

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FACULDADE DE DIREITO

LEONARDO SANTOS DE ARAÚJO

UM MÊS EM DACHAU: APONTAMENTOS ACERCA DA RELAÇÃO ENTRE
DIREITO E LITERATURA POR MEIO DA OBRA DE VLADÍMIR SORÓKIN

CURITIBA
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FACULDADE DE DIREITO

LEONARDO SANTOS DE ARAÚJO

*UM MÊS EM DACHAU: APONTAMENTOS ACERCA DA RELAÇÃO ENTRE
DIREITO E LITERATURA POR MEIO DA OBRA DE VLADÍMIR SORÓKIN*

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Direito, com habilitação em Direito do Estado, na Faculdade de Direito do Setor de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Vera Karam de Chueiri.

CURITIBA
2018

Para Kátia dos Santos, com todo o amor

AGRADECIMENTOS

Jacques Rancière, para conceituar o que chama de *partilha do sensível*, utiliza-se da polissemia do termo francês *partager*, que indica ao mesmo tempo uma partilha no sentido de tornar alguma coisa comum à todos e também a separação desse mesmo todo na parte, no quinhão de cada um. Uma partilha pressupõe, portanto, se aceitarmos a tradução dessa polissemia, constituir um todo e saber qual parte deste todo é a nossa parte.

Sob pena de cometer uma grotesca deturpação do sentido pretendido por Rancière, e por isso peço desculpas antecipadas, acredito que esse trabalho representa, em muito, o quinhão que pertence a mim daquilo que partilhei com muitos outros durante minha passagem pela Faculdade de Direito da UFPR, e, mais ainda, durante cinco anos da minha vida. Não passei incólume ou uniforme por essa experiência. E por tudo que passei junto a muitas pessoas durante esse tempo, pelos mais diversos motivos, devo oferecer ao menos um humilde agradecimento.

Em primeiro lugar, àqueles que foram meus professores. Eu não tenho vergonha de admitir que vivi uma relação de amor e ódio com o Direito, por uma série de motivos, e isso se reflete também em inúmeras dúvidas que ainda conservo em relação ao futuro. Mas ao entrar na faculdade, somos recepcionados por variados tipos de pessoas, e também variados tipos de professores. Mas existe um certo elo, entre alguns desses docentes, que os aproxima de maneira fundamental e também fazem valer o esforço de enfrentar os desafios de cinco anos de curso. É certo que existem prejuízos na coincidência entre a profissão de professor e pesquisador, e que muitos que ocupam o cargo da docência o fazem pelo prestígio ou pela oportunidade de pesquisar, mas não pelo amor e a dedicação à docência. Mas fico feliz de ter sentado na sala de aula de professores que provaram o contrário, transbordando dedicação, carinho, amor, instigando o desconforto e o senso crítico diante da realidade (por vezes macabra) do direito. Nesse sentido agradeço à professora Eneida Desiree Salgado, com quem tive a oportunidade e a honra de fazer parte do PET, sob sua tutoria, durante 4 anos, pela atenção, dedicação e carinho, além de algumas revisões severas. Ao professor Luís Fernando Lopes Pereira, por abrir meus olhos ao mundo da história e das ciências sociais, ainda que eu tenha me afastado, especialmente da história, ao

final, desde o primeiro ano foi decisivo para minha formação. Ao professor André Peixoto de Souza, pela proximidade e por sempre defender o lado dos alunos, uma característica rara. Ao professor Rui Carlo Dissenha, por mesmo ao final da graduação ter feito diferença na maneira como eu vejo a prática jurídica. Por diversos motivos, estendo também os agradecimentos aos professores Abili Lázaro Castro de Lima, Katya Kozicki, Melina Girardi Fachin, Vicente de Paula Athayde, Paulo César Busato, José Antônio Peres Gediél, Rodrigo Kanayama, Clara Roman Borges, Rita Vasconcelos, André Giamberardino, Leandro Gorsdorf e Egon Bockmann Pereira. Por fim, também vejo essas características na minha orientadora, Vera Karam de Chueiri, que carinhosamente acolheu e decidiu me apoiar na elaboração deste trabalho, na professora Angela Couto Machado Fonseca, que apesar do pouco contato também me forneceu inspiração para trabalhar com filosofia, e no professor Celso Luiz Ludwig, que me influenciou na mesma maneira e que espero, guardadas as devidas proporções, ter realizado um trabalho à altura da profundidade exigida e transmitida em suas aulas durante a graduação. Agradeço-os também por terem aceitado o convite de participar na banca de avaliação desta monografia.

Aos amigos, em seguida. À Amanda Martins e à Bianca Claudino, em primeiro lugar, pela presença em minha vida há tantos anos, pelos puxões de orelha que eu mereci e os que eu não mereci, por todos os conselhos, por todas as discussões que não chegaram a lugar nenhum e por aquelas que chegaram, pela companhia, pelo carinho, pela certeza inabalável da presença por todo esse tempo e pelos tempos que virão, meu amor, carinho, e gratidão. Afinal, eu não preciso de mais amigos, eu tenho duas.

Aos membros do STM, que cresceram tanto em importância durante todos esses anos. Henrique Moric (Dollynho), Juliano Pietzack (Jubs), Vinícius da Silva (O Lenhador), Eduardo Volski (Abel), Bruno Guimarães (Bê), Mateus Gapski (Gaspi), Rafael Lodi (Lowdie), Ian Leisner, Schurt Verreschi. Pela companhia, pelos jantares, almoços, todos os tipos de refeições, pelas sessões de RPG, pelas mesas de *boardgames*, pelas conversas de madrugada, por tudo. Pela constância e pela lealdade. Às vezes parece que faz uma vida inteira, ainda que tenham sido só alguns anos, eu espero que sejam muitos mais. Eu realmente não sei onde eu estaria hoje se não fossem cada um de vocês. Meu amor, meu carinho e minha gratidão.

Aos amigos que desde cedo me acompanharam nas salas de aula. À Luiza Motta, pela lealdade, pelo carinho, pelas conversas, pela companhia, e ainda mais recentemente pelas discussões e intercâmbios gerados pelo fato de compartilhar uma orientadora e um tema comum. Ao Pedro Franco, pelas discussões, pelos almoços, pelas caminhadas, pela presença logo no primeiro dia no primeiro ano de faculdade. Também ao André Morrone, Ângela Vicenzi, Clara Luchtemberg, Marina Vilas Boas, Matheus Manika, Mariana Buerger, Fernando Roldo, pelo carinho em todas essas manhãs, matéria e sofrimentos compartilhados, pela certeza que poderei contar com vocês por muitos anos ainda. Meu amor, carinho e gratidão.

Aos membros do falecido Grupo Paulo Leminski (ainda que o nome tenha sido renegado), que foram muitos, às vezes em poucas reuniões, mas especialmente Fernando Trierweiler, Régis Cardoso, Luís Henrique Sierakowski, Gabriela Turkot, Matheus Henrique Alves, Lui Martinez Laskowski, e outros que já citei ou ainda vou citar. Nossas discussões ainda guardam muita importância e me ajudaram a continuar perseguindo a literatura. Obrigado por terem me ajudado a preservar uma parcela da minha sanidade nesse percurso.

Pelos amigos que eu mantive após o ensino médio na UTFPR (e os que vieram depois), Everton Vinicius, Maria Augusta, Mika Taninaka, Lucas Petrelli, Rafael Bernardelli, Amanda Archeleiga, Flávia Vidal, Fabiane Hadas, Henrique Hamilko, Marcelo Dias. Apesar do pouco contato que o trajeto da faculdade permitiu a nós, uns mais do que outros, continuam sendo importantes e especiais e continuam sendo um dos meus portos seguros. Obrigado por ainda estarem por aqui.

Por alguns dos meus amigos que chegaram mais tarde, mas que também fizeram diferença: Everton Bernardes, João Gabriel Stéfano, Celline Pavanin, Lizandra Goulart. Por muito mais sessões de *Vampiro* pela frente, obrigado por terem entrado na minha vida.

Por fim, não menos importante à família. Ao meu pai, Carlos Eduardo Pavanelli de Araújo, primeiro peço desculpas por ter sido um tanto distante durante esses tempos, especialmente ao fim da faculdade. Mas você nunca desiste, continua ligando, continua preocupado, continua sempre presente apesar da distância. Muito obrigado por todo o amor, o carinho, os conselhos, as brigas e puxões de orelha que eu sei que mereço, por sempre estar presente quando eu preciso. Os mesmos agradecimentos

também para a Madô, que me acolheu com amor e carinho desde o primeiro momento, por sempre estar presente em todos esses anos. A todo mundo em Minas Gerais e além, que fazem sempre que eu me sinta em casa, toda vez que estou por aí. Todo o meu amor, sempre.

Por outro lado, especialmente para a Vó Odorica e a tia Tânia, pela companhia, pelo amor e pelo carinho, que sempre estiveram aqui, cuidando de mim e de casa, de todos os cachorrinhos. Obrigado por tudo o que fizeram por mim. Espero que eu tenha agradecido o suficiente e respondido à altura. À tia Rita, tia Mirian, tio Beto, todos aqueles que apesar da distância ainda moram no meu coração, obrigado por tudo. Eu amo muito vocês.

À Rosângela Gonçalves, pelo acompanhamento e por ter estado ali para me ajudar nos piores momentos, durante todos esses anos, ao menos uma vez por semana, ainda que eu nem sempre consiga. Muito obrigado por tudo.

Por último, mais importante e mais difícil, à minha mãe, Kátia dos Santos. Esses cinco anos continuam tendo como marca a terrível coincidência. Logo que eu entrei na faculdade, o câncer também chegou. Mas não quero falar somente disso. Eu quero antes agradecer, por tudo, inclusive tudo aquilo que eu nunca tive a oportunidade de agradecer. Obrigado por todo o incentivo, durante todos os anos, que me garantiram o acesso à universidade e, com certeza, à conclusão. Obrigado pelo amor mais profundo e infinito que eu já conheci e que continua fazendo falta. Obrigado por cada momento que estive comigo, que eu não tinha ideia do quão limitados seriam. Obrigado por ter feito de mim a pessoa que eu sou. Eu queria que você soubesse, apesar do que você costumava dizer, nos últimos dias, que eu continuo tendo muito orgulho da minha mãe. Eu espero, todos os dias, a cada manhã, por mais difícil que seja, que o que eu tenho feito e os rumos que tenho tomado possam te dar orgulho, possam estar à altura de tudo o que você já fez por mim. Me desculpe se não aproveitei melhor o tempo que tínhamos juntos. Com isso aprendi uma lição difícil. Mas aprendi muitas mais. Aprendi, especialmente, o que é ser forte de verdade, com um exemplo muito privilegiado. Espero que eu seja forte também, espero continuar seguindo o que você me ensinou, espero te dar orgulho onde quer que você esteja. Eu

te amo mais do que qualquer coisa nesse mundo. A você, eu realmente posso agradecer por realmente tudo.

*Words are pale shadows of forgotten names.
As names have power, words have power.
Words can light fire in the minds of men.
Words can wring tears from the hardest hearts.*

(The Name of the Wind - Patrick Rothfuss)

RESUMO

A presente pesquisa se condensa a partir de uma investigação da relação entre o direito e a literatura a partir da obra do escritor russo Vladimir Sorókin, um conto chamado *Um mês em Dachau*. Em primeiro lugar, se busca situar o conto em seu contexto, enquanto representante da literatura russa pós-moderna, bem como fazer uma leitura do próprio conto, elucidando seus elementos essenciais e propondo uma justificativa de sua importância como objeto da análise. Em segundo lugar, é necessário realizar um aporte teórico com a filosofia, de forma a compreender melhor os elementos trazidos pelo conto, especialmente no que se refere à perspectiva de Agamben, ao traduzir a importância do estudo sobre a experiência do totalitarismo no século XX, com ênfase na realidade dos campos de concentração na Alemanha Nazista, e o que isso significa para as democracias e o direito contemporâneos. O pensamento de Jacques Rancière, especialmente a partir do conceito de “partilha do sensível”, é instrumental para a compreensão do potencial disruptivo da literatura e da arte no geral, e funciona como um complemento ao aporte filosófico que demonstra a possibilidade de mudanças no imaginário social e jurídico a partir da literatura. Tal perspectiva direciona diretamente à terceira e última parte, que enuncia as formas em que a relação entre direito e literatura já foi trazida para o meio acadêmico, bem como a reflexão acerca de um direito específico e humano à literatura. Conclui-se que a reflexão dos problemas do direito a partir da literatura tem pontos positivos a contribuir com esse difícil acerto de contas com um passado autoritário e ultrajante à humanidade, e que a leitura do conto em objeto pode ser de interesse particular para esse confronto.

Palavras-chave: Direito e Literatura; Giorgio Agamben; Jacques Rancière; Direito à Literatura; Vida Nua; Partilha do Sensível.

ABSTRACT

The present research forms itself from an investigation about the relationship between law and literature that concerns the reading of the work of the Russian writer Vladimir Sorokin, a short story named *A month in Dachau*. As for the first place, it is important to insert the short story in a context, as a representative of post-modern Russian literature, and also to perform a reading of such story, shedding light on its main features and proposing a justification of its importance as an object of analysis. Following that, there is a recursion to the philosophical thought, in a way to better understand the elements brought by the literary piece, mainly in which refers to Agamben's perspective, translating the importance of the study of the totalitarian experiences of the twentieth century, with an emphasis on the history of concentration camps in Nazi Germany and what does that mean to contemporary democracies and law. Jacques Rancière's thought on the disruptive potential of literature and art becomes a powerful complementation to that philosophical recursion, in the utilization of the concept of "distribution of the sensible", and helps demonstrate the possibility of changes to the social and law imaginary from the reading of literature. Such perspective leads immediately to the third and last part, that concerns the approximations made so far, in the academic environment, to the relationship between law and literature, and also a reflection on the possibility of an specific and human right to literature. The conclusion leads to the thought on which the analysis of law's problems through the vision of literature has potential to contribute with this challenging accountability yet to be made with an authoritarian and humiliating past to humanity, and that the reading of such short story may be of particular interest to the subject.

Keywords: Law and Literature; Giorgio Agamben; Jacques Rancière; Human Right to Literature; Bare Life; Distribution of the Sensible.

SUMÁRIO

1 À GUISA DE UMA JUSTIFICATIVA OU PORQUE O ESCRITOR VIAJOU AO CAMPO DE CONCENTRAÇÃO.....	12
2 UM MÊS EM DACHAU: O PROBLEMA ESTÉTICO-LITERÁRIO.....	15
2.1 PRIMEIRA DIMENSÃO CRÍTICA: A CRÍTICA SOCIAL E IDEOLÓGICA.....	16
2.2 SEGUNDA DIMENSÃO CRÍTICA: A CRÍTICA ESTÉTICA.....	23
2.3 TERCEIRA DIMENSÃO CRÍTICA: A “TORÇÃO” LINGUÍSTICA E SUAS IMPLICAÇÕES.....	29
3 O DIAGNÓSTICO FILOSÓFICO: ENTRE AGAMBEN E RANCIÈRE.....	35
3.1 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE O PROJETO <i>HOMO SACER</i> : ESTADO DE EXCEÇÃO, VIDA NUA E O TESTEMUNHO.....	36
3.2 LITERATURA NA PARTILHA DO SENSÍVEL: UMA CONTRIBUIÇÃO MODESTA SOBRE ESTÉTICA E POLÍTICA EM RANCIÈRE.....	46
4 UM PONTO DE CHEGADA: A RELAÇÃO AMBIVALENTE ENTRE DIREITO E LITERATURA.....	55
4.1 APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE DIREITO E LITERATURA: DIFERENÇAS E DIÁLOGOS.....	56
4.2 AGUÇAR OS SENTIDOS DO DIREITO: PERSPECTIVAS DE UM DIREITO À LITERATURA.....	65
5 A LITERATURA COMO BATEDOR OU UMA TENTATIVA DE CONCLUSÃO.....	70
6 BIBLIOGRAFIA.....	71

1 À GUISA DE UMA JUSTIFICATIVA OU POR QUE O ESCRITOR VIAJOU AO CAMPO DE CONCENTRAÇÃO

Ao procurar relacionar as grandes áreas de literatura e direito, bem como satisfazer, ainda que minimamente, toda a interdisciplinaridade que tal desafio requer, deve o pesquisador fornecer ao leitor ao menos um ensaio de justificativa. O objeto central deste trabalho é, afinal, um conto da literatura russa contemporânea, profundamente arraigado em sua proposta pós-moderna, publicado pela primeira vez em 1994 (por coincidência ou não, ano de nascimento do autor deste trabalho), na revista *Segodnia* (“Hoje”), nº13. Foi revisto e modificado pelo próprio Sorókin para ser publicado novamente em 1998, sendo essa última versão a base para a tradução brasileira, de Mário Ramos e Yulia Mikaelyan, publicada em 2011¹.

A autoria é do romancista, roteirista e dramaturgo Vladímir Sorókin, nascido em uma pequena cidade perto de Moscou em 1955, a tempo de inserir-se no mundo das artes e da literatura cerca de duas décadas antes do completo esfacelamento do monolito político-econômico-cultural soviético. Ainda durante este período, a ligação do autor a movimentos artísticos dissidentes e anti-utópicos, como o *Sots-art*, que buscam parodiar e ridicularizar as raízes e o Mito soviéticos², já nos seus primeiros contatos com os círculos culturais da época, demonstram uma postura crítica ao regime soviético (mas não só este como também outros momentos da história russa, inclusive o contemporâneo, considerado opositor do regime de Putin³) que parece se repetir em diversos outros momentos de sua produção literária. A base estético-crítica fornecida por esses movimentos, enquanto rupturas à pretensão hegemônica e monopolizante⁴

¹ GOMIDE, Bruno Barreto (Org.). *Nova Antologia do Conto Russo(1792-1998)*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 611.

² TROTMAN, Theodore Orson. *Mythopoetics of Post-Soviet Literary Fiction: Victor Pelevin and Vladimir Sorokin*. 2017. 170 fl. Tese de Doutorado em Filosofia - Department of Slavic Languages and Literatures, University of Chicago, p. 23. Disponível em: <https://knowledge.uchicago.edu/bitstream/handle/11417/1062/Trotman_uchicago_0330D_14131.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Último acesso em 11/11/2018.

³ Sucintamente, percebe-se algumas posições do autor nesse sentido, embora de maneira lacônica, à época em que esteve no Brasil para a Festa Literária Internacional de Paraty, em 2014: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1473638-opositor-de-putin-vladimir-sorokin-e-pri-meiro-russo-da-flip.shtml>>. Acesso em 16/08/2018.

⁴ TROTMAN, Theodore Orson. *Mythopoetics of Post-Soviet Literary Fiction: Victor Pelevin and Vladimir Sorokin*. 2017. 170 fl. Tese de Doutorado em Filosofia - Department of Slavic Languages

da política estética oficial do regime, o Realismo Socialista, parece coerente com o subsequente estabelecimento do autor enquanto uma das principais vozes na literatura pós-moderna russa, em sua inserção e suas funções no quadro da cultura pós-soviética.

