

**UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

JANDI FABIAN BARBOSA

***PEGA PRA KAPPUT!:* NA CALADA DA NOITE,
NOS DESVÃOS ESCUROS, UMA QUADRILHA**

**PASSO FUNDO
2012**

JANDI FABIAN BARBOSA

***PEGA PRA KAPPUT!:* NA CALADA DA NOITE,
NOS DESVÃOS ESCUROS, UMA QUADRILHA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Professor. Dr. Miguel Rettenmaier.

**PASSO FUNDO
2012**

Jandi Fabian Barbosa

***Pega pra Kapput!:* na calada da noite,
nos desvãos escuros, uma quadrilha**

Dissertação apresentada à Universidade de Passo Fundo – UPF – como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr. Isabel Aparecida Bilhão (UPF)

Prof. Dr. Ernani Cesar de Freitas (UPF)

Prof. Dr. Miguel Rettenmaier (UPF)
Orientador

Passo Fundo, 29 de Março de 2012.

A Gabriela, esposa e companheira, pela dedicação, amor, paciência e compreensão incondicionais em todos os momentos de nossa jornada.

A Manoela, filha, luz da minha vida, pelos memoráveis momentos de alegria, pela intensa dedicação e generosidade em reconhecer e compreender a ausência do pai durante este processo.

Tudo que conquistei nos últimos anos é fruto da somatória do amor destas duas mulheres de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Miguel Rettenmaier, por sua orientação, considerações e proposições que foram fundamentais na organização e fundamentação desta pesquisa. Pela colaboração com o referencial teórico utilizados nesta pesquisa.

Aos professores Drs. Paulo Becker, Márcia Helena Saldanha Barbosa, Tânia Mariza Kuchenbecker Rösing e Regina Zilbermann, pelos ensinamentos compartilhados em suas aulas.

Aos meus colegas de turma, Ana Cristina Baggio, Inajara Padilha, Leandro Gaspar, Janice Andrighetti e Liandra Tomazine, pela amizade, pelas calorosas discussões e pelos almoços inesquecíveis.

Aos meus pais, pela eterna motivação e apoio.

A Edgar Vasques, que colaborou muito ao oportunizar um contato via e-mail.

À família de Josué Guimarães, em especial à Nydia Guimarães e Adriana Guimarães, por confiarem à UPF e aos PPGL o Acervo Literário de Josué Guimarães, que permitiu esta pesquisa.

E, por fim, ao grupo de amigos inseparáveis de todos os momentos, Luiz Carlos Caetano, André Luis Chrun e Sóstenez.

RESUMO

Ao longo de sua trajetória, a literatura tem sido alvo de diversos debates correlacionados a sua estrutura e seu papel na sociedade. O crescimento das mídias relacionadas à cultura de massa e a estreita ligação que apresentam com o universo literário provocam consideráveis processos de reorganização da linguagem literária. Na obra em análise, nesta pesquisa, existe uma comunhão de duas linguagens específicas: as letras (literatura) e a imagem (quadrinhos). A obra *Pega Pra Kaputt! Foi* construída sob a coordenação de Josué Guimarães, com a colaboração de Moacyr Scliar, Luis Fernando Verissimo e Edgar Vasques. O texto, elaborado em um momento histórico específico, no qual se acentuam processos repressivos da parte do poder de então, está estabelecido no trabalho colaborativo de quatro autores, os quais, em um projeto em que coexistem duas linguagens, a verbal e a visual, pelo humor, forjam na literatura, ampliada em sua acepção pela natureza multimídia da obra, um instrumento de contestação política. Nesse sentido, em *Pega Pra Kaputt! serão* trabalhados os aspectos que a particularizam e a tornam de alguma maneira pioneira em meios aos anos de chumbo da ditadura militar: a natureza colaborativa de quatro autores em duas mídias, com um possível acento político comum: a contestação da ordem repressora do Estado Burocrático autoritário. Demonstram que a literatura, de certa forma, desafia os condicionamentos do contexto histórico que envolve autor-obra-leitor e tem no uso da linguagem sua ferramenta de excelência. Formas de linguagem que em *Pega Pra Kaputt !* são desde o princípio desafiadoras por todas as novidades e peripécias empreendidas por seus idealizadores. Com isso, espera-se que a presente pesquisa colabore na formação da fortuna crítica sobre as obras de Josué Guimarães e na interpretação do contexto histórico da ditadura militar brasileira.

Palavras-chave: Multimídia; Leitura; Dialogismo; Quadrinhos.

ABSTRACT

Along the history, literature has been subject of many debates and studies of modifications of the structure of the language. The growth of the media related to mass culture and the narrow connection with the universe of literature provoke distinct changes in the process of reorganization of the literary language. This survey shows a link between two specific languages, the letters (literature) and the image (comics). In *PEGA PRA KAPUTT!* written under the coordination of Jose Guimaraes with Moacir Scliar, Luis Fernando Verissimo and Edgar Vasques' collaboration, was elaborated in a certain historical moment, in which emphasizes a repressive process of the government of that time, in a collaborative work of four authors was established the coexistence of two sort of languages, (verbal and visual), in a humoristic manner they forge in literature an instrument of political contestation. In this sense, *PEGA PRA KAPUTT!*, will be studied in some aspects which make it one of the first literal work of the military dictatorship, the collaboration of four authors in two medias, with a possible common political accent: the contestation of the repressive power of the bureaucratic State. Literature, in a way, challenges the historical context that involves author-work-reader and it uses the language as a powerful tool to show in *PEGA PRA KAPUTT!* what the authors have done. It is expected with this work that it can collaborate to form different point of views in Jose Guimaraes' work and the interpretation of the historical context of the military dictatorship.

Key words: Media; Reading; Dialog; Comics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Página do Acervo Literário de Josué Guimarães	27
FIGURA 2: Documentário <i>A jornada de Josué</i>	28
FIGURA 3: Texto e imagem que encerram a obra.....	51
FIGURA 4: A narrativa verbal e visual de <i>Pega pra Kapput!!</i>	52
FIGURA 5: A castração de Hitler	60
FIGURA 6: Sátira à ditadura militar	62
FIGURA 7: Imagem sem o enquadramento convencional.....	66
FIGURA 8: Sequência de ações	67
FIGURA 9: Sequência narrativa dentro do avião.....	68
FIGURA 10: Ingresso dos quadrinhos na narrativa	96
FIGURA 11: O olho da Fênix	98

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: “O QUE NÃO FALTA NESSE LIVRO É AUTORES”	10
2 QUATRO CÚMPLICES NA “LINHA DE FLUTUAÇÃO”: “O QUE A CRÍTICA VAI DIZER”?	16
3 OS ANOS DE CHUMBO: REPRESSÃO, MÍDIA E LITERATURA	30
4 A AUTORIA COLETIVA: ‘O HOMEM, QUANDO EM GRUPO, É UMA FERA’	47
4.1 <i>Pega Pra Kapput</i> : a narrativa	47
4.2 A narrativa visual e verbal: traços de uma cultura	51
4.3 A Convergência: Artes e Comunicações	54
4.4 A leitura dos quadrinhos: competência e fenômeno	63
4.5 Polifonia e Dialogismo: o duelo das vozes	71
5 RISO E RESISTÊNCIA: DA “DESTREZA DEBOCHADA” À “CORROSIVA GALHOFA”	82
5.1 A Natureza do riso: quando Homem ri?	82
5.2 O mundo às avessas	86
5.3 Traços da narrativa carnavalesca	90
5.4 A carnavalização na estrutura do texto	95
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CORRENTE DO LIVRO CONTRA O OVO DA FÊNIX	100
REFERÊNCIAS	103

1 INTRODUÇÃO: “O QUE NÃO FALTA NESSE LIVRO É AUTORES”

O exame das relações sociais, desde as origens, é instrumento de estudos no campo da literatura. Todos os aspectos que condicionam um dado texto, em um determinado contexto histórico, favorecem a observação da sociedade via sistema literário. Assim a literatura fundamenta-se com a importante função de apresentar a realidade do contexto social e, principalmente, de desmascarar as arbitrariedades que envolvem um determinado grupo social circunscrito em seu contexto histórico.

A questão da literatura como ferramenta de denúncia é ampliada em sua concepção, quando se confronta com momentos de intensa repressão por parte dos representantes do poder vigente. Assim, precisa forjar na utilização das palavras e na construção do texto sua grande e eficiente arma de combate.

Que a literatura assume as particularidades acima descritas é evidente e amplamente conhecido. No entanto, em meio a um período conturbado da história brasileira, como na ditadura militar, ao menos no que diz respeito à obra aqui estudada, o livro *Pega pra Kapput!*, de autoria coletiva de três escritores: Moacyr Scliar, Josué Guimarães e Luis Fernando Verissimo, e de um ilustrador, Edgar Vasques, a esfera literária precisou aliar-se a uma nova modalidade de linguagem – a imagem – para juntamente com outro importante recurso, o humorístico, proferir uma contundente crítica ao Regime Militar.

A indústria cultural, no Brasil dos anos 70, caminhava a passos largos. O crescimento dos meios de comunicação, voltados a culturas de massa, configuravam-se cada vez mais atuantes. A televisão, os quadrinhos, o mundo das imagens propriamente dito, faziam parte da sociedade de então, cumprindo a função claramente ideológica de integrar o País sob as orientações centralizadoras do regime. Era necessário, como resposta, aliar essas novas mídias à literatura para a formação de uma nova linguagem, claramente oposta ao poder do Estado burocrático-autoritário.

O presente contexto indicava que os segmentos da televisão e das histórias em quadrinhos estariam envolvidos em um período de intensas transformações nos meios social e cultural; apresentariam novas formas de apreender o conhecimento; e um novo panorama da literatura brasileira. Ao mesmo tempo em que o quadro descrito representava um momento diferenciado na história da literatura brasileira, um pequeno grupo, formado por quatro autores gaúchos, desenvolve a obra literária denominada *Pega Pra Kapput!*, que mescla, em sua constituição estrutural, a prosa e as ilustrações; e

apresenta um texto em que palavra e imagem começam a integrar a cultura de maneira convergente, e os quadrinhos passam a fazer parte do universo da leitura, principalmente dos jovens.

A natureza extremamente original desse projeto, o *Pega Pra Kapput!*, aliada à consciência da pequena e desproporcional fortuna crítica acerca de um autor como Josué Guimarães (mentor do projeto dessa obra coletiva), e à certeza da relevância de um estudo dessa tendência híbrida, entre palavra e imagem, e dessa proposição de uma construção narrativa grupal, levaram à definição do objetivo geral desta pesquisa: interpretar aspectos relativos à autoria coletiva e à feição multimídia que evidenciam a obra *Pega Pra Kapput!* como uma presumível resistência à repressão do regime militar.

O período da ditadura militar foi um momento de intensas lutas da esquerda contra as atrocidades de um regime ditatorial e os excessos do Estado burocrático autoritário. Nesse período a sociedade era coibida de exprimir suas ideias e ambições, por meio de ações repressivas como a tortura, o exílio, a censura e o medo de perseguição. No Brasil, o regime que durou 21 anos – entre 1964 e 1985 – apresentou cerca de 50 mil prisões de pessoas, pelo menos 20 mil foram torturadas, além de mais de 300 mortos e/ou desaparecidos, também somados a 10 mil exilados. As cassações atingiram 4.682 cidadãos. Foram expulsos das faculdades 243 estudantes (CHIAVENATO, 1997, p. 131). Dentre os exilados, destacam-se algumas personalidades representantes importantes da Música Popular Brasileira, que já eram vistas pelos militares como inimigos do regime, entre eles, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Taiguara, Geraldo Vandré e Chico Buarque de Holanda. No campo político, Leonel Brizola foi um dos nomes de maior expressão entre os exilados no Uruguai. De lá, organizou o Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), reunindo outros exilados e militares de baixa patente (sargentos, cabos e marinheiros) que ainda viviam no Brasil.

Em meio à grande repressão por parte do governo com atitudes como; assassinatos e torturas, entre outras atrocidades – a televisão, revistas e jornais sofriam as mais severas articulações de censura – no outro lado da esfera comunicativa – a literatura - floresciam novas modalidades de romances brasileiros, colocando a literatura nacional em um importante papel de registro, crítica e contestação da realidade. Assim, no período do regime autoritário surge um *boom* de romances e contos focados em disseminar a realidade nua e cruel na qual estava imerso o país. Apresentava-se o outro Brasil, por meio de um rigoroso realismo, da autobiografia, do tratamento cômico, da paródia, da alegoria, da sátira flagrante e do surrealismo (SILVERMAN, 2000, p. 33).

Em dada situação, o recurso para expressão acaba surgindo da habilidade de alguns pensadores em driblar as amarras do regime, utilizando-se da linguagem, do humor e da ironia para apresentar um verdadeiro e justo painel da vida daqueles que vivenciaram tais acontecimentos. Nesse sentido, o teórico Vladimir Propp (1992) assegura a sátira e o humorismo como formas de desnudamento da verdade pelo riso. Segundo Bérghson¹, o riso ocorre com a precisão de uma lei da natureza: sempre que há uma causa para isso. E também lá, onde um ri, outro não ri. A causa disso pode residir em condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal (PROPP, 1992, p. 32). Ao relacionar o cômico com os fatores sócio-históricos, o teórico afirma ser a paródia um essencial instrumento de crítica social e que, uma vez realizada, potencializa a fragilidade interior do objeto parodiado, nesse caso, um sério panorama de sofrimentos causados pela repressão política. Contra essa situação, o riso foi instrumento para rebaixamento do poder.

De fato, o humor, o riso e a ironia foram armas utilizadas por diversos autores da nossa literatura, dentre outras artes também, para combater o regime militar, dentre os quais Moacyr Scliar, Josué Guimarães e Luis Fernando Verissimo. A fertilidade crítica desses autores favoreceu uma união de tal maneira que permitiu a existência de uma obra de autoria coletiva, o *Pega Pra Kapput!*, também com a colaboração de Edgar Vasques, cartunista. A coparticipação do ilustrador, Edgar Vasques, na obra *Pega Pra Kapput!* incluía a charge como esfera de denúncia, relacionando o humor às ações da ditadura. Denúncias dessas natureza o ilustrador já desempenhava em sua significativa participação na imprensa alternativa, representada pelo jornal *Pasquim*. O humor torna-se uma interface entre gêneros textuais distintos, uma vez que o entretenimento faz parte da cultura da sociedade do século XX; e os quadrinhos, que já atingiam um grande público e utilizavam-se da força da imagem para realçar o poder da interpretação, lançam o leitor em um mundo propício a descobertas, a revelações das arbitrariedades impostas pelo governo, mesmo que disfarçadas pela luz dissimulada da paródia, do riso, da caricatura dos poderosos.

Tendo em vista essas considerações, delimitou-se, nesta pesquisa, como objetivo geral: interpretar, à luz, principalmente dos pressupostos de Mikhail Bakhtin, a obra *Pega Pra Kapput!*, observando-se as questões relativas à autoria e à feição multimídia e polifônica que evidenciam a obra como uma presumível manifestação de

¹ *Apud* Vladimir Propp.

resistência perante a repressão do regime militar. E, como objetivos específicos buscou-se: Em primeiro momento interpretar a natureza e os efeitos de uma obra produzida coletivamente, com autoria múltipla, em uma cultura e em um contexto ainda anterior à difusão das atividades colaborativas. E também procurou discutir a orientação ideológica da obra, como possível instrumento de resistência à repressão política pela via do humor. Em suma, neste trabalho pretendeu-se relacionar *Pega Pra Kapput!* com o contexto histórico em que surgiu e com o panorama sócioeconômico contemporâneo.

Pega pra Kapput! nasceu de uma brincadeira entre amigos para se transformar em um texto pioneiro entre o restrito mundo das obras coletivas. A história inicia-se nas ruínas da segunda Guerra Mundial. Josué Guimarães é o autor que começa a incrível aventura, sem identificação posterior de autoria dos demais “colaboradores”: após a derrota do Terceiro Reich, Hitler teria fugido da Alemanha disfarçado de judeu. Após um “problema” de comunicação em torno da palavra “circuncisão”, seus testículos são colocados em um vidro, que anos mais tarde, depois de encontrados em Capão da Canoa, aparecem em Porto Alegre, provocando as mais hilárias situações entre os personagens que de alguma forma cercam a relíquia. Há até uma trinca de nazistas que percorre o Rio Grande em busca dos “restos” de Hitler. E em meio às manifestações conturbadas de uma época nada tranquila, no ano de 1964, em Porto Alegre e Brasília, esses ousados autores mesclam por meio do humor suas percepções com relação ao contexto social, repressor, desumano, mas, de qualquer forma, pelo ridículo de seus próprios fundamentos, amargamente risíveis.

Quanto à organização estrutural desta pesquisa, no capítulo intitulado “Quatro cúmplices na ‘linha de flutuação’: ‘O que a crítica vai dizer?’”, a título de esclarecimento, serão apresentados os autores que compõem o abra, com especial destaque a Josué Guimarães. Tal autor será sujeito a um olhar mais cioso por parte deste trabalho pela importância que representa para Passo Fundo – RS, por ter sido o escritor que respaldou o projeto das Jornadas de Passo Fundo, em 1981, e por ter seu acervo com parte da infraestrutura do Programa de Pós-Graduação em Letras da UPF, o ALJOG/UPF, Josué Guimarães teve um lugar especial neste trabalho, além de ter sido ele o responsável pela coordenação, por assim dizer, de um texto deliberadamente dissociado, arredio à seriedade e à ordem, carnavalizado ao extremo.

No terceiro capítulo será abordado o contexto histórico da ditadura. Buscou-se apresentar primeiramente um breve apanhado sobre o golpe de 1964, quando João Goulart é deposto do poder e Castelo Branco assume a presidência da República. A

partir desse momento foi apresentado um painel das políticas adotadas pelo regime, como a cassação e a retirada dos direitos políticos de muitos, que aos olhos do governo poderiam atrapalhar o progresso na nação. É importante ressaltar o que de fato alimenta esse capítulo e sustenta as análises posteriores é o chamado período dos “Anos de Chumbo”, sob o governo do General Médici, momento conhecido pelo endurecimento do regime ditatorial, em que as práticas de tortura tornaram-se uma constante nos porões do exército. Logo, com o crescimento das denúncias sobre as torturas, com as músicas que questionavam o poder e com a atuação dos pensadores e da imprensa, o governo utiliza-se sem piedade das diretrizes do AI-5 e aplica uma implacável censura aos meios de comunicação e uma constante perseguição a todos que manifestassem críticas ao regime. Também no mesmo capítulo é apresentada a formação, nos anos 1960 a 1970, de uma nova geração de criadores, principalmente no Rio Grande do Sul, associada ao Instituto Estadual do Livro, que colocava em evidência autores como Josué Guimarães, Luis Fernando Veríssimo e Moacyr Scliar. Assim, esse capítulo apresenta uma breve referência sobre a importância de fundo histórico para a literatura desses autores, precisamente para obra em questão.

No capítulo “A autoria coletiva: ‘O homem, quando em grupo, é uma fera’”, serão abordadas algumas particularidades da literatura. Com base nos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin (2010), sobre o processo de dialogismo e polifonia, foi abordada a autoria coletiva da obra e os recursos utilizados pelos autores para driblar a censura e atingir o regime. O trabalho, de base interpretativa, discutiu como a literatura se manifesta como uma arma contra a ditadura.

O capítulo “Riso e resistência: da ‘destreza debochada’ à ‘corrosiva galhofa’”, traçou um perfil da sustentação das críticas por meio do humor. Procurou-se destacar os aspectos referentes à reflexão proposta por Vladimir Propp (1992) em sua obra *Comichidade e Riso* e a noção de carnavalização por Bakhtin (2011). Ao descrever a natureza do cômico, a psicologia do riso e suas formas de percepção, Propp avança na caracterização e especificidade do gênero: a comichidade vista não pela contraposição ao trágico e ao sublime, mas pela sua própria evidência. Nesse sentido, o autor assegura à sátira e ao humorismo uma forma de desnudamento da verdade pelo riso. E ao discutir sobre o riso, afirma que esse ocorre com a presença de duas grandezas: um objeto ridículo e um sujeito que ri. Relaciona o cômico ao humano e o reconhece no âmbito social, apontando que fatores sócio-históricos determinam o humor. Propp (1992, p. 87) afirma que a paródia é um dos instrumentos mais pertinentes de sátira social e que, ao

ser realizada, provoca o riso por meio da revelação da fragilidade interior do objeto parodiado.

No último capítulo, “A corrente do livro contra o Ovo da Fênix”, são estabelecidas as considerações finais do trabalho. Tais conclusões consideram a importância da literatura e em especial da obra *Pega pra Kapput!* no combate à repressão. Nesse sentido, foi necessário demonstrar o quanto, em determinado momento de nossa história, estabeleceu-se à leitura literária a capacidade de transformar a realidade. Para os escritores de então, a “corrente do livro” e da leitura poderia representar a união pela liberdade política do país. E assim tornou-se interessante, também, observar a concepção plural de leitura que trabalha a obra *Pega Pra Kapput!*, a qual valida a imagem e a intersemiose.

Dessa forma, as orientações presentes nesta dissertação buscaram realizar uma leitura crítica da obra *Pega Pra Kapput!*, buscando atualizar e aprofundar os conhecimentos da literatura dos autores, em especial de Josué Guimarães. Em um momento crítico da política brasileira, a obra poderá mostrar que “O homem, quando em grupo, é uma fera”, principalmente se, com “destreza debochada” e com “corrosiva galhofa”, munir-se de arma contra a repressão com o que “talvez fosse um livro” ou talvez seja um livro feito para rir e, pelo riso, para pensar. Nesse sentido, a pergunta “O que a crítica vai dizer?” não parece ter importância. Não é por acaso que se faz tal questão: agradar a crítica é o que menos importa à quadrilha, pois, como afirma Scliar na apresentação do *Pega Pra Kapput!*, “o que não falta [nesse] livro é autores”.

2 QUATRO CÚMPLICES NA “LINHA DE FLUTUAÇÃO”: “O QUE A CRÍTICA VAI DIZER”?

“Muito Humor a Muitas Mãos”. Este é o título de um pequeno artigo de Nei Leandro de Castro, publicado no *Jornal do Brasil*, em março de 1978. Faz referência à divertidíssima obra *Pega Pra Kapput!*, construída coletivamente, sob a coordenação de Josué Guimarães e participação dos também gaúchos, Moacyr Scliar, Luis Fernando Veríssimo e Edgar Vasques. Os quatro autores, brincando, fizeram um livro muito divertido e recheado de aventuras em situações fantásticas, habilmente conduzidas num enredo que apresenta a comunhão da tradicional prosa literária com a linguagem dos quadrinhos.

O que é *Pega Pra Kapput?* É um livro, um livro escrito a seis mãos (o que não quer dizer que tenha sido escrito a trinta dedos, já que seus autores não frequentaram curso de datilografia). A ideia surgiu da mente mórbida de Josué Guimarães, jornalista-escritor dado a reflexões não muito simpáticas sobre a realidade atual, e de repente já havia contagiado duas outras: a de Luis Fernando Veríssimo, cartunista-cronista-publicitário que é o mudo mais loquaz de que se tem notícia, e a de Moacyr Scliar, médico-escritor que tem por hobby ganhar prêmios literários dentro e fora da província de São Pedro do Rio Grande do Sul (SCLIAR, 1978, p. 2).

O livro foi escrito em aproximadamente três meses, e conta a história da realização das mais diversas peripécias realizadas pelos autores-personagens, sempre por deixar seu colega escritor com uma grande bomba para resolver. Ao final do trabalho surgiu um quarto integrante, Edgar Vasques, que se insere na narrativa com a linguagem dos quadrinhos ao apresentar graficamente as fisionomias dos personagens e os cenários. A título de esclarecimentos, na sequência deste capítulo serão apresentados os quatro autores que compõem a obra *Pega Pra Kapput!*, com enfoque especial para Josué Guimarães, pela importância já referida na introdução desse trabalho.

2.1 Luis Fernando Verissimo

Luis Fernando Verissimo é atualmente um dos mais respeitados cronistas brasileiros em atividade, autor de inesquecíveis obras, como: *Comédias da Vida Privada e O Analista de Bagé*. Filho do renomado autor modernista Érico Veríssimo e de Mafalda – Luis Fernando Verissimo nasceu em 1936, no Hospital de Beneficência Portuguesa em Porto Alegre.

A alfabetização do autor começou por volta de 1942, sob os cuidados da Professora Liba Knijnik. No entanto, no próximo ano, o pai, Érico Verissimo, foi convidado para lecionar na Universidade de Berkeley, Califórnia. A família acompanhou o escritor durante os dois anos que lecionou na Universidade. No ano de 1954, Luis Fernando Verissimo, novamente voltou para os Estados Unidos, pois seu pai havia assumido a função de Presidente do departamento de assuntos Culturais da União-Pan-americana. Nesse período iniciou seus estudos com a música, e tornou-se saxofonista. Acabou por concluir os estudos secundários em 1956, no Roosevelt Highschool, Woshington, DC.

De volta ao Brasil em 1959 organizou um grupo musical com alguns amigos. O conjunto Melódico Renato e seu Sexteto, grupo que o acompanhou por longo tempo. Casou-se com Lucia Helena Massa, em 1964. Um ano mais tarde nasceu a primeira filha do casal, Fernanda. Luis Fernando e Lucia tiveram mais dois filhos, Mariana, em 1967 e o caçula Pedro, em 1970.

Luis Fernando Verissimo fez parte da equipe de importantes jornais e revistas como: *Jornal do Brasil, Jornal Zero Hora e Revista Veja*. No *Jornal do Brasil*, o autor também passou a publicar *cartum*, momento em que nasceram as conhecidas tiras das cobras. “As cobras surgiram porque eu sempre gostei muito de desenhar, mas nunca desenei muito bem. Cobra é fácil de desenhar porque não tem mão, só pescoço e uma cabeça. Sempre gostei muito de histórias em quadrinhos” (Luis Fernando Verissimo).

Nos anos setenta e oitenta, já eram várias as obras de Luis Fernando Verissimo: *Humor de Sete Cabeças, A Mesa Voadora, Ed Mort, Sexo na Cabeça, O Popular, O Analista de Bagé, A Velinha de Taubaté e Pega Pra Kapput!*. Interessante lembrar que o trabalho de Luis Fernando Verissimo, em parceria com a ilustração e com Edgar

Vasques, também apareceu em *Humor de Sete Cabeças* e *O Analista de Bagé em Quadrinhos*.

Grande líder silencioso, nas palavras de Sabino Loguécio, Luis Fernando Verissimo sempre foi um homem de poucas palavras. Olga Reverbel, sua professora desde que ele tinha oito anos, comenta que durante as aulas ela falava, falava, e ele realizava as atividades sempre devagar, com um olhar distante. No entanto, nas aulas de redação a professora começava a perceber melhor aquele menino, que em geral fazia redações curtas. E algumas vezes a professora ia até Carlos Reverbel e dizia entusiasmada: “Esse menino vai ser um escritor como o Érico, ele tem talento”. E respondia-lhe: “Toda pessoa que amas te parece gênio, deixa o guri em paz”. Anos mais tarde Reverbel, após ter lido uma das excelentes crônicas de Luis Fernando Verissimo disse para Olga: “Pela primeira vez, realiza-se uma de tuas profecias, esse rapaz é mesmo um gênio”.

