muito nesta quando, num cotovelo de caminho, apareceu um bando de aguazis que dirigindo-se ao mancebo lhe disseram:

- Em nome d'El-rei, estás preso.

Atónitos, pai e filho, com dificuldade conseguiram perguntar, balbuciantes, o que significava aquilo e, por isso, calcula-se como ficaram ao ouvir qualificar o moço de ladrão e o que mais é, quando dentro da sacola lhe retiraram uns talheres de prata, corpo do delito que a estalajadeira denunciara à justiça.

O peregrino prosseguiu imperturbável a sua visita a Santiago, depois de abraçar o filho que, conduzido à cadeia, não tardou a ser condenado à pena da forca, segundo a legislação então em vigor.

Nesse dia e na mesma hora em que deveria ser executada a sentença valeu-se o galegos pai da sua peregrinação e, cheio de pesar com a notícia do que se passava, foi procurar o juiz, em ocasião que estava comendo, a fim de o convencer da inocência do filho. Desejando o magistrado que ele não o importunasse, pedindo-lhe pelo filho, declarou-lhe que para o acreditar inocente seria preciso que cantasse o galo assado que tinha na mesa e ia trincar. Dizer isto, pôs-se de pé o galo, sacudir a salsa e começar a cantar foi um abrir e fechar de olhos.

Levantou-se o juiz aterrado, olhou o relógio, era precisamente a hora da execução. Correu, seguido pelo pai ao sítio do suplício e a grande distância um e outro viram que chegavam tarde!... O réu via-se dependurado da viga fatal... Pouco porém importava tudo isto. S. Tiago pegava no filho à vista do pai, amparando com a cabeça e mãos os pés do enforcado.

... eis a tradição, transmitida ao longo dos anos, que deu origem ao cruzeiro do Senhor do Galo.” (Lenda do Senhor do Galo. Disponível em: <http://www.galegossmaria.maisbarcelos.pt/?vpath=/inicio/ogalodebarcelos/>. Acesso em: 15 dez. 2010).

Após uma rápida leitura da lenda, percebemos que Vergílio Ferreira faz referência a essa história popular no seu conto “O espirro”. Vejamos: alguém é condenado à forca, não sabemos se é inocente ou culpado, no momento da execução o galo canta. No conto de Vergílio, O nome do condenado é Inocência; mas não sabemos porque ele é condenado, nem se ele é realmente inocente. Pela contaminação de seu nome, inferimos que não cometeu tal crime; pela contaminação com a lenda, inferimos que é inocente quando o galo canta. Entretanto, não podemos afirmar que o personagem seja inocente. Então, por que Vergílio se basearia nessa lenda para criar seu conto?

Curiosamente, por toda parte de Portugal, encontra-se o Galo de Barcelos e em várias referências a esse país aparece tal imagem; entretanto, as pessoas desconhecem a lenda que teria dado origem ao galo de cerâmica que levam para casa. A história perdeu-se, gastou-se, ou foi reduzida ao caráter de mercadoria na forma do galo de louça. Galo de Barcelos já está na lista das palavras que as pessoas usam e não sabem o que significam:

Inúmeras pessoas usam palavras e locuções ou que elas ou não compreendem mais de todo, ou empregam segundo seu valor behaviorista, assim como marcas comerciais, que acabam por aderir tanto mais compulsivamente a seus objetos quanto menos seu sentido linguístico é captado (ADORNO e HORKHEIMER, 1986, p.155).

Mas como a literatura pode se confrontar com a crueldade que reduz tudo a coisas para vender no mercado? Como reagir a essa crueldade sem sangue, mas que faz sofrer e é fria, sistemática e calculista? Quais os limites da literatura?

Ao retornar a lenda, Vergílio lança novamente o olhar sobre a questão da pena de morte e a sua crueldade (*grausam*) sem equivalente; a pena capital que condena inocentes e culpados e que depende do princípio de soberania, portanto de um alibi, para nos reduzir a coisas, objetos dos quais pode se dispor sem grandes problemas. Basta um alibi, para se estabelecer o estado de exceção que suspende o direito.

Isabelle Meira Christ
Mestre em Literatura Portuguesa/UERJ/ 2009
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa)/UFRJ
Bolsista Capes

Recebido em 31/03/2011

Aceito em 30/04/2011

NOTAS:

1. Observemos: “(...) ele recorta e mostra como se estivesse enfocando a realidade com uma lente de aumento, em seu paroxismo, registrando essa realidade inelutável numa linguagem sem eufemismo” (GOMES, 2004, p.145).
2. De acordo com projeto da Câmara Municipal de Barcelos: “O celebrado ‘cruzeiro do galo’, presentemente exposto no Museu Arqueológico de Barcelos, ilustra-nos o mais conhecido milagre de S. Tiago (...). De haste tambular, com 1,54 metros de altura, o cruzeiro tem duas grandes faces, cheias de escultura relevada. Conforme a correcta descrição que nos deixou Amaral Ribeiro, um autor oitocentista que no-lo descreveu pela primeira vez, na face ‘outrora virada à força’, vemos, ‘lavrada em relevo, a figura de um homem pendente de uma corda bamba, amarrada ao pescoço e, por baixo, outra figura com a cabeça e com mão esquerda na atitude de suster as plantas dos pés do homem que pende do laço que, tendo na mão direita um bordão com uma cabeça, denota ser Santiago. Na face oposta, tem em cima, num canto, a figura do sol e no outro a da lua; ocupa o outro uma figura que parece ser Nossa Senhora e, por baixo, outra que se assemelha a S. Bento, por ter na mão direita um cajado e na esquerda um livro aberto. O cruzeiro remata em cruz com a imagem de Cristo crucificado, esculpida em ambos os lados, mostrando-nos na sua peanha, logo acima da cabeça do justicado, um galo e, no outro lado, um dragão tosco.” (Disponível em <http://www.galegossmaria.maisbarcelos.pt/?vpath=/inicio/ogalodebarcelos/>. Acesso em: 15 dez. 2010).
3. A Câmara Municipal de Barcelos é a entidade gestora do “projecto maisBarcelos.pt”. (Disponível em : <http://www.galegossmaria.maisbarcelos.pt/?vpath=/inicio/ogalodebarcelos/>. Acesso em: 15 dez. 2010).

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 2 ed. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1985.

ADORNO, Theodor W., *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. 2 ed. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

BUENO, André. *Formas da crise*: estudos de literatura, cultura e sociedade. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo, Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. *Estados da alma da psicanálise*: o impossível para além da soberana crueldade. Trad. Antonio Romane e Isabel Kahn Marin. São Paulo: Escuta, 2001.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã...* Diálogos. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DIAS, Ângela Maria, GLENADEL, Paula. (Orgs.) *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

FERREIRA, Vergílio. *Espaço do invisível - III*. Lisboa: Arcádia, 1977

_____. *Um escritor apresenta-se*. Apresentação, prefácio e notas de Maria da Glória padrão. Imprensa Nacional, Casa da Moeda: Portugal, 1981.

_____. *Uma esplanada sobre o mar*. Difel: Lisboa, 1984.

GOMES, Renato Cordeiro. "Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade" *In*: DIAS, Ângela Maria, GLENADEL, Paula. (Orgs.) *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

JAY, Martin. *A imaginação dialética: História da escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1998.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SARAMAGO, José. *Intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Objeto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.