No que se refere especificamente à prosa, os primeiros trabalhos de Sorókin só serão publicados na última década de existência da URSS (na forma de romances como *“The Queue”* - do original *“Ochered”*, de 1983, publicado pela primeira vez na França em 1985, bem como vários de seus contos, publicados por volta de 1985 no periódico clandestino *A-Ya*, publicado em Paris⁵). Muitos desses trabalhos veem a luz do dia russo após a *perestroika*, onde há um relaxamento da censura soviética sobre as artes. É nesse ponto que também vários de seus trabalhos são reeditados para a publicação pátria, já num ambiente onde “[...] there were no censors to suppress works of fiction, and satire of Soviet institutions had become a wholly cultural rather than a political act, as the Soviet government was defunct”. Os trabalhos mais antigos do autor, nesse sentido “seized upon this opportunity and scathingly satirized nearly every aspect of Soviet life”.⁶

O conto em si faz jus à polêmica que cerca o seu autor. Persegue um tema delicado, ainda que profundamente revisitado, que já preencheu a obra e a vida de outros artistas e pesquisadores, nas mais diversas formas de expressão. Tema este que ainda se faz relevante, atual, ainda demandando, como todo período onde se divisa claramente um estado de Exceção, um acerto de contas.

and Literatures, University of Chicago, p. 14. Disponível em:
<https://knowledge.uchicago.edu/bitstream/handle/11417/1062/Trotman_uchicago_0330D_14131.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Último acesso em 11/11/2018.

⁵ As informações vêm do artigo que apresenta uma curta biografia do autor na Encyclopaedia Britannica. Disponível em
<<https://www.britannica.com/biography/Vladimir-Georgievich-Sorokin#ref1165601>> . Acesso em 20/08/2018.

⁶ “ Não haviam censores para suprimir trabalhos de ficção, e a sátira das instituições soviéticas tomou uma dimensão cultural ao invés de ato político, uma vez que o governo Soviético deixara de existir” [...] “utilizou essa oportunidade e buscou satirizar severamente praticamente todos os aspectos da vida soviética”. Tradução nossa. In: TROTMAN, Theodore Orson. *Mythopoetics of Post-Soviet Literary Fiction: Victor Pelevin and Vladimir Sorokin*. 2017. 170 fl. Tese de Doutorado em Filosofia - Department of Slavic Languages and Literatures, University of Chicago, p. 37. Disponível em:
<https://knowledge.uchicago.edu/bitstream/handle/11417/1062/Trotman_uchicago_0330D_14131.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Último acesso em 11/11/2018.

Em especial, um acerto de contas com o Direito, com a lógica e o pensamento jurídico.

A forma com que Sorókin encontra para apresentá-lo, no entanto, não é nada inédita na literatura, ao menos de um ponto de vista conceitual⁷. No entanto, suas preocupações e objetivos parecem diferentes. Em momento algum Sorókin parece querer responder a pergunta: “porque chegamos aqui?” ou “como chegamos aqui?”, mas sucede em arremessar o leitor (ou permitir acompanhá-lo, nem sempre gentilmente) no desenrolar alternativo dos eventos históricos que o permitem explorar, numa realidade crua, ultra-violenta, sem acanhar-se da nudez, de tabus, do bizarro, do *nonsense*, dos recônditos profundos de uma experiência inexprimível, cujas últimas consequências podem culminar tão somente na morte ou na existência do *muçulmano*⁸. Em *Um Mês em Dachau*, o autor não se evade da morbidez de seu objeto.

Não é coincidência alguma, portanto, que o trabalho de Sorókin já tenha sido alvo de duras críticas, comparado à pornografia, que o levou a ser processado em Moscou⁹, e em outras ocasiões que podem ser consideradas até mais hostis, tendo obras suas queimadas publicamente ou mergulhadas em sanitários¹⁰. Este conto, um dos únicos trabalhos do escritor atualmente vertidos para o português brasileiro, ocupa espaço semelhante, além de importância, em sua obra.

⁷ Tratando da perpetuação de regimes totalitários, a representação da vitória do Eixo em *O Homem do Castelo Alto* (1962) de Philip K. Dick; a onda fascista nascendo no seio do liberalismo estadunidense em *Não Vai Acontecer Aqui* (1955) de Sinclair Lewis; ou ainda a implantação de políticas anti-semitas nos Estados Unidos em *Complô contra a América* (2004) de Philip Roth, para citar alguns dos exemplos não tão típicos.

⁸ O termo é cunhado por Primo Levi, no relato de sua própria experiência nos campos de concentração denominado *É Isto um Homem?*, e explorando também por Giorgio Agamben em um dos capítulos do projeto Homo Sacer em *O que resta de Auschwitz*, a ser explorado mais profundamente adiante.

⁹ GILLESPIE, David. *Author and authority in the work of Vladimir Sorokin*. University of Bath, 2012, p. 233. Disponível em <<https://cyberleninka.ru/article/v/author-and-authority-in-the-work-of-vladimir-sorokin>>, último acesso em 11/11/2018. Há também um link da notícia: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/2122713.stm>>. Último acesso em 11/11/2018.

¹⁰ TROTMAN, Theodore Orson. *Mythopoetics of Post-Soviet Literary Fiction: Victor Pelevin and Vladimir Sorokin*. 2017. 170 fl. Tese de Doutorado em Filosofia - Department of Slavic Languages and Literatures, University of Chicago, p. 37. Disponível em: <https://knowledge.uchicago.edu/bitstream/handle/11417/1062/Trotman_uchicago_0330D_14131.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Último acesso em 11/11/2018.

Essa radicalidade crua, com todo o impacto que sua visceralidade (até mesmo literal) provoca no leitor é, em grande parte, motivadora da escolha do conto. Isto porque, também, tão diversa da linguagem fria do Direito, mesmo quando encara uma realidade tão visceral quanto, num país que, por exemplo, extermina sua juventude negra e pobre em honra do altar da Segurança (nem tão) Pública. A abertura de um caminho por entre as estruturas lógico-tradicionais do ordenamento jurídico, que ao mesmo tempo lhe abala e transforma, promete divisar um acerto de contas mais feliz e completo com a barbaridade de seu passado que, aqui, tem como palco a literatura.

Também faz-se notar de que este não é um trabalho que tem como objeto um clássico, como fazem os que trabalham, de maneira bastante apropriada e aprofundada, com Shakespeare, Kafka ou Dostoiévski (para que não se deixe de falar dos russos). Isso permite (ou perdoa) algumas liberdades, especialmente interpretativas, mas também impõe uma série de restrições, como a carência de fontes da área da literatura e crítica literária, ainda mais em português. Ao trabalhar com o pouco que se dispõe, é possível que alguns detalhes sejam perdidos no decorrer da leitura do conto, mas espera-se que o suplemento fornecido pela bibliografia complementar minimize essas limitações o quanto for possível.

2 UM MÊS EM DACHAU: O PROBLEMA ESTÉTICO-LITERÁRIO

Ao aproximar-se do texto de Sorókin, é possível perceber que, apesar do escárnio geral que o autor apresenta diante do panorama distópico em que se insere, suas críticas assumem sentidos variados e podem ser separados, ainda que de forma incipiente, sem que se proponha uma definição de qualquer sentido anterior à leitura, em pelo menos três dimensões. Em primeiro lugar, aparece uma crítica social e ideológica bastante forte, especialmente no que concerne ao cenário russo e a degradação imposta pelo pós-guerra e a continuidade do regime soviético.

Em segundo lugar, há também no discurso do narrador-personagem uma crítica que tem sentido estético, especialmente à cultura desse “Império Alemão”

e a uma certa imobilidade da intelectualidade russa nos rumos que tomam a nação e o mundo, por deixar que as coisas chegassem onde chegaram, talvez. É nesses dois pontos a que se atém o discurso “compreensível” do narrador-personagem Sorókin.

A terceira parte é mais sombria e talvez seja o coração pulsante, não apenas do conto, mas também da presente análise, que humildemente se presta a discernir alguns contornos à manifestação, “feérica e violenta”, nas palavras de Bruno Barretto Gomide¹¹, dos rumos da linguagem ao tentar expressar aquilo que está além de sua capacidade, dentro dos limites do “compreensível” e sua referência na norma culta, mas que não está e nem deve estar além do dizível.

2.1 PRIMEIRA DIMENSÃO CRÍTICA: A CRÍTICA SOCIAL E IDEOLÓGICA

Após uma conversa humilhante com um oficial do Departamento Moscovita de Vistos e Permissões, um “porco uniformizado”, em curto diálogo repleto de “megatons de humilhação” e “bofetadas e promessas rosnantes de ‘arrancar as tripas depois da volta’”, a personagem principal, que não é ninguém menos que o próprio autor, recebe o seguinte documento:

“AUTORIZAÇÃO

Vladimir Gueórguievitch Sorókin, nascido em 07.08.1955, russo, apartidário, está autorizado a sair da URSS para o Império Alemão em liberdade, para passar as férias de verão (28 dias) no campo de concentração de Dachau.

Vice chefe

Departamento Moscovita de Vistos e Permissões
Ministério da Segurança Pública da RSFS da Rússia
Coronel do Ministério da Segurança Pública,
N.P SOKOLOV¹²

¹¹ GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1988)*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 611.

¹² SOROKIN, Vladimir. Um Mês em Dachau. In: GOMIDE, Bruno Barretto. *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1988)*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 613-14. Em nota do tradutor, define-se “RSFS” como “República Socialista Federativa Soviética”.

Deduz-se, do termo “em liberdade”, de que a opção por ir até o Império Alemão para visitar o campo de concentração de Dachau é opção livre da personagem. Não é fornecido, no entanto, contexto suficiente para discernir plenamente os seus motivos. No entanto, sem nem que se dê muito tempo para que o leitor conjecture sobre as consequências contextuais das informações apresentadas no bilhete, além de alguns pequenos detalhes, Sorokin o joga diretamente para o dia seguinte (na parte inicial do texto, que compreende-se para os fins deste trabalho cindido em duas partes, a contagem, do tempo está marcada em datas, logo no início de cada parágrafo)¹³, onde inicia-se com mais clareza a parte do conto que se dedica a descrição dos detalhes do trajeto de Moscou até a Alemanha (ou, melhor dizendo, o Império Alemão).

Este pequeno bilhete, na forma de documento oficial do governo russo, é um dos momentos onde Sorokin permite que seu leitor vislumbre alguns detalhes contextuais importantes. A narrativa alternativa distópica fica bastante clara. Estamos, de acordo com a inscrição da data no início do parágrafo, em 1990. O destino da viagem é um campo de concentração que, ao que se pode compreender das informações até agora trazidas, ainda está ativo, uma vez que não será mero lugar de visitação, mas *local de estadia* da personagem. A Rússia ainda é uma república soviética. Subsiste, muito após a derrocada do Terceiro Reich, em 1945, um “Império Alemão”. A conclusão óbvia fica no ar, para mais tarde ser confirmada cabalmente, da derrota do Ocidente na Segunda Guerra Mundial. De alguma forma, e que haverão pistas mais tarde, muito possivelmente por conta da derrota dos Estados Unidos, existe uma espécie de relação amistosa entre este Império Alemão e a Rússia Soviética, que também parece ter abraçado plenamente o legado Stalinista. Em sequência, algumas destas questões ficam mais claras, o que importa a transcrição literal do texto:

Esperança. Todos estão vivos graças à esperança. Espero que tudo corra bem. Senhor, ajude-me neste caminho nada fácil. A estação [Estação Ferroviária Bielo-Russa, onde a personagem pegará o trem para Munique] é horrível. Camponeses fedidos de alpargatas, ciganos,

¹³ Neste momento, é importante citar como tais indicações são importantes para a compreensão do texto, uma vez que este perde, em sua segunda parte, qualquer indicativo que cumpra a função de situar o leitor no tempo, propositalmente.

peregrinos americanos com suas estúpidas divisas onduladas. Tudo escarrado, sujo. E a apoteose do mau gosto: um Stálin de mármore negro de oito metros de altura ao lado de uma [Anna] Akhmátova de mármore branco de seis metros. E os pioneiros com cara de idiota na guarda de honra. Uns meninos da juventude hitlerista, dois oficiais (parece que são mongóis colocando coroas de flores. E rostos, rostos de crianças. É difícil olhar para uma geração de indiferentes, já contagiados pela apatia desde a infância. E, sem dúvida, é nossa culpa, não das pessoas com cara de carne. Até mesmo o fato de eles colocarem flores primeiro para Stálin e depois para Anna Andréievna, isto é nossa culpa também. No fim das contas, toda a nossa vida é uma estação ferroviária, como disse Tsvetáieva. A eterna espera por um trem, pelo nosso trem russo: passagens compradas já por nossos avós. E nós guardamos até hoje esses pedacinhos de cartolina amarelados pelo tempo, na esperança de partir. Meu deus, eu estou prestes a me atrasar, a ficar para trás, a me arrastar pelos *rails* enferrujados. Mas para onde? Uma multidão de mendigos aleijados. Querido povo russo sem pernas. Vocês tem “os inimigos incendiaram o casebre da infância”; e eu “o longo caminho lido nas cartas”. O carregador de focinho vermelho, esfarrapado, dispersa-os com minhas duas malas e eles caem na plataforma toda cuspidas, mas imediatamente se levantam, como joões-bobos. A analogia é evidente, as lágrimas chegam a começar a cair. Os nervos, os nervos não valem nada. Já faz meio século que estamos sem pernas, batem em nós mas nos levantamos, urinam em nosso rosto, como urinou em mim Nikolai Petróvitch [trata-se do oficial do Departamento de Vistos e Permissões, apresentado no início do conto] no primeiro interrogatório. E nós nos limpamos.¹⁴

Neste ponto, a leitura de Sorokin acerca da situação geral da Rússia, e em até certo ponto apresentando uma leitura de mundo um tanto mais geral, passa a ficar bastante evidente e igualmente mordaz. O primeiro ponto notável, além da leitura geral que perpassa o trecho da pobreza e da miséria que continua a assolar o povo russo (que também parece, na concepção da personagem, também moral), é a presença de peregrinos americanos¹⁵, notavelmente

¹⁴ SOROKIN, Vladimir. Um Mês em Dachau. In: GOMIDE, Bruno Barretto. *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1988)*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 614-15.

¹⁵ Quando Sorokin trata de “americanos”, neste conto, ele parece fazer menção especificamente aos estadunidenses.

empobrecidos junto a outras camadas pauperizadas da população, na estação de trem. A confirmação da derrota estadunidense é evidente: na esteira dos fluxos migratórios do final do século XX, bem como o início do século XXI, de certa maneira, o fluxo de “peregrinos americanos” para a Rússia soviética não deixa de ser uma busca por melhores possibilidades de vida e de futuro, uma vez que a derrocada dos Estados Unidos provocaria efeitos semelhantes ao que aconteceu aos países do bloco soviético na queda da URSS, em 1991. E um outro momento, já no campo de Concentração de Dachau, há também certa passagem onde a personagem ouve que oficiais alemães em algum outro cômodo estão “estuprando um americano”¹⁶. A inserção do “americano” na distopia imaginada por Sorokin se dá apenas dessa maneira “subalterna”, na posição do peregrino, dos imigrantes escapando da miséria, do fugitivo, do torturado.

O segundo ponto relevante é a imagem das duas estátuas. Aqui, Stalin é representado exatamente ao lado de Anna Akhmátova, poeta russa do período soviético cuja vida foi marcada pela resistência ao regime stalinista. Durante sua vida, enfrentou uma série de adversidades relacionadas ao regime: teve o primeiro marido executado, por supostamente ter se envolvido em uma conspiração contra os bolcheviques, seu filho e terceiro marido foram presos por sua oposição a Stalin. Também foi oficialmente proibida de publicar em 1924, tendo voltado a fazê-lo somente em 1940, ano do qual também é o seu poema mais famoso, “Requiem”, reconhecido como hino da resistência anti-stalinista¹⁷. Ainda que a expressão utilizada pelo autor, “apoteose do mau gosto”, seja bastante auto-explicativa, convém explicitar que a tentativa de harmonização das circunstâncias violentas do passado com a elegia à produção artística russa também funciona como um exemplo eloquente de um dos artifícios literários recorrentes da obra de Sorókin, que também o separa das propostas anteriormente exemplificadas, notadamente na literatura de Philip K. Dick e Sinclair Lewis: não se trata apenas de uma distopia cuja base é uma realidade

¹⁶ SOROKIN, Vladimir. Um Mês em Dachau. In: GOMIDE, Bruno Barretto. *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1988)*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 623.

¹⁷ A informação vem de artigo jornalístico sucinto sobre a vida da autora: <<https://br.rbth.com/cultura/79228-anna-akhmatova-poetisa-desespero-geracao>> Último acesso em 20/08/2018.

alternativa, aquilo que poderia resumir-se grosseiramente na pergunta: “e se?”, mas ainda mais, *uma justaposição entre presente e passado*.

Esse artifício, de ir além da mera comparação e apresentar simultaneamente, quase que como continuidade direta ou repetição *ipsis litteris* de momentos históricos, de dois momentos distintos de temporalidade, irá se repetir ainda em outros momentos do conto e mesmo em outros momentos da obra de Sorókin. Torna-se ainda mais evidente nos momentos que a personagem passa dentro do campo de concentração, ao testemunhar e sofrer suas torturas e na eliminação total de qualquer referência de tempo¹⁸. Mas há também outro exemplo, em *Den’oprichnika*¹⁹, onde o autor imagina uma realidade distópica para Rússia de 2028, em momento essencialmente idêntico ao governo do tsar Ivan, o Terrível. A representação, nesse caso, utiliza a justaposição de temporalidades para a crítica escatológica à história russa, uma história que não se desenvolve, assim como sua literatura²⁰.

Existe também uma conexão, portanto, que decorre da tese de que a história russa não se desenvolve. Ao comentar sobre os aspectos de política externa presentes em *Den’oprichnika*, David Gillespie também comenta que há continuidade entre esse aspecto dominante da violência na história russa, na visão de Sorókin: no governo de Ivan, O Terrível, no período soviético, e na ditadura de 2028. A violência “derives from a feeling of strength over others, and the ‘new’ Russia flexes its muscles before the rest of the world”²¹. Essa estagnação figura como um dos temas principais da crítica político-ideológica de Sorókin, desvelando-se também no discurso da personagem na estação de trem, a espera eterna pelo trem russo, a passagem comprada pelos avós.

¹⁸ A partir do momento em que a personagem chega ao campo de concentração, há uma profunda transformação no texto. Nesse sentido, como afirmado antes, sustenta-se que, para fins de análise, o conto seja considerado como dividido em duas partes.

¹⁹ Traduzido para o inglês como *Day of the Oprichnik*, Dia do Oprichnik, em tradução livre. O “Oprichnik”, no governo do tsar Ivan IV, também conhecido como “O Terrível”, que perdurou de 1533 a 1584, ano de sua morte, eram guardas pessoais do tsar, que agiam também como polícia secreta durante seu regime, sendo, literalmente, “men ‘set apart’, they answer only to the Sovereign and with his blessing hold the power of life or death over everyone else”. In: GILLESPIE, David. *Author and Authority in the Work of Vladimir Sorokin*. University of Bath, 2012, p. 233-34.

²⁰ GILLESPIE, David. *Author and Authority in the Work of Vladimir Sorokin*. University of Bath, 2012, p. 235.

²¹ GILLESPIE, David. *Author and Authority in the Work of Vladimir Sorokin*. University of Bath, 2012, p. 234.

Nesse sentido, não se furta da crítica, também, os componentes mais mundanos da vida sob o regime soviético. O primeiro romance publicado por Sorókin já possuía esse viés. *Ochered*, ou *The Queue*²², na tradução inglesa, que busca destilar a experiência soviética por meio de uma fila gigante e interminável, em que os personagens entram sem nem mesmo saber qual produto está disponível ou mesmo se há alguma coisa para comprar²³. A preocupação de Sorókin com o tema já era presente nos seus trabalhos mais incipientes. Em *Um Mês em Dachau*, o tema também não se furta da presença:

Mas quanta angústia está contida nessa chatice, quanta expectativa. Há meio ano, numa noite negra de dezembro, eu sonhava em como entrar nessa cabine chata. Vou me sentar. O trem vai arrancar, vão trazer o chá, os ovos cozidos vão rolar pela mesinha. Graças a Deus! Agora é preciso sobreviver a um rito lúgubre, ou seja, a eucaristia do Ministério dos Transportes. Sempre me custa aguentar isso. Entra a comissária, fecha a porta, em silêncio. Levanto-me. Em silêncio, ela me passa a Caixa. Pego, abro, cheiro. Ela me dá uma colherzinha. Sirvo-me, como. Devolvo para ela. Pronto. Mas meu coração dispara cada vez que faço isto. O que é isso? Medo? Mas medo de quê? É preciso lutar, lutar contra isso. Os alemães também comem quando vão à Rússia. Tratado de Viena de 1987²⁴.