2.2 Moacyr Scliar

Em 1937, também na casa Beneficência Portuguesa, nasceu o menino Moacyr Scliar, primeiro filho de Sara e José Scliar. Os pais tinham ascendência russo-judaica e viviam da marcenaria e pequenos negócios no comércio. As primeiras letras o autor recebeu em casa, com aulas ministradas pela própria mãe. No ano de 1943 iniciou os estudos regulares na Escola de Educação e Cultura. Cinco anos mais tarde ingressou no Ginásio e estudou no colégio Nossa Senhora do Rosário. Nesse mesmo colégio começou sua trajetória em conquistar premiações, e foi agraciado com uma máquina fotográfica, por ser autor do melhor conto no Jornal do Mural do colégio, (AUTORES GAÚCHOS, 1985).

O seu primeiro conto publicado foi “O relógio”, em 1952, no Jornal Correio do Povo, em Porto Alegre. Nesse mesmo ano participou do círculo Literário do Grêmio Estudantil, no colégio Julio de Castilhos. O autor realmente começou a esboçar sua habilidade literária muito cedo, pois antes dos vinte anos de idade já havia conquistado

alguns prêmios e participava ativamente de grupos ligados ao estudo da literatura.

Em 1954, ocorreu um fato curioso: Moacyr Scliar tornou-se o primeiro escritor brasileiro a pagar para receber um prêmio, pois, ao vencer um concurso de crônicas, promovido pela Folha da Tarde, recebeu pela vitória um par de sapatos. E o autor acabou trocando este por outro par, um pouco melhor, e claro, foi necessário pagar a diferença. Também em 1954 ficou com o segundo lugar no concurso de contos da União Internacional de Estudantes, com o conto “Em Busca da Juventude”.

Moacyr Scliar, desde cedo, se destacava como um bom contista e ganhava notoriedade devido aos inúmeros concursos que conquistava e, assim, demonstrava que realmente era um jovem estudioso e grande talento literário. Em 1955 foi aprovado em oitavo lugar no concurso vestibular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para o curso de Medicina.

A formatura do escritor, e agora também médico, ocorreu em 1962 e Moacyr Scliar passou a dividir seu tempo entre o exercício da medicina e da literatura. Nos anos sessenta publicou *Histórias de um médico em Formação*, participou e praticamente coordenou da Antologia de Contos *Nove do Sul* (na qual Josué Guimarães, autor ainda inédito, colaborou com dois contos), *A Quatro Mãos e O carnaval*. No ano de 1965 casou-se com Judith.

Nos anos setenta, o autor publicou obras importantes como *A Guerra do Bom Fim*, *O Exército de Um Homem Só*, *A Balada do Falso Messias*, *O Ciclo das Águas*, *Pega pra Kapput!*, *O Anão no Televisor*. Também nessa mesma época Moacyr Scliar estreou como pai: nasceu seu filho Roberto, em 1979.

O autor continuava sempre atuante na literatura brasileira, como afirma o colunista do Jornal Zero Hora de Porto Alegre Danilo Ucha: “O romancista pega os fatos do dia a dia, nem sempre os mais espetaculares e os transforma em matéria de ficção e invenção, sem perderem a característica básica de serem eventos que envolvem qualquer um de nós em nosso cotidiano” (AUTORES GAÚCHOS, 1985).

Os temas mais recorrentes na obra de Moacyr Scliar foram: a realidade social da classe média urbana no Brasil e o judaísmo. A magnífica obra desse autor, que desde 2003 também era membro da Academia Brasileira de Letras, encerrou-se em 27 de fevereiro de 2011, confirmando o que já dissera: “Você está certo meu amigo, não só as férias são curtas a vida também”. Moacyr Scliar, (AUTORES GAÚCHOS, 1985).

2.3 Edgar Vasques

Edgar Luiz Simch Vasques, porto-alegrense, nasceu em 5 de outubro de 1949. Na capital gaúcha realizou toda sua formação escolar, culminando com a Faculdade de Arquitetura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde se diplomou em 1979. Seu primeiro trabalho profissional (pago) foi com quatorze anos, em 1964, conseguindo dar sequência somente a partir de 1968, quando passou a colaborar com o Caderno de Sábado do Correio do Povo, de Porto Alegre, como ilustrador.

Em 1970 começou a desenvolver charges esportivas para o Jornal da Semana, e a partir de 1974 também colaborou com a Folha da Manhã (Porto Alegre), local em que realizou inúmeras atividades: charge, caricatura, ilustração e principalmente o lançamento da tira do Rango², material que é publicado até hoje (no mensário Extra Classe, de Porto Alegre), como uma das tiras de humor mais longevas da imprensa brasileira.

Além das atividades citadas, juntamente com o humorista Guaracy Fraga³, criou e editou, na FM, o suplemento humorístico “Quadrão”, que lançou vários humoristas gráficos e de texto. Desde então, Edgar Vasques tem dezenas de livros publicados, solo e em parcerias, bem como colaborações locais, nacionais e internacionais como ilustrador, quadrinista, chargista, cartunista, caricaturista, ensaísta e editor. Ilustrou trabalhos em parcerias com grandes autores, por exemplo, *O Analista de Bagé*, de Luis Fernando Verissimo (dois álbuns de HQ), e outros autores, como Millor Fernandes, Eduardo Bueno, Tabajara Ruas, Luis Dill, Sérgio Caparelli, Rafael Guimaraens, entre outros.

O ilustrador Edgar Vasques também foi co-fundador, em 1987, com vários colegas, da Associação Grafistas Associados do Rio Grande do Sul (Grafar), entidade que reúne os cartunistas e afins e promove publicações, eventos e salões de humor. Atualmente o autor colabora regularmente, além de no Extra Classe, no Jornal do

² Criado nos anos setenta é um dos personagens mais importantes da ilustração e dos quadrinhos brasileiros.

³ Fraga foi idealizador do ‘Quadrão’, suplemento de humor que circulou encartado, aos sábados, na Folha da Manhã. Executada ao lado de Edgar Vasques, a idéia estimulou o humor gaúcho e o período ficou conhecido como o ‘boom do humor’, movimento cultural relevante no Rio Grande do Sul, em plena ditadura brasileira.

Mercado, na revista Bens & Serviços (todos de Porto Alegre), bem como no Jornal Le Monde Diplomatique/Brasil (São Paulo). Produziu a HQ *Tragédia da Rua da Praia* em quadrinhos, com o texto de Rafael Guimaraens (Ed. Libretos, Porto Alegre).

Quanto à participação do ilustrador na obra *Pega Pra Kapput!*, a sua maior relação de proximidade era com Luis Fernando Verissimo, colega da Folha da Manhã, e parceiro em publicações como QI-14. Edgar conheceu Moacyr Scliar como médico, quando este atendia a mãe do ilustrador em casa, e mais tarde ilustrou alguns livros do autor. Também foi colega de Scliar no Conselho Estadual de Cultura. Quanto ao contato com Josué Guimarães, a relação foi intermediada pelos editores da L&PM.

Edgar Vasques afirma não saber de quem partiu a ideia inicial de realizar a obra *Pega Pra Kapput!*, uma vez que o convite a ele foi feito pelos editores⁴, no entanto gostou muito de participar de um projeto original como essa obra coletiva, da mesma forma considerou muito interessante o resultado. Apenas estranhou ser indicado como autor, pois apenas quadrinizou partes dos textos dos outros três autores. Ou seja, o seu trabalho foi mais de ilustrador do que propriamente de autor.

2.4 Josué Guimarães

“O amor é fundamental na vida das pessoas na medida em que é só através dele que os povos se entendem e os homens convivem. Escrever também é um ato de amor, porque algo para ser bom tem que ter uma carga muito grande de afetividade, de envolvimento” (Josué Guimarães).

Josué Guimarães teve uma infância muito pobre, em que tudo na casa era dividido entre os oito irmãos. Morava nessa época em Rosário (RS), localidade onde o pai fundou uma Igreja Episcopal. Josué foi criado dentro de um regime religioso bastante intenso, (AUTORES GAÚCHOS, 2006).

Nasceu em 7 de janeiro de 1921, em São Jerônimo, filho de José Guimarães e Georgina Marques Guimarães. Até os nove anos de idade, Josué viveu em Rosário do

⁴ Informações foram fornecidas pelo próprio autor Edgar Vasques via e-mail.

Sul. Em 1930, a família mudou-se para Porto Alegre. O autor foi estudar e concluir o ginásio no Colégio Paula Soares. Em 1934 o autor começou a apresentar seus primeiros textos. Escrevia de cinco a seis artigos por número no Jornal do Colégio Cruzeiro, onde acabou fundando o grêmio Literário Humberto de Campos. No ano de 1940, aos dezenove anos de idade, logo após voltar do Rio de Janeiro, onde foi redator da Ilustração Brasileira e desenhista de *O Malho*, Josué casou-se com Zilda Marques. Essa união trouxe para o autor quatro filhos: Marília, Elaine, Jaime e Sônia.

Desde os dezoito anos Josué já passava muito tempo envolvido nas redações dos jornais; teve quatro filhos e precisava trabalhar intensamente para sustentar a família, o que contribuiu para que o autor nunca conseguisse se dedicar para fazer um curso de graduação.

Josué Guimarães também participou ativamente da política brasileira. Em 1957 foi eleito vereador pelo PTB, sendo o candidato mais votado de Porto Alegre. Um ano depois participou da primeira delegação de brasileiros em visita à União Soviética como correspondente do Jornal Última Hora, do Rio de Janeiro.

O primeiro livro do autor seria *As Muralhas de Jericó*, se não fosse censurado. Assim, a primeira participação de Josué em uma antologia de textos foi na obra *Nove do Sul*, com os contos: *Odete de Oliveira* e *A Morte de Caudilho*. Durante o governo de João Goulart, Josué foi presidente da Agência Nacional e, devido ao movimento político-militar de 1964, que tirou Jango do poder, Josué refugiou-se em Santos –SP. Passou a viver de maneira clandestina sob o pseudônimo de Samuel Ortiz. Durante o governo de Médici, em pleno desenvolvimento do AI-5, Josué foi encontrado e respondeu inquérito em liberdade, retornando para Porto Alegre.

A partir dos anos setenta, a vida literária de Josué Guimarães ficou bastante intensa e suas produções começaram a aparecer. Aos 49 anos, publicou *Os Ladrões*, obra de início da vida de escritor do autor, que apresentaria, mais tarde, romances, novelas, coletânea de artigos, contos e literatura infantil.

No ano de 1972 publicou *A Ferro e Fogo – Tempo de Solidão*, volume I da trilogia. Em 1973 lançou o romance *Depois do último Trem*, também apresentou o título *A Ferro e Fogo – Tempo de Guerra*, segundo romance da trilogia. Essa trilogia acabou não sendo concluída. *Dona Anja* surgiu em 1978, narrado em estilo de folhetim, *Os*

*Tambores Silenciosos*⁵, obra que gabaritou o autor a receber o prêmio Érico Veríssimo, oferecido pela organização da Editora Globo em 1977. E sob a coordenação de Josué Guimarães também foi publicado o romance escrito a oito mãos, *Pega Pra Kapput!*, também em 1977.

Josué, desde menino já escrevia, no entanto, somente apareceu para o grande público após os cinquenta anos de idade. O autor, depois de demitido da direção da Agência Nacional devido ao golpe de 64, ficou sem emprego e com reduzidas possibilidades, então procurou outros afazeres: arrumar vitrines, vender montepio, ou seja, desenvolveu uma série de pequenas atividades para sustentar a família. Josué Guimarães, mesmo tendo contato com nomes importantes da literatura, não apresentava seus textos. Para tirar a dúvida se seus textos eram bons, acabou por se inscrever em um concurso da Fundepar (Fundação Educacional do Paraná). Foi então premiado entre os cinco melhores, e quando questionado pelos colegas que alguém com o nome igual ao dele conquistara um concurso no Paraná, Josué, meio constrangido, respondeu: “Sou eu”. Foi uma grande surpresa para Fernando Sabino⁶, na época, proprietário da Editora Sábua.

Josué dedicou-se às letras primeiramente pelo jornalismo, atividade que nunca largou, pois foi jornalista por quase toda sua vida, e sempre trabalhou com muito afinco, então o tempo para ficção era pequeno. No entanto, o autor também utilizou-se das palavras na literatura, e foi capaz de conquistar um número considerável de leitores, de questionar as injustiças, de promover a formação das crianças, e também de fazer da sátira e do humor uma arma eficaz no desmascaramento das arbitrariedades de uma sociedade. Após anos de jornalismo e literatura, em uma pequena entrevista para a L&PM⁷ Editores, Josué foi questionado sobre a seguinte situação: “Em que a literatura te gratificou?”. A resposta foi a seguinte:

⁵ Alguns personagens dessa obra apresentam estreita ligação com a infância do autor, uma vez que, seu pai era pastor e arranjara uma briga homérica com um padre local, e este transformou-se personagem na obra. “Neste livro o padre tem uma função importante, é o padre de minha infância”. (Josué Guimarães em *Jornadas Literárias* – 1991)

⁶ Fernando Tavares Sabino, nasceu em 12 de outubro de 1923, em Belo Horizonte, vindo a falecer em 11 de outubro de 2004 na cidade do Rio de Janeiro. A seu pedido, seu epitáfio é o seguinte: "Aqui jaz Fernando Sabino, que nasceu homem e morreu menino".

⁷ A L&PM Editores foi fundada em 24 de agosto de 1974 por Paulo de Almeida Lima e Ivan Pinheiro Machado. A editora foi formada para a edição do livro *Rango 1*, do desenhista e cartunista Edgar Vasques. Era um tempo de ditadura, censura prévia e perseguição aos opositores do regime instalado pelo golpe militar de 1964.

Eu diria que foi por haver me permitido ter dito aquilo que eu quis dizer. De ter posto para fora as histórias. Eu tenho uma tese pessoal de que o ficcionista, principalmente o romancista, é um contador de histórias. Eu não gosto de livro em que o sujeito faz uma catarse pessoal e que não tem história. Não quero fazer citações, mas têm livros brasileiros que se dizem romances, mas que verdadeiramente são recortes de jornais, manchetes de revistas. Tem um valor literário para o crítico, para o professor de Literatura, mas no fundo ele não é um romance. Acho que contar bem uma história é outra coisa. Toda a história da Literatura Universal é uma história contada. Os grandes autores universais contaram sempre uma história. Eu não gosto de livro que não tem uma história, que é uma série de coisas e páginas reunidas numa loucura total. É uma opinião pessoal. Pode ser que alguém goste exatamente disso (ROSING; AGUIAR., 1991, p. 105).

O envolver-se com a literatura permitiu a Josué Guimarães dizer tudo que desejava e, melhor ainda, colocar para fora seus anseios de maneira cativante e criativa, contanto histórias e, sem dúvida, angariando leitores. De todas as formas, as narrativas produzidas por ele proporcionavam a esses leitores um texto que buscava a reflexão sobre a realidade que circundava a todos.

O contador de histórias Josué Guimarães também teve importante papel na difícil e incansável tarefa de formar leitores. Em 1981, o autor, que estava visitando familiares na cidade de Passo Fundo, respaldou o projeto de Tânia Rosing, professora da Universidade de Passo Fundo, pelo que se idealizava um evento diferenciado na área da leitura e da literatura. O projeto buscava reunir vários escritores sul-rio-grandenses com um propósito em comum: fomentar a leitura, promover debates e florescer a multiplicidade de códigos e gêneros de linguagens. Em agosto do mesmo ano ocorreu a Jornada Regional de Literatura Sul-Rio-Grandense, que contou com a presença de escritores, como Armindo Trevisan, Cyro Martins, Antonio Carlos Resende, Carlos Nejar, Moacyr Scliar, Sérgio Caparelli, Dionísio da Silva e o poeta Mário Quintana.

Dois anos mais tarde, em agosto de 1983, foi realizada a 1ª Jornada Nacional de Literatura Brasileira e a 2ª Sul-Rio-Grandense. O grande número de autores da literatura presente no evento e, principalmente, o crescimento do público que começava a acompanhar o encontro apresentaram a necessidade de eleger um coordenador das Jornadas de Literatura, cargo que recaiu sobre a pessoa de Josué Guimarães.

Outro fator de relevante importância foi que, devido ao envolvimento cada vez maior dos escritores e a intensa participação dos organizadores das Jornadas, acabaram por consolidar uma Movimentação Cultural de tal maneira que caminharia para, no ano

de 2006, a cidade de Passo Fundo, no estado do Rio Grande do Sul, ser declarada, por lei federal⁸, a Capital Nacional da Literatura.

Josué Guimarães – alcunha Samuel Ortiz – jornalista de profissão, amigo particular de João Goulart e autor literário de rara sensibilidade, tem suas ferramentas de trabalho e seus ideais rememorados diariamente no Campus da Universidade de Passo Fundo, onde está alocado o Acervo Literário de Josué Guimarães (ALJOG). Em 2007, por decisão da família do escritor Josué Guimarães, foi concedida à Universidade de Passo Fundo e ao Programa de PPGL da UPF a condição de depositários do espólio do autor gaúcho. O material do ALJOG, antes aos cuidados da PUCRS e sob a coordenação da Dra. Maria Luiza Ritzel Remédios, conta com mais de 8.000 itens agrupados segundo as normas do Manual de Organização do Acervo Literário de Erico Veríssimo, produzido pela Dr. Maria da Glória Bordini, então coordenadora do Centro de Memória Literária da referida universidade. Os itens são colecionados e catalogados por classes subdivididas segundo o suporte físico do item.

As classes são as seguintes: 01 - Originais; 02 - Correspondência; 03 - Publicações na Imprensa; 04 - Esboços e Notas; 05 - Ilustrações; 06 - Documentos Audiovisuais; 07 - Memorabilia; 08 - Comprovante de Edições; 09 - Comprovantes de Crítica; 10 - Comprovantes de Adaptações; 11 - Objetos de Arte; 12 - História Editorial; 14 - Vida; 15 - Obra.

Além disso, os materiais são numerados e registrados em um software específico, o qual apresenta dados, tais como localização do item, data, proveniência, descrição etc. O Acervo se encontra localizado na Biblioteca Central da UPF, no Campus I, em um espaço de, aproximadamente, 42 m², especialmente adaptado para receber os materiais e dividido em dois ambientes. No ambiente de entrada, estão expostos, em vitrinas, alguns itens, tais como objetos pessoais, máquinas datilográficas do autor, originais, exemplares de sua correspondência particular, etc. No ambiente restrito a pesquisadores e bolsistas, está resguardado o restante do espólio. Nesse espaço, estabelece-se o trabalho de organizar e catalogar os materiais do acervo, bem como se desenvolvem pesquisas sobre a obra e a vida de Josué Guimarães. O acervo

⁸ Lei Nº nº 11.264, que confere ao município o título de Capital Nacional da Literatura, foi sancionada em 2 de janeiro de 2006 pelo presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva. O mérito foi concedido em função de a cidade ser sede de um dos maiores debates literários da América Latina, a Jornada Nacional de Literatura, realizada há 28 anos (bienal). O evento visa à formação de leitores em múltiplas linguagens e em sua última edição, em 2007, atraiu mais de 200 artistas e escritores nacionais e internacionais e milhares de leitores - crianças e adultos - na ampla programação oferecida: debates, shows musicais, espetáculos teatrais, sessões de autógrafos, exposições, entre outros.

fica disponível para toda comunidade e, principalmente, aos alunos que desejam conhecer e presenciar o universo que levava esse contador de histórias a organizar e concretizar seus textos.

Na página on-line do acervo (www.upf.br.aljog) é possível visualizar interessantes depoimentos de renomados autores a respeito da figura incomparável que foi Josué Guimarães. Alguns exemplos:

Millôr Fernandes, escritor - “Você me diz que eu não devo me dizer “seu admirador”. Quer dizer, só faltava essa. Os amigos me proibirem de admirá-los enquanto a censura, ao inimigo, me impede de esculhambá-los. Qué que há. Você tem sido um batalhador, um homem sincero e leal com os amigos. [...] Permitti-me admirá-lo?” (em carta, de 1973).

Moacyr Scliar, escritor - “Josué era uma figura notável. Todos nós procurávamos também defender a luta contra a ditadura, contra a opressão, contra a censura, contra as limitações da liberdade de expressão. Mas o papel dele era realmente muito grande” (entrevista para o documentário *A Jornada de Josué*, em junho de 2009).

Edgar Vasques, ilustrador - O Josué Guimarães estava vivendo em Portugal no momento da Revolução dos Cravos e, talvez por falta de experiência dos portugueses, que estavam havia trinta e tantos anos sob uma ditadura tacanha do Salazar, ele foi, de certa forma, o mentor da retomada de uma imprensa satírica em Portugal, praticamente sozinho, com a ajuda do Roberto Silva, que é um grande artista gráfico gaúcho. Fizeram um jornal chamado Chaimite” (entrevista para o documentário *A Jornada de Josué*, em junho de 2009).

Acervo Literário de Josué Guimarães
ALJOG
UPF

PÁGINA INICIAL | NOTÍCIAS | A JORNADA DE JOSUÉ | FALE CONOSCO

VIDA
OBRA
COMPARSAS E SIMPATIZANTES
MATERIAIS SECRETOS

CONFISSÕES
ENQUETES
FORTUNA CRÍTICA
EQUIPE
DOWNLOADS

Nome de Usuário
Senha
Lembrar-me
Entrar

• Esqueceu sua senha?
• Esqueceu seu nome de usuário?

JORNALISTA/ESCRITOR/FORMADOR DE LEITORES
Número do artigo
GUIMARÃES **SAMUEL ORTIZ**
Sobrenome Alcunha
JOSUÉ MARQUES GUIMARÃES
Nome

EM LIBERDADE

PROCURAM-SE PESSOAS COMO ELE!
Outros nomes: Dom Xicote, D. Camilo, Phileas Fogg, Peppone
Filiação: José Guimarães e Georgina Marques Guimarães
Naturalidade: São Jerônimo (RS)
Data de nascimento: 07/01/1921
Profissão: Jornalista
Estado civil: Casado (Nydia Guimarães) - seis filhos
Atividades: Indivíduo de alta periculosidade, afeto à crítica e à transformação política, dedicado à palavra primeiramente pelo jornalismo e, mais tarde, pela literatura; pessoa capaz de seduzir milhares de leitores para os arriscados caminhos da justiça e da liberdade; amigo das crianças; sensível aos fracos e aos vencidos; inconformado contra a injustiça e a violência; interessado na história de seu país e de sua gente; em determinadas situações, sujeito capaz de fazer do humor e da sátira uma arma fatal, em outros momentos, artista de sensibilidade singular, capaz de emocionar, apaixonar, enternecer.

Notícias

Figura 1: Página do Acervo Literário de Josué Guimarães (ALJOG/UPF)

Fonte: Disponível em: <<http://www.upf.br/aljog>>. Acesso em: 27 de jan. de 2012.

Regina Zilberman, pesquisadora - “Eu acho que o Josué é um escritor, uma pessoa importantíssima na vida política do Rio Grande do Sul e na vida literária. Na política, porque ele foi o escritor mais perseguido do Rio Grande do Sul. Teve que se exilar, teve que fugir, passou tempos escondido em São Paulo em casas de amigos, usando um nome diferente, um pseudônimo, Samuel Ortiz” (entrevista para o documentário *A Jornada de Josué*, em janeiro de 2010).

Luis Fernando Verissimo, escritor - “A minha amizade com o Josué foi uma amizade herdada, porque ele era muito amigo do pai, os dois se davam muito bem e eventualmente a Lúcia e eu começamos também a frequentar o Josué e a Nydia” (entrevista para o documentário *A Jornada de Josué*, em novembro de 2010.).

Tania Rösing, coordenadora das Jornadas Literárias de Passo Fundo - “É muito significativo saber que um homem com a experiência de vida profissional, pessoal, com

o destaque político que ele teve, com a sua vivência de homem exilado, deu ouvidos a uma professora, a mim, e a uma ideia, a de uma jornada literária em Passo Fundo” (entrevista para o documentário *A Jornada de Josué*, em junho de 2011).

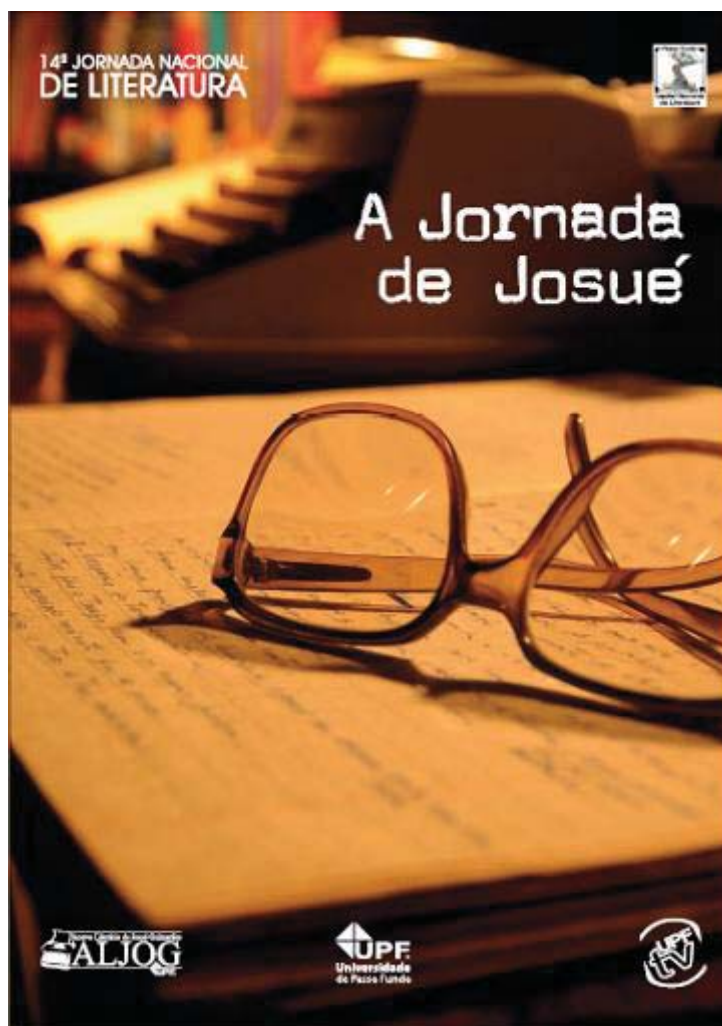


Figura 2: Capa do DVD do Documentário *A jornada de Josué*.

Fonte: *A Jornada de Josué* (2011, em novembro de 2010).

Depois de conseguir o divórcio em 1981 de seu primeiro casamento, Josué casou-se com Nydia M. Machado, mulher com quem já tinha dois filhos – Rodrigo e Ana. Josué Guimarães, um escritor que afirmava que embora sentisse prazer em escrever, sofria muito na organização de suas personagens. Morreu em 1986, aos 65 anos.