Aqui, a crítica vai além de relações interpessoais e da repressão crua que se incorpora à personagem de Nicolai Petróvich, do Departamento de Vistos e Permissões. Importa principalmente a escolha de uma expressão em particular: “eucaristia”. Apesar de fazer referência, no contexto do conto, a uma situação particular, ela também traduz um propósito maior, especialmente levando-se em conta outros trabalhos do autor, como foi o exemplo de *Ochered*. A comparação dos procedimentos burocráticos (sejam eles comuns ou mesmo os mais excepcionais, como de que trata o trecho reproduzido acima) à eucaristia, o sacramento central da Igreja Católica, tradição milenar, traduz a naturalização e

²² Em tradução livre, “A Fila”.

²³ GILLESPIE, David. *Author and Authority in the Work of Vladimir Sorokin*. University of Bath, 2012, p. 232.

²⁴ SOROKIN, Vladimir. Um Mês em Dachau. In: GOMIDE, Bruno Barretto. *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1988)*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 615.

sacralização dos procedimentos, da penetração do regime soviético nos aspectos mais corriqueiros da vida cotidiana, bem como de sua amplitude.

A profundidade e amplitude da presença ideológica é, de certa maneira, o que Theodore Trotman irá entender como constituinte do “Mito soviético”. Ainda que as noções de “mito” sejam radicalmente diversas, a depender, por exemplo, da posição filosófica adotada, Trotman indica que é essa variabilidade de sentidos responsável por indicar que “the influence of myth stretches from cultural formation, to political ideology to psychic reality, as its narratives model worldviews”²⁵. É nessa concepção que se destaca a crítica presente na literatura pós-moderna russa, encarregada de romper-lhe a hegemonia, reconfigurar visões de mundo, reestruturar a consciência cultural. A literatura teve papel fundamental nesse processo, uma vez que, diante do controle estatal de formas de mídia como a televisão, a leitura continuou sendo um dos principais modos de contato com a mídia e a cultura na cultura russa, durante o período soviético.²⁶ É nesse sentido que se comenta da existência de um sentido construtivo no pós-modernismo russo.

Também convém notar um último aspecto, relativo à crítica social e ideológica do conto, ao mencionar o sentido específico da “eucaristia do Ministério dos Transportes”. É oferecida à personagem uma Caixa, de conteúdo não especificado, da qual Vladimir come uma colherzinha do conteúdo, explicando depois ser exigência do Tratado de Viena de 1987, que os alemães também devem comer ao viajar à Rússia. Numa sátira aos acontecimentos históricos reais, onde cumpriu ao Tratado de Viena impor pesadas sanções à Alemanha ao fim da Segunda Guerra Mundial, cabe aos viajantes entre a

²⁵ TROTMAN, Theodore Orson. *Mythopoetics of Post-Soviet Literary Fiction: Victor Pelevin and Vladimir Sorokin*. 2017. 170 fl. Tese de Doutorado em Filosofia - Department of Slavic Languages and Literatures, University of Chicago, p. 17. Disponível em: <https://knowledge.uchicago.edu/bitstream/handle/11417/1062/Trotman_uchicago_0330D_14131.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Último acesso em 11/11/2018.

²⁶ TROTMAN, Theodore Orson. *Mythopoetics of Post-Soviet Literary Fiction: Victor Pelevin and Vladimir Sorokin*. 2017. 170 fl. Tese de Doutorado em Filosofia - Department of Slavic Languages and Literatures, University of Chicago, p. 18-19. Disponível em: <https://knowledge.uchicago.edu/bitstream/handle/11417/1062/Trotman_uchicago_0330D_14131.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Último acesso em 11/11/2018.

República Socialista Federativa Soviética da Rússia e o Império Alemão, como parte do acordo que possivelmente cessou os conflitos, consumir uma pequena dose dessa substância.

Em certo sentido, a passagem ajuda a compreender um pouco a relação entre os dois países, de cuidado e respeito aos termos acordados, de suspensão diplomática dos conflitos. Sem pretender aqui entrar em temas de relações internacionais ou direito internacional, o que aparece também é um escárnio a essas proximidades. Durante todo o conto, a personagem parece exprimir semelhante repulsa, confundida também com algum temor, ainda que despida de subserviência complacente, tanto ao autoritarismo russo quanto ao autoritarismo alemão, ainda que a continuidade do regime soviético seja alvo de suas principais críticas. Há um lamento, expresso especialmente no início do conto, pelo rumo que foi forçado ao mundo pelas vicissitudes do conflito. Lamento que também acaba refletido numa postura anti-autoritária, crítica (e no momento em que se analisará a crítica estética, essa postura poderá ficar mais clara), mas também de pouco espaço para escolhas. O que importa, no fim, é a proximidade entre as duas nações, e, mais ainda, entre os dois totalitarismos.²⁷

2.2 SEGUNDA DIMENSÃO CRÍTICA: A CRÍTICA ESTÉTICA

“Infelizmente, o século XX é completamente antiestético”²⁸. No decorrer das primeiras passagens onde a personagem dedica seus pensamentos ao problema da estética, essa é uma das menções mais explícitas à sua opinião. De maneira bastante lógica, isso parece se refletir com bastante precisão a opinião do Vladimir Sorókin real, vez que o tema surgirá em diversos momentos do conto.

A personagem, no trem com destino a Munique, comenta consigo em certo momento a respeito do estado deplorável dos subúrbios moscovitas, da

²⁷ Refere-se ao conceito amplamente trabalhado por Hannah Arendt, que identifica na Alemanha nazista, a partir de 1933, e no desenvolvimento do regime soviético na Rússia, especialmente a partir de 1929, os dois grandes exemplos de governos totalitários da modernidade. Cf. ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, especialmente a partir das pp. 415 em diante.

²⁸ SOROKIN, Vladimir. Um Mês em Dachau. In: GOMIDE, Bruno Barretto. *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1988)*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 616.

impressão de Ribbentropp²⁹ acerca da capital russa, durante uma visita em 1958, como um “tumor desenvolvido, muito dificilmente benigno”³⁰. Logo, também admite, sinceramente, que Berlim também estava longe do ideal, sugerindo a presença de grandes esculturas da autoria de Arno Breker³¹, além de outras sugestões de uma cidade completamente transformada, como a presença de um monumento chamado “Fonte da Vitória”³².

É amplamente conhecido que existiam planos, da autoria do arquiteto e filiado do Partido Nazista Albert Speer, para a reconstrução de Berlim. Em sua proximidade com Adolf Hitler, Speer alcançou uma posição de poder inédita na história da arquitetura, tendo também o poder de traduzir o que seria sinônimo de arquitetura nazista, um estilo específico que representasse os ideais políticos do *Führer* e do *Reich*³³. Nesse sentido, havia, não se sabe muito bem por influência de quem, dada a já citada proximidade entre Hitler e Speer, uma grande obsessão pela grandeza, que traduziu-se especialmente nas proporções, até mesmo ao ponto de serem, talvez, impossíveis de serem construídas, além da influência bastante modernista, além de alguns motivos neoclássicos³⁴, o que sem dúvida são bases para a crítica da personagem a esse “gigantismo”, que encontra também a intenção de expressar o poder e a longevidade do regime, nesse caso, por meio da arquitetura, influenciando até mesmo a escolha dos materiais utilizados para a construção³⁵. No entanto, no contexto do conto, não é a reforma

²⁹ Joachim von Ribbentropp, ministro de Relações Exteriores da Alemanha Nazista, de 1938 a 1945.

³⁰ SOROKIN, Vladimir. Um Mês em Dachau. In: GOMIDE, Bruno Barretto. *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1988)*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 615.

³¹ Artista plástico alemão, famoso por seus trabalhos durante o Terceiro Reich. (Nota do Tradutor do conto).

³² SOROKIN, Vladimir. Um Mês em Dachau. In: GOMIDE, Bruno Barretto. *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1988)*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 616.

³³ LANE, Barbara Miller. Architects in power: Politics and Ideology in the work of Ernst May and Albert Speer. In: *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 17, No. 1, The Evidence of Art: Images and Meaning in History, p. 285.

³⁴ LANE, Barbara Miller. Architects in power: Politics and Ideology in the work of Ernst May and Albert Speer. In: *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 17, No. 1, The Evidence of Art: Images and Meaning in History, p. 299-301. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/204134?newaccount=true&read-now=1&seq=22#page_scan_tab_contents> . Último acesso em 29/08/18.

³⁵ LANE, Barbara Miller. Architects in power: Politics and Ideology in the work of Ernst May and Albert Speer. In: *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 17, No. 1, The Evidence of Art: Images and Meaning in History, p. 302.

de Berlim que funciona como o foco para as críticas estéticas ao regime alemão, mas sim um projeto ainda mais ambicioso e ainda mais faraônico, que estaria também sob a coordenação de Speer.

Ao atravessar a fronteira com a Alemanha, a personagem Sorókin menciona “pela terceira vez na vida [ter atravessado] a fronteira com a Alemanha e pela terceira vez passo dormindo pela Testa”³⁶. Após algumas outras passagens, mencionando gigantescos projetos de terraplanagem, torna-se claro: “Sob o comando de Speer, milhares de pessoas e máquinas recriaram a paisagem local conforme SEU rosto, voltado para o céu”³⁷. O rosto de Adolf Hitler, símbolo máximo do Terceiro *Reich*, o próprio rosto do soberano, do *Führer*. Tão gigantesco e vulgar quanto possível, tão clara sua função ideológica. Aqui, na crítica subjacente ao uso das artes a serviço do regime, relaciona-se também a gigantesca estátua de mármore negro de Josef Stálin, logo no início do conto. No uso destes artifícios, nessa instrumentalização da arte, o século XX é profundamente antiestético.

Há outro momento relevante para essa perspectiva de análise do texto. Logo no dia anterior ao despertar da personagem, já no território terraplanado do Império Alemão, e de outra inspeção aparentemente humilhante, Sorókin volta a cabine e nota que desta vez possui companhia, um companheiro de viagem “de cabelo grisalho e aparência de intelectual *obersturmbannführer*³⁸ da SS, com uma pasta, uma cruz e uma faixa de leibstandarte ‘Ômega’ na manga”. Parecia “ter uns 55 anos e, pelo visto, é inteligente e boa-praça, caso contrário não teria se tornado tenente-coronel.” Apesar da desconfiança que o escritor tem por militares, por motivos bastante palpáveis, admite que o companheiro “mostrou-se uma agradável exceção, que me surpreendeu e agradou com sua intelectualidade nada superficial”³⁹. Algumas características da personagem apresentada, a que não se dá nenhum nome, são interessantes, contudo. Em primeiro lugar, há o seu

³⁶ SOROKIN, Vladimir. Um Mês em Dachau. In: GOMIDE, Bruno Barretto. *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1988)*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 617.

³⁷ SOROKIN, Vladimir. Um Mês em Dachau. In: GOMIDE, Bruno Barretto. *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1988)*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 618.

³⁸ Traduzido, pelo próprio autor, no conto, como “tenente-coronel”.

³⁹ SOROKIN, Vladimir. Um Mês em Dachau. In: GOMIDE, Bruno Barretto. *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1988)*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 616.

cargo. Entre os membros mais famosos das tropas nazistas que vieram a possuir o cargo de tenente-coronel da SS está Adolf Eichmann. A faixa de “leibstandarte” também parece fazer referência a uma famosa divisão da SS que já foi encarregada da guarda pessoal de Hitler. De qualquer forma, há um significado possível no fato de que esta personagem é a única a interagir amigavelmente com Sorókin durante todo o conto, nessa repartição germano-soviética dos escombros do mundo.

É em uma conversa com essa personagem que a personagem principal vocaliza algumas de suas considerações mais incisivas a respeito do estado “atual” (para o contexto e inserção temporal do conto) da literatura russa:

Diga-me, é verdade que a literatura soviética está passando agora por um período bastante dramático? E ele olha como só os alemães sabem olhar: com confiança e com evidente compreensão. Mas o que eu posso dizer a este gentil-homem? Que a situação cultural no país é deprimente e a literária é terrível? Que a arrogância, o niilismo, a ignorância foram não somente elevados à condição de virtudes, mas até mesmo de qualidades necessárias para que se possa subir a escada sangrenta da literatura? Que os bandos de corvos canalhas ensandecidos da crítica devoram avidamente o cadáver da Literatura Russa? Que a minha geração está presa entre duas mós mortais: os veteranos stalinistas de cabeça de chumbo e os jovens Heróstratos da literatura, que observam a Cultura Russa a partir do brilho sombrio de sua piromania? Que no último mês perdi três dos meus melhores amigos? Que arbentei com um machado a máquina de escrever? Que cuspi na cara de minha mãe? Que tenho pesadelos com pessoas com cabeças putrefatas? Que à noite não posso ver minhas próprias mãos? Que tenho medo de uma cômoda? Santo Deus, Deus todo poderoso, Deus imortal, perdoai-nos.⁴⁰

Este é o último contato de Sorókin com a personagem alemã. O que o escritor-personagem realmente responde à pergunta do tenente-coronel permanece um mistério. Mas ao falar sobre a cultura e a literatura russa, o tom empregado ao comentar sobre o tema anteriormente, sobre a estátua de Akhmátova, da geração de indiferentes, permanece o mesmo: a da

⁴⁰ SOROKIN, Vladimir. Um Mês em Dachau. In: GOMIDE, Bruno Barretto. *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1988)*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 617.

responsabilidade que têm sua geração, presa entre as mós mortais, nesse estado de coisas.

É nesse sentido de responsabilidade que parece se encontrar o aspecto construtivo, ressaltado por Trotman, enquanto particularidade dessa literatura pós-moderna russa, pós-soviética. Sorókin parece indicar a responsabilidade de sua geração, e não se furta dela, em desconstruir o monolito cultural soviético, o mito utópico e estético do realismo-socialista. Nesse sentido, não se afirma necessariamente, uma relação de rejeição ao modernismo, como parece se indicar no pós-modernismo ocidental. Ao contrário, não se identifica o mito (ou mesmo simulacro, nos termos de Baudrillard) enquanto eminentemente moderno, mas também pós-moderno. Enquanto único ponto de vista teórico oficialmente aceito pelo regime Soviético, o marxismo precisou abarcar cada forma possível de discurso, de forma pragmática e sem perder sua identidade enquanto metanarrativa. Dessa maneira, nessa mistura pastiche, a partir de um ponto, o desenvolvimento cultural soviético, ainda que declaradamente “marxista” enquanto doutrina, tornou-se eminentemente pós-moderno⁴¹.

O pós-modernismo russo prova-se, assim, caracteristicamente desconstrutivo em relação a seu objeto, assim como o pós-modernismo ocidental, e também dotado de várias das mesmas características: a fragmentação, o cinismo, a sátira, a rejeição de teorias totalizantes, entre outras. Em especial atenção a esse último aspecto, por uma particularidade da história russa, que após a derrocada da experiência soviética, se vê na impossibilidade de retornar às formas totalizantes de compreensão do mundo e à ideais utópicos. Mas, ao tentar recapturar, ainda que sem grande sucesso, a continuidade das formas estéticas na realidade pós-soviética de onde as formas modernistas haviam sido interrompidas, pela hegemonia cultural da forma estética oficial da União Soviética, o pós-modernismo na cultura russa demonstra ser particularmente

⁴¹ EPSTEIN, Mikhail. The Origins and Meaning of Russian Postmodernism. In: *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1995. Disponível em: <<https://www.ucis.pitt.edu/nceeer/1993-807-21-2-Epstein.pdf>>, p. 20. Último acesso em 11/11/2018.

construtivo em relação à sua fonte⁴², como entende Trotman, as ruínas do da cultura, sociedade, política e meio-ambiente soviéticos. Nem mesmo os próprios artistas russos percebiam seu fazer artístico como uma oposição à tradição moderna, mas sim como uma tentativa de resgate dessa tradição, solapada pela cultura totalitária do regime. Não era infusa de uma indiferença pós-moderna, mas muito mais de um sentido ativamente rebelde, caracteristicamente vanguardista⁴³.

Quando Sorókin fala da responsabilidade dos artistas russos nesse estado de coisas, quando julga impiedosamente seus Heróstratos⁴⁴, refestelando-se nas chamas e ruínas da cultura russa com única finalidade de autopromoção, comenta da perda de seus amigos, da destruição física e simbólica de sua máquina de escrever por suas próprias mãos, o autor parece recorrer novamente ao recurso da justaposição entre momentos históricos. Não só comentar do contexto cultural do conto, mas também lançar um olhar sobre a atualidade russa, sob o governo de Putin. Isso porque, como comenta o crítico Lev Danilkin, a literatura sempre teve grande importância na vida cultural russa, e, ao contrário da literatura contemporânea ocidental, que se preocupa em descrever certos problemas comuns à humanidade como um todo, a literatura russa ainda concentra-se em endereçar problemas particulares à vida e ao cotidiano russo⁴⁵.

Talvez essa seja a camada mais profunda da crítica estética proposta por Sorókin: ao preocupar-se com a vida cultural russa sob a continuação do projeto totalitário (a exemplo dos louros à estátua de Stálin), desvela-se também uma

⁴² TROTMAN, Theodore Orson. *Mythopoetics of Post-Soviet Literary Fiction: Victor Pelevin and Vladimir Sorokin*. 2017. 170 fl. Tese de Doutorado em Filosofia - Department of Slavic Languages and Literatures, University of Chicago, p. 4-5. Disponível em: <https://knowledge.uchicago.edu/bitstream/handle/11417/1062/Trotman_uchicago_0330D_14131.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Último acesso em 11/11/2018.

⁴³ LIPOVESTKY, Mark. Russian Literary Postmodernism in the 1990s. In: *The Slavonic and East European Review*, v. 79, n. 1. Londres: University College London, 2001, p. 32.

⁴⁴ Figura da antiga Grécia, responsável pelo incêndio do templo à deusa Artemis, em Éfeso, ato que teria cometido com o único objetivo de ser lembrado pela posteridade.

⁴⁵ O crítico faz certas considerações a respeito do tema, em entrevista com Jurii Troshin, disponível apenas em russo Cf. TROTMAN, Theodore Orson. *Mythopoetics of Post-Soviet Literary Fiction: Victor Pelevin and Vladimir Sorokin*. 2017. 170 fl. Tese de Doutorado em Filosofia - Department of Slavic Languages and Literatures, University of Chicago, p. 11. Disponível em: <https://knowledge.uchicago.edu/bitstream/handle/11417/1062/Trotman_uchicago_0330D_14131.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Último acesso em 11/11/2018.

crítica à realidade do próprio autor e da própria vida cultural russa contemporânea. Nesse caso, a justaposição de dois “Sorókins”: o narrador-personagem, inserido no pesadelo totalitário às últimas consequências, tomando para si e seus contemporâneos a parcela de responsabilidade, e o autor, inserido na realidade pós-soviética e utilizando de seus elementos para fazer a leitura crítica dessa continuidade e repetição de motivos da história russa.

Nesse tom melancólico, irresignado, mas ainda sim prostrado pela impotência, é que o narrador-personagem aproxima-se do campo de concentração de Dachau, local que inaugura uma nova sequência de perturbadores eventos onde a implacável distopia revela seus detalhes sórdidos que tratam de torturar e deformar a própria linguagem, marcando aqui, para os fins desta análise, a segunda parte do conto.

2.3 TERCEIRA DIMENSÃO CRÍTICA: A “TORÇÃO” LINGUÍSTICA E SUAS IMPLICAÇÕES.

Existe uma alteração profunda no texto de *Um mês em Dachau* logo que o narrador-personagem chega ao local homônimo. Essa transformação se dá, especialmente, no campo da linguagem. E é nesse ponto que Sorókin confere a sua abordagem única ao tema, e por esse mesmo motivo que o leitor também precisa ajustar sua aproximação ao texto. Esse ajuste implica, portanto, em uma análise substancialmente diferente da aproximação utilizada nos momentos anteriores, e é por isso que se adverte que o conto é considerado dividido em duas partes.

Aos poucos, Sorókin irá abolir o uso da pontuação, da referência temporal, irá mesclar ao texto termos em alemão, sequências de paródias de outros autores russos, e remeter-se cada vez mais ao uso de termos e motivos obscenos enquanto busca transmitir ao leitor a passagem do narrador-personagem por diversas formas de tortura e privações, até, pelo que se percebe, às consequências finais: Sorókin parece sugerir que o

narrador-personagem, ao cabo de todos os horrores, é finalmente queimado nos fornos do campo de concentração⁴⁶.

A indicação das datas, que marcavam no início do conto, o progresso da viagem até o Império Alemão, é substituída por uma série de “câmaras”, que sugerem *takes* entrecortados de câmeras, como numa produção cinematográfica, ou também como uma série de cartas. No entanto, isso não significa que Sorókin substitui o monólogo interior do personagem por uma abordagem descritiva das cenas: esse monólogo até mesmo se aprofunda, numa técnica que por vezes assemelha-se ao fluxo de consciência⁴⁷. A analogia às câmeras de cinema parecem sustentar-se justamente pelos cortes rápidos, pelas “tomadas” variadas e imprecisas⁴⁸. Os motivos mostrados por essas “câmeras” quase sempre são sórdidos, chocantes e obscenos, trazendo uma experiência detalhada, ainda que confusa.

No entanto, de alguma forma, é essa confusão e aparente aleatoriedade que prende o leitor a uma compreensão geral dos eventos, que se torna razoavelmente clara sem que o autor necessite recorrer a métodos descritivos. Isso porque, diante de um tema sensível, as ferramentas descritivas encontram-se em profunda desvantagem. Essa é a saída mais original de Sorókin, que possui importância seminal para essa análise, e um de seus maiores méritos no que se refere ao conto: para transmitir o sofrimento e angústia, a simples descrição ainda é distante demais para provocar o sensível, ou não seria mais necessário tocar no assunto. Assim, a principal protagonista deve ser a linguagem. Em suma: para transmitir de alguma forma a experiência do torturado, Sorókin irá fazer uma série de escolhas, e, entre elas, uma das mais importantes, que é torturar a própria linguagem⁴⁹.

⁴⁶ A última linha: “7. dispar minha corpo grande berta no firmament grã alemanha”. SOROKIN, Vladimir. Um Mês em Dachau. In: GOMIDE, Bruno Barretto. Nova Antologia do Conto Russo (1792-1988). São Paulo: Editora 34, 2012, p. 636.

⁴⁷ ALANIZ, José. The Writer’s Speech: Stuttering, Glossolalia and the Body in Sorokin’s A Month in Dachau. In: *Vladimir Sorokin’s Languages*. Bergen: Slavica Bergensia, 2013, p. 218.

⁴⁸ Por vezes, o autor apresenta uma cena inteira. Outras, somente um recorte ou um detalhe, mas nunca nada muito claro ou plenamente compreensível, como se a “câmera” estivesse por vezes perto demais, ou longe demais, sempre mostrando muito pouco, de maneira entrecortada.

⁴⁹ ALANIZ, José. The Writer’s Speech: Stuttering, Glossolalia and the Body in Sorokin’s A Month in Dachau. In: *Vladimir Sorokin’s Languages*. Bergen: Slavica Bergensia, 2013, p. 212.

Para Sorókin, no entanto, essa parece ser a principal maneira de buscar fazê-la ir além: além do discurso, num salto até o não-discursivo. Tendo ênfase na incomunicabilidade das experiências “corporais”, muitas interpretações da obra de Sorókin entendem que, a busca por representá-las através da repetição e foco inescapável ao aspecto fisiológico é fator determinante para o impacto visceral (literalmente, por vezes) sobre o leitor⁵⁰. A escolha dos motivos fisiológicos (a comida, as fezes, fluidos corporais diversos, entre outros), durante os rápidos episódios onde o autor se encontra no campo de concentração, não é aleatória e nem gratuitamente chocante. O foco no corpo, na experiência corporal fisiológica, é uma preocupação estética clara na obra do autor, tendo ele até mesmo falado explicitamente sobre o assunto, contando esta como sua maior originalidade, sendo notória a sua afirmação de que o corpo é escasso na literatura russa, onde abunda a espiritualidade, e que uma de suas pretensões é preenchê-la de corporalidade: *the smell of sweat, muscles moving, body fluids, sperm, shit. As Artaud once said, 'Where you can smell shit, there you can smell life'*⁵¹.

Outra escolha de profunda importância é uma característica já presente desde o início, que ganha relevância maior conforme os caminhos percorridos pelo conto vão ficando mais claros: o autor faz de si mesmo narrador-personagem. Ainda que seja um recurso, à primeira vista, bastante óbvio, uma vez que a escolha por trazer o texto para a primeira pessoa a fim de tornar a narrativa mais próxima do leitor não é nem de longe inédita na literatura, Sorókin vai além justamente por fazer essa escolha paralelamente ao seu uso da linguagem e sua pretensão de trazer o “corpo” para dentro da literatura. Trazendo este “corpo”, em toda a sua complexidade fisiológica, traz também o seu próprio corpo, metaforicamente; e “tortura a linguagem” enquanto os agentes no campo de concentração torturam ele próprio. Dessa maneira, tendo-o acompanhado desde o início da viagem, o leitor incorpora uma posição inesperadamente próxima de testemunha, tão próxima que nem mesmo consegue reproduzir em

⁵⁰ ALANIZ, José. The Writer's Speech: Stuttering, Glossolalia and the Body in Sorokin's A Month in Dachau. In: Vladimir Sorokin's Languages. Bergen: Slavica Bergensia, 2013, p. 211.

⁵¹ É a tradução de Mark Lipovetsky de um trecho de entrevista dado pelo autor em 2004. In: LIPOVETSKY, Mark. *Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin's Master Trope*. In: Vladimir Sorokin's Languages. Bergen: Slavica Bergensia, 2013, p. 26.

palavras, como se tivesse suportado ele mesmo a realidade sórdida imposta ao narrador-personagem.

É possível compreender como esses elementos contribuem para uma impressão de autenticidade do discurso sorokiano que vai além do discurso, da experiência incomunicável pela qual passa o narrador-personagem. José Alaniz, da Universidade de Washington, no entanto, oferece uma interpretação que busca compreender o porquê dessa autenticidade. Para ele, a interpretação deve levar em conta também o fato de que Vladimir Sorókin é gago. Em *Um mês em Dachau*, especificamente, há no discurso torturado do narrador-personagem um uso abundante de recursos de repetição, retorno e recursividade, que, segundo Alaniz, configuram estratégias típicas de pessoas que sofrem de disfemia:

CÂMARA 8: um luxo fantástico paredes de mármore (sic) uma banheira gigantesca me colocaram amarrado foram embora música música no alto perto do teto Wagner Lohengrin luz azul uma grande torneira dourada e um grosso pegajoso jorro de muco marrom com vermes da minha perna o cheiro pe monstruoso escorre escorre descendo sem ruído e Wagner e eu preso no fundo e escorre escorre Meu deus e devagar devagar foi enchendo um estrume morno com vermes murchos até a barriga até o peito até a garganta estiquei o pescoço o queixo até a boca tremedeira tenho medo de me mover a porta se abriu um longo corredor azul e você bem no final de branco Wagner Wagner e Gretchen canta Lohengrin e Margarida Elza em dueto e tudo se acabou em silêncio e somente o rumor baixo dos vermes entrou Kurt com uma concha Georg com um prato tome a sopa das melhores partes do corpo da tua jovem compatriota tremo coma ou vamos te alimentar com os vermes abro a boca e engulo rezo concha concha uma duas três santo Deus santo poderoso santo imortal dezoito conchas choro eles riem temo vomitar vou me engasgar com os vermes riam fumavam depois o Kurt você é um bobo é um caldo de carne foi uma brincadeira foram embora chorei mas me acalmei de novo Wagner O Crepúsculo dos Deuses e você entrou num belo vestido branco e olhava triste Margarida e distraída Gretchen e as duas disseram eles fizeram uma brincadeira esses brutos a sopa era de Lena Serguéieva⁵².

⁵² SOROKIN, Vladimir. Um Mês em Dachau. In: GOMIDE, Bruno Barretto. *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1988)*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 624-25.

De alguma forma, ao proceder com sua problematização “peristáltica” da linguagem, tirando-a de seu lugar privilegiado como ferramenta de comunicação fluida, Sorókin revela, por meio de seu não-discurso, um acesso pouco explorado que essa linguagem “torturada” fornece a uma subjetividade que é, de outra maneira, inacessível. Testando seus limites, ela é capaz de ir além, nas palavras de Alaniz, evocando um “bio-ahistoricismo transcendente”⁵³. Biológico por que diz respeito à uma característica fisiológica do próprio sujeito. Ahistórico por tocar numa esfera profundamente subjetiva.

É apenas por meio desse uso experimental e transcendente da linguagem, que tem razões próprias e raízes profundas na história de vida do próprio autor, enquanto portador de disfasia durante boa parte de sua vida, que Sorókin atingirá o objetivo singular de tocar o legado sangrento do século XX, por meio da tortura de seu próprio corpo, da tortura do corpo de seu narrador-personagem. De certa maneira, a literatura de Sorókin também é uma literatura “menor”, ao expôr e explorar as fendas e fissuras presentes na linguagem, de maneira a transitar pelo sistema de normas que lhe compõe (a norma culta, por assim dizer) e articular maneiras de resistir a elas⁵⁴. Dessa maneira, como se verá mais adiante, também é capaz de explorar os espaços presentes em outro sistema normativo, que é o do Direito.

Ainda que esta seja uma interpretação útil, especialmente no que pretende a presente análise, é preciso tomar cuidado, no entanto, para que tal interpretação do gaguejar não leve a uma “romantização” dessa deficiência. Para esse problema, Alaniz sugere uma outra forma interpretativa, que considera a criatividade requerida para a substituição de termos, sinônimos e aberturas possíveis, bem como a necessidade constante de melhorar a habilidade discursiva. Nesse ponto, nasce uma forma de comunicação que ultrapassa a linguagem. Ao perguntar se é o discurso que molda a estética da prosa ou o contrário, o autor conclui que a disfasia possui influência determinante na

⁵³ ALANIZ, José. The Writer’s Speech: Stuttering, Glossolalia and the Body in Sorokin’s A Month in Dachau. In: *Vladimir Sorokin’s Languages*. Bergen: Slavica Bergensia, 2013, p. 217.

⁵⁴ ALANIZ, José. The Writer’s Speech: Stuttering, Glossolalia and the Body in Sorokin’s A Month in Dachau. In: *Vladimir Sorokin’s Languages*. Bergen: Slavica Bergensia, 2013, p. 220. O autor aqui tece esses comentários apoiado nos conceitos deleuzianos de “estilo” e “gaguejar”.

elaboração criativa da prosa de Sorókin, bem como de outros autores que sofrem da mesma condição⁵⁵.

Por meio dos fatores que constituíram seu uso da linguagem e o rompimento de suas amarras, Sorókin constrói uma relação única com o legado do século XX, a história russa e o testemunho dos horrores dos campos de concentração. Nesse sentido, o seu (não)-discurso também guarda uma relação profícua com a literatura de testemunho, e o seu gaguejar, com o horripilante gaguejar da própria história⁵⁶. Nesse ponto, Sorókin se aproxima do testemunho do muçulmano, a testemunha perfeita de Auschwitz, figura que aparece pela primeira vez nos relatos de Primo Levi, que precisa dar espaço à uma não-linguagem, diante da impossibilidade da própria linguagem em dar justiça à profundidade e a gravidade desse testemunho. Esse proto-discurso sorokiniano, que possui raiz profunda na experiência carnal sofrida pelo narrador-personagem, emerge como uma performance literária daquilo que Agamben chama de “impossibilidade do testemunho”⁵⁷. Ao tentar comunicar a experiência do narrador-personagem, Sorókin irá manifestar uma correspondência profunda ao efeito da vida-nua sobre o sujeito, onde todas as referências políticas tradicionais tornam-se borradas e entram numa espécie de zona de indeterminação. É assim, um proto-discurso, um não-discurso, que referencia a *zoé*, o estado não discursivo da vida-nua, que não tem voz e não tem inserção política. Daí a impossibilidade do testemunho, a impossibilidade de comunicar a experiência corpórea.

O processo descrito acima é o que Lipovetsky irá se referir, no tocante à obra de Sorókin, como a *carnalização do discurso*⁵⁸, um de seus recursos recorrentes, onde a distinção entre corpóreo e transcendental (e, por consequência, a distinção entre abjeto e sagrado, *zoé* e *bios*) desaparece enquanto o discurso é forçado a ultrapassar a si mesmo, numa tentativa de

⁵⁵ ALANIZ, José. The Writer's Speech: Stuttering, Glossolalia and the Body in Sorokin's A Month in Dachau. In: *Vladimir Sorokin's Languages*. Bergen: Slavica Bergensia, 2013, p. 223-24.

⁵⁶ ALANIZ, José. The Writer's Speech: Stuttering, Glossolalia and the Body in Sorokin's A Month in Dachau. In: *Vladimir Sorokin's Languages*. Bergen: Slavica Bergensia, 2013, p. 227.

⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008. A tese que Agamben traz nesta obra será pormenorizada no capítulo seguinte.

⁵⁸ LIPOVETSKY, Mark. Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin's Master Trope. In: *Vladimir Sorokin's Languages*. Bergen: Slavica Bergensia, 2013, p. 46-47.

alcançar o não-discursivo. O desconforto pelo qual passa o leitor, como testemunha íntima desse movimento, é justamente a identificação com o estado de *homo sacer*⁵⁹, rendido aos efeitos da vida nua, enquanto vítima humilhada de um estado de Exceção. É precisamente nesse sentido que Sorókin consegue alcançar o não-discursivo, ao trazer o leitor junto consigo à realidade abjeta, e onde, para a tradição literária russa, o autor encontra-se com a figura do *holy fool*, aquele que é tocado por Deus, que associa-se à própria verdade divina por meio de uma linguagem ao mesmo tempo clara, em seu propósito comunicativo, em tocar o ouvinte, e incompreensível aos padrões linguísticos tradicionais. A ponte pela qual essa ligação é feita é justamente o gaguejar⁶⁰.

3 O DIAGNÓSTICO FILOSÓFICO: ENTRE AGAMBEN E RANCIÈRE

A partir daqui, ponto em que a linguagem de Sorókin encontra o paradigma filosófico de Giorgio Agamben, pela tese de Alaniz, convém aprofundar alguns dos temas trabalhados por Agamben, especialmente no que se refere ao projeto filosófico que ele denominou de *Homo Sacer*, uma vez que a experiência dos campos de concentração constitui momento fundamental para sua investigação filosófica, enquanto experiência máxima do paradigma biopolítico.

Ainda que o diagnóstico de Agamben seja bem construído, faz-se necessário trazer também algum contraponto. O projeto filosófico de Agamben já foi criticado por conduzir a uma apatia diante dos rumos políticos de uma comunidade, e, em suma, uma espécie de fatalismo, onde não há reação política possível diante do esquema de poder que instaura o estado de exceção permanente⁶¹. A esse propósito, adota-se também o diagnóstico filosófico proposto por Jacques Rancière, uma vez que este busca, também, relações entre

⁵⁹ Outro conceito amplamente trabalhado por Giorgio Agamben.

⁶⁰ ALANIZ, José. *The Writer's Speech: Stuttering, Glossolalia and the Body in Sorokin's A Month in Dachau*. In: *Vladimir Sorokin's Languages*. Bergen: Slavica Bergensia, 2013, p. 228-29.

⁶¹ Há um debate particularmente conhecido, especialmente no pensamento italiano, entre Agamben e o constitucionalista Antonio Negri, também italiano. A crítica que o projeto *Homo Sacer* culmina numa "inoperosidade" vem justamente desse pensador. Cf. CAIXETA, Renato Reis. *Poder Constituinte e Potência Destituente: aporias entre Antonio Negri e Giorgio Agamben*. Dissertação (Mestrado em Direito). Faculdade de Direito - Universidade de Brasília, Brasília, 2018, especialmente p. 160-62.

a política, a filosofia e a estética (embora o sentido de “política” e de “estética” em Rancière também sejam dotados de suas especificidades).

Os dois projetos filosóficos, apresentados aqui sucintamente, e, espera-se, sem desvirtuar-lhes o sentido e a profundidade, serão encarregados de contextualizar o conto de Sorókin ao puxá-lo de volta à realidade, cravando, de certa maneira, as bases dessa distopia em fundamentos reais. A partir daí, será mais fácil inferir alguns dos apontamentos acerca da relação entre o Direito e a Literatura, que a interpretação proposta do conto pretende esclarecer.

3.1 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE O PROJETO *HOMO SACER*: ESTADO DE EXCEÇÃO, VIDA NUA E O TESTEMUNHO.

O principal ponto de contato do pensamento agambeniano com o direito é a reflexão sobre o poder soberano, que mantém relação profícua com o estado de exceção e a vida nua. Ainda que não seja possível esgotar estes conceitos nesse momento, uma vez que perpassam todo o projeto filosófico do *Homo Sacer*, é importante ao menos que os conceitos estejam situados, de maneira a fazer compreender o diagnóstico filosófico proposto pelo autor.

A principal preocupação de Agamben em relação ao poder soberano, e também, por consequência, à figura do soberano em si, é a possibilidade da suspensão do ordenamento jurídico. Em outras palavras, o poder de instaurar um estado de exceção. Essa percepção se dá, especialmente, a partir da concepção de Carl Schmitt. Assim, como o poder do soberano, inscrito na lei, o possibilita suspender a própria lei, o ordenamento jurídico que reúne as normas, o estado de exceção encontra seu *locus* numa zona cinzenta de indeterminação, onde não está dentro nem fora do ordenamento.⁶²

Dessa maneira, o que concretiza-se, de fato, é a criação de uma nova série de normas, da conversão de fatos, em si mesmo extra ou até antijurídicos, convertidos em norma, convertidos em direito. O limiar, a zona cinzenta de indeterminação que é criada pelo estado de exceção para ser o seu *locus* por excelência é também uma zona de indeterminação entre fato e direito, onde suas

⁶² AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 39.

posições se confundem e coincidem.⁶³ A aporia constitui-se, no entanto, na visão de tal decisão, pela suspensão ou não da ordem jurídica, apoiada pela teoria tradicional do estado de necessidade, ser de ordem objetiva. No entanto, para Agamben, toda necessidade é, por excelência, subjetiva, o que coloca, por fim, uma das decisões mais importantes, se não a mais importante, acerca de todo o ordenamento jurídico a um crivo subjetivo do próprio soberano.⁶⁴ A teoria da soberania se conecta, portanto, à teoria do estado de exceção justamente por esse *locus* ambíguo do soberano, que personaliza a separação entre *norma* e *decisão*. A decisão é o elemento jurídico-formal que está inserido na teoria do estado de exceção. O soberano, por sua vez, encontra-se fora e dentro da ordem jurídica, ao mesmo tempo, justamente por sua responsabilidade na decisão de suspendê-la.⁶⁵ É nessa posição ambígua do soberano, portanto, que a teoria da soberania encontra um paradoxo. Em suma, o soberano decide não sobre a neutralização ou controle do excesso, ao suspender a ordem jurídica. Ele decide sim sobre um ordenamento do espaço, buscando criar e definir o espaço onde a ordem jurídico-política possui valor. A fixação dessa ordem jurídica terá seu *locus* nesse limiar, entre o caos e a normalidade, que nada mais é que o próprio estado de exceção.⁶⁶

A decisão soberana tem uma série de consequências. No entanto, sua função ou objetivo são, na verdade, apenas dois. O primeiro deles, especialmente na teoria de Schmitt, na leitura agambeniana, é de proteger a existência da ordem jurídica em momentos onde sua aplicação normal simplesmente não é possível (o que possui um sentido, ainda, de conservação da ordem posta), a que Schmitt dá o nome de ditadura comissária ou comissariada⁶⁷. A outra tem, na verdade, uma pretensão contrária: própria aos momentos revolucionários, há a possibilidade de uma suspensão da norma para introduzir em vigência, ao fim e ao cabo, de uma nova ordem jurídica, de uma nova constituição. Essa é, para Schmitt, a ditadura

⁶³ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 44-45.

⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 46-47.

⁶⁵ CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 80.

⁶⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 25-26.

⁶⁷ CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 79-80.

soberana. No entanto, não há no estado de exceção qualquer semelhança com uma situação de caos ou anarquia: existe ainda a vigência de uma ordem, que busca proteger o ordenamento jurídico (que muitas vezes confunde-se, no vocabulário agambeniano, com a própria constituição, seja para preservá-la ou transformá-la), ainda que ela não seja jurídica.⁶⁸ Como já explanado, esse limiar que constitui o estado de exceção está, na verdade, entre o caos e normalidade. Dessa ordem, busca criar-se, portanto, realizar uma separação entre a norma e sua aplicação para que seja possível a criação de um estado de coisas onde a aplicação volte a ser possível, seja ela pertencente a uma ordem jurídica nova, ou mesmo a antiga, pretensamente protegida por essa suspensão.⁶⁹ A aplicação dessa ordem se dá na forma, como concebida por Jacques Derrida, por uma força de lei, fazendo referência à noção de “força de lei”, dos decretos promulgados pelo poder executivo que adquirem a *vis obligandi* própria das leis - particularmente em momentos de exceção - ou seja, quando um ato que não tem “valor” de lei adquire a sua “força”.⁷⁰

Ocorre que, no estado de exceção, onde domina a anomia de uma lei suspensa, que não tem condições de aplicação, os atos que visam a garantia dessa “ordem” extrajurídica (ou até mesmo antijurídica, por vezes), agarram-se a uma “força de lei” sem lei, e que por esse motivo apresenta-se como força de lei, com a palavra cortada. O espaço de abertura que permite essa atuação, inclusive da aplicação de uma norma que, em verdade, se encontra suspensa, apoiada numa força de lei sem lei, é o próprio estado de exceção, que marca o patamar onde “lógica e práxis se indeterminam e onde uma pura violência sem *logos* pretende realizar um enunciado sem nenhuma referência real”⁷¹.

No entanto, o sentido do estado de exceção, ao menos no início do século XX, tinha como principal preocupação questões externas ao próprio estado, em especial a ameaça bélica. Aos poucos, a tradição do estado de exceção começa a se desvincular do argumento bélico, para enfrentar também situações como as crises econômicas. No entanto, há um marco específico,

⁶⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 54.

⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 58.

⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 60.

⁷¹ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 63.

especialmente na vigência do estado fascista alemão, o Terceiro Reich, onde o estado de exceção passa a ser convertido, lentamente, em um paradigma de governo.⁷² Aqui, chega-se a possibilidade então da *permanência* de um estado de exceção, para o qual o totalitarismo do século XX cumpriu o papel de ser um gigantesco laboratório. Nessa tendência, ao invés de permanecer como instrumento para situações de emergência, o estado de exceção torna-se a resposta imediata do poder estatal aos conflitos internos mais extremos⁷³ e, ao mesmo tempo, uma técnica do governo biopolítico, “totalmente fora da lei e do controle judiciário”⁷⁴ e que permite também, pela criação voluntária de um estado de exceção, a repetição de uma das fórmulas principais do totalitarismo moderno em permitir “a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, não pareçam integráveis ao sistema político.”⁷⁵ É nessa esteira que o estado de exceção se torna verdadeiro paradigma de governo.

Aqui, para o paradigma do poder soberano, há uma novidade. Desde pelo menos o Antigo Regime, o poder soberano é exercido sobre o povo, seus súditos, especialmente, enquanto um poder de vida e morte. Para a teoria clássica da soberania, conforme afirma Foucault, o poder de vida e morte é um poder de deixar viver ou fazer morrer. Esse direito se concretiza, especialmente, no direito do soberano de matar. É a partir deste, ainda que paradoxal, é a partir do direito de matar que o direito do súdito de viver ou morrer passa a fazer sentido.⁷⁶ No entanto, a partir do século XIX, uma nova forma de exercício do poder soberano, que não irá substituí-lo, mas no máximo perpassa-lo e modificá-lo, que é o de “fazer viver” e “deixar morrer”. Nisso se constitui uma “assunção da vida pelo poder”, uma “espécie de estatização do biológico”⁷⁷, uma das características

⁷² CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 76-77.

⁷³ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 12.

⁷⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 14.

⁷⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 13.

⁷⁶ Sobre isso, Foucault nota que o direito soberano sobre a vida e a morte muitas vezes pende para o lado da morte. “O direito de vida e de morte só se exerce de forma desequilibrada, sempre do lado da morte”. FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 202.

⁷⁷ FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 201.

essenciais do biopoder. Ao se apoderar dessa maneira sobre a vida, cabe ao Estado, muitas vezes, promover o viver de uns em detrimento de outros, indesejáveis, a que deixa morrer.

Agamben percebe, no entanto, que, existe um cruzamento entre essas fórmulas, especialmente no contexto do totalitarismo do século XX, em razão de uma progressiva desqualificação da morte da idade moderna à contemporânea. Ainda que, conceitualmente, esses dois aspectos da teoria da soberania permaneçam separados, essa absolutização sem precedentes a que passa o direito soberano de vida e morte inaugura uma forma de governo onde a biopolítica encontra a tanatopolítica, e existe uma possibilidade de “fazer viver” e “fazer morrer”.⁷⁸ . Nesse ponto, ao separar na população quem se deve fazer morrer e quem se deve fazer viver, há diante do soberano uma gama diversa de opções. Uma delas desemboca justamente no experimento máximo da divisão biopolítica da população, ao ponto onde não se pode mais dividir, e onde faz-se viver o que devia estar morto: a criação do muçulmano⁷⁹, uma das instâncias mais extremas da vida nua, testemunha integral da experiência do campo de concentração.

O estado de exceção, portanto, é o momento onde a vida nua e o poder soberano se encontram de maneira definitiva. Apesar da percepção da presença contemporânea da vida nua, que emerge do nascimento da biopolítica, já na modernidade, e torna-se ainda mais presente conforme o estado de exceção ocupa o espaço de principal paradigma de governo das democracias contemporâneas, Agamben busca seu fundamento longínquo na figura jurídica romana do *homo sacer*.

A primeira afirmação fundamental do filósofo italiano acerca do *homo sacer* é justamente a sua posição enquanto uma figura *jurídico-política*, e não religiosa. Ele é “do ponto de vista da soberania, o elemento político originário”⁸⁰. Enquanto figura jurídica, do direito romano, é aquele cuja vida pode ser tirada

⁷⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 89.

⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 90-91.

⁸⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 91.

sem qualquer consequência jurídica, sem que se constitua crime, mas que também não pode em hipótese alguma ser sacrificado, ter sua vida tirada no processo ritualístico do sacrifício. Ele é a figura que melhor representa a ambivalência da categoria do sagrado: em sua sacralidade, é puro e impuro, sagrado e profano. Justamente pelo desconforto e incompreensão a que legou a interpretação de cunho religioso da categoria do *homo sacer* ao longo do tempo que Agamben se valerá de suas fontes para afirmar que o *homo sacer* é uma figura originariamente jurídico-política, antes de religiosa.⁸¹

Essa afirmação, no entanto, terá consequências diretas sobre a leitura do pensamento político, em especial no momento em que surge a preocupação com a soberania. Diante disso, Agamben irá propor uma releitura de Hobbes, em especial ao *homo homini lupus* e a visão contratualista da origem da sociedade. Aqui, ao invés de uma guerra de todos contra todos, que vê Hobbes no estado de natureza, não existe senão uma zona de completa indistinção entre vida nua e soberano, onde cada um é, ao mesmo tempo, vida nua e soberano do próximo. Constituída a sociedade, o direito da cidade, o soberano não faz senão preservar seu direito natural de decidir sobre a vida e a morte de qualquer um.⁸² No entanto, também não há nenhum momento preciso de passagem de um a outro, de natureza à cidade: em sociedade, a fórmula constantemente se repete - a fundação da cidade, do direito da cidade, acontece no momento de cada decisão soberana, em uma operação contínua. Isso não faz que o estado de natureza - um estado de exceção, na leitura agambeniana - cesse de existir⁸³. Com isso, Agamben defende que a noção do momento de fundação entendido como um ato contratual ou convencional causou danos à capacidade da democracia de pensar em uma forma de política não-estatal. A isso se contrapõe a soberania como

⁸¹ O filósofo discorre sobre os problemas apresentados pela categoria do sacro especialmente nos capítulos “A Ambivalência do Sacro” e “A Vida Sacra”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 77-87.

⁸² AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 105-06.

⁸³ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 108-09.

bando, que nunca busca dissociar o soberano da vida nua, ao mesmo tempo uma insígnia do soberano e uma referência à vida excluída da comunidade.⁸⁴

É somente no florescimento da modernidade, e, mais tarde, nas experiências totalitárias do século XX, que ficarão mais claras as consequências do reaparecimento do *homo sacer* como vida nua, aqui em um contexto onde a indefinição a respeito de quem é o *homo sacer* faz de todos nós potenciais *homines sacri*. É a partir do nascimento da biopolítica que se pode perceber uma captura da vida natural pela política, até então inédita. Se antes havia uma separação clara, do ponto de vista da vida pública, entre *zoe* e *bios*, a vida natural, animal, fisiológica e como sua contrapartida a existência política em sociedade⁸⁵, revestida de direitos, respectivamente, agora também a *zoe* terá uma existência política (ou, antes, será engolida por essa esfera). A partir desse ponto, colocando-se em prática a já citada inversão da lógica soberana, fazendo viver aqueles que se elege dignos e deixando morrer os indesejáveis, permitindo a realização de cisões populacionais, técnicas e mecanismos do governo biopolítico, inauguram-se também os experimentos que levarão a aplicação, também já citada, do poder sobre a morte no âmbito do biopoder. Segundo Foucault, é nesse ponto em que o racismo é introduzido e arregimentado aos outros diversos mecanismos biopolíticos que conformam e disciplinam os corpos.⁸⁶ É o racismo que introduz a cisão entre os que devem morrer e os que devem viver, e busca fazê-los morrer.

O experimento que leva a cabo esta tarefa até suas últimas consequências é, portanto, o campo de concentração. Isso leva Agamben, em última instância, compreender o campo como paradigma político da modernidade, liame entre os avanços teóricos de Hannah Arendt e Michel Foucault e a variação extrema da politização da vida que se entrevê no debate velado entre Carl Schmitt e Walter Benjamin⁸⁷. E é no campo que se origina a figura do muçulmano.

⁸⁴ CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Belo Horizonte: Autêntica, 201, p. 61.

⁸⁵ CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Belo Horizonte: Autêntica, 201, p. 71.

⁸⁶ FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 214.

⁸⁷ CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Belo Horizonte: Autêntica, 201, p. 68.

Ainda que se pretenda um acerto de contas com o passado e uma compreensão do que representou para a contemporaneidade o totalitarismo do Século XX, a totalidade das consequências do campo seguem difíceis de se perscrutar. Num momento em que o estado de exceção é paradigma de governo das democracias do Século XXI (e muito disso pode realmente se dever à cegueira imposta pelo contratualismo), essa compreensão se faz ainda mais urgente, mas ainda sim, elusiva, como se tivesse se colocado logo além dos limites do inteligível, só um pouco além do alcançável. É nessa dificuldade que Agamben insere a problemática do testemunho.

A quem cabe testemunhar a realidade do campo? O filósofo italiano irá se fazer a pergunta ao analisar os relatos de sobreviventes dos campos de concentração, especialmente na obra de Primo Levi, italiano e judeu, deportado para Auschwitz em 1944 e sobrevivente à experiência do campo. É a partir das reflexões do próprio Levi que Agamben chegará à conclusão de que o sobrevivente só pode realmente testemunhar, com razão, quando o que diz integra também aquele que não pode dar testemunho. Aquele que não pode dar testemunho é o próprio muçulmano, aquele que, já despido tão completamente de tudo o que se pudesse entender por *bios*, é apenas *zoe*, completamente distinto daquilo que é um ser humano, mas que também é quase insuportável de se olhar, uma vez que nele um ser humano é capaz de se reconhecer, de ser reconhecido, enfrentando uma certa vergonha em ter mantido a dignidade diante da barbárie.⁸⁸

O paradoxo da testemunha integral está precisamente no fato em que não pode testemunhar por completo aquele que não foi completamente consumido pela experiência do campo. O testemunho destes não irá atingir o nível essencial que é capaz de trazer à tona as consequências do campo em sua totalidade. Tudo o que podem fazer é falar por aqueles que não puderam, integrados em sua fala, e, talvez, como Rilke, envergonhar-se de terem conservado a dignidade. Só é testemunha integral aquele que não tem mais como dar testemunho. A testemunha integral é, por fim, o muçulmano.

⁸⁸ Vale, aqui, a reflexão sobre Agamben acerca desse pavor de ser reconhecido, de fazer parte daquele todo, embasado na prosa de Rilke. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 67-69.

O termo, de conotação profundamente racista, foi cunhado pelos próprios agentes alemães para se referir àqueles, dentre os prisioneiros do campo, que em virtude da experiência do campo de concentração, estavam já despídos de tudo aquilo que se poderia entender como constituintes de um ser humano, a ponto de mal parecerem cientes de sua condição, suas necessidades fisiológicas e até da própria vida, abandonados por todos, e que viviam prostrados, como se fossem muçulmanos inclinados à direção de Meca, rezando.⁸⁹ Quase sempre, os próximos na fila para as câmaras de gás.

Há também uma consequência inédita que a figura do muçulmano traz à tona, como um dos resultados do experimento biopolítico, que é uma mudança de percepção em relação à própria morte. A morte de um sujeito pelo qual já havia se consumado um processo completo de desumanização, quando falar de dignidade já não faz mais sentido, não teria afinal o mesmo sentido da morte de um ser humano que têm mantida a sua dignidade. O muçulmano já é um cadáver ambulante. Os próprios agentes da SS já haviam se habituado a referir-se aos cadáveres como “figuras”.⁹⁰ Há aqui um novo método de fazer morrer, algo que vai além. Algo que Hannah Arendt, ao ter se deparado com a verdade dos campos de concentração, irá se referir como “fabricação de cadáveres”⁹¹. A palavra fabricação traduz duas ideias: a ideia de uma produção seriada, em massa, mas também de uma vulgaridade, um ultraje e um desrespeito pela morte.

A essa morte que não pode ser chamada de morte se contrapõe uma vida que não pode ser chamada de vida. Nesse sentido, outro resultado do experimento biopolítico do totalitarismo alemão é o ápice do fazer viver: manter vivo o ser humano já despido de tudo o que o constitui como tal. Nesse sentido, a “criação” do muçulmano no campo de concentração dá um sentido ainda mais denso à máxima de Goebbels: a política é a “arte de tornar possível o que parece

⁸⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 49-51. Também não faltava ao termo alguns sinônimos, como Agamben menciona nas páginas seguintes.

⁹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 77.

⁹¹ ARENDT, Hannah. What Remains? The Language Remains. In: *Essays in Understanding*. Nova York: Harcourt Brace, 1994, p. 14. Disponível em: <<https://archive.org/details/HannahArendtEssaysInUnderstanding19301954/page/n1>> último acesso em 02/11/2018.

impossível”. Anulando toda a contingência do sujeito, tudo o que pode ou não pode vir a ser, manter vivo o muçulmano é a manutenção de uma vida impossível. Aqui, o experimento biopolítico permite a desarticulação e transformação do sujeito, até que se rompa o nexo entre subjetivação e dessubjetivação.⁹² Nesse ponto, a experiência pelo qual passa o sujeito, e o significado mais profundo de Auschwitz e do campo no geral, está além do testemunho do sobrevivente. O paradoxo somente se complexifica, uma vez que, como se vê na experiência trágica do garoto Hurbinek, pelo relato de Levi, que a manutenção da vida impossível do muçulmano também rompe o seu nexo com a linguagem.⁹³ Dessa maneira, como é possível o testemunho do campo?

Não se deve conceber o campo como a realidade absolutamente separada da linguagem, sob o risco de deixar a narrativa à mercê dos vencedores (aqueles que, embora não tenham vencido a Guerra, no fim das contas, colocaram em curso a Solução Final). O testemunho de um acontecimento como este deve, no entanto, colocar todo o seu testemunho à prova de uma impossibilidade de dizer⁹⁴. E, nesse contexto, como Hannah Arendt deixa entender no título de sua entrevista (O que permanece? A língua permanece)⁹⁵, a linguagem sobrevive ao falante como resto. Para isso, Agamben propõe uma leitura da tese de Hölderlin: “o que resta, fundam-no os poetas”⁹⁶. Ao invés do sentido simples da obra dos autores permanecer no tempo, sobrevivendo aos seus próprios criadores, Agamben entende que a palavra poética é que se situa na posição de resto, que o poeta funda a língua como resto. A língua que resta é aquela que sobrevive à possibilidade e à impossibilidade de fala, tal qual a língua morta.⁹⁷ E sobrevive de uma forma específica: essa língua que sobrevive aos

⁹² AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 149.

⁹³ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 46-48.

⁹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 156-57.

⁹⁵ Tradução livre da versão inglesa: “*What remains? The language remains*”. No original, “*Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache*”. A tradução brasileira de *O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha* traduz o título como: “O que resta? Resta a língua materna.”

⁹⁶ No original, “*Was bleibt, stiften die Dichter*”

⁹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 160.

seus falantes coincide com aquele falante que está aquém da linguagem (da mesma maneira que o muçulmano está aquém da ética). “É a ‘treva obscura’ que Levi sentia crescer nas páginas de Celan como um ‘ruído de fundo’; é a não-língua de Hurbinek (*mass-klo, matisklo*) que não encontra lugar nas bibliotecas do dito e no arquivo dos enunciados”⁹⁸.

Aqui, mesmo apesar de nunca ter passado pela experiência do campo, é fácil reconhecer a glossolalia de Sorókin em sua “experiência” em Dachau. Ela configura-se claramente enquanto uma performance da língua que resta, um eco contemporâneo da mesma, que recusa-se a esquecer a tarefa árdua de desvendar o significado do campo, ainda no final do século XX, na beira da passagem ao século XXI. No entanto, sobre a tarefa da literatura nesse acerto de contas, em particular, Agamben interrompe por aqui. É necessário, portanto, pedir o auxílio de um outro teórico. E, mesmo que seu pensamento seja divergente de Agamben em vários pontos, há frutos interessantes a serem trazidos pela forma que Jacques Rancière compreende a relação entre a estética e a política.