A pesquisa a que se propõe este trabalho restringe-se à obra *Pega Pra Kapput!*, construída sob o que se poderia chamar de coordenação, de Josué Guimarães, com o que poderia ser entendido como colaboração de Moacyr Scliar, Luis Fernando Verissimo e Edgar Vasques. O texto, elaborado em um momento histórico específico, no qual se acentuam processos repressivos da parte do poder de então, é estabelecido no trabalho colaborativo de quatro autores, os quais, em um projeto em que coexiste a linguagem verbal e a visual, pelo humor, forjam na literatura, ampliada em sua acepção pela natureza multimídia da obra, um instrumento de forte contestação política. Nesse sentido, *Pega Pra Kapput!* será trabalhado nos aspectos que a particularizam e a tornam de alguma maneira pioneira em meio aos anos de chumbo da ditadura militar: a natureza colaborativa de quatro autores em duas mídias, com um possível acento político comum: a contestação da ordem repressora do Estado burocrático-autoritário.

Os autores agora já são conhecidos, foram apresentados e a união deles permitiu o surgimento de uma obra, *Pega Pra Kaputt!*, um livro construído sob bases de contestação, com a intenção de driblar as amarras do governo e denunciar as injustiças. No entanto, para alcançarem tal objetivo foi necessário forjar na literatura no uso da linguagem literária uma arma de combate. Como a referência exposta no título deste capítulo “Quatro cúmplices na linha de flutuação, o que a crítica vai dizer?” esses quatro autores gaúchos traçam um panorama da realidade brasileira em meio ao regime militar posicionando-se à margem, nos desvãos escuros, ou seja, na linha de flutuação que separa as verdades das injustiças escondidas pela forte cesura imposta pelo governo militar brasileiro. Na (des)organização dessa trabalho conjunto, como se verá, as posições de uma liderança, a de Josué Guimarães, unida a um grupo de amigos, pelo humor, subvertem qualquer protocolo e hierarquia, inclusive no que se refere às linhas consagradas pela crítica: submeter-se à ordem, qualquer que seja, obviamente, é subverter-se ao poder.

3 OS ANOS DE CHUMBO: REPRESSÃO, MÍDIA E LITERATURA

*“Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição:
De morrer pela pátria e viver sem razão.*

*Vem vamos embora que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora não espera acontecer.”
(Geraldo Vandré)*

De acordo com Elio Gaspari (2002b), a partir de 01 de abril de 1964 a democracia brasileira tomava rumos incertos, ou, porque não dizer, adentrava a um sistema que centralizava o poder na mão dos militares e literalmente colocava o país em vias de uma enorme bagunça (GASPARI, 2002b). A ditadura não teve doutrina, muito menos ideologia (GASPARI, 2002b). Não tendo uma maneira própria de pensar nem desenvolvendo a formação de ideias, o levante em torno da deposição do então presidente, João Goulart carregava uma única bandeira, tirar Jango do poder, para combinar o resto depois.

O levante consagrou-se em 11 de abril de 1964, quando o general Humberto de Alencar Castello Branco foi eleito presidente da República pelo Congresso Nacional. No discurso de posse, defendeu uma sistemática de governo que prometia em 1966, ano em que entregaria a nação ao seu sucessor, devidamente eleito em eleições livres, um país coeso, em que as idéias e planejamentos caminhassem ao encontro da nação. No entanto, em 1967, antes de morrer em um acidente mal explicado, entregou um conjunto de indivíduos brasileiros divididos a um sucessor eleito por 295 pessoas. O projeto de um governo provisório parecia evanescer-se por uma política de força que buscava perdurar.

Contudo, durante o período em que a nação brasileira vivenciou a ditadura militar, momentos de “aberturas” e “endurecimentos” alternaram-se no panorama político de então:

De 1964 a 1968 o presidente Castello Branco procurou exercer uma ditadura temporária. De 1967 a 1968 o marechal Costa e Silva tentou governar dentro de um sistema constitucional, e de 1968 a 1974 o país esteve sob um regime escancaradamente ditatorial. De 1974 a 1979, debaixo da mesma ditadura, dela começou-se a sair. Em todas essas fases o melhor termômetro da

situação do país foi a medida da prática da tortura pelo estado (GASPARI, 2002b, p.129).

De acordo com Elio Gaspari, por meio do Ato Constitucional provisório de Carlos Medeiros, que logo se transformou em num Ato Institucional⁹, que ampliava os poderes do presidente da República e permitia durante sessenta dias ao governante cassar mandatos e cancelar os direitos políticos por dez anos, o sistema executou uma operação de limpeza, afastando todos os ligados à plataforma janguista. A prática da tortura tornou-se comum nos “porões” dos inquéritos policiais militares (IPMS) e os oficiais que facilmente ultrapassavam os limites da indisciplina em atitudes extremas contra os presos ganharam o nome de “linha dura”. A direita política encaminhou o Brasil para uma ditadura que, por meio da repressão, torturas, e cassações, desarticulavam a sociedade. Aposentavam-se políticos, demitiam-se funcionários públicos, imobilizavam-se os sindicatos desde a criação do primeiro Ato Institucional até o total enrijecimento ditatorial imposto na vigência do AI-5. Ironicamente, por outro lado, a repressão não conseguiu organizar os próprios quartéis, fato que derrubou a ideia castelista de ditadura temporária, passando ainda pelo conturbado governo de Costa e Silva e os anos de chumbo nas mãos de Garrastazu Médici. Esse cenário começou a demonstrar fôlego, ou seja, iniciou-se um processo para sair desse regime ditatorial somente no comando de Geisel, quem, dentre os anteriores, percebeu que era necessário restabelecer a ordem militar antes de qualquer projeto político.

É interessante observar que, enquanto o Brasil caminhava por um período de repressão das atividades públicas, o mundo externalizava um dos momentos mais ricos ligados à cultura. Em um período de defesa da liberdade sexual, da contracultura, envolvendo o rock, como estética musical e comportamental, e o uso de drogas, como elemento de transcendência e de ruptura com os padrões tradicionais, surgia a roda de *Aquarius*, o movimento cultural, o campo das ideias, liderado pelos jovens estudantes que se moviam de encontro à ditadura. Basicamente, o jornalista Gaspari (2010) demonstrou que, paralelo ao autoritarismo pregado no Brasil pelas mãos de ferro da ditadura, que empurrava o país contra as tendências do período em grande desajuste

⁹Acompanhavam o ato (que na época ainda não era chamado de AI-1) várias listas contendo a suspensão de direitos políticos de cidadãos por dez anos, a cassação de mandatos de membros do Legislativo ou de postos executivos e a transferência para a reserva de oficiais das forças militares. Os executivos estaduais e municipais, no quadro esboçado pelo ato institucional, também editaram decretos e criaram estruturas necessárias ao trabalho de varredura contra os inimigos da revolução. Entre estes inimigos, estavam, em especial, indivíduos e organizações associados, de alguma maneira, ao governo deposto e aos movimentos sociais que fervilhavam no início da década de 60 (RODEGHERO, 2007, p. 85).

com o cenário mundial, existiu a roda de *Aquarius*, movimento contrário ao autoritarismo, que pregava uma sociedade alternativa, gerando grande batalha frente à roda da autoridade. No entanto, a roda de *Aquarius*, por estar ligada com a modernidade que girava rapidamente, conseguiu fazer frente e permanecer ativa mesmo sob total repressão militar, o que o escritor Alceu Amoroso chamou de “terrorismo cultural”. E o governo de Castelo Branco em movimento de reação, tentava mover a roda da autoridade, reprimindo, desconsiderando as reivindicações do grupo estudantil, esperando que a roda de *Aquarius* parasse (GASPARI, 2002, p. 200).

As tensões entre os considerados subversivos e a ditadura somente cresceu em intensidade. A censura era evidente. Cerca de 17 mil exemplares de livros de 35 obras foram apreendidos pela Polícia Federal, acusados de defender pensamentos contrários aos interesses do povo brasileiro. Enquanto nos Estados Unidos os movimentos dos negros e dos direitos civis chegavam ao quebra-quebra, deixando mortos, presos e prédios destruídos, no Brasil a ditadura tentava impor-se como uma ferramenta para a “revolução democrática” em choque com um mundo de ideias e costumes. A confiança do regime em sua força ditatorial era tamanha que chegava a desafiar os artistas à luta armada.

Havia tanta certeza de que a força do regime tinha a capacidade de impor aos seus adversários qualquer humilhação, que o governador Carlos Lacerda, depois de mandar proibir a peça *O Berço do Herói*¹⁰, de Dias Gomes, desafiara na porta do seu edifício na praia do Flamengo uma comissão de artistas que pedia a liberação do espetáculo: ‘Se querem fazer revolução, peguem as armas’ (GASPARI, 2002b, p. 235).

Ainda utilizando-se das palavras de Elio Gaspari nessa clara imposição do forte aos fracos, não imaginava Lacerda que os artistas realmente desejavam fazer revolução e, para isso, estavam literalmente dispostos a “fazer a hora e não esperar acontecer”. Perante o AI-2, imposto por Castelo, em que o Congresso teria o poder de eleger o presidente, irromperam alguns atentados, como o do Guararapes contra Costa e Silva, e ocorreu, também, a ascensão de Marighella¹¹, que havia deixado o pacifismo do PCB

¹⁰“O Berço do Herói” tornou-se uma peça polêmica, porque teve problemas incontornáveis na ditadura militar. Foi uma peça escrita em 1963 e sua primeira encenação seria em 1965. Contudo, censurada, não foi levada ao palco. Em 1975, Dias Gomes fez uma adaptação ao texto desta peça para a televisão, sob o novo título de “Roque Santeiro”; mais uma vez, a obra não pôde vir a público. Só em 1985 a telenovela foi encenada.

¹¹Após o golpe militar de 1964, Marighella foi localizado por agentes do DOPS carioca em 9 de maio num cinema do bairro da Tijuca. Enfrentou os policiais que com socos e gritos de “Abaixo a ditadura militar fascista” e “Viva a democracia”, recebendo um tiro a queima-roupa no peito. Descrevendo o

em busca da luta armada. Após Costa e Silva assumir a presidência da república, o choque contras os estudantes assumiu maior voracidade e ocorreu a primeira morte do regime militar. Com um tiro no peito morreu o estudante Edson Luis de Lima Souto, de dezessete anos. A morte do estudante foi o aviso de que o combate estaria aberto, e, logo uma semana após, militantes do *marighelismo* jogavam uma bomba contra o consulado americano em São Paulo. Iniciava também a prática de assaltos, sequestros, recrudescendo o confronto entre a esquerda e o governo.

A epígrafe deste capítulo registra um trecho da música “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré o qual, foi representante do refinamento de um grupo intelectualizado de compositores, em um momento em que as manifestações culturais eram limitadas à indústria cultural de massa, em franca consolidação, representada principalmente pela televisão e pela espetacularização do futebol, largamente utilizado pelo pensamento conservador como apelo ao patriotismo. Estabelecia-se a era dos festivais de música, nos quais se apresentavam talentos emergentes, mesmo não isentos das deliberações de Estado. No ano de 1968, disputavam a final as canções “Sabiá”, de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque e “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré. A música de Vandré entoava um hino político, poético na sua indagação por liberdade. Falava de “soldados armados, amados ou não”, prontos “a morrer pela pátria ou viver sem razão” (GASPARI, 2002a). “Sabiá” derrotou “Caminhando” e a platéia proferiu uma das maiores vaias que aconteceram em um espetáculo no Brasil, algo em torno de 23 minutos, provavelmente não contra os compositores, mas contra a política da ditadura, a qual em breve proibiria a música de Vandré de ser executada nas rádios e lugares públicos.

Entre 1967 e 68, ocorreu no Brasil um grande movimento estético vinculado à reorientação dos padrões e contestação dos antigos valores, em consonância com os fundamentos, por mais amplos que fossem, da contracultura: o “Tropicalismo”, liderado por artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, além da participação da cantora Gal Costa, de Tom Zé, do grupo Mutantes e de Torquato Neto, entre outros. Apresentavam uma nova roupagem para a música brasileira, incorporando elementos da cultura jovem mundial, como o rock, a guitarra elétrica. Buscando uma união entre o pop e popular

episódio no livro *Por que resisti à prisão*, ele afirmou: “Minha força vinha mesmo era da convicção política, da certeza [...] de que a liberdade não se defende senão resistindo” (GASPARI,2002B, p. 260).

impulsionaram à modernização toda a cultura nacional. Em um jogo de empréstimos com a literatura de Oswald de Andrade e do concretismo, apresentou uma visão crítica do país em um jogo entre situações arcaicas e tradicionais e as enormes novidades do mundo moderno.

O Tropicalismo, com seu estilo inovador, aberto e incorporador, sincrético, acabou apresentando uma junção de rock mais bossa nova, mais samba, mais rumba, bolero e baião. Essa atuação perturbava ou pretendia perturbar as rígidas barreiras que permaneciam no país. O contato do *pop* com o folclore, da cultura erudita com as massas e, principalmente, da tradição com a vanguarda, permitiu a aproximação com as formas populares e assumiu atitudes experimentais para a época. Esse movimento libertário por excelência durou pouco mais de um ano, embora suas repercussões sejam posteriormente perceptíveis na arte até a atualidade.

Mais tarde, o ano de 1968 ficou conhecido pelo endurecimento do regime militar, com a edição do AI-5, que levou muita gente para a cadeia em dezembro daquele ano. Entre eles estavam intelectuais, como Fernando Henrique Cardoso, a atriz Marília Pêra e os cantores Gilberto Gil e Caetano Veloso, compositores da música “É Proibido proibir”, que fazia uma alusão ao espancamento do elenco da peça *Roda viva* pelos policiais. Pelo AI-5, estava montado o cenário para os abusos da ditadura que durariam por 10 anos e 18 dias. “A favas, senhor presidente, neste momento, todos os escrúpulos de consciência.” foram as palavras de Jarbas Passarinho durante a reunião do Conselho de Segurança Nacional em 1968 (GASPARI, 2002b). O futuro presidente Médici, no momento chefe do SNI¹², demonstrou no encontro do Conselho de Segurança Nacional sua aprovação com bastante satisfação ao fazer ressalva de que seis meses antes em reunião do conselho já pedira um ato institucional.

Em 1970, Vandrê estava exilado no Chile, Caetano Veloso e Gilberto Gil, em Londres, Chico Buarque de Holanda, em Roma esse último compôs mais um samba:

Hoje você é quem manda,
Falou tá falado,
Não tem discussão, não.
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu

¹²O Serviço Nacional de Informações (SNI) foi criado pela Lei nº 4.341, de 13 de junho de 1964, como um órgão da Presidência da República, com a finalidade de superintender e coordenar as atividades de informação. Entre as suas atribuições destacava-se a função de “estabelecer ligação direta com órgãos federais, estaduais e municipais e com entidades paraestatais e autarquias”, além de poder “requisitar a colaboração de entidades privadas”.

Apesar de você,
Amanhã há de ser
Outro dia.
(Chico Buarque de Holanda. In: GASPARI, 2002b., p. 221)

A canção circulou por um mês e 100 mil cópias até ser proibida. Tropas do exército fecharam a fábrica, e todos os discos guardados no estoque foram quebrados (GASPARI, 2002b, p. 221).

Estava a política brasileira no momento mais tarde chamado de “anos de chumbo”, o pior período ditatorial presenciado pela nação, com uma enorme repressão à imprensa, à arte, amparada pelo crescimento estrondoso da prática de tortura, como ferramenta eficaz na busca de informações e prisões dos considerados “subversivos”. Nesse sentido, a circunstância política de então era objetivamente compreendida pelos agentes da repressão, tais como o tenente Ailton Joaquim, que enfileirando alguns presos e identificando-os para os convidados, ministrou uma gloriosa aula de como proceder nos “porões”. “Começou a fazer efeito quando o preso não consegue manter o pescoço firme e imóvel. Quando o pescoço dobra, é que o preso está sofrendo”, ensinou o professor. O exército brasileiro tinha aprendido a torturar (GASPARI, 2002b).

Os anos de chumbo, período entre a decretação do AI-5 e a posse de Geisel, marcaram o embate entre os grupos de esquerda que optaram pela luta armada e os mecanismos criados pelo Estado para combater a luta contra a chamada subversão (RODEGHERO, 2010). Esse Ato, diferente dos anteriores, não apresentava um período de vigência, ampliava os poderes da Presidência, principalmente em relação à suspensão do *habeas corpus* para os crimes políticos, criando um regime em que seria praticamente impossível manifestar qualquer forma de crítica à política de Estado. Em oposição, parte da esquerda optava pela “luta armada” ou “guerrilha urbana”. Foi necessário buscar nas cidades recursos para proporcionar os possíveis confrontos e as ações escolhidas pelos militantes foram os assaltos a banco. Tais ações eram denominadas de “expropriações”, por meio das quais as organizações conseguiam recursos para financiar suas atividades, comprar armas, manter aparelhos e ir preparado para lutar no campo (RODEGHERO, 2010, p. 95).

Todavia, existiam tantas outras ações alheias à armada, as quais também eram passíveis de serem enquadradas na Lei de Segurança Nacional. A distribuição de panfletos, a atuação em movimento estudantil, sindical, a manifestação por discurso em Câmaras de Vereadores ou em igrejas e demais espaços públicos poderiam ser

consideradas crimes e dar origem a inquérito pela justiça militar. Assim, com o aumento dos grupos de esquerda, os chamados “subversivos”, a Justiça Militar criou mecanismos para trabalhar na busca e captura desses que, supostamente, perturbavam a ordem do Brasil, de olhos fechados para os “porões”, para a tortura. Nas buscas dos militantes de oposição, o extermínio somou-se às atrocidades do período ditatorial. Tais ações eram facilmente encobertas com a constante censura aos meios de comunicação, mediante um discurso pelo qual “O país está acima de tudo, portanto tudo vale contra aqueles que o ameaçam” (GASPARI, 2002b).

É com uma frase de Sartre¹³ que o estudioso Elio Gaspari (2002a) evidenciou a complacência do comando do Exército brasileiro para com as práticas de tortura: “É a tortura que faz o torturador”. Ou seja, muito provavelmente, se os tenentes temessem repressões do alto comando, situações como a mencionada aula de tortura do tenente Ailton não teriam acontecido. O governo acreditava realmente na eficácia das torturas e, assim, propiciava as enormes injustiças e sofrimentos daqueles presos, sem mesmo tocar neles diretamente. Um jovem tenente, mal iniciado nas práticas do regime, haveria de reconhecer: “A coisa complicou quando descobri que o método era rápido. Bastava levar para o porão e pronto” (GASPARI, 2002b, p. 37). A política da violência estabelecia-se, assim, tanto pela ação quanto pela ameaça, da mesma forma como se tornava anônima, clandestina, sorrateira:

Um exemplo da dissimulação dos hierarcas pode ser encontrado numa explicação do ex-presidente João Baptista Figueiredo, em 1996: ‘Se houve tortura no regime militar, ela foi feita pelo pessoal de baixo, porque não acredito que um general fosse capaz de uma coisa tão suja, não aceito isso’. Ou ainda nas memórias do ministro Jarbas Passarinho: ‘Praticaram-na clandestinamente’. (GASPARI, 2002b, p. 23).

A tortura tornou-se, principalmente a partir de 1968, indissociável da ditadura, como uma ferramenta cruel que buscava seus efeitos no sofrimento das vítimas, as quais, por muitas vezes, não hesitavam em confessar “subversões” contra o Estado, a fim de cessar o seu sofrimento.

Principal responsável pela fase de inquérito (na qual também tinham participação instituições militares), o DOPS empregava práticas como sequestro, a manutenção da incomunicabilidade dos presos, a intimidação dos

¹³Jean-Paul Sartre, novelista francês, teatrólogo, e maior intelectual do existencialismo, - filosofia que proclama a total liberdade do ser humano. Foi premiado com o Nobel de literatura de 1964, que desconsiderou.

mesmos com a demonstração de torturas feitas com outras pessoas, o uso do pau-de-arara, da máquina de choques elétricos, dos espancamentos (técnica que ficou conhecida como Pirelli, pois era usado açoite de borracha de pneus). (RODEGHERO, 2007, p. 99).

E ainda, quando a tortura chegou até a vida pública, ou seja, a sociedade tomou conhecimento das brutalidades estabelecidas nos porões e alguns inquéritos foram levantados, raramente um torturador foi mencionado.

Em setembro de 1969, agravou-se o estado de saúde do presidente Costa e Silva, e uma junta militar foi designada para chefiar o país, junta militar, expressão que a imprensa foi proibida de utilizar no mesmo mês que acontecia a primeira edição do *Jornal Nacional*, da Rede Globo de televisão. Após um período conturbado no Alto-Comando das Forças Armadas, foi indicado, em 7 de outubro, o general Emilio Garrastazu Médici para ocupar a Presidência da República. Os brasileiros, que pouco conheciam sobre esse general, ouviram durante vinte minutos seu pronunciamento nas rádios e televisões, no qual afirmava: “Quem semear violência colherá fatalmente a violência”.

Logo, a ideia de guerra revolucionária ganhava notoriedade e Carlos Marighella aparecia como líder desse movimento. Inclusive, organizou um documento, o “Manual”, um pequeno adereço que ensinava, ou melhor, apresentava as características de um verdadeiro guerrilheiro urbano. Esse documento ficou conhecido tanto pela esquerda como pela direita, aquela com visão didática e esta como um provável tratado de terrorismo.

Ser capaz de longas marchas, suportar a fadiga, a fome, a chuva, o calor. Saber esconder-se e saber ser vigilante. Conhecer a fundo a arte de se disfarçar. Não ter nunca medo do perigo. Agir tão bem de noite como de dia. [...] também de aprender a praticar as diferentes espécies de luta de ataque e defesa pessoal. [...] É muito importante aprender a conduzir um automóvel, pilotar um avião, dirigir um barco a motor ou a vela, compreender a mecânica, o rádio, o telefone, a eletricidade e possuir conhecimento de técnicas eletrônicas. [...] fazem parte da preparação técnica do guerrilheiro urbano, que é obrigado a falsificar documentos para viver numa sociedade que ele pretende destruir (GASPARI, 2002b, p. 143).

Esse super-homem apresentado na concepção de Marighella carregava a bandeira própria do terrorismo para conseguir produzir provavelmente uma tensão política, visando levantar insegurança e a incerteza das classes que dominavam a sociedade brasileira. Graças à grande atuação e funcionalidade daqueles que operavam dentro dos porões, todos os dispositivos de guerrilha foram sucessivamente

desmontados e seus líderes, mortos. Práticas comuns nos bastidores da ditadura militar, que nas palavras do tenente Marcelo Paixão Araújo, torturador do 12º RI de Belo Horizonte de 1968 a 1971, descreve o método:

A primeira coisa era jogar o sujeito no meio de uma sala, tirar a roupa dele e começar a gritar para ele entregar o ponto (lugar marcado para encontros), os militantes do grupo. Era o primeiro estágio. Se ele resistisse, tinha um segundo estágio, que era, vamos dizer assim, mais porrada. Um dava tapa na cara. Outro soco na boca do estômago. Um terceiro, soco no rim. Tudo para ver se ele falava. Se não falava, tinha dois caminhos. Dependia muito de quem aplicava a tortura. Eu gostava muito de aplicar a palmatória. É muito doloroso, mas faz o sujeito falar. Eu era muito bom na palmatória. [...] Você manda o sujeito abrir a mão. O pior é que, de tão desmoralizado, ele abre. Aí se aplicam dez, quinze bolos na mão dele com força. A mão fica roxa. Ele fala. A etapa seguinte era o famoso telefone das Forças Armadas. [...] É uma corrente de baixa amperagem e alta voltagem. [...] Não tem perigo de fazer mal. Eu gostava muito de ligar nas duas pontas dos dedos. Pode ligar numa mão e na orelha, mas sempre do mesmo lado do corpo. O sujeito fica arrasado. O que não se pode fazer é deixar a corrente passar pelo coração. Aí mata. [...] o último estágio em que cheguei foi o pau-de-arara com choque. Isso era para o queixo-duro, o cara que não abria nas etapas anteriores. Mas pau-de-arara é um negócio meio complicado. [...] O pau-de-arara não é vantagem. Primeiro, porque deixa marca. Depois, porque é trabalhoso. Tem de montar a estrutura. Em terceiro, é necessário tomar conta do indivíduo porque ele pode passar mal (GASPARI, 2002b, p. 182).

As denúncias referentes às torturas aumentavam, casos como a morte de Chael Charles Schreier – estudante de 23 anos, militante da vanguarda armada revolucionária palmares (Var-palmares) – renderam muita dor de cabeça para o governo, chegando ao ponto de a revista *Veja*, em dezembro de 1969, colocar em manchete de capa, “O presidente não admite torturas”. Na sequência, também apresentou ao público a certidão de óbito de Chael, e as conclusões de que chegara vivo ao quartel e morto ao hospital. Esses crimes passavam impunes pelo regime, que calava perante as acusações. E para surpresa dos meios de comunicação, em 06 de dezembro de 1969, o comando do Exército informou que deveriam esquecer os noticiários sobre torturas. Logo, a revista *Veja* recebeu a pior parte do golpe: um exemplar, toda semana, deveria ser levado ao Rio de Janeiro para ser avaliado antes de chegar às bancas. O processo de censura tomou face de maior enfrentamento e supressão da liberdade, que se encorpou já ao AI-5. Em dezembro de 1968, o general Jayme Portella de Mello determinou à Polícia Federal calar as emissoras de rádio e televisão e também enviando censores aos jornais do Rio e de São Paulo, prendendo diversos membros da imprensa brasileira, como Carlos Castello Branco, do *Jornal do Brasil*, e o diretor do *Correio da Manhã*. O objetivo era “Obter da imprensa falada, escrita e televisionada o total respeito à

Revolução de Março de 1964, que é irreversível e visa à consolidação da democracia” (GASPARI, 2002b). Para isso, havia determinações:

Não deverão ser divulgadas notícias que possam:

- propiciar o incitamento a lutas de classes [...];
 - comprometer no exterior a imagem ordeira e econômica do Brasil;
 - tumultuar os setores comerciais, financeiro e de produção [...];
 - veicular atividades subversivas, graves ou movimentos operários
- (GASPARI, 2002b, p. 212).

Quando em janeiro de 1969, Niomar Moniz Sodré Bittencourt, proprietária do *Correio da Manhã*, preparava a manchete “abolida a censura à imprensa”, teve esta tiragem do jornal apreendida, e acabou ela, Niomar, ainda sendo presa juntamente com alguns de seus jornalistas. Era a intimidação física dos *formadores de opinião*. A jornalista teve seus direitos políticos cortados e também suspenderam a circulação do jornal por cinco dias.

Condenada ou posta em liberdade, não tenho, no momento, mais lugar neste país para continuar minha missão. Viramos todos máquinas – que pensam? – mas só podendo transmitir o que nos é permitido. Do contrário, é expor-se a todas as torturas físicas e morais, como as que passei (GASPARI, 2002b, p. 215).

A repressão aos meios de comunicação teve o seu maior período desde a ditadura de Vargas, tirando a mordaza somente em 1978. Durante o comando de Médici (período da censura prévia) foram expedidas mais de 360 proibições. No lugar das restrições feitas aos jornais “O Estado de São Paulo” e “O Jornal da Tarde” eram publicadas receitas de culinária, poemas e por um período trechos da obra épica *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Paralelo aos enfrentamentos desses mecanismos, outra faceta de comunicação crescia de forma gigantesca, o Sistema Globo de Comunicações, marcadamente posicionado ao lado dos representantes do governo e inclusive respondendo às manchetes do *The New York Times* sobre a censura brasileira. Afirmava o Brasil ser capaz de resolver seus problemas domésticos sem pedir a benção do *The New York Times* ou do *Le Monde* (GASPARI, 2002b, p. 217).