3.2 LITERATURA NA PARTILHA DO SENSÍVEL: UMA CONTRIBUIÇÃO MODESTA SOBRE ESTÉTICA E POLÍTICA EM RANCIÈRE

No que concerne ao pensamento político, Jacques Rancière segue uma direção muito diferente da de Agamben. O que Agamben se refere como a “politização da vida”, com apoio em Foucault, um domínio que o poder soberano conseguirá lançar sobre a vida humana em sua totalidade, atingindo a *zoe* (que tinha até então se mantido fora do escopo da política), por meio da biopolítica, Rancière entenderá de uma outra forma. O panorama de Agamben é bastante extenso e devota uma grande quantidade de esforço e tempo para indicar as amarras que perpassam o indivíduo e lhe prostram diante do poder soberano, tornando todos vida nua em potência, todos em *homines sacri*. E é justamente essa “inescapabilidade” que lhe rendeu críticas como a de Negri, e nesse ponto Rancière não se furta de suas próprias críticas. Ao afirmar que vivemos em nada

⁹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 161.

mais que Estados de Direito oligárquicos dissimulados, que pensamos ser democracias mas não o são, Rancière também refuta a noção de que vivemos em “campos, como garantem certos autores que nos veem submetidos à lei de exceção do governo biopolítico”⁹⁹. O mérito de Rancière em sua definição é justamente desnudar essa oligarquia e romper sua dissimulação, e demonstrar que essa dominação está longe de ser inescapável.

A todo o aparelho estatal encarregado dessa dissimulação e a ordem social que a acompanha, constituindo uma espécie de noção de *establishment*, Rancière entende (ou, melhor ainda, re-nomeia) como *polícia*. Essa noção inclui, portanto, todas as instituições e processos de representação que as contemplam, bem como o exercício do poder, a distribuição dos papéis sociais e a legitimação dessa estrutura como um todo¹⁰⁰. Em suma, aquilo que tradicionalmente entenderíamos por “política”, Rancière renomeia como “polícia”¹⁰¹. A própria escolha de Rancière com esse termo já o separa do pensamento tradicional da filosofia política, ao qual ele mostra certa aversão, mas também revela algumas consequências: a “política” tradicional serve a um propósito específico, ela “polícia” os cidadãos, garante a dissimulação e a legitimidade desse Estado de Direito oligárquico. Rancière dá nome a essa estrutura de polícia justamente por se recusar a reduzir a política às normas sociais e à burocracia do estado.¹⁰² No entanto, como já se indicava, ela não segue livre e soberana: enfrenta certamente uma oposição.

“Política”, para Rancière, tem sentido diverso. Política é, em suma, aquilo que se opõe a polícia. Aquilo que a enfrenta em qualquer lugar em que ela se manifeste, em qualquer frente. Se o que quer a polícia é encontrar um lugar para tudo e manter tudo em seu devido lugar¹⁰³, fazer política é justamente o contrário: tirar as coisas de seu lugar, reorganiza-las, recusar prontamente a noção de que para tudo existe um lugar apropriado e determinado. O significado de política em

⁹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 94.

¹⁰⁰ DAVIS, Oliver. *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity, 2010, p. 76.

¹⁰¹ CHAMBERS, Samuel. Police and oligarchy. In: DERANTY, Jean-Phillipe (Org.). *Jacques Rancière: Key Concepts*. Durham: Acumen Publishing, 2010, p. 58.

¹⁰² CHAMBERS, Samuel. Police and oligarchy. In: DERANTY, Jean-Phillipe (Org.). *Jacques Rancière: Key Concepts*. Durham: Acumen Publishing, 2010, p. 60.

¹⁰³ DAVIS, Oliver. *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity, 2010, p. 78.

Rancière, portanto, é relacional. Depende intrinsecamente do que a polícia busca organizar. Assim, a atividade verdadeiramente política, em Rancière, irá deslocar os corpos de seus lugares determinados, irá fazê-los mudar de direção, irá fazer ser ouvido discursos que não eram ouvidos senão como ruído, por meio de palavras que não podiam ser ditas, irá introduzir as partes daqueles que não tem parte.¹⁰⁴

A oposição entre a política e a polícia tem um cerne. O que a polícia busca ordenar e organizar ('policiar') e a política procura desorganizar ou subverter tem relação direta com o que Rancière chama de *partilha do sensível*¹⁰⁵. O autor se refere à esse conceito como uma "[...] distribuição e redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra"¹⁰⁶. Polícia e política disputam, principalmente, a partilha do sensível dentro de uma comunidade, essa linha divisória sensível que se situa em seu cerne. É importante aqui referenciar a ambiguidade presente no termo *partager*, que densifica o significado da tradução "partilha". *Partage* significa, a um só tempo, dividir no sentido de dar a cada um a sua parcela, aquilo que lhe diz respeito, sua parte individual; e ao mesmo tempo, também significa tornar comum, disponível ao uso de todos. É uma referência a dois momentos: a partilha torna comum para em seguida designar a cada um o que é seu, a parte que lhe cabe¹⁰⁷. Dessa maneira, a partilha do sensível será responsável por determinar o que é sensível, perceptível, e visível para a comunidade, e aquilo que não é. Em suma, se encarrega de determinar o que é barulho e o que é palavra.

Nesse ponto, é possível dizer que Agamben e Rancière se reaproximam, ainda que não de maneira perfeita. Para Agamben, a vida nua é, em suma, uma vida despida de toda a sua capacidade de agir politicamente e ser percebida

¹⁰⁴ RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento: Política e Filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 43.

¹⁰⁵ No original francês, *partage du sensible*.

¹⁰⁶ RANCIÈRE, Jacques. Estética como política. Belo Horizonte: *Revista DEVIRES: Cinema e Humanidades*, v.7, n. 2, jul/dez 2010, p. 21. Disponível em <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/325/186>> Último acesso em 11/11/2018.

¹⁰⁷ PANAGIA, Davide. "Partage du Sensible": the distribution of the sensible. In: DERANTY, Jean-Phillipe (Org.). *Jacques Rancière: Key Concepts*. Durham: Acumen Publishing, 2010, p. 96-97.

como detentora de direitos e garantias, de maneira que mesmo sua morte não gera quaisquer consequências no ponto de vista da responsabilidade jurídica, por exemplo. Ora, Rancière demonstra, desde a filosofia grega, que sempre houveram indivíduos que detinham a palavra e outros que tinham apenas a voz, como os animais, onde podiam denunciar a dor ou externalizar o prazer, por meio do barulho. Nessa partilha do sensível, divide-se a comunidade entre aqueles que têm apenas voz e quem detém a palavra, entre quem tem o *sympheron* (o justo, o útil e virtuoso) e quem pode somente emitir seu *blaberon* (o dano, o nocivo, o injusto), em termos aristotélicos. Se tudo o que cabe a um sujeito é denunciar a dor e a injustiça que sofre, num discurso que não é comunitariamente inteligível e está fadado a ser ignorado, ou, ainda mais precisamente, *invisível*, pouco lhe diferencia do indivíduo que detém nada senão a vida nua.

A noção de partilha do sensível, no entanto, justamente por compor uma conjugação de lugares, distribuições e determinações, tem uma característica importante: ela pode ser reconfigurada, pode ser *desorganizada*, no sentido de redistribuir lugares, reorganizar a partilha. Há um desafio constante, mas sempre aberto e sempre possível, de realizar o desmonte das desigualdades impostas pela distribuição atual que impera sobre a partilha do sensível.¹⁰⁸ A busca por essa reorganização está no cerne de toda ação que seja verdadeiramente *política*, no sentido que Rancière utiliza a palavra. E é por isso que a partilha do sensível constitui o cerne da tensão entre a política e a polícia, por que é precisamente a polícia que exerce o controle sobre a distribuição vigente das estruturas que compõem a partilha do sensível.

Que papel tem a arte, então, nesse contexto? Para Rancière, a arte e a política são esferas distintas, que por vezes podem coincidir. O que se define como arte, num certo tempo, nada mais é do que a expressão de uma categoria da partilha do sensível, que define o regime das artes, que rege, na experiência sensível de uma comunidade, o que é a noção de arte. Em outras palavras, um

¹⁰⁸ PANAGIA, Davide. "Partage du Sensible": the distribution of the sensible. In: DERANTY, Jean-Phillipe (Org.). *Jacques Rancière: Key Concepts*. Durham: Acumen Publishing, 2010, p. 99-100.

determinado regime de representação.¹⁰⁹ Os regimes de representação tem dinâmicas e lógicas próprias que, mesmo que nem sempre coincidam com a política, sempre terão alguma relação com a partilha do sensível, precisamente por interferir e funcionar enquanto uma de suas categorias. No entanto, isso quer dizer que os reflexos do regime das artes, do regime de representação, podem ser responsáveis por reorganizar as estruturas da partilha do sensível. Rancière dá um exemplo: vê um determinado liame entre a concepção moderna da disposição de hierarquia entre as artes como um fundamento para a reorganização das pretensões de igualdade, de confronto revolucionários à certas desigualdades que se inserem no regime de organização dos lugares determinado pela partilha do sensível. Dessa maneira, uma reorganização do regime das artes encontra ressonância na reorganização de sentido político. A organização hierárquica da arte na passagem do século XIX ao século XX - em especial, a primazia sobre a palavra viva e ação sobre a imagem pintada - refletia uma organização hierárquica político-social, por analogia. Quando sobreveio, portanto,

a vitória da página romanesca sobre a cena teatral, o entrelaçamento igualitário das imagens e dos signos na superfície pictural ou tipográfica, a promoção da arte dos artesãos à grande arte e a pretensão nova de inserir arte no cenário de cada vida em particular, trata-se de todo um recorte da experiência sensível que cai por terra.¹¹⁰

Dentro desse paradigma, a estética, para Rancière, não se limita somente à experiência artística, mas atingindo um patamar ainda mais basilar. Antes, a capacidade de ver e apreciar a arte, ao contrário do que muitos antes dele afirmaram (a exemplo de Habermas e Adorno), não tem qualquer relação com o privilégio. Antes disso, a própria experiência sensível do sujeito durante o cotidiano já o capacita para essa apreciação, antes de qualquer qualificação intelectual¹¹¹. A relação que se estabelece com o privilégio, ou seja, a

¹⁰⁹ RANCIÈRE, Jacques. Estética como política. Belo Horizonte: *Revista DEVIRES: Cinema e Humanidades*, v.7, n. 2, jul/dez 2010, p. 24.

¹¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 23.

¹¹¹ PANAGIA, Davide. "Partage du Sensible": the distribution of the sensible. In: DERANTY, Jean-Phillipe (Org.). *Jacques Rancière: Key Concepts*. Durham: Acumen Publishing, 2010, p.

desigualdade entre sujeitos, está na desigualdade expressa na partilha do sensível entre quem sabe e quem não sabe (no sentido de deter conhecimento), e, por esse motivo, entre aquele que fornece uma interpretação adequada e quem só pode ser espectador passivo. Ou seja, confunde-se novamente com a noção daqueles que possuem a palavra ou possuem somente voz.

No entanto, a possibilidade de reorganização da estrutura da partilha do sensível está sempre aberta. Essa reorganização consiste, especificamente, no ato em que aqueles que não tem parte, não tem palavra, só podem ser espectadores passivos e tomar para si a sua parte. Nessa quebra de passividade, nessa tomada de parte dos que não tem parte é que Rancière situa o sentido de emancipação¹¹². Nesse contexto, emancipação também é uma experiência estética, relaciona-se intimamente com ela, uma vez que interpretar o mundo ('olhar') é, também, uma forma de mudá-lo ou reorganiza-lo, como afirma em *O Espectador Emancipado*¹¹³. A relação com o regime das artes, bem como o domínio sobre o conhecimento, o que se pode dizer e não dizer, o domínio sobre a interpretação apropriada da experiência sensível com a arte são todos temas e categorias relacionadas à partilha do sensível e à emancipação do sujeito frente às desigualdades que ela atravessam.

Em meio a esse processo, a literatura tem um papel específico, e talvez até privilegiado, na visão de Rancière. É especialmente a partir da literatura do século XIX em que se opera um rompimento da hierarquização típica do regime das artes até então vigente na literatura. Esse rompimento se dá, especialmente, no campo da representação. A literatura adquire espaço para que baste em si mesma, enquanto forma artística, ao invés de precisar ser apenas um veículo de representações, das imagens, das situações e da vida cotidiana como um todo, qualquer que fosse o seu tema. Essa característica, em especial, marca o que é para Rancière o verdadeiro "nascimento" da literatura¹¹⁴. A percepção do autor

101-102. Sobre essa questão da experiência estética estar além da mera apreciação da arte e remeter a algo anterior, Rancière também aprofunda um raciocínio a respeito do que ele chama de inconsciente estético, em relação com a psicanálise. Cf. RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

¹¹² PANAGIA, Davide. "Partage du Sensible": the distribution of the sensible. In: DERANTY, Jean-Phillipe (Org.). *Jacques Rancière: Key Concepts*. Durham: Acumen Publishing, 2010, p. 102.

¹¹³ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014, p. 17.

¹¹⁴ DAVIS, Oliver. *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity, 2010, p. 103.

dessa passagem se dá principalmente através da obra de Victor Hugo, em *Notre Dame de Paris*, publicado pela primeira vez em 1831. Apesar de todos os personagens humanos que caminham e vivem pelo ambiente de Paris, apesar até mesmo do corcunda, a personagem principal do romance é, para o filósofo, a própria catedral de Notre-Dame. O rompimento se dá precisamente pois a poética neoclássica, herança de Aristóteles, define como o objeto da poesia (e, para esses fins, de uma noção de literatura como um todo) deve ser o complexo das ações humanas¹¹⁵.

A partir daí, onde a literatura pode se fazer como linguagem, e não como representação, se seguem uma série de rompimentos. Desligando-se da representação das ações humanas, também se rompe o elo com a necessidade do gênero, uma vez que se desliga da especificidade do objeto, não há mais que se prender às amarras da natureza deste objeto. Comédia, tragédia ou drama, portanto, não significam mais laços específicos ao que se procura representar. Há também um abandono em relação à verossimilhança dos discursos e de uma arte “verbal”, de feitos expressos em palavra falada. O que passa a importar é importar é a escrita: em sua independência de estilo e escolha de objetos.¹¹⁶ Nesses movimentos, a literatura se aliena de um regime específico das artes, e, por consequência, de uma determinada configuração da partilha do sensível, mas também inaugura outra, de uma certa forma. Também, há uma certa contradição, presente em boa parte da história dessa literatura, após o seu “nascimento” no século XIX: se a literatura é a arte feita com linguagem, mas seu estilo é livre e desprendido do seu objeto, como diferenciá-la da linguagem comum, do cotidiano?

A resposta parece estar, no pensamento de Rancière, em uma característica particular, não só da literatura mas da escrita numa maneira geral, que o filósofo chama de *literarity* ou “literaridade”¹¹⁷, em tradução livre. A ideia se origina a partir da leitura do *Fedro*, de Sócrates, e tem um sentido trans-histórico, tal como a noção de partilha do sensível (ainda que, para a ideia de literatura, ela

¹¹⁵ DAVIS, Oliver. *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity, 2010, p. 103.

¹¹⁶ DAVIS, Oliver. *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity, 2010, p. 104-05.

¹¹⁷ Trata-se de neologismo, embora sendo facilmente confundido com *literalidade*, seus significados são completamente diferentes.

tenha sentido histórico e momento razoavelmente preciso na obra de Victor Hugo, como já demonstrado). A palavra escrita, em suma, é anárquica, ou, melhor ainda, “an-árquica”, no sentido de não possuir *arkhé*, princípio ou origem definidos. A partir do mito de *Fedro*, bem como o pensamento de Derrida¹¹⁸, Rancière percebe que o cerne da anarquia da palavra escrita reflete-se nitidamente no seu desprezo pela hierarquia: ela despreza a desigualdade determinada na partilha do sensível como a diferença entre quem sabe e quem não sabe, quem detém o conhecimento e quem deve ser mero espectador, e fala a qualquer ser humano sem “pedir licença”, como se todos fossem iguais, sem se questionar se aquelas são pessoas “apropriadas” ou não.¹¹⁹ É aqui que a literatura demonstra seu potencial disruptivo: por que a escrita promove uma separação entre um enunciado e a voz que o enuncia, voz esta que deve respeitar a sua legitimidade de fazê-lo ou não¹²⁰. Essa separação despe o enunciado de qualquer legitimidade e o deixa circular livre, a quem quer que seja, sem destino legítimo ou específico, e por isso mesmo é capaz de, ignorando as restrições impostas pela organização e distribuição de lugares determinada na partilha do sensível, embaralha-los, isto é, desorganizar e reorganizar qualquer relação ordenada que exista entre o fazer, o ver e o dizer em uma certa comunidade. A capacidade, em suma, de causar interferências reais na partilha do sensível. Assim, o ser humano é um animal “literário”, por ser suscetível à essa disrupção, por sermos desviados por ela, mas também formados e constituídos por essa disrupção.¹²¹

Ora, mas esse efeito causado pela escrita (e, por consequência, pela literatura) tem um paralelo político bastante claro na obra de Rancière, que ele mesmo inclusive indica: é a democracia. Uma democracia, importante notar, que não é aquele sistema em que vivemos, com suas instituições e sistemas de representação, não é uma forma particular de governo, mas antes, um estado “sem pastor e nem *arkhé*”¹²². Uma forma de comunidade, também, fundada em

¹¹⁸ Especialmente *Plato's Pharmacy*, publicado em 1972.

¹¹⁹ DAVIS, Oliver. *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity, 2010, p. 107-08.

¹²⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 9.

¹²¹ DAVIS, Oliver. *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity, 2010, p. 109.

¹²² RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 9.

certos ideais (a igualdade ou a liberdade, por exemplo) que também afastam a naturalidade dessas relações ordenadas que se conjugam na partilha do sensível, campo de tensão entre política e polícia. Enquanto todos os outros modos de governar possuem fundamento em determinado título, a democracia está na posição desse “governo” onde não há qualquer título. Uma ausência plena de fundamento, cujo melhor fundamento é justamente não ter qualquer fundamento¹²³. Anárquico. Sem *arkhé*: fundamento, princípio ordenador, origem.

Reduzindo-se aos pontos essenciais, portanto, a literatura, especialmente após desprender-se das amarras da representação, divide com a palavra escrita, de uma maneira geral, uma capacidade de embaralhar os elementos e categorias da partilha do sensível, reorganizando a distribuição dos lugares, dos espaços, dos corpos, etc, assim como a ação política, onde tomam suas partes aqueles que nunca tiveram parte, originam a forma de comunidade que leva o nome de democracia. Essa capacidade é identificada por Rancière como algo próprio à palavra escrita e à literatura, e chamada de *literarity*¹²⁴. Oliver Davis, no entanto, possui algumas críticas válidas ao uso que Rancière faz do conceito. Ao atribuir a essa “literaridade” uma capacidade disruptiva intrínseca e trans-histórica, Rancière parece ignorar as condições sociais e as ações humanas que de fato garantem à palavra escrita a sua circularidade e poder de disseminação. Para que essa capacidade seja possível, e que ela se realize, é preciso que as pessoas, em primeiro lugar, tenham acesso a elas. Posteriormente, Rancière de fato reconhece a interdependência que existe entre essa “literaridade” e as condições sociais que permitam o uso desse poder de disrupção.¹²⁵ No entanto, uma vez que o ser humano, enquanto animal “literário”, é formado e desviado por esse efeito disruptivo da palavra escrita, sua concretização passa a ter efeito sobre a partilha do sensível.

Na esteira do pensamento de Rancière e de Agamben, é possível articular uma visão um pouco mais aprofundada sobre o conto de Sorókin.

¹²³ RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 56-57.

¹²⁴ *Littérarité*, no original.

¹²⁵ DAVIS, Oliver. *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity, 2010, p. 111-112.

Temos, portanto, que a aproximação da segunda parte do conto, a estadia em Dachau, aproxima-se enquanto uma performance literária da testemunha de Agamben, que pode testemunhar apenas sobre aquilo que não é possível ser testemunha. O campo de experimento que permitirá uma espécie de emulação dessa não-linguagem é, na verdade, a própria linguagem, submetida, tanto quanto o próprio narrador-personagem, à tortura e à humilhação.

Ainda que seja possível argumentar que, no conto de Sorókin, assim como em vários outros momentos da literatura dos séculos XX e XXI, haja uma espécie de retorno à representação, se ele realmente ocorre, não ocorre nos termos da poética da representação que Rancière aponta. A escolha do estilo e do objeto ainda é completamente livre. Nada na prosa de Sorókin se assemelha, estilisticamente, aos relatos de testemunho de Primo Levi. A linguagem torturada e torcida do conto assemelha-se mais a “treva obscura” de Celan, trazida ao palco principal. E aqui mesmo existe outro argumento. Nem mesmo se colocando enquanto narrador-personagem Sorókin irá ocupar um espaço tão relevante em *Um mês em Dachau* quanto o da própria linguagem, que apresenta a si mesma enquanto personagem principal, assim que começam os *takes* das câmaras.

Cabe perguntar, então, que tipo de repercussão um texto como este causa em nossa partilha do sensível. Se a premissa do trabalho é argumentar que a literatura, com o apoio na liberdade de seus temas e na sua capacidade disruptiva, como aponta Rancière, e sua capacidade de fundar a língua como o que resta, fazendo sobreviver a fala daqueles que não podem mais falar, como propõe Agamben, possui alcance maior e sentidos mais aguçados que o Direito, que muitas vezes é muito mais policial que político, para os problemas fundamentais que este tem, inevitavelmente, de lidar, é preciso então traçar algum terreno comum, onde a literatura traça uma relação com o direito, para que se possa então compreender em que termos se dá essa relação.

4 UM PONTO DE CHEGADA: A RELAÇÃO AMBIVALENTE ENTRE DIREITO E LITERATURA

Não há dúvida que a literatura e o direito se prestam a propósitos diferentes. Enquanto instrumento de controle social, se espera do direito que forneça respostas a certos conflitos na sociedade, que participe ativamente da vida cotidiana, e dessa expectativa surgem diversas consequências, como a preocupação com uma certa ritualística, uma formalidade, e também o que ficaria conhecido como segurança jurídica. Em suma, uma série de amarras que visam um determinado objetivo, a preservação de certos valores socialmente eleitos, às vezes mesmo contra a própria vontade dessa sociedade, nos termos de um compromisso¹²⁶. Nesse sentido, no entanto, é importante manter em mente que o direito, na maioria das situações, se comporta enquanto instrumento da polícia.

No entanto, há uma aproximação a que não se pode deixar de reconhecer, introdutoriamente. Sejam tão diferentes seus objetivos e propósitos, e cabe ainda perguntar se a literatura tem algum propósito ou objetivo *a priori*, tanto o direito e literatura ainda se fazem no mesmo meio: a linguagem. Especialmente considerando o processo de racionalização e codificação pelo qual o direito europeu passará na passagem do século XVIII ao XIX, que converte muito de sua tradição oral à palavra escrita. Nessa esteira, François Ost aponta quatro diferenças principais entre a área do direito e a da literatura, entre essas formas particulares de discurso.

4.1 APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE DIREITO E LITERATURA: DIFERENÇAS E DIÁLOGOS.

Em primeiro lugar, há a questão da liberdade em relação à realidade. Do lado da literatura, há uma liberação das possibilidades da realidade, abrindo-se o espaço para o imaginário e a ficção. O direito, por outro lado, trata da tarefa de desenhar normas, um sistema de “obrigações e interdições”, que trata de codificar a realidade¹²⁷. Aqui revela-se uma tensão: enquanto o direito busca uma certa

¹²⁶ Nesse sentido, é famosa a tese de Jon Elster sobre a noção de auto-limites e amarras, plasmada na ideia de uma constituição. cf. ELSTER, JON. *Ulisses Libertado: Estudos sobre racionalidade, pré-compromisso e restrições*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

¹²⁷ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 12-13.

segurança e previsibilidade por meio da codificação, a literatura quer exatamente o contrário: romper amarras, desordenar convenções, e isso envolve algum abalo, ou até abatimento, dessas estruturas codificantes. Esse ataque, pontua Ost, costuma vir com o papel crítico do cômico - a sátira, a derrisão.¹²⁸

No entanto, se a literatura abre espaço para o absurdo e o paradoxal, adotando a postura satírica, por vezes também pode adotar o experimentalismo, e dele podem surgir análises interessantes até mesmo do ponto de vista científico. Nessa esteira segue uma segunda diferença entre os campos da literatura e do direito: enquanto livre para experimentar e adotar posicionamentos imaginativos (talvez) infinitamente variados, a literatura está em posição de realizar o papel de um “laboratório experimental do humano”¹²⁹, onde pode perseguir, quase que como por tentativa e erro, em ensaios teóricos, as saídas possíveis de um certo problema ou dilema. Ocasionalmente, é claro, algumas dessas saídas podem se provar realmente inovadoras, podendo estar até mesmo a frente da ciência de seu tempo. A posição do direito, nesse caso, também corresponde bem à situação onde ele se encontra na primeira das diferenças: não estando dotado de tal liberdade, encontra-se de mãos atadas. Sua mobilidade e flexibilidade são limitadas e contidas, e dessas amarras custa a desvencilhar-se, quando sequer o consegue. Ainda que essas amarras sejam de fato importantes (como por exemplo, a supramencionada preocupação com a segurança jurídica), são inegáveis as limitações que elas impõem.

Uma terceira diferença entre as duas áreas diz respeito às características dos sujeitos que são seus protagonistas. Na palavras de Ost, é o “estatuto dos indivíduos de que fala cada um desses discursos”¹³⁰. O direito, ao encará-los com certa pretensão de universalidade, cria-lhes caricaturas, máscaras. É inclusive comum a referência à *persona* romana, que servia a função de uma máscara teatral. O direito, pelos motivos expostos, buscará na maior parte do tempo um referencial para o padrão comportamental geral, comum, normalmente

¹²⁸ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 13.

¹²⁹ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 15.

¹³⁰ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 16.

responsáveis por criar conceitos, frequentemente tomados por representativos dos sujeitos de direito à época. Nesse sentido, as personagens literárias são completamente diferentes, justamente porque são ambíguas e mutáveis. Não é incomum que as personagens sofram transformações significativas durante a narrativa, tal qual sofrem os seres humanos na vida real. É nesse sentido que o direito muitas vezes busca conceitos, enquanto a literatura é capaz de fornecer representações¹³¹. Trata-se aqui do que se configura como um conflito entre traços fixos e fluidos. Aqui, a literatura está para os quadros em movimento, que formam o filme, enquanto o direito busca capturar a sociedade com um olhar fotográfico. Assim, ao abandonar a potência do ser em movimento, não consegue se não criar ficção, se distanciando da identificação com o real¹³².

É possível também perceber que essas diferenças têm um certo grau de gradação e consequência entre si: a literatura, por ser dotada de sua liberdade, consegue trazer à tona manifestações do imaginário, o que o direito não tem liberdade para fazer. Diante disso, ela consegue explorar caminhos possíveis, ensaiar neles como se fossem verdadeiros laboratórios, enquanto o direito deve ater-se ao que consegue ao que consegue verificar e esperar que lhe desbravem aquilo que ele não conhece. Esse conflito de concepções acaba também por afetar-lhes o sujeito: enquanto o direito busca conceitos, regras gerais, que não passam de ficções de comportamentos ideais (que muitas vezes são opções políticas de cada sociedade), a literatura tem capacidade de atuar em verdadeira representação, que se descolam da ficção e acabam por imitar a própria vida.

Por fim, tudo isso conduz a uma quarta diferença fundamental: em última instância, direito e literatura caminham em sentidos opostos ao encarar a realidade, e carregam consigo os efeitos de tais escolhas. Em sua pretensão de universalidade e responsividade abstrata, o direito encaminha-se a generalização.

¹³¹ Talvez seja importante referir-se aqui que o que se entende, nesse momento, por representação, não é exatamente o mesmo sentido que Rancière irá se referir ao tratar do regime da arte (e, especificamente, da literatura) durante a era da representação. Ali, além das limitações impostas pela verossimilhança, não se considerava a literatura livre em sua escolha de estilos e objetos. A sua “representação” também era subordinada a outras artes, especialmente as artes visuais, e não como elemento artístico autônomo.

¹³² GORSODORF, Leandro. *Arte e política a partir de “militantes” e “bichas”: da resistência teatral à criação de direitos*. 2016. 247 fl. Tese de Doutorado - Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná, p. 183.

A literatura não precisa disso: sua aproximação se dá no concreto, nos meios particulares¹³³. Essa liberdade lhe dá a capacidade de imiscuir-se em certas questões por meio das mais diferentes perspectivas, como, em nosso objeto de estudo, a realidade do campo, na experiência de um autor fictício idêntico ao real, numa realidade distópica que a contingência histórica poderia realmente ter tornado realidade.

Não se trata, no entanto, de fazer uma elegia à literatura, colocando-a na posição de salvadora de todas as vicissitudes do direito. Como áreas de conhecimento e pontos de vista (Ost falará inclusive em “imaginários rivais”, partindo de Platão¹³⁴) distintos, que se apresentam fundamentalmente no mesmo *medium*, a linguagem, o direito e a literatura sempre mostrarão algum ponto de contato. De que forma, no entanto, essas relações se estabelecem? François Ost perceberá três pontos possíveis, a partir dos modelos de estudos que atravessam essas áreas, especialmente o movimento conhecido como *Law and Literature*, nos Estados Unidos, surgido junto a um contexto maior de movimentos críticos ao positivismo na década de 1960¹³⁵.

Em primeiro lugar, é possível pensar em um direito *da literatura*, ou seja, em como o fenômeno literário, enquanto expressão da cultura, é percebido e recepcionado pelo direito e sua função de controle social. Embora essa relação esteja longe de ser incipiente, ela diz respeito muito mais a questões da técnica jurídica em uma abordagem bastante transversal, como o direito autoral, dentro da perspectiva do direito privado, e também questões de direito penal, associando condutas criminosas que podem ser praticadas por meio da palavra escrita, questões de liberdade de expressão e seu tensionamento com a censura, até questões importância puramente administrativa, como regulamentos administrativos em bibliotecas.¹³⁶

¹³³ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 18-19.

¹³⁴ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 19.

¹³⁵ SIQUEIRA, Ada Bogliolo Piancastelli. *Notas sobre Direito e Literatura: o absurdo do direito em Albert Camus*. Florianópolis: Editora da UFSC: Fundação Boiteux, 2011, p. 36.

¹³⁶ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 50.

Essa relação também não é, em todo, pacífica, especialmente considerando os processos de censura e proibição de circulação de livros e materiais impressos. Importante lembrar, para além dos casos clássicos como o de *Madame Bovary* e *Flores do Mal*, que o próprio Vladimir Sorókin já respondeu por um processo judicial na Rússia por conta do conteúdo de seus escritos, como já citado anteriormente. Ainda que a literatura tenha a liberdade e a capacidade de investigar certas questões sob variados olhares, não significa automaticamente que esses olhares, ainda que resguardados pelo argumento de um certo “experimentalismo”, sejam agradáveis ou bem aceitos. Mas, muitas vezes, são precisamente esses olhares que subvertem mais profundamente as relações postas, que exercem com maior vigor a função de *subversão crítica*¹³⁷ da cultura, bem como a desorganização da distribuição de papéis e lugares na partilha do sensível.

Por outro lado, temos também a abordagem do direito *como literatura*, que será a principal abordagem utilizada por essa escola estadunidense de análise das relações entre o direito e a literatura. Cabe aqui pensar na utilização dos instrumentos teóricos da análise literária para uma compreensão nova e alternativa (bem como muitas vezes crítica) do discurso jurídico. Notória é, por exemplo, a construção teórica de Ronald Dworkin, no âmbito do *common law* (mas não somente), de uma continuidade da atuação jurídica (e especialmente das decisões judiciais) de maneira íntegra, numa espécie de *romance em cadeia*, onde cada autor é responsável por dar-lhe continuidade escrevendo um romance próprio, de maneira coerente com os rumos daquilo que vem se criando. A atuação do juiz é comparada a um autor ou crítico¹³⁸ que, ao dar sua contribuição ao romance contínuo, o material que recebeu em suas mãos, deve fazê-lo de maneira consistente com a narrativa, utilizando aí a interpretação apropriada a respeito do caso concreto, uma que se “ajuste a cada segmento do texto”¹³⁹. Dworkin em momento algum sugere que essa tarefa seja fácil, mas suas

¹³⁷ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 25.

¹³⁸ DWORKIN, Ronald. *O império do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 275.

¹³⁹ DWORKIN, Ronald. *O império do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 277.

dificuldades revelam o desafio frente ao qual o operador do direito (especialmente aquele que é responsável pela decisão) se encontra.

Argumenta-se, por esses e outros motivos, a importância dessa forma de encarar a relação entre o direito e a literatura para a formação imaginária dos juristas.¹⁴⁰ Mesmo em sistemas que favoreçam uma maior liberalidade no estilo e na oralidade, o direito ainda está profundamente vinculado à linguagem e à interpretação. Dessa maneira, o jurista está (ou, ao menos, deveria estar) consciente de que sua interpretação a respeito de qualquer caso concreto é dotado de um caráter construtivo e de uma ficcionalidade¹⁴¹. É nesse contexto que se insere a importância do romance em série dworkiniano: o modelo que ele privilegia é argumentativo e interpretativo. Lembra-se e está ao tempo todo consciente de que não há verdade em qualquer processo: a (re)construção jurídica de qualquer fato é antes de tudo a construção de uma narrativa, é o oferecimento de um modelo narrativo em face (e em respeito a existência) dos fatos¹⁴². Há de se lembrar que também o discurso jurídico é uma forma de ficção, uma forma de apreensão da realidade a partir de uma determinada concepção, e que a sua prática continua afastada, não só da teoria, mas também dessa realidade em que busca intervir.¹⁴³ Aqui entra a importância de um modelo teórico fundado no “direito contado”.

A análise jurídica, especialmente nas universidades, segundo Ost, tem uma grande prevalência na perspectiva analítica, estado-legalista e positivista, da distinção rígida entre o ser e o dever ser, e a distinção entre fato e direito¹⁴⁴. Contrapõe-se a isso uma certa teoria do direito contado, preocupada com as regras constitutivas, aquelas que produzem os modelos e as instituições. Habilitam os jogadores, definem seus poderes, os objetos em disputa, os

¹⁴⁰ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 49.

¹⁴¹ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 52.

¹⁴² OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 45.

¹⁴³ FACHIN, Melina Girardi. Diálogos entre direito e literatura: arquipélagos a descobrir. In: *Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná*, v. 43, n. 0, 2005, p. 10. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/direito/article/view/7037/5013>> Último acesso em 11/11/2018.

¹⁴⁴ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 41-42.

objetivos do jogo¹⁴⁵. O direito analisado, articulado de maneira firme em sua arquitetura de normas, tal qual a pirâmide normativa de Kelsen, encontra enorme dificuldade em apreender as particularidades do caso concreto, dada a sua distância da realidade, na separação radical entre fato e direito. E mesmo essa perspectiva já nasce fundada espécie de narrativa, ainda que procure dissimular essa origem. Acompanha a decisão já há muito feita pela razão ocidental: acolhe-se a verdade ortodoxa e afasta as influências das fontes do sentido e suas narrativas¹⁴⁶. Para o direito contato, no entanto, há uma inversão fundamental: o direito reconstrói-se, enquanto narrativa, por meio do caso particular, que coloca sua racionalidade à prova¹⁴⁷. Mesmo para a epistemologia, em face dos argumentos que opõe a narrativa literária e a “frivolidade estética” à racionalidade científica, a narrativa tem sua função: assim como existe nela uma função heurística, especulativa, para o raciocínio científico, ela também compartilha desse papel aqui, na formação das ideias jurídicas e ideais morais.¹⁴⁸

Existem, é claro, perigos reconhecidos nessa aproximação. Ainda que desprendidos de um positivismo rígido, os argumentos jurídicos numa teoria do direito contado devem ser confrontados por elementos de prova válidos discutíveis e à atenção das discussões atuais acerca do tema, de forma que sejam “intersubjetivamente válidos”, bem como a universalização ética de seus valores, de uma ou outra forma de vida boa, de modo a evitar o desenvolvimento de regressão a comportamentos intolerantes à diferença¹⁴⁹.

Por fim, há também, como uma última forma de análise, aquela que considera a inserção do direito *na literatura*. Assim, há aqui a possibilidade de

¹⁴⁵ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 43.

¹⁴⁶ GUIMARÃES FILHO, Gilberto. Direito como literatura em François Ost: a reabilitação da narrativa para a verdade e a justiça. In: *Amazônia em Foco: Revista Acadêmica Científica da FCAT*, v. 4, n. 7, 2015, p. 152.

¹⁴⁷ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 46.

¹⁴⁸ GUIMARÃES FILHO, Gilberto. Direito como literatura em François Ost: a reabilitação da narrativa para a verdade e a justiça. In: *Amazônia em Foco: Revista Acadêmica Científica da FCAT*, v. 4, n. 7, 2015, p. 156.

¹⁴⁹ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 47.

estudar questões relacionadas à justiça, o poder e a lei, temas afins ao discurso e ao campo jurídico, por meio de sua percepção ou tratamento no campo literário.

Essa abordagem será o principal alvo da crítica de Richard Posner à abordagem desse movimento crítico que estuda as relações entre o direito e a literatura. Colocando-se contra uma invasão de contribuições que só poderiam se colocar de formas apelativas e emocionais no contexto jurídico, uma vez que a literatura não o atravessa de maneira orgânica, Posner argumenta que o instrumental utilizado por essa abordagem, por mais intuitivo que seja, não é capaz de auxiliar uma melhor compreensão não só do fenômeno jurídico como tampouco do fenômeno literário.¹⁵⁰ No entanto, a perseguição dessa percepção do direito passa justamente pelos benefícios do olhar que essa lente lúdica traz ao direito, de um sensorial emotivo que introduz um diferencial à análise jurídica fria¹⁵¹. Aqui, é a prática dos agentes jurídicos que é capaz de desenvolver-se com uma sensibilidade aguda, de maior envergadura, uma forma de enlace empático¹⁵².

Afastadas, portanto, essas críticas, é possível considerar que o presente trabalho seja considerado como alinhado à essa perspectiva, embora se diferencie um pouco da análise que François Ost se propõe a realizar, de maior fôlego e profundidade, após expor suas bases teóricas e perspectivas metodológicas. O objetivo de Ost é trabalhar com “narrativas fundadoras”, verdadeiros monumentos literários que constituem narrativas de instituição para certos significados sociais e jurídicos, ainda que não se preocupe com a exaustividade, mas que trabalhem como uma espécie de “fonte” do direito¹⁵³.

Evidentemente, aqui, não podem ser os mesmos os objetivos. Vladimir Sorókin é um autor contemporâneo e pouco conhecido no Brasil, mesmo dentro da literatura russa. Não se pode adotar a mesma perspectiva que se adotaria

¹⁵⁰ SIQUEIRA, Ada Bogliolo Piancastelli. *Notas sobre Direito e Literatura: o absurdo do direito em Albert Camus*. Florianópolis: Editora da UFSC: Fundação Boiteux, 2011, p. 50-51.