A contínua e exagerada violência atrelada ao enorme controle da imprensa e das artes colocou o meio cultural em um constante estado de tensão e insegurança. Muitos artistas e intelectuais foram obrigados a procurar segurança e liberdade de criação em outros países, e aqueles que ficaram sofreram com as constantes

perseguições e tiveram sua liberdade de criação dilacerada pela censura e pelo medo da prisão.

De qualquer maneira, nesse período, estava em curso uma literal caçada a todos que pensavam em utilizar as armas ou palavras na tentativa de derrubar a ditadura. A propaganda do regime ditatorial em 1970 foi favorecida pela vitória brasileira na Copa do Mundo de futebol. A imprensa estava sob censura. Assim, eram muitos os mecanismos que favoreciam a apatia e ineficácia das ações perante o mundo da política. A situação ainda iria se agravar mais a partir do segundo semestre de 1970, quando, sob o comando do CIE¹⁴, a máquina da repressão girou para o decreto do extermínio. No período em que Humberto de Souza e Mello assumiu o comando do II Exército, a ordem era matar. “Matem os terroristas, matem os carteiros que entregam suas cartas. Os familiares, os amigos, seja o que for. Só não quero que morra nenhum de vocês” (GASPARI, 2002b, p. 381). E nesse ato declarado de matança, eram mortos todos os que não convinha deixar vivos.

Também foram aplicadas ordens de matar os “cubanos”, nomes dados àqueles que retornavam de Havana. O número de homicídios crescia e o dispositivo criava suas mirabolantes manobras para explicar como aconteciam os desastres. Em alguns casos, quando acontecia um tiroteio, era mais fácil; em tantos outros era apenas criada uma encenação cartorial, ou seja, depois de assassinado o prisioneiro, era registrada uma situação que simulasse um confronto com as forças de segurança. Quando não, simplesmente inventavam o confronto, logo se dava baixa no preso com uma pequena nota oficial e, sem preocupações maiores, a censura fazia o resto. O governo de Emilio Garrastazu Médici foi, sem dúvida, o clímax desse processo. Aqueles que se levantavam contra o governo eram chamados de “terroristas” e “subversivos”. Quando capturados, perdiam seus direitos políticos e, por muitas vezes, o direito humano.

É necessário lembrar que durante os chamados anos de chumbo (1969-1974), “o momento de maior endurecimento da mais duradoura das ditaduras nacionais”, o Brasil vivia altas e inéditas taxas de crescimento econômico. Era o chamado Milagre Brasileiro. “O Milagre Brasileiro e os Anos de Chumbo foram simultâneos. Ambos reais, coexistiram, negando-se” (GASPARI, 2002b, p. 13).

¹⁴O Centro de Informações do Exército (CIE) foi um serviço de inteligência do governo brasileiro durante o regime militar. Foi o órgão a propor a maior quantidade de censuras a material considerado subversivo pela ditadura e responsável por grande parte da estrutura da máquina de repressão do governo, tendo torturado centenas de cidadãos brasileiros.

Durante o “Milagre Brasileiro”, o país caminhava forte, apresentando-se como a décima economia mundial, oitava do Ocidente, primeira do hemisfério sul. No entanto, o desenvolvimento econômico não era acompanhado do desenvolvimento social. As melhorias aconteceram para uma pequena parcela, como observa Elio Gaspari (2002b, p. 210):

[...] ao êxito econômico não correspondeu progresso político algum. Pelo contrário, entendeu-se que a ditadura era, se não a causa, indiscutivelmente a garantia da prosperidade. O controle da imprensa desempenhou um papel essencial na cantata desse ‘Brasil Grande’ e na supressão dos conflitos que abrigava.

Não é surpresa que em um momento de repressão, censura e dissimulação como este, a literatura fez-se engajada, procurando revelar as verdades sobre o estado burocrático-autoritário em que o Brasil estava instaurado, bem como desenrolou os fatos ligados à propaganda, direcionada pelo controle da censura, que mostrava um grande país em pleno desenvolvimento econômico.

O grande número de autores literários a buscarem inspiração no contexto brasileiro vigente fez com que surgisse um verdadeiro *boom* de romances e contos. São obras que pretendiam representar, analisar e questionar as mais diversas arbitrariedades desenvolvidas pelos militares, uma vez que a literatura não sofreu interferência direta dos mecanismos de censura aplicados pelo governo.

O teórico Malcolm Silverman (2000) fez um interessante estudo, apontando a grandeza literária dos autores brasileiros durante a ditadura militar, principalmente desenvolvida no tempo denominado anos de chumbo. A obra que recebe o título de *Protesto e o novo Romance Brasileiro* apresenta um verdadeiro painel reunindo as principais ocorrências literárias na luta por desvendar um Brasil massacrado pelo autoritarismo militar. Para tanto, assumiu uma distinta divisão, arrolando as obras do período em oito possíveis frentes de romance: o jornalístico; o memorial; da massificação; de costumes urbanos; o intimista; o regionalista-histórico; o realista-político; o de sátira política absurda e sátira política surrealista.

Os decorrentes comentários acerca da obra de Malcolm Silverman não objetivam apresentar um minucioso estudo das diversas obras de combate ao regime militar descritas pelo teórico. Os comentários, na realidade, visam demonstrar que a literatura esteve presente de maneira bastante atuante nesse período, destacando as diversas obras e autores empenhados no combate ao regime militar; bem como também

apontar a participação de Josué Guimarães, Luis Fernando Verissimo e Moacyr Seliar, protagonistas da obra *Pega Pra Kapput!*, objeto de estudo desta dissertação.

A violência começou na sociedade daqueles que não tinham nada, estimulada pela sociedade daqueles que tinham tudo. (LOUZEIRO, *apud*, SILVERMAN, 2000, p. 41). Interessante comparação dos grandes estímulos empregados pela organização militar brasileira ocasionando os diversos movimentos de guerrilha urbana, em que muitos dos considerados subversivos pelo regime quando capturados passavam por humilhantes seções de tortura.

A obra *República dos Assassinos*, de Aguinaldo da Silva, é um belo retrato do painel brasileiro do período, pois apresenta com clareza as barbáries cometidas pelos torturadores militares, que a exemplo do personagem principal Mateus Rameiro, após participar com grande importância dos chamados esquadrões da morte, é facilmente absolvido pelo governo. *A República dos Assassinos* é, sobretudo, um libelo contra os esquadrões da morte, especialmente ferozes durante o período de cobertura do romance (1968-1972), e que ainda agem com impunidade (SILVERMAN, 2000, p. 48).

A tortura esteve presente em muitos romances memorialistas, por meio das percepções de ex-guerrilheiros massacrados pelo sistema. Índio Vargas, ex-deputado no período do golpe, exemplifica bastante a crueldade exercida pelos militares já no título de sua obra *Guerra é Guerra, dizia o torturador*. Dentre os participantes dessa vertente memorialista, possivelmente o principal representante seja Fernando Gabeira, personalidade reconhecida pela mídia. Sua obra de maior representatividade foi *O que é isso companheiro*, em que os pensamentos do autor o transformam facilmente numa metáfora para a nação perturbada na busca incessante por uma identidade (SILVERMAN, 2000, p. 73). Também de relevante importância apareceram obras como *Migo*, de Darcy Ribeiro; *O Toque do Silêncio*, de Francisco César de Araújo; e *Jonas Blau*, de Estácio Gomes.

Tendo por base a vertente que Malcolm Silverman (2000) chamou de romance da massificação surgiram, na literatura, nomes importantes no combate e denúncia à ditadura: Carlos Heitor Cony, Esdras Nascimento, Ignácio de Loyola Brandão, Luiz Villela e José Rubem Fonseca. Este último, durante a vigência do AI-5, teve sua coletânea de contos *Feliz Aniversário* censurada, também na busca por demonstrar a decadência da sociedade urbana desses cidadãos massificados e cada vez mais individualizados, presos às amarras do capitalismo. Muitos desses autores que desenvolveram personagens em suas obras, representando suas crises – familiares,

emocionais, filosóficas e sexuais – são conjuntamente uma metáfora para sua geração reprimida e que se tornou adulta durante o estágio mais repressivo da ditadura (SILVERMAN, 2000, p. 144). Dessa forma, os escritores questionam as dificuldades que uma geração de brasileiros provavelmente apresentaria por estar em meio a tantas deliberações do governo ditatorial. As personagens então evidenciam de maneira clara as possíveis deformações causadas em um grupo social, após este ser completamente assolado pelo seu governo.

Outra importante vertente, que não mais potencializa o indivíduo como vítima do sistema, da coletividade urbana como faz o romance da massificação, e sim apresenta os personagens e suas intrigas de formas diversas num papel mais questionador, são os romances de costumes urbanos, levados rigorosamente por nomes como: Jorge Amado, Sérgio Sant`Anna, Josué Guimarães, Nélide Pinõn, Luiz Villela e Lygia Fagundes Teles. Vale lembrar que Jorge Amado, um dos importantes e mais bem sucedidos autores brasileiros, procura em suas obras combater a injustiça e as hipocrisias circundantes no contexto social. Como bom exemplo da habilidade em perceber e transcrever os desvios autoritários do regime governamental, pode-se citar a obra *Dona Flor e seus dois Maridos*.

A literatura realmente vivia um momento de efervescência, o que Malcolm Silverman (2000) chamou de romance realista-político. Outros nomes de esmerado reconhecimento apareceram no combate à ditadura: Autran Dourado, Antonio Callado, Erico Veríssimo, Silviano Santiago e Moacyr Scliar.

Provavelmente todos os textos produzidos durante a ditadura militar, independentemente do valor literário que apresentam, configuram com um grande aporte histórico. Carregam marcas de um período em que a literatura conseguia se desvencilhar das amarras da censura e engajar-se num trabalho sério (mesmo que apoiado no humor), despontando como a principal e única ferramenta capaz de evidenciar e levar ao público as barbáries desencadeadas pela degradante passagem do regime militar.

Os espaços para contestar o regime eram muito pequenos, mas intensamente utilizados também pelos estudantes que se configuraram em outra importante ferramenta na oposição ao regime. No entanto, não foram poupados das violências e sanções do governo. Foi, por exemplo, o caso de algumas passeatas que aconteceram em Porto Alegre. Realizaram diversas mobilizações em torno de questões mais amplas, como aumento de vagas nas universidades públicas, verbas para educação; a

solidariedade a estudantes vítimas de repressão em outras partes do Brasil e o protesto à morte do estudante Edson Luís, no Rio de Janeiro (RODEGHERO, 2007). Em 1967, a luta dos estudantes do colégio Júlio de Castilhos, na capital gaúcha, pela reabertura do grêmio Estudantil, contava com muitos jovens que acompanhavam a passeata. A multidão foi desmobilizada pela repressão e muitos foram espancados no caminho até a Catedral Metropolitana, local onde se esconderam.

A geração de pensadores que tomam a palavra nos anos de 1960 e 1970 viveu um impressionante momento de Legalidade, uma geração atropelada pelo golpe militar de 64, pelo endurecimento do regime em 68. A ditadura escancarada, nas palavras de Elio Gaspari (2002b), foi o momento em que as torturas e o extermínio configura-se nas grandes ferramentas de manutenção dos ideais em prol da construção de uma sociedade melhor e democrática.

No Rio Grande do Sul, surgiu nesse período uma significativa gama de novos autores da literatura, uma vez que a repressão, o estado autoritário, acabava por estimular a produção e o consumo cultural.

Coube ao Instituto Estadual do Livro a iniciativa de reativar em novo patamar a circulação dos livros de jovens autores sul-rio-grandenses, numa atividade junto às escolas, que ganhou enorme impulso nos primeiros anos 70, exatamente quando uma nova geração começava a amadurecer. O IEL também colaborou decisivamente no financiamento (público) para edição dos novos, que publicaram pelas novas casas editoriais gaúchas: Movimento, L&PM e Mercado Aberto (FISCHER, 2010, p. 446).

Dentre esses novos autores destacam-se: Josué Guimarães, Moacyr Scliar, Tânia Faillance, Luiz Antônio de Assis Brasil, Tabajara Ruas, Sérgio Faraco, Luis Fernando Verissimo, Caio Fernando Abreu, Lya Luft, João Gilberto Noll, entre outros. Tais autores apresentaram várias tendências, como o romance histórico, a imigração alemã, os episódios das cidades obscuras, as imposições da ditadura, o mundo colonial imigrante e a monocultura (FISCHER, 2010).

Em janeiro de 1974, o gaúcho Ernesto Geisel foi escolhido para presidência da República. Sua meta era iniciar um lento processo de distensão¹⁵, buscando de forma segura a volta ao Estado de direito e uma escolha tranquila de seu sucessor. Durante o seu governo, a censura à imprensa foi vagarosamente sendo retirada. A possível discussão entre os representantes da esquerda como a Conferência Nacional dos Bispos,

¹⁵Uma das estratégias do governo para enfrentar o momento de crise era constituir um meio de ir abrandando alguns aspectos da ditadura.

a Ordem dos Advogados e a Associação Brasileira de Imprensa, acabou resultando em uma emenda constitucional, que viria a representar o fim da vigência do AI-5. O último general presidente foi João Baptista Oliveira Figueiredo, encerrando o período ditatorial que perdurava há mais de duas décadas. A aprovação da lei da Anistia permitiu a volta ao Brasil dos muitos exilados e também o perdão por seus crimes políticos. Da mesma forma, também perdoou as atuações dos militares envolvidos nas tramas da tortura, do extermínio e dos desaparecimentos de cidadãos brasileiros. No último ano do governo Figueiredo surgiu o movimento das Diretas Já, que mobilizou toda a população em defesa de eleições diretas para a escolha do próximo presidente da República. Em 15 de janeiro de 1985, o Colégio Eleitoral escolheu o deputado Tancredo Neves como novo presidente da República. Tancredo derrotou o deputado Paulo Maluf, No entanto, adoeceu e morreu. Em seu lugar, assumiu o vice-presidente, José Sarney.

Importante perceber, após os diversos apontamentos realizados, que a repressão estabelecida pelo Estado burocrático autoritário tinha resistências de múltiplas formas, da luta armada às manifestações políticas legalizadas, das publicações na imprensa à produção artística em várias linguagens, como, por exemplo, as charges (que são desenhos ou pinturas em que há satirização de um acontecimento). Geralmente exploram fatores de caráter político e que sejam de conhecimento comum. As charges bateram forte no regime militar e ganharam importante notoriedade, uma vez que permeavam uma sociedade envolvida pela comunicação de massa e imersa no mundo das imagens. E essa valorização da imagem instigou a criatividade dos artistas, logo, revelou um período de maravilhosa fertilidade no campo artístico.

As charges apresentam um caráter cômico, potencializado pela necessidade de compreensão e interpretação, também a iniciativa de burlar o contexto social e apresentar uma nova forma de perceber as condições em que vivia a sociedade brasileira. Vislumbrando o riso e as ideias exageradas, o gênero “charge” aproxima-se das acepções estabelecidas pela esfera carnavalesca propostas por Bakhtin (2011), invertendo as situações e desmascarando as arbitrariedades empenhadas pela ditadura.

Devido ao acirramento da censura sobre os meios de comunicação instaurados pela ditadura, a arte buscou estabelecer-se perante as massas populares, refletindo sobre as injustiças que pairavam na sociedade brasileira. O teatro, os festivais de músicas, jornais como *O Pasquim* apresentavam-se como importantes ferramentas na contestação do regime burocrático. Dessa forma, provavelmente de todas as manifestações contra a

ditadura, a arte é a que perdura tanto como documento de um determinado período do passado, como patrimônio cultural permanente.

Com relação ao que se refere a um novo tipo de cultura, orientada pela imagem, mais precisamente sobre o grande crescimento dos quadrinhos no meio cultural brasileiro, apresentaremos mais adiante um sucinto painel sobre o surgimento dos quadrinhos e sua inclusão, principalmente no meio literário da cultura brasileira.

4 A AUTORIA COLETIVA: “O HOMEM, QUANDO EM GRUPO, É UMA FERA”

“Fazer um livro a oito mãos é mais ou menos como executar um Bach a quatro. Executar, aqui, no sentido literal do termo. E ainda por cima o título é do Fraga. Estejam certos os leitores, este livro terá gosto de corrimão de escada de pensão de viúva que dá comida em viandas. De mais a mais, o homem, quando em grupo, é uma fera”. (Josué Guimarães).

Em tempos difíceis de repressão e uso da censura, alguns sujeitos desafiam o regime autoritário, utilizando-se da imaginação, da palavra e da ilustração. Entre os resistentes, um pequeno grupo de autores desempenhou uma corrosiva análise dos absurdos empenhados pelo regime burocrático que estava instaurado no Brasil durante a ditadura militar. Josué Guimarães, Moacyr Scliar, Luis Fernando Verissimo e Edgar Vasques, entre a colaboração de um trabalho conjunto e o duelo brincalhão que pretende, da parte de todos, aprontar mutuamente enrascadas narrativas nas viradas de capítulo, concretizam a construção de uma obra pioneira na literatura brasileira. Em meio ao regime militar, *Pega pra Kapput!*, construída literalmente a oito mãos, é uma narrativa cheia de entrelinhas em seus desvãos escuros, recheada de humor e de pequenos chistes. Na desordem de um trabalho coletivo, nas armadilhas apontadas para os autores entre si, alvejava-se pelo riso a circunstância histórica da ditadura militar, toda ela desconstruída na metáfora de um espécie dessacralizada e desconstruída de relíquia, um testículo de Hitler, que é extraído por engano e que vai parar no Brasil.

4.1 *Pega Pra Kapput*: a narrativa

Pega pra Kapput nasceu de uma brincadeira entre amigos, quatro gaúchos que, ao escreverem, procuravam deixar o colega com uma enorme bomba para resolver.

Obra construída e desenhada a oito mãos, transformou-se em um verdadeiro clássico entre o restrito mundo das obras coletivas.

No decorrer de 1977, o então publicitário Laerte Martins¹⁶ apresentou para o escritor e jornalista Josué Guimarães um proposta – que Josué liderasse um projeto de construir uma obra em autoria coletiva. O escritor prontamente aceitou o desafio, em seguida foram convocados para participar do projeto o médico e escritor Moacyr Scliar; o escritor, jornalista, humorista e cronista Luís Fernando Verissimo; e o cartunista Edgar Vasques, o qual participou ilustrando a narrativa de seus colegas com a linguagem dos quadrinhos.

Josué liderou a construção desta grande obra, *Pega Pra Kapput!*, em que cada participante superou-se na capacidade de colocar seus colegas em situações embaraçosas. A história trata basicamente de uma busca. Invertendo a lógica das narrativas de demandas, que procuram objetos mágicos e sagrados para salvação de um povo e para a vitória da justiça, o texto construído pelos quatro autores narra a questão por um elemento semanticamente rebaixado na constituição corporal, quanto mais quando relacionado a uma figura que, apesar de ridícula, causou as maiores catástrofes histórica no século XX.

O mês era abril no ano de 1945, Hitler estava reunido com alguns auxiliares em seu *bunker* secreto, enquanto os tanques soviéticos invadiam as ruas de Berlim. O ditador alemão examina o plano “Olho de Fênix”, que iria garantir sua fuga para a América Latina. No entanto, para efetivar o plano, o líder nazista deveria se disfarçar de rabino ortodoxo, e, é claro – passar pela circuncisão – fator que era indispensável para o sucesso da operação.

Morell, médico particular de Hitler e trapaceiro, por não poder ou por não saber realizar a operação, apresentou-o a um velho judeu ortodoxo, para efetivar a cirurgia. O Feucher desaba – não acredita – chega a gritar que prefere morrer. Mas é inevitável que acabe concordando com a realização da circuncisão. Contudo, aconteceu um pequeno problema durante o ato cirúrgico: Hitler acabou sendo castrado. Agora um

¹⁶Descendente de libaneses, Laerte Martins nasceu em Porto Alegre, no dia 18 de dezembro de 1945. Em 1969, foi convidado por um antigo professor a lecionar na cadeira de Publicidade e Propaganda. Ingressou na Universidade Federal do Rio Grande do Sul como professor horista e, mais tarde, efetivou-se após concurso. Além da Publicidade, atuou nas áreas de Marketing, Cinema e Televisão. Ao mesmo tempo em que trabalhava como professor e jornalista, fez redações publicitárias para uma agência de propaganda. Nessa mesma agência trabalhava Ezíodo de Andrade, que se tornou seu sócio em 1972, quando fundaram a agência Martins e Andrade Propaganda.

“eunuco”, desespera-se, não deseja mais saber de qualquer plano e expulsa todos de seu *bunker* e fecha as portas. Assim, seus assessores decidem mudar os planos e desencadear uma nova operação “O ovo da Fênix”. Ou seja, o pequeno volume retirado na circuncisão de Hitler é acondicionado em um vidro e deverá ser preservado a todo custo.

Dias depois, um submarino aparece no Atlântico, nas costas do Rio Grande do Sul, em Capão da Canoa, e dele parte em um sucinto bote de borracha. Nele rema um coronel alemão, que leva ao pescoço um pequeno recipiente de vidro. A primeira personagem no Rio Grande do Sul a ter contato e ficar com o pequeno frasco oriundo de Berlim é Dona Raquel Caiman, uma senhora viúva que destina sua vida ao filho – o Dr. Teva Caimam – uma espécie de “superfilho”, de boa profissão, lutador de artes marciais e dotado de uma velocidade incrível: era capaz de ver no espelho o reflexo do próprio perfil.

A proximidade com o frasco acaba por trazer grandes infortúnios para Dona Raquel e seus amigos. E a situação se agrava quando surge uma sinistra trinca de nazistas – Morell, o coronel Bollmann e o anão Fritz – dispostos a tudo para recuperar o vidro que acomodava a relíquia do grande feucher. Dona Raquel busca ajuda de uma amiga, solicitando a esta que envie o pequeno frasco com o testículo de Hitler para o doutor Moysés, um médico solteirão e esquisito que recorria às ciências ocultas. O médico atende a amiga de Dona Raquel e recebe a encomenda. Surpreendido, imediatamente dirige-se até a cidade de Santa Maria para consultar um velho amigo, Hans Mayer.

Nessa caçada ao vidro, a trinca de nazistas sequestra Dona Raquel, que é levada para Santa Maria. Os nazistas conseguem recuperar o vidro e decidem executar a velha senhora, mas serão surpreendidos por Teva, que dá uma surra nos alemães, recupera o vidro e salva sua mãe (não sem antes mostrar a habilidade de ver o próprio perfil no reflexo da janela do carro dos nazistas). Voltam juntamente com o doutor Moysés para Porto Alegre. A partir daí, muitas situações inusitadas acontecem, como a incrível e perturbadora paixão do doutor Moysés, assim descrita:

Sentou-se o olhar cheio de nostalgia e ternura. Tão gracioso, o anão, com sua vozinha fina e seu sorriso debochado. Mal o tinha visto, e no entanto... Levantou-se: - Meu Deus! Estou apaixonado por um anão! E nem se quer sei o nome dele! A verdade é que ele não é feio. Tem uns olhos... Pondo a mão

na testa: - Mas... Sou homossexual! Nazista e homossexual! (GUIMARÃES, 2004, p.71).¹⁷

Surgem também, na tentativa de ficarem com o vidro, o Doutor Gudinho, um professor de contabilidade aposentado “visionário”. Simulacro de policial e de representante do poder, Gudinho tem um seguidor, Platão, e pretende usar do regime de exceção para benefícios próprios. Como falso chefe de polícia, é outro representante da repressão ridicularizada, pois o enredo de *Pega Pra Kapput!* se passa justamente em 1964, ano do golpe, no momento exato em que as forças militares tomam o poder.

Em uma prisão, Teva, filho de Dona Raquel, vem a conhecer Urba, mulher bonita e envolvida na guerrilha urbana, e termina por levá-la para casa após uma fuga, sempre cercados pelo olhar atento da mãe. Gudinho consegue ficar com o vidro e vai embora para Brasília, torna-se professor e, ao lado do poder, fica muito rico, com o frasco sempre ao seu lado. Gudinho é um “intransigente defensor da economia de mercado”, a que agradava a exploração da mão de obra em conformidade com os períodos mais negros da civilização industrial (“No século dezenove é que era bom, costumava dizer”):

Com a ajuda de amigos, o Professor Gudinho montou uma firma especializada em assessoria econômica. Prosperou: de repente suas ideias estavam novamente em voga e ele era procurado por empresários, técnicos e políticos, de quem cobrava grandes somas em troca da orientação que proporcionava. (Ibid, p.127)

Não era, contudo, feliz, sempre perseguido pela imagem dos três homens que encontrou na viagem de avião para Brasília, ninguém menos que Josué Guimarães e os autores do *Pega Pra Kapput!*. Devido a alguns noticiários, Platão descobre onde estava o Professor Gudinho, e viaja imediatamente na tentativa de ficar com a relíquia.

Quando Platão encontra o velho amigo e começa a persegui-lo de maneira inesperada, Gudinho derruba o recipiente e seu conteúdo em um fosso que logo foi preenchido com concreto. Ao saber que ali no local onde perderam o vidro se levantava uma obra possivelmente ligada ao Ministério da Fazenda, Gudinho apontou o dedo acusador na direção de Platão e disse que ele seria responsável por tudo que acontecesse dali por diante com aquele país. Importante lembrar também da figura dos dois alemães, Morell e Bollmann que após Dona Raquel abrir um vidro de ketchup, a eles abriu-se

¹⁷GUIMARÃES, Josué et al. *Pega Pra Kaputt!*. Porto Alegre, L&PM, 2004. Todas as citações foram retiradas dessa edição.

uma cratera na rua e ambos desapareceram. Estes personagens surgem novamente, no final da narrativa, na capital Brasília no mesmo fosso em que fora despejado concreto sobre o vidro com a relíquia de Hitler.

Depois de percorrer o Rio Grande, a relíquia termina em Brasília onde o drama termina, no entanto o plano elaborado no *bunker* em Berlim sobrevive, continua em sua essência, pronto para ser retomado e levado a prática. É justamente o que parece dizer a interrogação de Edgar Vasques no quadrinho que encerra o livro.



Figura 3: VASQUES, Edgar Texto e imagem que encerram a obra Pega Pra Kaputt!.
 Fonte: GUIMARÃES, 2004, p.135.

4.2 A narrativa visual e verbal: traços de uma cultura

A palavra imagem utilizada anteriormente está empregada em sentido literal, uma vez que na obra em questão, *Pega Pra Kaputt!*, misturam-se a linguagem escrita com a dos quadrinhos, como percebemos a seguir:

é pequeno para dois Fuehrers”), apoiou a Luger no peito do coronel e disparou seis vezes. Em seguida, começou a voltar. Andou alguns quilômetros e então pôs-se a cavar. Desta vez para cima, para a luz.
 – É a fênix que ressurge das próprias cinzas! – bradava.

Platão entrou no avião, sentou-se, inquieto. Já na sala de espera tivera a atenção atraída para os três homens – os dois de barba, e o outro. Perguntara à aeromoça a respeito. São escritores, ela dissera, mas Platão continuava desconfiado, e mais desconfiado ficou ao ver que os três sentavam atrás dele. Falavam entre si, em voz baixa – mas não tão baixa que Platão não pudesse ouvir.

– A coisa está mal parada dizia um.
 – Cada vez mais complicada – ponderava um segundo.

– Sobre a morte do professor Gudinho... – disse o terceiro. – Acho que já sei a quem pode se culpar.

O avião acabava de decolar. Platão levantou-se, foi até a porta dos fundos e – antes que a aeromoça conseguisse detê-lo – abriu-a e saltou.



134



Figura 4: VASQUES, Edgar. A narrativa verbal e visual de *Pega pra Kapput!*

Fonte: GUIMARÃES, idem, p. 134-135.

A utilização da imagem tornou-se um elemento de considerável atenção no mundo moderno. Somos constantemente cercados, mesmo bombardeados, por imagens em todos os âmbitos da vida social contemporânea. E hoje, definitivamente – não é mais novidade dizer -, vivemos num mundo de imagens (PELLEGRINI, 2009). A pesquisadora Tânia Pellegrini (2009) aponta em seus estudos na obra *A Imagem e a Letra* o grande domínio que as imagens conquistaram na condução da vida social, e principalmente na junção com a arte literária.

Nunca foi tão forte a sensação de *déjà vu*, de já ter estado num lugar quando se chega lá pela primeira vez. Todas as paisagens nos parecem visitadas, todas as faces conhecidas, todos os caminhos trilhados, todas as histórias contadas e todos os quadros já vistos: tudo é uma imagem transmitida pela TV ou um dado disponível no computador (PELLEGRINI, 2009, p. 14).

As imagens são amplamente utilizadas na condução de diversos dados ou informações e representam, no que se refere à estética literária, entre outras preocupações, em outras instâncias, a dúvida se o novo modelo, contaminado de

elementos visuais, em diálogo com o texto verbal, conseguirá assegurar a mesma condição estética de valores já consagrados na cultura escrita. Tânia Pellegrini (2009) levanta a questão de que realmente existe uma dificuldade, uma vez que, não somente a forma de produção da literatura moderna mudou, mas também a maneira como as fruímos e, sobretudo, como a definimos. Justamente, é necessário perceber e principalmente reconhecer as novas perspectivas em que a arte se apresenta, pois, ao definir os meios e mecanismos modernos pelos quais a arte hoje se manifesta, muito provavelmente encontraremos ótimas obras de arte utilizando-se do binômio letras e imagem.

E ao mencionarmos a inserção das imagens no meio cultural, das profundas transformações do grupo humano ao se relacionar com o conhecimento e com a informação, da contínua influência das sequências fragmentadas, da velocidade, fica evidente e também impossível deixar de perceber o elemento provavelmente mais marcante no caminho trilhado pelas novas técnicas de reprodução – o surgimento da televisão, carro chefe da comunicação de massa.

No entanto, é extremamente necessário conhecer e tomar alguns cuidados, para não abraçarmos apontamentos de sensibilidade comum, como aponta a autora:

E já é banal associarem-se seus efeitos à quantificação de informações, à queda de qualidade da produção cultural, a diminuição do hábito de leitura, a banalização da literatura. Seja qual for o grau de verdade dessas afirmações, o que importa reter aqui, por enquanto, é a TV como uma imagem e não a imagem da TV. Imagem em si, imagem literária: metáfora. ‘Símbolo de um período de profundas transformações na vida cultural brasileira, dado mais imediato e visível de nossa modernização, fundamento da nossa indústria da cultura’ (PELLEGRINI, 2009, p.15).

É comum encontrarmos quem aponte a televisão como grande vilã na condução da queda da qualidade literária, e principalmente na drástica diminuição do número de leitores das obras de arte. Entretanto, esse veículo, intimamente vinculado à comunicação de massa, é símbolo de um período de grandes transformações na vida cultural brasileira, basicamente da década de 1970 em diante. Trata-se, então, da necessidade de serem desvendadas e esmiuçadas as novas formas de evidenciar as narrativas literárias do período, narrativas as quais certamente apresentam marcas de determinado contexto histórico, subjacentes e atreladas às sensibilidades da percepção de uma sociedade movida e imersa no mundo das imagens e na sua distribuição. Tem-se

o intuito de mostrar que não é a TV em si, mas em particular o seu uso, que dela pode fazer um elemento culturalmente negativo (ECO, 1998, p. 349).

Um pequeno exemplo para colaborar na ilustração e ajudar a evidenciar a imensa dominação das ferramentas da comunicação de massa, pode-se citar uma breve reportagem que a revista *Veja* publicou em seu caderno de cultura escrita por Diogo Mainardi, em 1992, sob o título “Palavras ao Vento”: “Sem público e ganhando mal, os autores nacionais se arrastam num deserto sem fim” (MAINARDI, 1992, p. 102). O artigo em questão colabora na percepção de demonstrar a abrangência e a força da televisão, uma vez que faz um contraponto entre quatro obras literárias de reconhecidos autores da literatura nacional e um programa televisivo. O colunista chega a afirmar que esses livros não representam nada, e faz um comparativo do número de venda das obras com a audiência do programa televisivo: “[...] os livros venderam juntos 14000 exemplares, o que equivale ao público do programa *Japan Pop Show*, da TV Gazeta, SP” (VEJA, 1992, ed. 1245 p. 103). Os autores a quem se refere o texto são: Moacyr Scliar, João Gilberto Noll, Silviano Santiago e Sérgio Sant’anna. Este último comenta na reportagem que seu texto necessita de um leitor mais sofisticado, que não tenha sido estupidificado pela televisão.

A intenção, nesse momento, é demonstrar que a forte influência e o grande crescimento da comunicação de massa apontam para uma relativização dessa visão que demoniza a cultura de massa, tendo em vista que ela, a cultura de massa, pode agora ser incorporada à literatura apresentando fins estéticos e também críticos. Essa possível convergência entre as artes e as comunicações serão particularizadas na próxima seção.

4.3 A Convergência: Artes e Comunicações

A era das comunicações, principalmente a partir dos anos setenta, coloca em evidência um fator essencial para a literatura, que demonstra uma questão bastante complexa para ser desenvolvida – a convergência entre o campo das Artes e das Comunicações. A utilização da imagem torna-se veículo primeiro na divulgação e industrialização de produtos, e também na indústria cultural. Então, mesmo que as belas artes e as belas letras pretendessem negar, o acesso à cultura agora estaria, via comunicação de massa, acessível a quase todas as classes sociais. E justamente essa acessibilidade e as novas formas de contato com a arte criaram uma nova maneira de

divulgação e encontro com o meio artístico. De alguma forma, a convergência de mídias, tão associada ao universo informático-midiático da atualidade, teria em si os primeiros movimentos da cultura de massa. Conforme Santaella (2005), a cultura de massa carrega, como atributo, a capacidade híbrida de fundir o tradicional e o novo, o erudito e o pop, em uma nova linguagem. Para a teórica, “a comunicação massiva deu início a um processo que estava destinado a se tornar cada vez mais absorvente: a hibridização das formas de comunicação e cultura” (p.11). Esse elemento híbrido da cultura de massa, a mistura de variadas formas dos meios de linguagem, proporcionou novas experiências para os receptores, e isso acaba por facilitar o processo de comunicação, pois o significado de uma imagem pode ser reforçado pelo diálogo e pela música que o acompanha, (SANTAELLA, 2005, p. 12).

As belas artes e sua pureza estética passam nesse período por grande contraste, uma vez que as artes incorporam os mais diversos recursos tecnológicos oportunizados pelos meios de comunicação em sua própria produção. A relação entre os meios de comunicação e produção de arte estavam cada vez mais intrincados. E a apropriação incessante dos artistas pós esses mecanismos tecnológicos proporcionou uma marcante revolução no meio artístico. Por meio da TV, anúncios publicitários com imagens de obras de arte, fotografias, livros e cinema, o conhecimento sobre as artes foi levado a um público consideravelmente amplo. Nessa nova ordem, a palavra escrita coloca-se em mútua influência com a imagem, em uma lista que inclui os quadrinhos como um dos meios de massa:

Nesse contexto, as expressões ‘meios de massa’ e ‘cultura de massa’ denotam os sistemas industriais de comunicação, sistemas de geração de produtos simbólicos, fortemente dominados pela proliferação de imagens. Trata-se de produtos massivos porque são produzidos por grupos culturais relativamente pequenos e especializados, e são distribuídos a uma massa de consumidores. Na lista dos meios de massa incluem-se geralmente a fotografia, o cinema, a televisão, a publicidade, os jornais, as revistas, os quadrinhos, os livros de bolso, as fitas e os CDs. Uma característica comum aos meios de massa está no uso de máquinas, tais como câmeras, projetores, impressoras, satélites, entre outras, capazes de gravar, editar, replicar e disseminar imagens e informação. Os produtos culturais gerados por esse sistema são baratos, seriados, amplamente disponíveis e passíveis de uma distribuição rápida (SANTAELLA, 2005, p. 06).

As relações entre a literatura e os meios de comunicação de massa se intensificaram fortemente, tanto que esse universo das comunicações de massa é – reconhecemo-lo ou não – o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as

condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência de jornais, do rádio, da televisão, das novas formas de comunicação visual e auditiva (ECO, 1998, p. 11). Umberto Eco (1998) aponta sua análise para um interessante e inquieto caminho, pois afirma que mesmo o leitor crítico, ou seja, emancipado e virtuoso, utiliza-se das ferramentas de massa para proceder suas avaliações, protestos e inquietações. Automaticamente potencializa a dificuldade de qualquer indivíduo de desvencilhar-se do universo da comunicação de massa e informação que hoje o rodeia.

A cultura de massa vem, então, assumir um considerável papel e significativa importância, pois, graças a ela, houve informação para inúmeras multidões destinadas a ficar à margem de tudo que circulava pelo país. É de fato necessário mudar o foco e visualizar a televisão por outro ângulo, já que ela é muito mais do que uma forma perigosa de consolidação mercadológica, voltada a exibir programação de baixo valor cultural. Devem a televisão e a comunicação de massa como um todo ser encaradas por outro viés. Em específico a televisão deve ser vista “como um dispositivo audiovisual por meio do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e voos de sua imaginação (MACHADO, 2000, p. 11).

A televisão, representante maior da comunicação de massa, precisa ser trabalhada de outra maneira, pois é consagrado que todos os meios de comunicação, de transmissão e difusão da cultura e informação podem assumir um posicionamento de baixa qualidade e buscar a homogeneização das necessidades impostas pela classe dominante, ou buscar um conhecimento reflexivo e transformador. Esta não é uma particularidade da televisão. É necessário soltar as amarras da banalidade e os preconceitos que cercam a utilização da televisão e buscar conhecer melhor os programas e as oportunidades que esse meio moderno de vinculação da vida social oferece.

O teórico Arlindo Machado (2000) desempenha um consistente ensaio sobre as novas maneiras de entender e perceber a funcionalidade da televisão em *A Televisão levada a sério*. O texto demonstra uma série de apontamentos sobre as visões distorcidas dos mecanismos ligados à televisão. E, para exemplificar, mostra, no desenvolvimento de seu texto, uma pesquisa em que apresenta uma grande quantidade de programas que fogem dos gêneros comumente atacados, por fazerem uso da baixa cultura e estarem ligados a uma visão puramente mercadológica. Chama atenção a

inquieta situação de que boa qualidade nos programas seja sinônimo de baixa audiência, mas é importante lembrar que mesmo os que chamam de baixa audiência, na televisão representa um público extremamente diferenciado em números, quando comparado a outros meios de comunicação. E diante da amostragem de programas que o estúdio levantou surge uma grande produção brasileira, *Auto da Compadecida*¹⁸, que colabora na formação da concepção de que a arte, ou seja, a estética superior também pode acontecer via veículos de massa.

Esse novo público, que surge em meio ao avassalador processo de urbanização, de fortalecimento da televisão e do mercado editorial, passa então por um processo de formação que literalmente atropela a etapa letrada, saindo da comunicação oral para “o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base para uma cultura de massa” (CANDIDO, 1979 *apud* PELLEGRINI, 2009, p. 85).

A mídia televisiva assume um papel de considerável destaque na comunicação de massa e se enquadrou totalmente aos moldes de uma divulgação que esboçava a ideologia da ditadura. No Brasil, a indústria cultural, em especial a TV, teve grande colaboração por parte do regime militar e dos grupos privados atuantes no setor, o que possibilitou a superação das dificuldades tecnológicas que a TV enfrentava desde os anos 50. Alguns dados importantes:

Em 1965, cria-se a Embratel e o Brasil associa-se ao sistema internacional de satélites, Intelsat. Inicia-se a construção do sistema de redes, em 1968, completado em 1970, com a inclusão da Amazônia, permitindo a almejada ‘integração nacional’; efetiva-se, assim, uma grande transformação na esfera das comunicações, que corporifica a ideologia da Segurança Nacional. Segundo Renato Ortiz, essa integração ocorre em duas esferas: a da ‘unificação política das consciências’, desejada pelos militares e operada pela censura, e a da integração do mercado, efetivada pelos empresários (PELEGRINI, 2009, p. 186).

Definitivamente o cenário em que se apresenta a televisão mudou, já que a mídia televisiva conseguiu romper qualquer fronteira e distância. Esse veículo de massa

¹⁸Essa minissérie em três capítulos é o melhor exemplo de adaptação do teatro para a televisão e, ao mesmo tempo, uma das mais eloquentes demonstrações do que se pode fazer em termos de dramaturgia na televisão. É também uma perfeita síntese do popular e do erudito, do simples e do sofisticado, da inovação da linguagem e da acessibilidade a um público mais amplo, ou seja, de tudo aquilo que a televisão sempre quis ser, mas raras vezes logrou plenamente. Guel Arraes, o mais inventivo diretor da televisão brasileira (responsável principal pelas melhores séries da Rede Globo: *Armação ilimitada*, *TV pirata*, *Programa legal*, *Comédia da vida privada* etc.), dá vida e alma a essa hilariante e comovente peça de Suassuna sobre o julgamento divino de um punhado de sertanejos no interior da Paraíba (MACHADO, 2000, p. 42).

inicia um processo de homogeneização da produção e do consumo de bens culturais, da mesma forma como se associa ao regime repressor.

Os ideólogos da ditadura controlavam a produção cultural destinada à comunicação de massa, apontava diretrizes, ditavam regras e criaram verdadeiras campanhas de persuasão aos interesses da classe dominante. Os militares e empresários perceberam todo poder e abrangência da televisão, apostando forte nesse veículo para disseminar o controle. A televisão tem, portanto, a capacidade de tornar-se o instrumento eficaz para uma ação de pacificação e controle, a garantia da conservação da ordem estabelecida por meio da proposta contínua daquelas opiniões e daqueles gostos médios que a classe dominante julga mais próprios para manter o *status quo* (ECO, 2000, p. 347).

Por meio da chamada integração nacional, a televisão funcionou como uma ferramenta eficaz na coação em fazer a sociedade pensar e refletir, e acabou fundamentada em princípios que regulavam a própria sociedade. Por meio da fácil visualização do mundo que a TV permitia ao público, muitas vezes ao invés de propor o que a sociedade desejava, acabava por sugerir o que se deveria querer e principalmente acreditar. Certamente um dos pontos centrais nas análises sobre a influência e a capacidade da televisão deve recair sobre o fato de que ela se adapta à lei da oferta e da procura face ao partido no poder, nesse contexto, o dos militares.

Assim, a televisão modernizou-se ao mesmo tempo em que ampliava alcance e abrangência. Pelo desenvolvimento do *video tape*, pelo recurso da cor e pelos demais avanços tecnológicos de aperfeiçoamento de registro e de edição de imagens, tornou-se tecnicamente mais aprimorada e, assim, mais atraente; pela transmissão via satélite, os mesmos programas puderam ser vistos em todo o Brasil, simultaneamente, de novelas a telejornais. Isso, porém, é importante que se diga, em um universo reduzido de emissoras nas mãos de poucos grupos empresariais, evidentemente controlados pelo mesmo investidor que garantiu seu crescimento, o regime de então (FANFA e RETTEMAIER, 2009, p. 227).

Em outros termos, pode-se afirmar que, com a ampliação da mídia, em especial a TV, as formas de buscar e apreender o conhecimento modificaram-se. Existe uma infinidade de informações disponíveis sendo transmitidas e em sua grande maioria também estão alicerçadas ao poder da imagem. Desse modo, altera-se a sensibilidade perceptiva, não mais atenta à sensibilidade circundante, mas a sua reprodução nas imagens. Por outro lado, devido a sua presença “concreta” dentro da realidade, a

imagem apresenta-se como elemento constitutivo, um referente imediato como outro qualquer, sendo assim absorvida. É a essência de seu poder (PELLEGRINI, 2009).

Certamente essas afirmações são essenciais para se perceber em torno de que questões devem ser respaldadas as buscas em entender a força e magnitude da imagem na sociedade contemporânea. A imagem tem proliferação ilimitada está envolta de uma dimensão até então desconhecida, mas, por outro lado, acompanha o desenvolvimento tecnológico pelo qual passa a sociedade. E muitas vezes, mesmo que envolta a tanta tecnologia, essa sociedade ainda sofre os mais miseráveis afrontes de uma classe dominante. E na arte, mas especificamente, na literatura, a imagem encontrou uma maneira de forjar as estruturas do estado burocrático durante a ditadura e aproveitando-se de todo poder imagético perante a sociedade. Os autores de *Pega Pra Kaputt!* desenvolvem um texto sofisticado a serviço da cultura brasileira e assentam um novo modelo de proporcionar reflexão para um público que convive em seu cotidiano com a plena insinuação das imagens em uma infinita cadeia de significantes.

Nesse sentido é possível localizar diversos exemplos dentro da narrativa da obra *Pega Pra Kaputt!*, bem como a cena em que ocorre o ato da castração de Adolf Hitler no primeiro capítulo:



Figura 5: VASQUES, Edgar. A castração de Hitler.
 Fonte: GUIMARÃES, Ibidem, p. 22.

O ingresso da linguagem dos quadrinhos na narrativa literária acontece em meio a uma conversa entre o médico Morell, o velho judeu e Adolf Hitler. O médico solicita a Hitler que tire as roupas e deite-se sobre a mesa. As imagens em comunhão com as letras apresentam um universo interpretativo diferenciado, pois oportuniza ao leitor visualizar as fisionomias dos personagens e conhecer o cenário. Essa nova formatação de mídia (os quadrinhos), consegue ampliar o poder de construção de sentido do texto. A união entre letras e quadrinhos favorece a formação de um campo de intensa significação, facilita a vida do leitor e ao mesmo tempo utiliza-se de elementos ligados a cômico para satirizar o contexto histórico.

Adolf Hitler é representado graficamente somente pela imagem de seus pés, o Fuehrer não aparece na cena. É colocado em segundo plano e passa a ser constantemente ridicularizado, uma vez que o velho judeu pede pela criança a ser circuncisada. Também sofre as contínuas “farpas” dos comentários da mosca criada por Edgar Vasques. “Pf: pior que um Fuehrer é só um Fueher nu”.

Esses comentários atrelados à imagem grotesca do momento do corte transformam a cena em um acontecimento de intenso valor humorístico. As vibrações de “Olé”, e também das impressões da pequena mosca “Dá-lhe vovô”, suscitam o riso e potencializam a ridicularização da figura de Hitler, que na cena em questão é humilhado por um velho judeu. Essa configuração de imagens consolida os elementos da inversão carnavalesca, em que os grandes são destronados, e os que estão em condição inferior são coroados (BAKHTIN, 2011).

Na sequência das imagens têm-se closes de diálogos entre o rabino e o médico Morell que potencializam e evidenciam a inversão da opressão, oprimido fere o opressor:



Figura 6: VASQUES, Edgar. Sátira à ditadura militar.

Fonte: GUIMARÃES, Idem, p. 23.

O Dr. Morell, figura histórica, era conhecido na Alemanha por seus tratamentos não convencionais e também por ser médico particular do Fuehrer alemão Adolf Hitler. O médico em questão aparece em uma caricatura ridicularizada na imagem acima. Importante lembrar que muitas foram as especulações sobre a real capacidade do Dr. Morell nos cuidados com a saúde de Hitler, ou seja, mais uma vez a imagem por meio do riso atualiza a sátira do contexto histórico.

Após a inclusão do universo dos quadrinhos na narrativa literária e a criação de novas frentes de interpretação (pautas na relação híbrida da imagem com as letras) a condução da história também é renovada. No último quadrinho apresentado é possível verificar a figura militar em posição de sentido, a qual representa um contexto específico, o nazismo, que se atualiza na sátira à ditadura militar. A imagem se associa à palavra em um código próprio à comunicação de massa para atingir a própria sociedade que mobiliza e que o consolida.

A intenção deste pequeno capítulo recai sobre a necessidade de reconhecer a força das comunicações de massa, principalmente quanto à popularização das artes para os mais diversos públicos, que mesmo sendo via cartões postais, programas televisivos, calendários, entre outros, passam a ter contato com o meio cultural até então restrito aos detentores do poder. E, nesse meio, a televisão - por sua abrangência - torna-se veículo de considerável importância, uma vez que, por meio dela, o público reconhece fotografias, filmes e histórias em quadrinhos.

4.4 A leitura dos quadrinhos: competência e fenômeno

Até agora apresentamos um pequeno histórico das relações entre as comunicações de massa e as artes e, principalmente, da inserção da televisão, propriamente das imagens no universo literário e a sua relação com a comunicação de massa, na tentativa de evidenciar as grandes potencialidades e horizontes abertos na junção entre a televisão, fotografia, quadrinhos, entre outros e a arte literária. É claro que o debate nessa direção necessariamente precisaria de ainda inúmeras páginas, no entanto, a atenção deste trabalho será conduzida para a estrutura dos quadrinhos, que é parte constituinte na híbrida relação com a prosa tradicional na obra *Pega Pra Kapput!*.

Esse gênero textual, que comunga ao mesmo tempo das letras e das imagens, surge de

maneira revolucionária, e alcançaria um percentual considerável de leitores no mundo, e certamente uma grande parcela de leitores no Brasil. É necessário apresentar um pequeno histórico sobre o crescimento das histórias em quadrinhos no Brasil, mas antes, também é saliente responder a um primeiro questionamento que muito provavelmente percorre as dúvidas de muitos, como: O que são histórias em quadrinhos? Nas palavras de Álvaro Moya ET AL. (2002, p.14)¹⁹:

Os quadrinhos antes de tudo são uma arte sequencial, como diria o Mestre Will Eisner. O que isso quer dizer exatamente? Quer dizer que são uma narrativa gráfico-visual, com suas particularidades próprias, a partir do agenciamento de, no mínimo, duas imagens desenhadas que se relacionam. Entre as imagens, um corte, que chamaremos de corte gráfico – de certo modo, o lugar que marca o espaço do impulso narrativo. Este corte tanto será espacial quanto temporal (aqui, gerando as elipses: um tempo a ser preenchido, muitas vezes, pela imaginação do leitor). A passagem entre uma imagem e outra revelará, se fluente, a marca de um bom narrador, se brusca, para não ser ríspida, ou dura, será eficaz na medida das necessidades temáticas do roteiro e/ou do enredo propriamente dito (CIRNE, 2002, p.14).

Percebe-se que a linguagem dos quadrinhos é plurissignificativa e passa a exigir do leitor contornos diferenciados de interpretação, uma vez que cada traço ou cada palavra pode assumir papel decisivo na elucidação do quadrinho. Juntamente com a televisão, os quadrinhos colaboraram para popularizar a literatura perante as diversas classes sociais, ao colocar obras de grandes autores da literatura nacional e internacional nos moldes desse novo gênero.

Devido ao poderoso poder de comunicação que os quadrinhos demonstraram, muitas obras literárias alcançaram leitores que antes dificilmente teriam acesso a essas literaturas, ou seja, as histórias em quadrinhos funcionariam como uma ponte – encaminhar o leitor para buscar a obra original. Logo, ao perceberem o potencial dessa nova forma de comunicação, em buscar e conquistar leitores no Brasil, surgem investimentos constantes na adaptação de obras literárias para os quadrinhos.

No Brasil, Adolfo Aizem²⁰, por meio da sua Editora Brasil-América (EBAL), a partir de 1948, desenvolve a série Edição Maravilhoso, que vai trabalhar na adaptação

¹⁹ Moacyr Cine é professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Um dos fundadores do movimento em 1967, é também autor de vários livros sobre HQs, entre os quais *Quadrinhos, sedução e paixão* (Vozes, 2000).

²⁰ Foi Adolfo Aizen quem trouxe os quadrinhos para o Brasil; foi o primeiro que aqui publicou os mais populares heróis de papel, como Flash Gordon, Tarzan, Príncipe Valente, Mandrake, Pato Donald e Mickey, Super-Homem, Batman, Zorro, Homem-Aranha e tantos outros; foi o responsável pela quadrinização dos maiores clássicos da literatura brasileira; foi quem primeiro editou a Bíblia, a História do Brasil, e a vida de grandes vultos em quadrinhos; foi ele quem descobriu e projetou jovens artistas e abriu a picada para a vitoriosa caminhada das HQs nacionais.

de inúmeras obras da literatura para os quadrinhos. O número I desta série foi a obra prima de Alexandre Dumas, *Os Três Mosqueteiros*, no entanto, a grande novidade foi o lançamento em 1950, número 24 da Edição Maravilhosa, o clássico romance Indianista, *O Guarani*, de José de Alencar com adaptação assinada por André Le Blanc. Tantos outros títulos conhecidos ganharam contornos quadrinizados como: *Iracema*, *O Tronco do Ypê*, *O Gaúcho*, também de José de Alencar. *A Moreninha*, de Joaquim M. de Macedo – De José Lins do Rego, *Menino de Engenho e Cangaceiros*. *A Escrava Isaura* de Bernardo Guimarães e também *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco (Álvaro Moya ET AL. (2002).

As revistas em quadrinhos surgiram por volta de 1934, geralmente com obras curtas. No entanto, décadas depois, após o surgimento das novelas gráficas, *graphic novels*, o estudo da estrutura dessas obras conquistou a curiosidade de muitos críticos. Os quadrinhos assumem características próprias de uma linguagem que se consolidou fazendo parte do repertório de leitura, principalmente do público jovem, e apresentam uma nova perspectiva no mundo da compreensão e interpretação, pois, como afirma Will Eisner (1995), é uma experiência entre criador e público envolvidos na trama imagem-palavra.

As histórias em quadrinhos comunicam numa ‘linguagem’ que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público. Pode-se esperar dos leitores modernos uma compreensão fácil da mistura imagem-palavra e da tradicional decodificação do texto. A história em quadrinhos pode ser chamada ‘leitura’ num sentido mais amplo que o comumente aplicado ao termo (EISNER, 1995, p. 7).

A leitura de histórias em quadrinhos assume um sentido mais amplo por exigir do público leitor uma dupla capacidade, ou seja, ser capaz de desenvolver as habilidades de decodificação por meio da leitura das imagens e também das palavras, conseguir organizar, ler e relacionar as imagens com as formas verbais. O indivíduo leitor deve realizar um pequeno paralelo entre as estruturas, verbais e visuais, a fim de compreender os fatos a serem narrados. É evidente que uma estrutura que se utilize de duas formas consagradas na busca por uma fruição do indivíduo leitor, agora somadas, venham a alargar as fronteiras das percepções estéticas e, principalmente, exigir um maior esforço da intelectualidade na decodificação dos valores iconográficos.

A Figura 4, utilizada na composição da obra *Pega pra Kapput!*, demonstra claramente algumas exigências atribuídas ao leitor, como perceber na coluna da

esquerda, logo após o texto, uma imagem fora do enquadramento convencional, ou seja, a ausência do enquadramento na figura expressa. Tal recurso demonstra um espaço ilimitado, no entanto com existência reconhecida. Essa ausência de enquadramento tem a intenção de situar o leitor para um espaço determinado, distante e, ao mesmo tempo, imponente. Na imagem abaixo, Figura 7, a esplanada em Brasília ganha novas proporções, busca assim conduzir o leitor a romper com os limites do quadrinho e ingressar na realidade de forma crítica ao preparar, de forma hilária, o leitor para o que virá a acontecer nesse cenário.

O avião acabava de decolar. Platão levantou-se, foi até a porta dos fundos e – antes que a aeromoça conseguisse detê-lo – abriu-a e saltou.

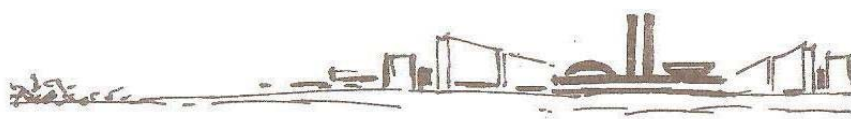


Figura 7: VASQUES, Edgar. Imagem sem o enquadramento convencional.

Fonte: GUIMARÃES, Ibidem, p. 134.

Esse recurso, muitas vezes, apresenta a dimensão de clima e espaço perante as ações que vêm a descrever, e então contribuir para a atmosfera da página como um todo (EISNER, 1995, p. 46).

Na sequência da história em quadrinhos em questão, o leitor depara-se com uma série de quadrinhos em ações contínuas, já em um espaço circunscrito, isto é, dentro do enquadramento convencional, que faz o leitor acompanhar rapidamente as ações dentro de toda atmosfera potencializada pelas imagens e letras inseridas nos quadrinhos. Essas ações simultâneas chamam a atenção do leitor para os fatos do “agora”, o importante é o presente, é a junção de todas as ações, as quais correspondem ao absurdo desfecho de Morell, no momento em que quase readquire a relíquia. Importante também é perceber as onomatopeias, que “sonorizam” a ação no

entendimento praticamente universal do que podem traduzir.



Figura 8: VASQUES, Edgar. Sequência de ações.

Fonte: GUIMARÃES, Idem, p. 135.

Na ilustração, Figura 8, também de *Pega pra Kapput!*, o doutor Morell, feliz após conseguir o frasco, escuta um ruído, mas logo é surpreendido pela queda de Platão. Na sequência uma conversa entre os autores-personagens:



Figura 9: VASQUES, Edgar. Sequência narrativa dentro do avião.

Fonte: GUIMARÃES, Ibidem, p. 135.

Na Figura 9, os leitores agora são conduzidos tanto no plano visual como no verbal ao contexto interno do avião, isto é, existe uma impressão de “enquanto isto”, uma capacidade secundária que o leitor deve desenvolver e fazer a junção dos fatos, a queda de Platão sobre Morell e a conversa dos escritores sobre o destino de cada personagem. E também fazer o comparativo de como a imagem do último quadro agora potencializa todo poder do vidro que acomoda a relíquia de Hitler e diminui a atuação e força da esplanada em Brasília.

As imagens, ao mesmo tempo em que exigem uma maior percepção do leitor, também funcionam como literal apoio na condução da interpretação, uma vez que podem facilmente ampliar algo a ser percebido ou buscado pelo leitor.

Ao escrever apenas com palavras, o autor dirige a imaginação do leitor. Nas histórias em quadrinhos imagina-se pelo leitor. Uma vez desenhada, a imagem torna-se um enunciado preciso que permite pouca ou nenhuma interpretação adicional. Quando palavra e imagem se ‘misturam’, as palavras formam um amálgama com a imagem e já não servem para descrever, mas para fornecer som, diálogo e textos de ligação (EISNER, 1995, p. 122).

É justamente pelo acréscimo de percepções, por meio da junção desses dispositivos de comunicação (a imagem e a palavra), que o leitor consegue imergir no mundo da história e perceber os acontecimentos em outras dimensões. Isso, no caso de *Pega pra Kapput!*, se torna ainda mais significativo pelo fato de que a imagem dos autores passa a integrar a obra, na construção de personagens que ficcional e figurativamente os representam.

Na mesma Figura 4, da página 52, o leitor depara-se com a passagem em que Platão salta do avião, e dificilmente este leitor conseguiria atribuir o referido evento aos possíveis sons que possam existir em tal ação; no entanto, tendo por base a comunhão com as imagens dos quadrinhos seguintes, é possível ao leitor acompanhar instante a instante a queda de Platão. Em primeiro momento pela audição do Doutor Morell ao escutar um ruído estranho, “fiumm”. E depois pela visualização do impacto pelos aspectos iconográficos, utilizados pelo autor ao apresentar a queda. Esses elementos sonoros pertencem a uma semântica própria das histórias em quadrinhos. Umberto Eco (1998) apresenta uma tabela de ruídos utilizados como: o “crack” da carabina, o “snack” do soco, entre outros, que se transformam de signo linguístico que eram, em equivalente visivo do ruído, voltando a funcionar como signo no âmbito das convenções semânticas da história em quadrinhos (ECO, 1998, p. 145).

As histórias em quadrinhos realmente conquistaram um local privilegiado no gosto e na preferência dos leitores e, fazendo parte dos mais diversos meios de comunicação, apresentam desde o seu surgimento, um considerável crescimento. De fato, esse suporte de leitura alcançou níveis antes não imagináveis, que em pouco tempo veio a se tornar um dos recursos à leitura preferidos pelos leitores.

Que as *comic strips* sejam lidas, ao menos nos Estados Unidos (mas o fenômeno já se está verificando gradativamente também em outros países), mais por adultos que por crianças, é fenômeno indiscutível; que perto de um bilhão de exemplares de *comic books* sejam reproduzidos só nos Estados Unidos, é o que nos revelam as estatísticas, as quais nos dizem também, que através das tiras que aparecem diariamente nos jornais (em todos os jornais, exceto o *New York Times* e o *Christian Science Monitor*: e o fenômeno já agora está atingindo todos os vespertinos italianos e alguns matutinos), com uma venda total de dois bilhões e meio de exemplares no domingo, 83 por cento dos leitores masculinos e 79 por cento das leitoras acompanham diariamente esse tipo de literatura (ECO, 1998, p. 244).

Esse veículo de expressão criativa, as histórias em quadrinhos, que disponibiliza as imagens, juntamente com as figuras, aplicada nas revistas e tiras, em

que é universalmente empregada, conquistou um valor inegável dentro da cultura contemporânea, confirmada também pelos expressivos números de sua aquisição. Primeira forma de entretenimento ligada diretamente com os anseios do público infantil e jovem, mesmo a desgosto da parte mais tradicional da sociedade, ganhou destaque entre os adultos, uma vez que os *comic books* estão diretamente ligadas à leitura da história em que os leitores estão inseridos, ou seja, se apresentam mutuamente ligados ao contexto histórico presente, evidenciando uma importante influência sobre as experiências de seus leitores perante os mais variados desafios da vida social.

Assim, entende-se que as histórias em quadrinhos ajudam a estabelecer os parâmetros de leitura, pelos quais se faz necessário mergulhar o olhar e compreender os procedimentos e atuações que são reveladoras de muitas verdades escondidas nos meandros do contexto histórico vigente. E dessa forma podem favorecer uma melhor percepção por parte do leitor, proporcionar um olhar mais criterioso sobre tudo que cerca o leitor ávido das histórias em quadrinhos.

Essa habilidade de reconstruir, discutir, interpretar e evidenciar as mais diversas alterações e mascaramentos ocorridos dentro de um meio social identificado já era reconhecida pela atividade escrita, logo depois, conquistada também pelo universo das imagens. E agora surpreende o leitor, ao apresentar uma nova modalidade, em uma híbrida relação entre a consagrada prosa literária e a linguagem dos quadrinhos. Magistralmente dinamizadas por um quarteto de autores, Josué Guimarães, Moacyr Scliar, Luis Fernando Verissimo e Edgar Vasques, que na vigorosa junção de estimada habilidade e visão no campo da escrita, articuladas ao habilidoso uso da ilustração por meio dos quadrinhos, isto é, utilizando-se de uma construção formal do texto, ora em enunciados verbais, ora em visuais (quadrinhos), questiona-se por meio de seus enunciados e, na estreita ligação entre os autores e os destinatários, busca aspectos construídos a fim de denunciarem a realidade política a qual todos estavam inseridos em determinado contexto.

O elemento de brincadeira existente entre os autores do livro *Pega Pra Kapput!*, está associado à sua construção, ou seja, evidencia-se na situação de que, ao escrever, cada autor busca exigir de seu colega uma resposta. Assim, cada escritor encaminha sua história em colaboração com os demais, e constitui um conjunto de enunciados em relações dialógicas. Dessa forma, a polifonia descrita por Bakhtin (2010) apresenta-se como um elemento especial a ser estudado no próximo capítulo, que

procura mostrar o aspecto polifônico da narrativa em dois níveis: primeiramente, ao apontar o estudo desenvolvido pelo teórico Bakhtin com base em toda narrativa romanesca. No segundo momento, evidencia demonstrar aquele realizado pelos fragmentos das autorias dos escritores responsáveis pela condução da obra *Pega Pra Kapput!*.

4.5. Polifonia e Dialogismo: o duelo das vozes

As obras de autoria coletiva não eram nos anos setenta experiências novas. Autores como Jorge Amado, com o romance *Brandão*, já apresentara uma obra escrita por vários autores, em que cada um conduzia um pouco da história de Brandão. Também tivemos por volta de 1977 outro grupo de renomados autores reescrevendo o conto de Machado de Assis, *A Missa do Galo*, sobre perspectivas diferentes, sendo o grupo formado por Nélida Pinõn, Autran Dourado, Osman Lins e Lygia Fagundes Telles. No entanto, a grande novidade da obra *Pega pra Kapput!* é justamente o elemento de brincadeira, em que os autores procuravam deixar o colega com a maior “bomba” para resolver, associado ao elemento gráfico que se insere no texto por meio dos quadrinhos. Um autor “armava” para o personagem do outro, de forma que a cada capítulo havia surpresas e armadilhas. De alguma maneira, a própria metodologia do trabalho, que era a de um trabalho sem metodologia, parecia indicar uma dicção de exagerada autonomia em meio a um contexto político de controles e de censuras. A desordem da história era uma resposta à ordem imposta.

O universo da autoria coletiva apresenta novos paradigmas para serem trabalhados, uma vez que, na construção tradicional de um romance escrito por apenas um autor, é empregado por este toda uma construção tanto dialógica quanto ideológica, ou seja, uma rede de leituras e interpretações da realidade direcionadas de acordo com sua própria leitura de mundo. No entanto, ao proporcionar a criação de uma obra coletiva, acontece uma considerável ruptura nessa concepção ou orientação ideológica centrada na figura desse autor, já que agora é possível a inclusão de diversos horizontes de análises. Essas são lançadas em um emaranhado de aventuras que, por sua vez, cobram do leitor um papel muito mais ativo e reflexivo, para assim alcançar e perceber

os desencadeamentos e caminhos que essa leitura e seus diferentes acervos ideológicos proporcionam.

O teórico russo Mikhail Bakhtin (2010) é chave central para o presente trabalho, pois apresenta uma compilação teórica que gabarita as hipóteses circundantes da pesquisa, ao defender que “não é muito desejável estudar a literatura independente do conjunto cultural de uma época, mas ainda é mais perigoso encerrar a literatura na época em que foi criada, no que poderia chamar sua contemporaneidade” (BAKHTIN, 2010, p. 362). Ou seja, para compreender e interpretar a literatura, é necessário além de conhecer as perspectivas do contexto social em que a obra foi concebida, dinamizar suas reflexões, ironias e compilações na construção de um novo olhar para a continuação, para o futuro.

A literatura carrega, dentre inúmeros valores e virtudes, a eterna função de comunicação, como afirma o teórico Bakhtin (2008), e aponta que a função da linguagem é a de comunicar. Assim, ao buscar expressar seus pensamentos, suas análises, os autores transformam a linguagem em um instrumental de valor essencial para a compreensão e expressão das nossas percepções. Os escritores proporcionam uma constante atividade responsiva, por meio de suas palavras, ou melhor, pela significação que essas palavras assumem dentro de um determinado contexto, em sua estreita relação com o leitor. Assim, cria e busca no leitor uma responsabilidade de cidadão pensante, pois a função do texto é necessariamente provocar no outro, no sujeito leitor, os mais variados momentos de estranhamento, a necessidade de questionar, de refutar, de concluir, ou seja, é desejo do enunciador discutir os conceitos que apresenta no texto.

No entanto, para que essa correspondência aconteça faz-se necessário contar com a capacidade de o leitor compreender os níveis de linguagens aplicados àquele texto, porque sem existir uma relação de compreensão será impossível o florescimento de alguma resposta, de algum diálogo entre autor e leitor. De alguma forma, esse cruzamento de informações e discussões que ganha vida no momento de consolidação da leitura do texto já, provavelmente, existia anteriormente; e é resgatado por meio dos mais diversos enunciados e pelas leituras outrora realizadas por esses escritores, que agora, novamente, trazem para a discussão aspectos antes levantados por tantas outras vozes. Essas vozes, por serem formadoras da intelectualidade do enunciador do presente, proporcionam uma renovação, uma mudança de ponto vista, novas

perspectivas diante de cada leitor em potencial que se harmonize com o texto, pois, como afirma Bakhtin (2010):

Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. Porque o enunciado ocupa uma posição definida em uma dada esfera de comunicação, em uma dada questão, em um dado assunto, etc. É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições. Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2010, p. 297).

Todas essas relações entre os possíveis enunciados acabam por se cruzarem, favorecendo possibilidades, pois mostram e apontam novas formas de ver e principalmente de agir. Não existem fronteiras sobre o número de sujeitos a que se possa atribuir um enunciado, e a diversidade de diálogos fundamentados nesses enunciados – dessa forma, a identificação da relação dialógica aparece de maneira mais consistente, demonstrando que esse emaranhado de pensamentos e discursos seria a voz dos inúmeros representantes sociais evidenciados pelo dialogismo de Bakhtin (2010).

Em todos os livros de Bakhtin encontramos variações do tema central da linguagem e do dialogismo. Esse tema central assume diversos nomes: poliglossia, heteroglossia, polifonia, dialogismo. Todos os termos estão associados à comunicação através da diferença, tanto entre pessoas como entre textos ou grupos sociais. Diferentemente de Saussure e dos estruturalistas, que privilegiam a *langue*, isto é, o sistema abstrato da língua, com suas características formas passíveis de serem repetidas, Bakhtin enfatizou a heterogeneidade concreta da *parole*, ou seja, a complexidade multiforme das manifestações de linguagem em situações sociais concretas. ‘Bakhtin vê a linguagem não só como um sistema abstrato, mas também como uma criação coletiva, parte de um diálogo cumulativo entre ‘eu’ e o outro, entre muitos’ ‘eus’ e muitos outros (STAM, 2000, p. 12).

Conforme observado, trata-se de uma criação coletiva, em que existe o enfrentamento de muitas visões, vozes, orientadas cada uma em seu discurso, e todas se chocam, oportunizam conflitos e favorecem uma reconstrução da história, uma vez inserida em determinado contexto. Cada língua é uma arena onde competem “acentos” sociais diferentemente orientados; cada palavra está sujeita a pronúncias, entonações e alusões conflitantes (STAM, 2000). Cada discurso, mesmo sendo ordenado pelo seu autor na sua individualidade, acarreta naquilo que pronuncia: um círculo de influências

de outros momentos, vivências, leituras, modelos culturais, que somente conseguirão conquistar validade ou consistência, quando no embate com outros enunciados, pois é na visão do outro que os enunciados conquistam reconhecimento e validade. É na relação entre os discursos que se fundamenta o dialogismo, pois somente os discursos dão sentido e conferem consistência e operam na consolidação da linguagem (BAKHTIN, 2010).

O “eu” necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser autor de si mesmo (STAM, 2000, p. 17). A consolidação do enunciadador acontece na estreita relação entre o autor, o leitor e o intertexto. O discurso para Bakhtin não é apenas o conteúdo ostensivo, aquilo que é dito, mas também o suposto, tudo que se deixa por dizer (STAM, 2000, p. 28). O dialogismo fundamenta-se nas relações entre os possíveis discursos de cada autor; e no cruzamento dessas visões consegue buscar seu acabamento, na junção com o outro, na busca do horizonte de visibilidade apresentado pelo outro com relação ao eu. O dialogismo torna-se necessariamente inerente ao mundo em que vivemos, pois todo envolvimento do contingente social é baseado na comunicação, no diálogo e no choque das diferentes percepções, e favorece, dessa forma, um gigante campo de linguagem sempre guiado pela natureza dialógica. E é no confronto dos discursos sociais mais amplos que se encontra a configuração de polifonia, pois por meio desse confronto o autor exprime as contradições da época (STAM, 2000, p. 41). É no texto onde as vozes dos diversos discursos (dialogismo) se deixam ver. Segundo Fontana,(2008, p. 111) há enfrentamentos envolvidos no diálogo:

Como é sabido, as relações dialógicas que, segundo Bakhtin, definem o acontecimento da linguagem são relações de sentido que se estabelecem entre enunciados produzidos na intervenção verbal. Nesse sentido, o conceito de dialogismo sustenta-se na noção de vozes que se enfrentam em um mesmo enunciado e que representam os diferentes elementos históricos, sociais e linguísticos que atravessam a enunciação. Assim, as vozes são sempre vozes sociais que manifestam as consciências valorativas que reagem a, isto é, que compreendem ativamente os enunciados.

O eixo central de toda enunciação situa-se sempre no meio social em que o indivíduo se encontra; as condições extrapostas ao olhar do enunciadador e o condicionamento deste ao contexto circundante é determinante para direção de seus argumentos. Cada enunciado isolado é um elo na cadeia de comunicação discursiva (BAKHTIN, 2010) e apresenta um conjunto de respostas a outros enunciados dentro da esfera social, sempre a buscar um posicionamento. Apresenta também relações

discursivas junto aos outros posicionamentos apresentados, na tentativa de capturar a aparência, do conhecimento do “eu” que é, segundo Bakhtin (2010), sempre construído a partir da representação que o outro reproduz em mim. A vida é vivida nas fronteiras entre as particularidades de nossa experiência individual e a autoexperiência dos outros (STAM, 2000).

Essa preocupação com o complemento de visão originado do olhar do outro justamente floresce da natureza dialógica do sujeito enunciativo, já que seu mundo interior é composto de diferentes vozes em relações de concordância ou discordância. Além disso, como está sempre em relação com o outro, o mundo interior não está nunca acabado, fechado, mas em constante vir a ser (FIORIN, 2009, P. 56). Funciona como se o indivíduo estivesse relacionando uma ideia, ou argumento, com outros diversos pontos de vista, que surgiram da visão de mundo, e agora se chocam, relacionam-se, e acabam por promover uma alteração no conteúdo discursivo, uma vez que as vozes vão assumindo diferentes maneiras de serem assimiladas. E isso implica, de alguma forma, um inacabamento:

O inacabamento dos escritos obriga-nos a um exercício constante e variado da capacidade compreensiva. Exige, inclusive, uma compreensão específica do próprio inacabamento que, dentro do pensamento de Bakhtin, adquire um significado particular. Inacabamento é, sobretudo, focalização de uma idéia ou fenômeno à luz de diferentes pontos de vista com o objetivo de captar o momento presente do processo de construção de significados. Pelo inacabamento manifesta-se a visão de mundo que imprime uma dinâmica peculiar aos conceitos bakhtinianos (MACHADO, 2008, p. 135).

Essa convergência de pontos de vista evidencia o conceito de dialogismo, pois apresenta um tenso debate entre as ideias de um em confronto direto com as palavras do outro, no centro de um mesmo discurso. É um sistema de valores que proporciona o enfrentamento de diversas visões de mundo, e nas diferenças apresentadas entre as possíveis vozes é que se forma a compreensão por parte do leitor. Que diferenças poderiam influenciar a compreensão do leitor? Ora, em qualquer jogo de valores entre determinados enunciados, as vozes podem assumir diferentes posturas, como, por exemplo, um papel de maior autoridade, assim colocando-se de maneira mais rígida quanto às possibilidades de interação entre os discursos, sendo que a autoridade busca diminuir o valor das outras vozes. O meio social estimula nossa capacidade de mudança e resposta (STAM, 2000).

Dessa maneira, um conjunto de vozes voltadas para persuasão, ou seja, que

permita claramente o desenvolver das diferentes visões, preparada para romper seus horizontes, disposta a conhecer e entender novas perspectivas será sempre mais dialógica. E o leitor que seguir essa classificação terá mais facilidade em aceitar e, principalmente, lidar com as possíveis diferenças e novidades a serem apresentadas. No início da narrativa de *Pega pra Kapput!* há um momento interessante que colabora para compreensão dos conceitos de dialogismo e polifonia, trabalhados nesta pesquisa. Adolf Hitler, após algumas reflexões, aceita passar por uma circuncisão e usar o disfarce de rabino ortodoxo.

Adolf resiste o quanto pode a este e a outros argumentos – mas as explosões estão cada vez mais próximas, já fazem rachar as paredes do bunker. Suspirando, anuncia que está pronto para o sacrifício.

- Só que – diz Morell, misto de médico e trapaceiro – não sou eu quem vai fazer a operação.

- Schweinhund – grita Hitler – por que não? Não és meu médico particular? Não te pago para isto?

- O pagamento de meus honorários está atrasado – replica Morell. – Além disto, não sei fazer este tipo de cirurgia. Ninguém mais sabe. Há anos não se faz circuncisão na Alemanha.

Segue-se um silêncio ominoso.

- Tudo perdido – resmunga Hitler, por fim – por causa deste estúpido detalhe. Morell pigarreia.

- Talvez não. Há uma solução.

- Qual: pergunta Hitler, desconfiado.

- Eu tenho o homem: não é médico, mas faz uma circuncisão como ninguém.

- E onde é que ele está: pergunta Hitler, esperançado.

- Aqui no bunker. Mandei busca-lo especialmente para...

- Que venha o tal homem! Grita Hitler. – Mas depressa! Os russos estão chegando!

Morell faz um sinal. Dois soldados avançam, arrastando um velho barbudo, enrolado num longo capote preto.

- Este aí? - diz Hitler, assombrado. – Mas este homem mal fica de pé!

- Eu lhe asseguro, meu Fuehrer – diz Morell, enfático – que este cavalheiro é o maior especialista em circuncisões do mundo.

- Mas quem é ele, afinal? Um cirurgião estrangeiro?

- Não diz Morell, e apesar de seu esforço, a voz agora lhe treme. – É um mohel, meu Fueher. Um judeu ortodoxo que faz circuncisões.

- Não!

Hitler desaba numa cadeira. Por um instante fica imóvel, arrasado. Depois se põe de pé. Possesso:

- Não! Tudo menos isto! Prefiro morrer! A circuncisão ainda passa. Mas feita por um judeu, nunca! Nem por um judeu ortodoxo.

Franze a testa:

- Aliás, como é que ainda está vivo? Não mandei liquidar todos os judeus que ainda restava? (Ibidem, p. 20).

O trecho em questão apresenta o início do conflito trabalhado na obra como um todo, no entanto, já é possível perceber a inclusão de algumas vozes, e dentre estas o discurso do grande representante nazista Adolf Hitler, o Fuehrer. O alemão representa uma voz de considerável autoridade, se compararmos com a voz de seu médico

particular, e também com o judeu prestes a ser executado no contexto.

Para aquele leitor que assumir sua compreensão por meio da voz ditatorial de Hitler, muito provavelmente não proporcionará espaços, ou condições, para conseguir entender e perceber as mais diversas peculiaridades e pontos de vista que o cruzamento desses discursos, das vozes, oferece dentro da obra literária. Por exemplo, o temível Fehurer não apresenta em momento algum o poder doravante sobre seus seguidores como a história nos mostrou, uma vez que seu médico particular não o atende na realização da cirurgia, e ainda coloca em evidência o não recebimento de seus honorários. E com a iminente chegada da frente armada russa, Hitler não tem outra opção e aceita a operação e sofrer a circuncisão, notavelmente pelas mãos de um judeu ortodoxo.

Nessa situação, temos agora frente a frente dois mundos que viviam em constante choque e repressão: de um lado o gigante alemão e autoritário, de outro os massacrados e humilhados judeus. E por mera complicação da ordem natural à narrativa, coloca nas mãos do judeu, velho, cansado e destruído pelas ações alemãs, o maior responsável pela miséria de seu povo: o próprio Hitler. É necessário que o leitor observe o enredo no confronto das diferentes perspectivas, situadas em polos ideológicos distintos, entrelaçando o discurso de Hitler, do médico, do judeu para, dessa forma, conseguir compreender o ponto de vista que o texto está tentando demonstrar. Há um jogo de contrastes dramáticos postos em contato humorístico. E pelo riso se apresenta definindo a autoridade do Fehurer, condenada a perecer como todas as autoridades ditatoriais da história. E mais, condenada a mutilar-se pela força da ridicularização.

Também se pode perceber que a autoridade representada no discurso, na voz de Hitler, não é mais capaz de resolver problemas e enfrentar dificuldades em seu próprio círculo social, já que precisa recorrer e solicitar ajuda daqueles sempre por ele perseguidos; estreitar relações com seu médico e ainda ser refutado por ele. E juntamente com o discurso do velho judeu forma-se um cruzamento de vozes completamente diferentes, formada por representantes sociais de camadas desconexas pelo distanciamento social e, ao mesmo tempo, consoante na necessidade que um tem do outro, coexistindo, unidas para proceder à compreensão do texto.

E nesse cruzamento de vozes acaba-se gerando uma voz que poderíamos dizer ser permanente durante toda narrativa, a relíquia, ou seja – a peça anatômica retirada de

Hitler na circuncisão, carrega um discurso e entra em constante convergência com os mais variados pontos de vista durante a história, sendo uma espécie de eixo narrativo. A essa voz condutora serão acrescentadas tantas outras vozes na sequência. Assim, cada personagem que for somado ao enunciador, transportado pela relíquia de Hitler, estará colaborando para o que podemos chamar de arranjo polifônico, isto é, um texto em que as vozes aparecem e coexistem na formação de significados.

Na narrativa da obra *Pega pra Kapput!*, o arranjo polifônico inicia-se perante as aventuras que rondavam Dona Raquel, uma dona de casa já sem marido e obcecada nos cuidados com seu superfilho. Logo em seguida entra em contraste com o mundo apresentado pela trinca de nazistas: os médicos, o Sr. Gudinho, Platão, a guerrilheira Urbana, Teva; e de maneira orquestrada, a junção dos mais diferentes pontos de vista adquire corpo e significação, por meio das experiências conquistadas e pela relação com o contexto social em questão. E prontamente, no princípio de cada um desses diálogos apresentados pelo representante dos enunciados, se formam as cadeias e os confrontos, e se apresentam as situações sociais que:

Em toda parte há certa intersecção, consonância ou intermitência de réplicas do diálogo aberto com réplicas do diálogo interior das personagens. Em toda parte certo conjunto de idéias, pensamentos e palavras se realiza em várias vozes desconexas, ecoando a seu modo em cada uma delas. O objeto das intenções do autor não é, de maneira alguma, esse conjunto de idéias em si como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto das intenções é precisamente a realização do tema em muitas e diferentes vozes, a multiplicidade essencial e, por assim dizer, inalienável de vozes e a sua diversidade (BAKHTIN, 2010, p. 199).

Dessa forma, percebe-se que a intenção do autor do texto literário nunca é levar o tema abordado pelo suporte textual para um ponto neutro ou único, e sim convergir para uma multiplicidade em que cada discurso cruzado aos demais colabore na construção de uma análise social mais forte e principalmente multifocal. Ou seja, que reconheçam, por meio do contexto, as diversas maneiras existentes de perceber todas as particularidades que cercam o indivíduo. Todo texto artístico está em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público (STAM, 2000). Vejamos o trecho abaixo retirado da narrativa de *Pega Pra Kapput!*.

Dentro do Mercedes preto, parado a poucos metros da porta da casa do Dr. Hans Mayer, Morell impacientava-se mais uma vez com o coronel Bollmann e o anão Fritz. O coronel queria degolar Raquel Caiman enquanto Fritz queria o contrário. Queria torturá-la para descobrir o que ela sabia, antes de matá-la

lentamente (p. 53-54).

No excerto acima se percebe a trinca de nazistas que percorre o Rio Grande do Sul em busca da peça anatômica de Hitler, mantendo dona Raquel Caiman presa no porta- malas do carro após ser sequestrada. A intenção deles, agora que provavelmente chegaram ao local em que está o objeto que buscam, é a de torturar e matar a senhora. Embora as personagens nazistas sejam absurdamente ridículas, rebaixadas como objeto de riso a todo momento, sua postura é uma referência clara ao contexto histórico dos anos de chumbo, no momento em que a repressão alemã pode representar as opressões e principalmente os excessos relacionados às torturas durante o contexto em que a obra *Pega Pra Kapput!* foi escrita. São várias as vozes que ecoam nesse pequeno fragmento. Em primeiro plano, a voz representante dos nazistas evidenciando sua autoridade, e busca, via repressão, forçar a atenderem seus anseios; essa representação identifica-se com a representatividade autoritária dos militares brasileiros, uma vez que esses utilizaram-se da mesma repressão e barbárie contra inimigos da ordem. Ao fundo grita a voz que representa os reprimidos, mesmo que na figura rabelaisiana de Raquel Caiman.

Como já afirmado anteriormente, o excerto sobre o sequestro de Raquel Caieman acabou por se transformar em uma arena onde lutam e se cruzam diversas vozes de representação social, onde se chocam o presente com o passado, oportunizando ao leitor uma melhor reflexão, e é também o momento que permite determinar um posicionamento no choque entre essas diferentes visões. Pois, como afirma Bakhtin, todo enunciado tem um autor e, portanto, um destinatário:

Esse destinatário pode ser um participante-interlocutor direto do diálogo cotidiano, pode ser uma coletividade diferenciada de especialistas de algum campo especial da comunicação cultural, pode ser um público mais ou menos diferenciado, um povo, os contemporâneos, os correligionários, os adversários e inimigos, o subordinado, o chefe, um inferior, um superior, uma pessoa íntima, um estranho, etc.; ele também pode ser um outro totalmente indefinido, não concretizado (em toda sorte de enunciados monológicos de tipo emocional)(BAKHTIN, 2010, p. 301).

O texto literário é um espaço privilegiado, uma vez que está aberto para a simultaneidade de visões anteriormente citadas, e fator essencial na evidência do inacabamento do enunciado. Essa multiplicidade de visões aglutinadas permite e justifica a valorização das relações entre o eu e o outro, orientando duas concepções de

Bakhtin citadas por Irene A. Machado²¹ (2008) sobre a formulação do acabamento, sendo que, primeiramente, dar acabamento significa tributar corpo às experiências; em segundo, o processo de acabamento implica a construção do todo por meio das relações entre as partes (MACHADO, 2008, p. 140). Ou seja, esse processo, que muito parece com uma orquestração de pontos de vista, é subjacente à compreensão desse globo de argumentos, sendo que a organização e orientação desses enunciados atestam o princípio estético de acabamento, a fim de apresentar a dimensão final da interpretação na relação entre todos os pontos de vista em sua simultaneidade. Assim, o excedente de visão do outro completa a vivência inacabada e cria o acabamento.

O universo discursivo que constitui a obra *Pega Pra Kapput!* rege uma crítica à realidade política do regime burocrático brasileiro durante a ditadura militar. Visa demonstrar e desmascarar as grandes atrocidades realizadas pelo grupo dominante. Confrontam-se assim dois discursos centrais: um autoritário e outro libertário. Esses discursos fundamentam-se na distribuição dos capítulos, pois a obra é um conjunto de enunciados orientados pela natureza ideológica de cada autor.

Esse conjunto de enunciados, ou seja, a polifonia das vozes das autorias que constroem uma narrativa desordenada configura um elemento dialógico em outro nível dentro da esfera da criação coletiva. Nessa situação a relação das vozes assume uma complexidade ainda maior, pois cada autor necessita da compreensão não somente dos leitores, mas também, dos outros autores, para construir uma linha de raciocínio. “Ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência, a consciência do outro e seu mundo, isto é, outro sujeito (“Du”). (BAKHTIN, 2010, p. 316).

São vários sujeitos, várias consciências construindo uma única obra e, a natureza do mundo de cada autor deve ser conhecida pelos demais, trabalhada e discutida, questionada, deve ter seus valores em constante enfrentamento com os discursos das outras consciências. Esse choque entre as vozes das autorias promove um campo polifônico capaz de gerar novos significados, novas leituras e ainda apresentar possíveis novas interpretações do contexto social e histórico. Assim como afirma Mikhail Bakhtin: (2010, p. 298).

²¹ Livre Docente em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2011. Bacharel em Letras, pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP (1977); Doutora em Letras pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP (1993) e Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1985).

O enunciado é pleno de tonalidades dialógicas, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. Porque a nossa própria idéia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos de outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento.

Em meio a um momento de intensa repressão por parte do governo os autores de *Pega Pra Kaputt!*, encontraram uma forma de dialogarem sobre o contexto social brasileiro, de manifestarem suas opiniões e anseios. Pois, nessa constante luta entre os pensamentos de cada um dos autores constrói-se um painel forte e literalmente reflexivo sobre a realidade brasileira. Que é respaldada pela mente de alguns pensadores preocupados com o andamento da sociedade e insatisfeitos com as articulações e manipulações realizadas pelos governantes da nação.

Devido ao fato de *Pega Pra Kaputt!* apresentar uma estrutura diferenciada, o presente estudo busca, no próximo capítulo, identificar, entre outras propostas, as dimensões em que se apresentam as questões relacionadas ao processo de carnavalização abordado por Mikhail Bakhtin (2011). Pretende-se averiguar, de acordo com a acepção bakhtiniana, as inversões sociais realizadas na obra a fim de perceber como, por meio riso e da coletividade, a obra *Pega Pra Kaputt!* funciona como uma ferramenta de resistência simbólica ao período ditatorial brasileiro.

5 RISO E RESISTÊNCIA: DA “DESTREZA DEBOCHADA” À “CORROSIVA GALHOFA”

No capítulo precedente, verificamos a articulação dos discursos, e a permanência de enunciados do passado histórico sendo resgatadas e ampliadas em sua acepção no presente. Essas reflexões que foram pautadas nas teorias do dialogismo e da polifonia de Mikhail Bakhtin favorecem a compreensão dos pontos de vista expressos pelos autores da obra literária. A multiplicidade de vozes chega até o leitor com fins diversos, no entanto, são cruzadas e trabalhadas de maneira a revelar as verdades de determinado contexto social.

Agora na obra *Pega Pra Kapput!* a convergência de vozes, também ampliada pela criação coletiva da obra, é acrescida do caráter cômico que se mostra presente em praticamente a toda narrativa. Aqui a comicidade e também as inversões sociais características do mundo carnavalesco descrito por Bakhtin servirão de análise para demonstrar como a literatura, ou seja, como a obra *Pega Pra Kapput!* configura-se como importante e mordaz arma contra um Estado burocrático opressor.

No capítulo histórico sobre o período da ditadura militar, o primeiro desta pesquisa, observamos em determinado momento o surgimento do que Elio Gaspari (2002a) chamou de Roda de Aquarius. Esse movimento girava ao contrário a roda da autoridade imposta ao país pelo governo ditatorial. A Roda de Aquarius é sustentada pela força da cultura, da arte, pois essas foram ferramentas que durante o período conturbado da ditadura consolidaram-se como grandes atuantes na consolidação de um patrimônio cultural vivo e atuante. Verificaremos agora algumas particularidades do riso e do cômico com a intenção não de esgotar os conhecimentos sobre o assunto, mas em demonstrar a importância desses recursos na elaboração de uma obra literária de contestação.

5.1 A natureza do riso: Quando homem ri?

De acordo com os estudos de Vladimir Propp (1992), são inúmeros os tipos de riso e também as situações em que o riso e a atividade cômica podem aparecer. Em

Comicidade e Riso (1992), Propp elenca as principais orientações que levam o homem a rir, como a natureza física do homem, a comicidade da semelhança, das diferenças, o homem com aparência animal, o homem coisa, a paródia, o alogismo, entre outros. E entre tantos tipos de riso, como o riso bom, o riso maldoso, o alegre, o imoderado, apresenta-se o riso de zombaria como o mais importante. “As relações recíprocas entre as pessoas surgem durante o riso, ligadas ao riso, são diferentes: as pessoas zombam, ridicularizam, desfazem [...]” Desse modo, a zombaria é colocada em primeiro lugar e essa observação é para nós muito valiosa. (PROPP, 1992, p.28).

Dentro de qualquer contexto social, as pessoas podem ser objeto de riso tanto pela aparência física como por sua vida intelectual. Também um representante coletivo pode ser alvo dos aspectos relacionados ao riso. Importante lembrar que o riso surge de inúmeras maneiras, em muitos casos até involuntariamente, em qualquer momento. Mas para configurar o riso de zombaria, ou seja, aquele que zomba, de acordo com Propp (1992), o enunciador o faz propositalmente, e também se comporta dessa maneira tanto na vida como na arte.

Em comunhão com as especificidades da natureza em que surge o riso, buscaremos também percebê-lo como uma ferramenta que colabora dentro da esfera literária com o desmascaramento social e também funciona como questionador, como um aliado no combate a favor das classes subjugadas pelo poder.

É comum na literatura que personalidades do passado histórico tornem-se alvos do recurso cômico em diversas obras. Reis, imperadores, políticos são facilmente destronados, apresentados fora de sua cotidiana e estimada autoridade. Justamente com o propósito de criticar as ações desses líderes, o autor da obra literária trabalha os personagens deslocados de sua habitual autoridade e medo que representavam, é como se a ordem social estivesse às avessas, ou seja, o mundo carnavalizado dos estudos de Bakhtin (2011), conceito que veremos mais adiante.

Em um trecho da narrativa de *Pega Pra Kapput!*, trabalhado no capítulo anterior, temos a figura de Adolf Hitler submetendo-se às indicações de um médico com habilidades duvidosas e ainda o líder alemão se sujeitando a sofrer uma cirurgia, e passar por uma circuncisão pelas mãos de um velho judeu. A cena chega quase a ser fantástica devido à alusão e tanta proximidade de dois mundos, o nazista e os judeus, completamente separados pelo terror. Mas certamente o excerto está carregado do fator cômico, pois suscita o riso do leitor ao zombar do ditador alemão. E suas fronteiras alargam-se com a íntima relação estabelecida com o contexto da ditadura brasileira. “O

riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio” (PROPP, 1992, p. 46). O contexto histórico do nazismo alemão serve de base para a crítica desempenhada via recurso humorístico, uma vez que a ridicularização de Hitler e sua personalidade fragilizada funcionam como ponte para questionar e zombar dos militares brasileiros. Os efeitos do cômico por meio do riso de zombaria somente são possíveis porque estão organizados contra aspectos negativos da vida e assim configuram-se como uma arma precisa no questionamento do conjunto social.

No fragmento a seguir, por exemplo, a personagem Dr. Moysés evidencia sua paixão sob o olhar de um narrador que descortina sua contraditória intimidade:

Sentou-se, o olhar cheio de nostalgia e ternura. Tão gracioso, o anão, com sua vozinha fina e seu riso debochado. Mal o tinha visto, e no entanto...

Levantou-se:

- Meu Deus! Estou apaixonado por um anão! E nem se quer sei o nome dele! A verdade é que ele não é feio. Tem uns olhos...

Pondo a mão na testa:

- Mas... Sou homossexual! Nazista e homossexual! (Idem, p.71)

O olhar zombeteiro colocado pelo narrador do texto é literalmente contundente e segue alguns eixos para gerar o fator da comicidade: a figura de um médico se reconhece um nazista, mas não um nazista representativo nos padrões do nacional-socialismo, mas uma nazista contraditoriamente homossexual. Outro fator que colabora bastante na formação a imagem cômica é que o homem pelo qual o médico se apaixonou é um anão. Ser um anão não é fato que normalmente provocaria o riso, no entanto, essa imagem dirigida ao contexto dos grandes soldados alemães torna-se diametralmente cômica, já que a natureza física serve também pra mostrar os defeitos espirituais. (PROPP, 1992). Na ligação entre ambos se encontra a gigantesca inversão social e sexual no riso, que tal criação permite entre os tantos elementos presentes em *Pega Pra Kapput!*.

A luz dos exemplos analisados pode-se elencar ainda alguns breves questionamentos: Qual o tipo de riso mais presente na arte? Quais os caracteres que permitem sua formação?

Anteriormente salientamos que o riso que está mais ligado à arte e à vida é o riso de zombaria. “O riso mais estritamente ligado à comicidade é aquele que chamamos de riso de zombaria” (PROPP, 1992, p. 28). Não é difícil perceber essa questão, pois como afirma o teórico russo Vladimir Propp: “A comicidade costuma estar associada ao

desnudamento de defeitos, manifestos ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso. Isso nem sempre é evidente, mas pode ser sempre mostrado com precisão”. (PROPP, 1992, p. 171). É com base nos defeitos e situações antes mascarados que os autores da literatura constroem sua linha criativa, utilizando o recurso da comicidade, já que somente na arte e por meio da linguagem seria possível ridicularizar Hitler ou o regime militar brasileiro como um todo.

Propp (1992) avança em seu estudo quando mostra que o sujeito que ri apresenta pelo menos duas grandes concepções; primeiro deve ter consciência do que seria justo, moral e correto. Em segundo, é a capacidade de observar que, no mundo a nossa volta, existe algo que contradiz, ou seja, o riso nasce da observação de alguns defeitos no mundo em que o homem vive e atua.

O círculo social em que o homem atua é recheado de defeitos, de injustiças de amoralidade, e tais defeitos e evidências cercam o contexto histórico abordado na narrativa da obra *Pega Pra Kapput!*. É o que pode ser percebido no momento em que o Dr. Moysés é preso por um suposto representante do DOPS Segue abaixo:

O policial começou a falar entre os dentes, baixinho:

– Agora nós vamos sair como dois amigos, você caminha sempre um passo à frente, vamos direto ao abrigo e entre no camburão que estará lá nos esperando numa especial gentileza dos serviços de segurança.

– Mas segurança, eu?

– Claro, não se faça de ingênuo, nós sabemos que vocês estão preparando uma fuga através da fronteira do Uruguai, estão dando cobertura ao Brizola, vocês são subversivos.

– Mas eu nem conheço o Dr. Jango.

– Viu, traiu-se, miserável! Quem falou aqui no Dr. Jango?

– Mas ele não foi deposto?

– Viu? Quem falou que ele foi deposto?

– Ora, os jornais...

– Jornais coisa nenhuma, isso tudo você vai explicar lá na delegacia, nós temos um jeitinho especial para fazer com que as pessoas falem. Sabe como é, as pessoas às vezes não querem falar e a gente precisa soltar a língua delas.

– Pelo amor de Deus, não me torturem!

– Torturar? Quem falou em torturar? Nós apenas induzimos as pessoas a falarem, não gostamos de mudos (Idem, p. 86-87).

A princípio, a prisão de um cidadão não é situação para gerar o riso zombeteiro, mas na cena em questão esse riso aparece de maneira mais sutil. O policial que prende Moysés tem sua identidade questionada, uma vez que é por meio de um chute na canela, ou seja, pela força que se apresenta como representante da lei. Aqui a autoridade e a arbitrariedade dos militares são descritas de forma cômica, já que o policial utiliza-se de todas as falas do médico para induzi-lo à prisão. E, de qualquer

forma, a fala dessa autoridade, de uma estupidez risível, e sua crueldade, em lugar de tornarem-no uma personagem temível, a rebaixam ao ridículo.

As cenas das diversas prisões e as torturas aplicadas durante a ditadura militar somente podem assumir a veia do cômico na literatura, pois o riso é preenchido pelo contexto social, e esse procedimento permite transformar o ridículo em cômico. E, dessa maneira, o texto literário acaba por expor os defeitos de tal momento de nossa história.

Outro recurso bastante perceptível no excerto trabalhado que completa o riso de zombaria é a ironia²². “Numa especial gentileza dos serviços de segurança”. Ou no momento em que se refere ao ato de torturar – “ a gente precisa soltar a língua deles”. Tal recurso possibilita compreender e coloca em evidência as intenções desse enunciador, que tem seus defeitos morais desmascarados.

Os conceitos sobre o riso, mais especificamente o riso de zombaria, irão colaborar para a compreensão das reflexões acerca do processo de carnavalização descrito por Mikhail Bakhtin (2011) a ser desenvolvido a seguir, uma vez que o carnaval na acepção bakhtiniana tem uma estreita ligação com o cômico. Na fase carnavalesca está associada à noção de que. “[...] [o] humor é um instrumento extremamente poderoso do espírito de negação, que destrói o velho e prepara o novo” (PROPP, 1992, p. 188).

5.2 O Mundo às Avessas

Dentro de qualquer contexto social existem inúmeras regras e procedimentos amplamente divulgados e estabelecidos pelo poder oficial. É evidente que todas essas articulações são organizadas e regem a determinação das classes que representam o poder vigente. Em muitos momentos da história de qualquer nação, os detentores do poder, em maior ou menor grau, desenvolveram atividades que extrapolaram os limites da ignorância, tiraram a liberdade, repreenderam e sufocaram a população, propagaram suas convicções por meio da força.

²² Sua definição não apresenta muitas dificuldades. Se no paradoxo conceitos que se excluem mutuamente são reunidos apesar de sua incompatibilidade, na ironia se expressa com as palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) outro, contrário. Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisso está sua comicidade (PROPP, 1992, p. 124).

Não foi diferente durante o período da ditadura militar brasileira, uma vez que o número de pessoas perseguidas pelos agentes militares foi literalmente considerável. Essas pessoas ficaram conhecidas como subversivas, assim denominadas, devida sua resistência em aceitar as imposições do governo. Rebelavam-se e, por isso, foram injustamente oprimidas, torturadas e muitas ainda mortas.

As feridas, as angústias, as inquietações e, principalmente, as verdades que foram consolidadas em um momento histórico como esse são trabalhadas e organizadas de forma minuciosa, e por que não dizer, desmascaradas e ridicularizadas dentro da esfera literária por via do recurso do humor, da satirização, do riso e da paródia. Já que é uma ferramenta social que permite elencar e criticar os erros do passado histórico, isto é, perceber e analisar tais períodos por outro viés, a literatura configura-se, então, como um suporte importante na consolidação em proporcionar um aprendizado, na expectativa de criar em seu leitor um cidadão que pense em um mundo melhor.

Nesse sentido após verificar a formação clara do fator cômico e do riso na obra *Pega Pra Kapput!*, neste estudo trabalhada como um possível suporte de resistência ao período militar, analisaremos justamente o que se pode chamar de “troca de papéis”, as autoridades do mundo oficial dividem e muitas vezes perdem espaço para os representantes das classes marginalizadas. Essa forma de orientação, ou organização favorece a percepção de uma nova visão sobre o fator histórico.

A inversão social apresentada como “o mundo às avessas”, juntamente com o recurso da comicidade que oportunizam uma possível nova interpretação e provavelmente também uma reavaliação das atitudes do homem, serão respaldadas pelas interessantes reflexões de Mikhail Bakhtin. Nessa linha, o teórico refere-se ao processo de “carnaval”, estudado e desenvolvido sobre o contexto das obras de François Rabelais, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Inicialmente faz-se necessário argumentar mais precisamente sobre o que seria o processo de carnaval de Bakhtin.

Mikhail Bakhtin (2011) inicia seus apontamentos ao afirmar que, durante a Idade Média, as festas populares se organizavam sempre sobre o aspecto cômico. Para tanto, esse seguimento humorístico das cerimônias populares regiam grandes diferenças com as cerimônias oficiais do Estado e da Igreja. Vejamos:

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo*

mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas (BAKHTIN, 2011, p. 4-5).

A possível criação desse segundo mundo, dessa visão distorcida e cômica, que caracteriza o universo do carnaval, proporciona o florescer da vida verdadeira – o carnaval é a própria vida que representa, uma forma livre de sua realização, isto é, seu próprio renascimento e renovação sobre novos princípios (BAKHTIN, 2011). É o momento em que o povo, permeado pelo princípio do riso, apresenta e vive uma segunda vida.

Essa segunda face da vida, que floresce da contrariedade com a vida real, está intimamente ligada ao contexto histórico oficial; desse contexto se alimenta, se fortalece e busca as bases para concretizar e apresentar uma estrutura diferenciada, muito distante das convenções existentes. Aqueles que são subordinados passam a ocupar o lugar dos chefes, o poder dominante perde sua força, as opressões são aniquiladas e o caráter festivo assume o comando. Essa aproximação e inversão dos mundos nas palavras de Bakhtin: (2011, p. 8-9):

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as hierarquias, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.

Importante recordar a definição de Vladimir Propp – “O humor é um instrumento extremamente poderoso do espírito de negação, que destrói o velho e prepara o novo”. (PROPP, 1992, p. 188). A festividade carnavalesca por via do riso é uma negação às imposições do poder oficial e, ao mesmo tempo, coloca em evidência a necessidade de organizar um mundo melhor, ou seja, permite cruzar o velho/passado com o novo/presente e, assim, oferecer uma preparação melhor para atuar na vida.

As regras são deixadas de lado, abandonam-se as etiquetas e o tom festivo assume lugar privilegiado, pois o riso carnavalesco necessita desse tom festivo como suporte. E, na cultura popular, o segundo mundo organizado por meio do carnaval acaba construindo, de certa forma, uma paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés (BAKHTIN, 2011). Isso porque, na vida ordinária, em outras palavras, na vida real, tais inversões sociais seriam impossíveis de acontecer.

O riso desde o contexto da Idade Média, analisado e desenvolvido por Bakhtin, apresenta-se dentro de uma configuração de contestação, ao evidenciar tudo aquilo omitido na versão oficial, ou na vida ordinária. A visão carnavalesca amparada no riso e no caráter festivo procura marcar de forma evidente a interrupção das regras e anseios da classe dominante. Nesse momento, todas as regras são quebradas e por um breve tempo a vida sai de seus trilhos habituais e legalizados (BAKHTIN, 2011).

Na abertura de *Pega Pra Kapput!*, quando Hitler, sob a pressão da chegada russa, submete-se a sofrer uma circuncisão pelas mãos de um judeu, a vida saiu literalmente dos trilhos, e por meio do riso, do exagero, inverte-se a posição social e coloca o velho judeu em superioridade capaz de salvar – ou não – a Hitler. O elemento marcante nessa inversão é a própria alusão direta aos baixos corporais, em um movimento que, pela mutilação, apresenta o grotesco que, como será visto posteriormente, é característico do elemento carnavalesco. E o grande líder da Alemanha é destronado, ridicularizado e mesmo a faxina, o genocídio frustrado, é uma comprovação do fracasso das atividades alemãs na 2ª Grande Guerra: “– Aliás, como é que ele ainda está vivo? Não mandei liquidar todos os judeus que ainda restavam? – Ele não está vivo – diz Morell. Ou melhor: está vivo por acaso. Nós o tiramos do forno crematório no último segundo. O senhor pode ver a barba dele, está toda chamuscada”. (GUIMARÃES et AL, 2004, p.20) Nessa configuração efetiva-se o pensamento carnavalesco como descrito abaixo:

O carnaval em sua acepção mais ampla liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído do medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir da mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo (BAKHTIN, 2011, p. 239).

Essa liberação do mundo, a aproximação das classes sociais o desmascaramento de algumas verdades, a contestação, a crítica, mas, principalmente, a essência de rever os acontecimentos e poder ampliar e mudar os horizontes, de libertar-se do passado, aprender com ele para renovar e melhorar o futuro, fortalece o espírito carnavalesco, o qual pode alargar-se como movimento metafórico. O líder nazista mutilado é mais do que ele mesmo: representa as deficiências naturais de todo o regime opressor.

5.3 Traços da narrativa carnavalesca

Após verificar que a comicidade e a formatação do riso estão ligeiramente atreladas ao fator de buscar uma nova visão do mundo oficial e também de perceber o jogo de inversões sociais, os destronamentos, a quebra das hierarquias, o fim das etiquetas como elementos essenciais do plano carnavalesco, busca-se agora garimpar em diversos trechos da obra *Pega Pra Kapput!*, elementos que configurem essas acepções e gabaritem o conceito da narrativa de esta obra funcionar como uma eficaz arma contra as ocorrências relacionadas ao regime militar brasileiro.

A última cena analisa o momento em que Adolf Hitler é destronado de sua real posição social, mais precisamente a partir do erro na cirurgia de circuncisão. Nela, o testículo de Hitler é cortado e acomodado em um vidro. Inicia-se então a operação Ovo de Fênix. O vidro é conduzido até o Rio Grande do Sul e funciona como o fio condutor da narrativa. Este acontecimento de acomodar o testículo de Hitler em um vidro é que vai fornecer as linhas desta análise, uma vez que todos os personagens do romance envolvem-se direta ou indiretamente com o vidro.

No Rio Grande do Sul, a primeira personagem a ter contato com o vidro que carregava o testículo de Hitler foi Raquel Caiman. Após esse episódio, a vida da personagem transformou-se consideravelmente. “[...] Contam que ela tinha encontrado um vidro e, de repente, o céu escureceu, começou a ventar e muita gente jura que até as ondas andaram ao contrário. Desde então, sempre que Raquel abria alguma coisa acontecia algo estranho” (GUIMARÃES, 2004, p. 53).

Bastava abrir algo e uma desgraça acontecia, cobra saía da bolsa, baratas do armário, água da privada inundava o apartamento até abrir a porta e o marido cair morto. Os acontecimentos com Raquel não são de ordem comuns e muito menos sem sentido, eles assolam o velho/passado, ou seja, podem representar um repúdio às arbitrariedades e eliminação da liberdade imposta pelos militares que muitas vezes poderia até levar à morte. Justamente por condenar e criticar essa atuação e apresentar uma nova concepção de olhar os fatos todos aos estranhamentos relacionados à Raquel, é que funciona como uma paródia, como uma inversão da ordem racional. As cenas são recheadas do fator cômico, não poder abrir nada, deixar tudo que é gaveta aberta em casa, abrir a privada e inundar o apartamento. Mas é via fator do riso que o universo

carnavalesco se insere. “O riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento a violência”. (BAKHITIN, 2011, p. 150).

No plano oficial, devido ao medo e a violência impostos pelo regime militar que geravam enormes sofrimentos para a população, é impossível surgir o riso, já que ele precisa da quebra desse quadro em que o medo e a violência imperam para desenvolver a comicidade. Pode-se perceber essa quebra em um interessante episódio, no qual encontramos a inusitada trinca de nazistas arquitetando os planos para recuperar o vidro. Travavam algumas discussões em que o Dr. Morell apresentava-se como o líder e, por sua vez, lançava ordens ao anão Fritz e, principalmente, a um coronel da “SS”.

O coronel e o anão puseram-se a falar ao mesmo tempo, gesticulando e lançando uma chuva de perdigotos no doutor, que os interrompeu, irritado:
 – Um de cada vez, idiotas! O anão primeiro.
 – Por que o anão? Não há mais hierarquia?
 – O anão! – urrou Morell. – O anão, pronto!
 – Viu, disse Fritz, triunfante. – O doutor disse que sou eu. Obrigado, doutor. Mas então: entrei no apartamento, como tínhamos combinado. A velha ficou apavorada – tal como o senhor tinha previsto. Fizemos aquela encenação, acende a luz, apaga a luz, e tudo mais. Aí procurei a relíquia, mas não encontrei doutor. Infelizmente. A verdade é que eu não podia ver direito, porque a bateria das lâmpadas dos olhos está fraca. É culpa do coronel, que...
 – Maldito! Gritou o coronel, e tentou de novo agredi-lo. O doutor tornou a separá-los, desta vez a bofetadas.
 – Basta! Agora o coronel.
 – Entramos lá – começou o coronel.
 – Já sei disse o doutor, impaciente. – E daí?
 – E daí?... O coronel franziu a testa. – Ah, sim!
 – Um sorriso alvar iluminou lhe o rosto. – A velha confundiu o Fritz comigo! Veja só, doutor, que velha estúpida! Confundiu um anão, disfarçado de cão pastor, com um coronel da SS! Não é idiota, ela? (Ibidem, p. 45).

A utilização do destronamento e da quebra da hierarquia própria do universo carnavalesco torna-se evidentes nos diálogos entre os três representantes alemães. Pois encontramos um coronel da “SS” alemã que tem dificuldades de executar uma tarefa simples de invadir um apartamento. E a insistente discussão do coronel com o anão Fritz reforça o valor de rebaixamento, uma vez que estes trocam injúrias e chegam a se estapear. As inversões recorrentes à carnavalização podem ser notadas justamente nas atitudes desorientadas dos personagens, atitudes estas que contrariam as regras do contexto, ou seja, um coronel atrapalhado, um anão e um médico, de certa maneira desequilibrado na liderança da operação. Forma-se um paradoxo ainda maior quando atentamos ao absurdo da missão que os três alemães desenvolvem recuperar um vidro que carrega o testículo de Adolf Hitler. No carnaval, todos são iguais e os indivíduos

separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, sua idade e sua situação familiar, são apresentados de forma livre e inversa. (BAKHTIN, 2011).

Mikhail Bakhtin (2011) apresenta uma concepção sobre as imagens da cultura popular da Idade Média, que vai chamar de realismo grotesco. Nesse momento, evidencia a importância daquilo que denomina o princípio material e corporal. Esse princípio deve ser o porta-voz não de um indivíduo isolado, mas sim do povo, do coletivo e ele também é o início da festa. Na sequência, demonstra o fator de rebaixamento como traço essencial do realismo grotesco. O riso organiza todas as formas do realismo grotesco, pois foi sempre ligado ao baixo material e corporal. (BAKHTIN, 2011).

No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida com um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor. (BAKHTIN, 2011, p. 18-19).

O baixo material e corporal que dá início ao caráter de festividade nas reuniões carnavalescas da Idade Média correlaciona-se com a manifestação do plano “Ovo da Fênix” em *Pega Pra Kapput!*, ou seja, toda a trama da narrativa é previamente organizada em torno de um rebaixamento, a acomodação do testículo de Hitler em um vidro. Bakhtin (2011) lembra que essa imagem do grotesco é sempre ambivalente, revela tanto um lado negativo, como também apresenta outro positivo.

Esses dois polos podem ser associados da seguinte forma: ao mesmo tempo que a imagem do testículo acomodado em um vidro carrega a possibilidade de um novo florescer das ideias de opressão (fator negativo), revela também a possibilidade de um recomeço (fator positivo), já que esse elemento corporal é responsável direto pelo início da vida. Ou seja, o fator positivo é a denúncia como forma de desmascaramento para um recomeço político apontado pela abertura democrática. A simbologia da autoridade e repressão representadas por esse baixo material e corporal são constantemente retalhadas e combatidas no universo da narrativa, como afirma-se na citação acima, uma ação de destruir o velho e renovar-se. É Nessa alternância entre o alto e o baixo, e no

valor da renovação que oferece a imagem grotesca, que se revela fortemente o significado prenhe do mito da Fênix.

As reflexões bakhtinianas, mesmo respaldadas nas festividades da Idade Média, no carnaval, na forma popular de inverter as normas da Igreja e do Estado, são bastante esclarecedoras, por exemplo, para a compreensão de um romance como *Pega Pra Kapput!*. Pois o traço fundamental, o universo carnavalesco, o mundo às avessas, é consideravelmente percebido na narrativa, e revela a alternância entre as verdades e as mentiras.

De acordo com Propp (1992), a paródia que representa um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado serve de ferramenta para subverter a ordem social e facilitar o universo carnavalesco. Esse procedimento torna-se visível na narrativa de *Pega Pra Kaputt!*, após uma batida policial que acaba por o dentista Teva Caiman, sua mãe, Raquel recebe a visita de um oficial, Platão, em casa e este solicita que ela entregue algo que ela tem escondido, mas ele não sabe o que procura. Enfim, após resolvida a questão, Raquel surpreende Platão e seu chefe na delegacia e descobre na figura do chefe um vizinho que era professor e que estava disfarçado de oficial:

– Eu sei lá onde se guarda ouro – disse o professor. – Só entendo de economia, não entendo de ouro. Mas resolvi me apossar do vidro. Aí então me veio a ideia de simular uma batida policial... De levar o Teva para uma prisão, e assim fazer com que a senhora me entregasse o frasco. Me deu muito trabalho isto tudo, Dona Raquel. Gastei minhas economias. Contratei estes homens, aluguei um depósito, comprei até um antigo camburão da polícia num leilão. Os homens apontou-os são burros (houve um murmúrio de revolta). Tive de ensinar-lhes o que dizer... Tive de prometer viagens a Bariloche.

Um desabafo:

– E os burros, em vez de prender só o Teva, prenderam meia Porto Alegre! (Idem, p. 106).

São articuladas na passagem inúmeras relações com o plano do cômico, da paródia e da carnavalização. Primeiramente, pode-se pontuar o destronamento e a alusão do despreparo dos oficiais. O comandante é um professor, a delegacia funciona em um velho barracão, o camburão foi comprado em leilão, e os policiais não têm qualquer tipo de preparação, tanto que ao invés de prender o Teva, prendem meia Porto Alegre. A parodização revela a fragilidade real do contexto social do período e, nesse mundo invertido, é possível ridicularizar as ações violentas dos oficiais representantes

do regime ditatorial militar Bakhtin (2011) afirma que todo golpe dado ao mundo velho ajuda o nascimento do mundo novo.

As injúrias realizadas, e as críticas transformam-se no caráter festivo justamente por serem embrionárias de um fator de renovação, assim o local onde as pessoas presas foram acomodadas se transforma em um ambiente alegre. Já que nesse momento Teva e Urba se conhecem e mais adiante o casal se casou. Esse casamento é um elemento totalmente carnalizado, tanto pelo nome dos filhos (Bakunin e Babalu) como pelo nome da mãe destas duas crianças (Urba), que seria a carnalização da própria esquerda.

O carnaval celebra o aniquilamento do velho mundo e o nascimento do novo, do novo ano, da nova primavera, do novo reino. O velho é aniquilado e apresentado juntamente com o novo, representado com ele, como parte agonizante do mundo bicorporal único. É por essa razão que as imagens de carnaval oferecem tantas coisas ao avesso, rostos invertidos, proporções violadas de propósito, quebras de hierarquias (BAKHTIN, 2011, p. 360).

Ao respaldar-se dos acontecimentos históricos de determinado contexto, e por via de o fator cômico denunciar suas arbitrariedades, desmascarar suas mazelas e apresentar uma nova concepção de visão, que na estreita ligação que as inversões proporcionam realizar uma nova reflexão sobre os acontecimentos históricos, e abrir caminhos para um novo horizonte, é o mundo que atravessa e conduz a um novo nascimento.

Para finalizar e evidenciar com maior precisão essa característica de celebrar o novo mundo, desmitificando o velho ao apontar suas deficiências, buscamos a imagem totalmente ambígua e ambivalente que está nas últimas cenas da narrativa de *Pega Pra Kapput!*, quando Platão persegue o professor Gudinho atrás do vidro:

Platão sentiu que era sua última oportunidade. Num salto espetacular mergulhou, agarrou o professor pelas pernas. Gudinho caiu. O frasco saltou longe, desapareceu num fosso profundo.

– O vidro! – gritou o professor.

Naquele momento um betoneira despejou o seu conteúdo de concreto no fosso, enchendo-o até a borda.

– Meu Deus! – gritou Gudinho. Platão, boquiaberto, olhava.

Gudinho levantou-se, correu ao frasco, tentou mergulhar no concreto. A custo, os operários retiraram-no dali. Estava exausto; deitaram-no num monte de areia.

– O que estão construindo aqui? – perguntou a um pedreiro, num fio de voz. O homem encolheu os ombros. Não sei, disse, parece qualquer coisa da Fazenda.

– Da fazenda? – O professor sentou-se os olhos arregalados. – Da Fazenda?

Apontou o dedo acusador na direção de Platão:

– Tu! Tu és responsável por tudo que acontecer daqui por diante a este país!
(Ibidem, p. 132).

O frasco com a relíquia de Hitler acaba sendo concretado nas bases de edificações do governo em Brasília. A indicação de responsabilidade sobre tudo que acontecer de mal ao Brasil seria culpa de Platão é amplamente alimentada pela importância que a capital do país representa na consolidação dos ideais de uma nação. Vivia-se um período bastante conturbado: o regime militar trabalhava unicamente direcionado aos seus interesses, as mídias e a arte como um todo eram constantemente censuradas.

5.4 A carnavalização na estrutura do texto

Mikhail Bakhtin (2011) afirmava que durante o carnaval era a própria vida que representava e, por certo tempo, o jogo se transformava em vida real. Seria uma segunda vida sustentada pelo riso. Assim toda a narrativa e/ou organização da obra *Pega Pra Kaputt!* estaria regida por esse princípio carnavalesco, uma vez que todos os acontecimentos são conduzidos pelos indícios do riso e da comicidade.

Dessa forma, alguns elementos da carnavalização ainda podem ser desenvolvidos e apresentados. Em primeiro plano pode-se observar a carnavalização da autoria, de uma obra construída coletivamente. Em segundo momento, tem-se a carnavalização da forma textual, dos cenários, da verossimilhança e principalmente a carnavalização do próprio ambiente ficcional.

A carnavalização da autoria é anunciada pela incrível desordem da história imposta pelos autores dessa criação coletiva entre si. A sequência é desordenada, em que cada autor, sem preocupação com a lógica, apresenta rupturas com o capítulo escrito por seu colega anteriormente. Tal desordem e desvio da autoria também podem ser observados quando, durante a narrativa, surgem as ilustrações quadrinescas de Edgar Vasques, em que a mosca comenta as histórias narradas, como no exemplo a seguir:



Figura 10 – VASQUES, Edgar. Ingresso dos quadrinhos na narrativa

Fonte: GUIMARÃES, Idem, p. 65.

Percebe-se que, além da narrativa trabalhada pelos escritores e da caracterização dos personagens e cenários demonstrados pelo ilustrador, surge a figura cômica de uma pequena mosca que tece comentários e apresenta uma visão crítica no curso da narrativa. Uma divertida aventura carnavalesca no universo das tradicionais obras de literatura.

Em segundo plano também apresenta-se ao leitor uma carnavalização dos cenários. O universo político da ditadura militar é descrito no capítulo histórico e criticado na obra *Pega Pra Kaputt!* ocorreu em todo território brasileiro e principalmente dentro dos grandes centros políticos do país, como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Minas Gerais. Dessa maneira, como fator carnavalesco, os cenários descritos na narrativa configuram-se como espaços à margem, que não pertenciam aos grandes centros políticos da época. As ações da narrativa transcorrem em Capão da Canoa, Imbé, Santa Maria e em Porto Alegre, no Bom Fim e Floresta.

Em determinado momento desta dissertação apresentamos a inclusão dos mecanismos da comunicação de massa em convergência com o mundo das artes. E nesta conjectura também pode-se evidenciar outro importante aspecto carnavalesco, isto é, a carnavalização da estrutura. Em outras palavras, a inclusão dos quadrinhos em uma narrativa literária ou supostamente literária.

A literatura, em sua prosa tradicional, recebe os aportes de uma nova linguagem (os quadrinhos), e está recheada dos condicionamentos de uma cultura de massa, sempre combatida pelas belas artes. Aqui os quadrinhos (comunicação de massa) e a literatura (meio artístico) são colocados em um mesmo plano. As regras são quebradas e as distâncias eliminadas, é a apresentação ou consolidação do aspecto carnavalesco.

Fruto dos apertos dos autores de *Pega Pra Kaputt!*, a narrativa chega a perder a sequência lógica das ações, como no caso dos dois alemães que caem em um buraco durante a história e desaparecem para sempre:

Começaram a atravessar a rua na direção do edifício dos Caiman. Morell acariciava a sua Lunger. O coronel, a sua faca. Chegaram ao meio da rua. Neste exato momento, Dona Raquel destampou o vidro de ketchup. Abriu-se uma cratera na rua sob os pés dos dois alemães, que desapareceram para sempre. (Ibidem, p. 117).

Contudo, esses dois personagens reaparecem no fim da narrativa, surgem das entranhas da terra após muito tempo cavando pra tentar recuperar o vidro que ainda acomodava o testículo de Hitler. Esse trecho caracteriza o que poderíamos chamar de carnavalização da verossimilhança, daquilo que poderia parecer verdade.

E para configurar a obra como um todo, dentro do aspecto da esfera carnavalesca, tem no fim do texto a inusitada presença, ou ingresso dos autores; Josué Guimarães, Luis F. Verissimo e Moacyr Scliar na história, estes representados inclusive de forma gráfica. Segue abaixo:



Figura 11 – VASQUES, Edgar. O olho da Fênix.
Fonte: GUIMARÃES, Ibidem, p. 135.

O universo literário, que já sofreu na obra em análise nesta dissertação a inclusão carnavalesca da linguagem dos quadrinhos, tem agora um processo de proporções gigantescas, uma vez que os autores irão descrever de dentro da narrativa a sequência do texto e a trajetória dos personagens. Ou seja, dentre os conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin (2011), inserido dos conceitos das inversões que o carnaval permite, apresenta-se no desfecho da narrativa a carnavalização do próprio universo ficcional, com a inclusão dos autores na narrativa.

Com o intuito de subverter a ordem e o estado burocrático brasileiro, os autores de *Pega Pra Kaputt!* procuram demonstrar que os genes da maldade carregados naquele frasco e levados para o centro da terra, e o final em aberto colocam o elemento de que sempre haverá possibilidades de retrocesso. O ovo da fênix deve ser combatido sempre, mesmo que seja pelo riso, mesmo que seja pelos livros, pois de alguma maneira esse olho está sempre zombando de nós também.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CORRENTE DO LIVRO CONTRA O OVO DA FÊNIX

Neste momento, faz-se necessário retomar o fator essencial que conduziu esta pesquisa, ou seja, a importância da literatura, em especial da obra *Pega Pra Kaputt!* no combate à repressão e ao Estado burocrático-autoritário brasileiro. Como a literatura tem a capacidade de transformar a realidade, obras como a trabalhada nesta pesquisa fundamentam-se como consideráveis armas de contestação e críticas ao momento histórico vigente. Os caminhos trilhados para chegar ao fim desejado passaram pela breve historicidade do período entre 1964 e 1985, a ditadura militar, e que as barbáries como torturas, censura, mortes ligadas ao governo foram desenvolvidas.

Outro eixo importante nesta pesquisa é a reflexão sobre construção e estruturação da obra, uma vez que ela foi organizada de forma coletiva. E essa acepção coletiva é ampliada pelo uso constante da imagem, já que um dos colaboradores na construção da obra é cartunista, e para tanto sua participação é na elaboração de quadrinhos. Tal organização amplia o poder de crítica e ainda colabora no potencial de cruzar pontos de vistas e de se sustentar na própria ausência de planejamento. O trabalho em grupo tinha um alvo para sua crítica, mas a seriedade de um trabalho planejado seria uma forma também ridícula de ação. O caminho foi desorganizadamente, carnavalescamente, fazer um livro que talvez nem livro seja. Importa é que se integre à corrente, mesmo fajuta, como a que adverte o leitor nas primeiras páginas sobre os perigos de se emprestar a obra: “Com relação a esse livro de costumes, os editores recomendam: leia-o e logo depois queime-o . E espalhe, logo depois, suas cinzas por todo o território brasileiro” (Idem, p.15). *Pega para Kaputt!* autodeclarava-se, desde o início, um livro maldito, mesmo que sem maldição alguma, em meio aos anos de chumbo.

A literatura desenvolveu-se de forma significativa durante a ditadura militar brasileira, Malcom Silverman realizou um interessante painel das obras literárias que compunham esse período. Apresentando a elaboração de diversas frentes de romance que contestavam as ideias do grupo militar no poder, forjavam, por meio da literatura, uma ferramenta de críticas e de denúncias.

As concepções da literatura atreladas agora no jogo, verbal e de imagens, levam o leitor a buscar novas formas de leitura e interpretação, já que no universo das

imagens no qual a sociedade estava inserida, e a inclusão das imagens no plano literário geram novas fronteiras diferenciadas. E na obra *Pega Pra Kapput!* o uso da linguagem quadrinizada aumentou as possibilidades do recurso humorístico e ampliou os significados dos textos.

Para o crescimento da literatura nacional, as revistas em quadrinhos foram um importantíssimo suporte de divulgação, pois como analisado nesta pesquisa, inúmeras obras, clássicos de nossa literatura, foram dinamizados na linguagem quadrinesca. Como as revistas em quadrinhos faziam parte do universo dos jovens esse recurso teve grande aceitação no mercado nacional e funcionavam como uma ponte para obra original, pois os quadrinhos geravam a curiosidade e naturalmente encaminhavam os leitores para a obra primeira.

O mercado das revistas em quadrinhos estava inserido no que determinaram de cultura de massa, destinada à grande parte da civilização marginalizada pela cultura erudita. Nesse contexto, a divulgação das imagens principalmente pela avassaladora concretização da televisão oportunizou um painel ligeiramente diferenciado. Era necessário entender os caracteres desses novos suportes de comunicação, verificar as suas reais habilidades e como utilizá-los de forma positiva dentro da esfera literária.

Ao conhecer as especificidades do contexto em que ocorreu a ditadura militar, as formas de tratamento para com a sociedade que eram dirigidas pelos representantes do poder e também de perceber as novas formas de comunicação, no caso, os quadrinhos, forma-se um cenário propício para as habilidades de alguns escritores que se utilizam das ferramentas da linguagem, e da mistura de linguagens, para criar uma obra que vai combater, via humor, todas essas atrocidades levantadas no período.

Para fundamentar esta pesquisa, foi essencial a presença dos conceitos e reflexões realizadas por Mikhail Bakhtin, principalmente a parte de sua obra, a qual versa sobre o dialogismo e a polifonia. Para Bakhtin, todo enunciado vive de uma situação dialógica. O romance transforma-se em uma arena, em que se encontram os mais variados pontos de vista, cruzam-se concepções, alinham se posicionamentos. E em uma obra construída coletivamente, o recurso do grande número de vozes é ligeiramente ampliado em sua aceção.

Esse encontro de vozes permite o encontro com o passado histórico, possibilita a releitura da história por outro viés. Pois numa construção dialógica, as vozes são alinhadas de forma a permitir que o leitor tire suas próprias conclusões, é um momento em que passado e presente consolidam-se na esperança de fomentar um futuro melhor.

Na obra *Pega Pra Kapput!*, construída pelos gaúchos, Josué Guimarães, Moacyr Scliar, Luis Fernando Verissimo e Edgar Vasques, o dialogismo favorece a recriação do que Bakhtin chama de romance polifônico, o romance em que as vozes se deixam aparecer. E isso se passa mediado pelo riso e pela carnavalização, trabalhados com auxílio das reflexões de Vladimir Propp e de Mikhail Bakhtin. O riso é uma ferramenta contundente contra o chamado “mundo oficial” ele é a punição que nos dá a natureza por um defeito oculto ao homem, defeito que nos revela repentinamente. (PROPP, 1992)

A formação do ambiente para o riso somente é possível porque são atacados os aspectos negativos da sociedade, no caso da obra em análise nesta dissertação, o riso procura zombar das atividades dos militares brasileiros, de certa forma até ridicularizando suas atividades.

Para conseguir adentrar ao mundo da repressão e autoridade, ou seja, o mundo oficial, Bakhtin também utiliza o termo de vida ordinária, já que se faz necessário criar um segundo mundo, um local em que as patentes, as hierarquias são destituídas e todos são colocados em um mesmo nível, como nas festas populares da Idade Média. Configura-se assim o denominado “mundo às avessas”, local onde os reis são destronados e os marginalizados assumem o poder. Nesse jogo de inversões, a vida é renovada, condena-se a passado e vislumbra-se um novo futuro. As imagens do mundo carnavalesco são integralmente voltadas para aludir a esse processo de regeneração, atrelando o lado negativo com o positivo, uma relação ambivalente de questionar o passado e configurar uma nova concepção do futuro.

As análises realizadas nesta presente dissertação demonstram que o homem, quando em grupo, “é uma fera”, e ainda que, se utilizar da destreza do cômico de maneira corrosiva, pode criar uma eficiente arma na batalha, por meio do riso e das inversões sociais. Nesse sentido, amplia-se a importante evidência de que por meio da corrente do livro pode-se formar uma sociedade mais crítica e justa, por conhecerem os conflitos e entenderem o passado histórico. Afinal o Ovo da Fênix pode ainda estar circulando entre nós.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoiévski**. [Tradução Paulo Bezerra]. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. [Tradução Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira]. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. **Estética da Criação Verbal**. [Tradução Paulo Bezerra]. São Paulo: Martins fontes, 2010.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. [Tradução Yara Frateschi Vieira]. São Paulo - Brasília: HUCITEC, 2011.

BRAIT, Beth (Org.) **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

CHIAPPINI, Ligia; CITELLI, Adilson. **Aprender e Ensinar com textos não escolares**. São Paulo: Cortez Editora, 2000. volume 3.

CHIAVENATO, J. Jose. **O golpe de 64 e a Ditadura Militar**. (2. ed.). São Paulo: Moderna, 2004.

CIRNE, Moacy; MOYA, Álvaro de et al. **Literatura em Quadrinhos no Brasil – Acervo Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. (5. ed.). São Paulo: Perspectiva, 1998.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FISCHER, Luís Augusto. A Era Érico e Depois. In: GOLIN, Tau; René Gert; BOEIRA, Nelson (Orgs.). **História Geral do Rio Grande do Sul - República: da Revolução de 1930 à Redemocratização (1930-1985)**. Porto Alegre; Passo Fundo: Méritos Editora, 2007. P. 427-445.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

_____. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

_____. **A ditadura desmascarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002c.

GOLIN, Tau; René Gert; BOEIRA, Nelson (Orgs.). **História Geral do Rio Grande do Sul** - República: da Revolução de 1930 à Redemocratização (1930-1985). Porto Alegre; Passo Fundo: Méritos Editora, 2007.

GUIMARÃES, Josué et al. **Pega pra Kaputt!** Porto Alegre: L&PM, 2004.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Josué Guimarães Escrever é um Ato de Amor**. Autores Gaúchos. Porto Alegre: IEL, 2006.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. Luis Fernando Veríssimo. **Autores Gaúchos**. Porto Alegre: IEL, 1991.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. Moacyr Scliar. **Autores Gaúchos**. Porto Alegre: IEL, 1985.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a sério**. (2. ed.). São Paulo: Editora Senac, 2008.

MAINARDI, Diogo. Palavras ao Vento: Sem público e ganhando mal, os autores nacionais se arrastam num deserto sem fim. *Revista Veja*. São Paulo, ed. 1245, p. 102 – 103. Jul. 1992.

MARTINS, Dileta Silveira. A posição de Josué Guimarães na literatura sulina. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997. p. 17 – 26.

PELLEGRINI, Tânia. **A Imagem e a Letra**. São Paulo: FAPESP, 2009.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. [Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade]. São Paulo, Ática, 1992.

RODEGHERO, Carla Simone. Regime Militar e Oposição. In: GOLIN, Tau; René Gert; BOEIRA, Nelson (Orgs.). **História Geral do Rio Grande do Sul** - República: da Revolução de 1930 à Redemocratização (1930-1985). Porto Alegre; Passo Fundo: Méritos Editora, 2007. p. 83-101.

RÖSING, Tânia Mariza Kuchenbecker ; AGUIAR, Vera Teixeira de (Orgs.) . **Jornadas Literárias** - o prazer do diálogo entre autores e leitores. Passo Fundo: EDIUPF, 1991.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SCLIAR, Moacyr. Um dos autores do crime confessa. **Revista ZH**. Porto Alegre, p. 2-5. Janeiro, 1978.

SILVA, Miguel Rettenmaier da (Org.); ROSING, Tania (Org.). **Leitura dos espaços e espaços da leitura**. (11. ed.). Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2009.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo Romance Brasileiro**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000.

STAM, Robert. **Bakhtin** - da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 2000.

ZILBERMAN, Regina; ROZING, Tânia M. k. (Orgs). **Escola e Literatura**. Velha crise, novas alternativas. São Paulo: Global, 2009.

HOME PAGE VISITADAS

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO. Disponível em: <www.upf.br/aljog>. Acesso em: 27 jan. 2012.

REVISTA VEJA. Disponível em: <www.veja.com.br/AcervoDigital>. Acesso em: 15 nov. 2011.