¹⁵¹ FACHIN, Melina Girardi. Diálogos entre direito e literatura: arquipélagos a descobrir. In: *Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná*, v. 43, n. 0, 2005, p. 9. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/direito/article/view/7037/5013>> Último acesso em 11/11/2018.

¹⁵² SIQUEIRA, Ada Bogliolo Piancastelli. *Notas sobre Direito e Literatura: o absurdo do direito em Albert Camus*. Florianópolis: Editora da UFSC: Fundação Boiteux, 2011, p. 51.

¹⁵³ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005, p. 56-57.

diante de uma obra de Dostoiévski ou Tolstoi, por exemplo. O que se espera descobrir na leitura de Sorókin é justamente uma contribuição original e inédita a um tema antigo: a consequência mais nefasta do totalitarismo do século XX, o modelo de extermínio nos campos de concentração alemães, e sua relação mal resolvida com o direito contemporâneo. Mesmo neste tema, Sorókin pode ser uma escolha estranha. Por que não trabalhar diretamente com uma obra como a de Primo Levi, autor que de fato viveu um período de custódia em Auschwitz, produzido verdadeira literatura de testemunho, tendo sobrevivido pela sorte da aproximação do fim da Guerra?

Agamben já dizia que o problema moral produzido pelo campo é inédito na história humana. Por meio de uma análise do conceito de dignidade, especialmente o *dignitas* romano, Agamben conclui, apoiando-se nos relatos de Levi, que a verdadeira herança que os sobreviventes trazem do campo é a de que existe vida para além da degradação mais extrema e da perda de toda a dignidade¹⁵⁴. Essa vida, a vida do muçulmano, inaugura um novo capítulo na história da ética e que ainda nos encontramos aquém dele. Nosso único guia dentro dessa zona cinzenta ainda é o muçulmano. Assim, Levi fala em nome deles, fundando a legitimidade de seu discurso sobre a impossibilidade desse testemunho integral, da capacidade do muçulmano falar.

O mérito do conto de Sorókin está, talvez, na própria liberdade da ficcionalização. No rompimento das estruturas do verossímil e até mesmo do compreensível, de dar espaço a essa “não-linguagem”, seu aparecimento em papel de protagonista da agonia de uma experiência que está além até mesmo do sobrevivente. Mais ainda: talvez no fato de que a matéria ressoa na obra de um autor que está em outra língua, em outro contexto e em outro tempo, também tenha demonstrado de maneira suficiente que o problema ético inaugurado pela existência do muçulmano diga respeito à humanidade como um todo, e tenha um reflexo universalizante para além da história das Declarações Universais de Direitos Humanos.

¹⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 76.

4.2 AGUÇAR OS SENTIDOS DO DIREITO: PERSPECTIVAS DE UM DIREITO À LITERATURA

É preciso então pensar ao que conduz, a partir do exemplo de *Um mês em Dachau*, essa crítica ao direito feita a partir daquilo que ele não consegue apreender com precisão. Se o terreno comum entre a literatura e o direito é feito de linguagem, como essa aproximação segue possível depois do momento em que a linguagem revela seus limites e não consegue mais dizer o que ela precisa exprimir?

Ainda que a pergunta seja complexa demais para ser respondida de maneira categórica ou exaustiva, ou ainda sem uma investigação interdisciplinar muito mais profunda, é possível perceber, ainda, algumas saídas. Da mesma forma que percebe que a literatura é a forma de arte que, por excelência, utiliza a linguagem como meio e nesse movimento torna-se diferente das demais, Rancière também trata de incluí-la junto ao regime estético das artes, de pensá-la enquanto parte do conjunto “das artes”. Nesse sentido, também é verdadeiro à literatura muito da intersecção que existe, num escopo mais amplo, entre o direito e a arte.

Ainda que a literatura e o direito sejam ambos compostos por sua relação hoje indissociável com a linguagem, é imediatamente reconhecível que a linguagem ao qual ambos se referem não é a mesma. Ao direito cabe uma forma específica, especializada e singular de linguagem. A linguagem do direito muitas vezes está presa em seu formalismo, na formação de categorias, assim como Ost pensa a respeito do direito analisado, que buscam apreender na realidade o que é de interesse do campo jurídico. Mas se é necessário enquadrar em linguagem precisa, em categorias fechadas, como pode o direito ser sensibilizado por algo que para a linguagem é difícil exprimir?

Em primeiro lugar, a conexão com a arte é importante pela liberação da necessidade da interpretação. A arte é criadora de afetos e percepções, longe de

ser limitada como apenas interpretação, é antes uma constante fonte de experimentações (assim como a literatura age como um “laboratório da experiência humana”). Isso porque a experimentação remete ao que está por vir, ao futuro, e não fica presa ao passado e ao que foi, como necessita estar o objeto de uma interpretação. Ao libertá-la dessas correntes, preserva-se seu vigor, sua juventude, seu potencial criativo¹⁵⁵. Nesse processo, há também a criação de uma linguagem menor e de um direito menor. Longe dos grandes esquemas e instituições, são menores porque podem perceber aquilo que se desvia da norma, que sai dos caminhos programados. Tudo aquilo que é mais poderoso e totalizante é maior, mas todo desviante, todo minoritário é inevitavelmente “menor”.¹⁵⁶ Ser menor é, então, em suma, estar atento a esses desvios, esses personagens que não se enquadram, estar no lugar onde eles estão.

É nesse processo, no entanto, em que se “aguçam os sentidos” do direito. Talvez esse seja a principal modificação que a arte e a literatura, especificamente, podem realizar sobre o direito posto, e seja o principal efeito no campo jurídico dessa ruptura, do embaralhamento das estruturas da partilha do sensível. Ressalta-se que o direito enquanto instituição faz parte daquilo que Rancière chama de polícia e que sua modificação depende de uma atuação política. No que diz respeito à literatura, especialmente na leitura de textos como *Um mês em Dachau*, a possibilidade disruptiva esteja justamente aqui. O escritor é um artista, que vê e ouve nos interstícios, nos limites da linguagem, ainda mais no contemporâneo. Uma linguagem cuja potência é elevada à do indizível é capaz de uma capacidade liberta das amarras do empírico, que vê aquilo que é invisível e ouve aquilo que é inaudível.¹⁵⁷ Se o escritor consegue trabalhar com uma linguagem nessa dimensão, traçando “linhas de fuga” para a vida presa nas amarras dos conceitos jurídicos, obrigada a se enquadrar em esquemas que não

¹⁵⁵ GORS DORF, Leandro. *Arte e política a partir de “militantes” e “bichas”: da resistência teatral à criação de direitos*. 2016. 247 fl. Tese de Doutorado - Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná, p. 173.

¹⁵⁶ GORS DORF, Leandro. *Arte e política a partir de “militantes” e “bichas”: da resistência teatral à criação de direitos*. 2016. 247 fl. Tese de Doutorado - Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná, p. 206-207.

¹⁵⁷ GORS DORF, Leandro. *Arte e política a partir de “militantes” e “bichas”: da resistência teatral à criação de direitos*. 2016. 247 fl. Tese de Doutorado - Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná, p. 210.

conseguem apreendê-la de maneira correta e muitas vezes o fazem violentamente (pensando aqui nas relações do direito com as camadas marginalizadas da população), também o direito pode ser capaz de trabalhar nessas dimensões.

Não se trata, no entanto, de abolir categorias e apagar os limites definidos entre as figuras jurídicas, esvaziando de significado os instrumentos da prática. Em vez disso, o aguçar dos “sentidos” do direito vem de imprecisar essas fronteiras, torná-las maleáveis e permeáveis por uma acepção mais complexa da realidade. Não é pregar uma abolição da fronteira, de “apagar os contornos, mas de dobrá-los, adensá-los, enviesá-los, irisá-los, fractalizá-los.”¹⁵⁸. O direito ainda se faz necessário, enquanto instrumento de controle social, mas também enquanto ferramenta de proteção das vulnerabilidades sociais. Nesses interstícios, nesses espaços criados pela imprecisão das brechas e apuração da sensibilidade do toque, fazem-se novas entradas à proteção do direito, de novos direitos. Leandro Gorsdorf irá se referir a esses espaços como esse “entre” (), onde podem encontrar-se toda a sorte de novos direitos, para além daqueles que se encontram nos devires da resistência teatral (que é o centro de sua tese), exatamente por que não haveria uma únicas entrada, mas na verdade, múltiplas.

159

Falar, nesse âmbito, em novos direitos, conduz, talvez inevitavelmente, a um raciocínio elaborado em 1988 pelo crítico literário e estudioso da literatura brasileira Antonio Candido. O autor parte de um ponto de vista, ao se referir sobre a literatura, em termo bastante amplo, que se assemelha bastante à noção da experiência estética de Rancière. Para Antonio Candido, o sujeito nunca se distancia do universo fabulado, alguma espécie de fabulação, e que essa experiência, seja ela imersa no cotidiano, no lazer, nos sonhos, de alguma forma será presente na vida de cada indivíduo, sem qualquer distinção. Ora, se não há como afastar-se dela, enquanto recurso sempre presente na vida humana,

¹⁵⁸ GORSZDORF, Leandro. *Arte e política a partir de “militantes” e “bichas”: da resistência teatral à criação de direitos*. 2016. 247 fl. Tese de Doutorado - Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná, p. 185.

¹⁵⁹ GORSZDORF, Leandro. *Arte e política a partir de “militantes” e “bichas”: da resistência teatral à criação de direitos*. 2016. 247 fl. Tese de Doutorado - Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná, p. 199.

Candido a concebe também como uma necessidade universal, e, portanto, objeto de um direito humano.¹⁶⁰

Não está aqui em jogo uma função específica da literatura, que seja, por exemplo, exclusivamente política (aqui no sentido amplo da palavra, e não no sentido rancièriano), de uma formação de consciência de classe, etc. Não se subordina a literatura enquanto função de qualquer outro mecanismo ou aspecto da sociedade. O que Candido demonstra é que não há qualquer aspecto que, *a priori*, seja possível inferir que a literatura causará um efeito ou outro sobre qualquer indivíduo. Nesse sentido, não há que se falar em um efeito edificante ou corrompedor. Nada na literatura necessariamente corrompe ou edifica¹⁶¹, ela apenas traz em si, de forma livre, aspectos daquilo que chamamos de “bem” e de “mal”, e, por esse motivo, tem potencial profundamente humanizador, humaniza enquanto construção.

No que constitui, no entanto, esse “humanizar”? Antonio Candido o entende enquanto o processo em que adquirimos as circunstâncias essenciais para o que chamamos de humano, que “confirma no homem aqueles traços que julgamos essenciais”¹⁶², talvez em contraste bastante simétrico àquilo que se remove do sujeito e que produz a existência do muçulmano. Em contrapartida à noção de que essa “humanização” se processa na forma de uma aquisição de conhecimento, entende-se que a literatura se distingue em pelo menos três faces:

- a) uma construção em objetos autônomos, como a estrutura e o significado;
- b) sua existência enquanto uma forma de expressão, que reflete visões de mundo, sejam elas pertencentes a pessoas individuais ou mesmo grupos tão diversos como pequenas comunidades ou grandes povos;

¹⁶⁰ CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 174-175.

¹⁶¹ CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 176.

¹⁶² CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 180.

- c) sua posição enquanto forma de conhecimento, que inclusive pode ser incorporada de forma difusa e inconsciente.

É possível perceber que essa humanização promovida pela literatura toca a questão da aquisição de conhecimento em apenas um de seus aspectos, de suas faces. Na verdade, Candido entende que esse processo passa por uma conjugação desses três elementos, e não somente pela atuação de um ou outro deles, isoladamente.¹⁶³ A aproximação com a literatura é uma experiência integral com esses três aspectos.

É claro que existe uma importância política na literatura, assim como na arte, e no reconhecimento de um posicionamento necessário frente às injustiças, posição aqui que coincide com a luta em prol dos direitos humanos. Tal movimento terá reflexo na literatura e contribuirá para que ela também haja como veículo desse despertar para uma realidade de desigualdades. Mas esse não é propriamente o foco da discussão. Ele desembocará, especialmente, no que significa e o que falta à uma efetivação de um *direito humano à literatura*. Em suma, é possível compreender que, embora sejam inúmeros os obstáculos, especialmente para o caso brasileiro, como a desigualdade social, o racismo estrutural presente na sociedade, o recrudescimento de medidas autoritárias, o descaso com a herança cultural e política do país, etc, a noção da efetivação de um direito humano à literatura nada mais é do que um processo muito similar às disrupções e à subversões que a literatura pode promover no campo do direito, mas estendida à totalidade do corpo social. Uma luta por “um estado de coisas em que todos podem ter acesso aos diferentes níveis de cultura”¹⁶⁴.

O que é necessário, talvez, seja um movimento duplo, um embaralhamento das posições e distribuições da partilha do sensível que possui dois momentos, não sucessivos, mas simultâneos: no direito, enquanto instituição e teoria, onde implica no aguçar de seus sentidos e na influência sobre o imaginário jurídico e dos juristas, e também na sociedade como um todo, na

¹⁶³ CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 176-77.

¹⁶⁴ CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 191.

democratização (no sentido rancièriano, numa igualdade radical, como concepção de comunidade e ausência de fundamento) do acesso à cultura e na possibilidade ampla desse processo de humanização enquanto construção, que garante ao ser humano aquilo que são seus traços essenciais. Com essa perspectiva, talvez seja possível, para o direito e para a sociedade, um acerto de contas *necessário, urgente e obrigatório* com o passado, uma forma de explorar o território cinzento da ética após o campo, que as palavras partidas de um Sorókin fictício, torturado e à beira da morte, são responsáveis por lembrar. A figura que continua a ser evocada é justamente essa, da vida despida de qualquer dignidade, desprovida de qualquer elemento que a torne reconhecível como “humana”.

Aqui, a visão de Jose Alaniz de Sorókin como esse *holy fool*, na mensagem crucial e “abençoada” que transparece nos limites e interstícios de uma linguagem torturada, aparece bastante clara. Talvez a única maneira de mostrar que existe um problema moral não-resolvido no cerne do direito contemporâneo, problema esse que Agamben exaustivamente demonstra estar além da possibilidade do testemunho, ainda esteja ao alcance da linguagem. A linguagem que surge como *resto*, aquela que é capaz de alcançá-lo, talvez seja algo que se assemelhe mais à não-linguagem ou a glossolalia de Sorokin, nas páginas finais de *Um mês em Dachau*, do que os mais refinados e verborrágicos tratados jurídicos.

5 A LITERATURA COMO BATEDOR OU UMA TENTATIVA DE CONCLUSÃO

Ao fim do percurso, é esperado que qualquer trabalho acadêmico apresente uma forma de conclusão, de fechamento para a trajetória intelectual pela qual passa. O que se sugere aqui, no entanto, ao ser uma pesquisa voltada ao que ficou reconhecida como uma perspectiva do direito *na literatura*, não tem como apresentar um panorama exaustivo de seu objeto. Muito pela literatura não se apresentar como um objeto esgotável, mas também porque, a partir das muitas entradas que ela pode auxiliar a criar como acesso a este monolito que é o universo jurídico, é possível fazer apenas alguns apontamentos.

Assim como entende Antonio Candido que a “humanização” promovida pela literatura não tem sentido definido e que não há como apontar resultados *a priori*, essa disrupção da partilha do sensível e as sublevações críticas a que ela pode levar dentro do campo jurídico não são previsíveis. Mas se a liberdade criadora e a insistência na ausência de posições definidas e legitimidades está mesmo no cerne da palavra escrita e se reflete de forma ampla na literatura, como elabora Rancière, e encontra paralelo político direto na democracia, talvez essas sublevações possam mesmo ser responsáveis pela aurora de um direito mais democrático, em sentido rancièriano, capaz de atuação política e não policialesca.

O trajeto pelo qual passa a análise do conto de Sorókin parece sugerir que a literatura se aproxima de maneira muito mais pungente da realidade social do que o direito, ainda que compartilhe com ele seu *medium*, o seu meio de manifestação no mundo, e bem como seu status como *narrativa*, aceitos os argumentos de François Ost. Essa característica lhe dá, então, uma espécie de posição privilegiada, uma embaixadora nesse acerto de contas malfeito entre o direito e seu legado próximo, que talvez esteja melhor plasmado e representado como um acerto de contas entre o que pretende a *proteção dos direitos humanos* e a *figura do muçulmano, da vida nua*, que ainda lhe assombra.

No dia 14 de março de 2018, no bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, a vereadora negra e periférica Marielle Franco foi assassinada a tiros no que se aduz ter sido uma execução, em um dos eventos mais chocantes do contexto político brasileiro desse mesmo ano, em plena intervenção federal, cujo objetivo é de controlar o caos social promovido pelas deficiências da segurança pública, decretada desde o início do ano pelo então presidente Michel Temer. O racismo no Brasil é famoso por suas histórias brutais e desumanas, e ecoa nele o recorte biopolítico denunciado por Foucault, onde o racismo é aquele mecanismo que separa a vida desejável da indesejável, aquela que merece viver da que merece morrer. Numa demonstração clara de que o estado de exceção tornou-se paradigma de governo e que todos, especialmente as existências mais vulneráveis, são potencialmente *homines sacri*, o exemplo eloquente de Marielle não deixa esquecer que muitas vidas ainda estão nuas, de um lado perante o

poder beligerante e repressivo do Estado, e do outro da proteção dos direitos humanos.

Um dos principais temas que Vladimir Sorokin traz em sua obra é a justaposição entre momentos históricos. Em *Um mês em Dachau*, existe uma justaposição entre passado e futuro, entre a experiência do totalitarismo no século XX e suas consequências num futuro possível onde a Alemanha nazista saía vitoriosa da Guerra. A vida nua está situada numa justaposição entre passado e presente. Enquanto houver a possibilidade de despojar-se de uma vida sem qualquer consequência jurídica, porque dela foi afastada toda a proteção, o direito contemporâneo aproxima-se, em justaposição, com seu passado sangrento, onde legitimou, naquilo que Agamben reconhece um estado de exceção de doze anos, um regime totalitário. O que está em jogo é saber se haverá, em algum ponto, uma justaposição entre passado e futuro.

No centro desse acerto de contas, que já se disse, *urgente e necessário*, está a literatura enquanto uma espécie de batedor. Livre e sempre em movimento, pode perscrutar adiante, onde ainda não chegam os olhos do direito, e avisar do perigo que se aproxima. Muito como essa figura do *holy fool*, tem os olhos voltados para o futuro, para o que ainda vem, sobre o qual é possível somente se especular. Mas ainda sim avisa, seja de maneira clara e límpida, ou, por vezes, da maneira que lhe for possível, com os instrumentos que dispõe. Este trabalho entende, por fim, as palavras torturadas do narrador-personagem Sorókin como um aviso: a tarefa não está concluída.

6 BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ALANIZ, José. The Writer's Speech: Stuttering, Glossolalia and the Body in Sorokin's A Month in Dachau. In: *Vladimir Sorokin's Languages*. Bergen: Slavica Bergensia, 2013.

ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARENDT, Hannah. What Remains? The Language Remains. In: *Essays in Understanding*. Nova York: Harcourt Brace, 1994. Disponível em: <<https://archive.org/details/HannahArendtEssaysInUnderstanding19301954/page/n1>> último acesso em 02/11/2018.

CAIXETA, Renato Reis. *Poder Constituinte e Potência Destituente: aporias entre Antonio Negri e Giorgio Agamben*. Dissertação (Mestrado em Direito). Faculdade de Direito - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DAVIS, Oliver. *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity, 2010.

DERANTY, Jean-Phillipe (Org.). *Jacques Rancière: Key Concepts*. Durham: Acumen Publishing, 2010

DWORKIN, Ronald. *O império do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ELSTER, Jon. *Ulisses Liberto: Estudos sobre racionalidade, pré-compromisso e restrições*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

EPSTEIN, Mikhail. The Origins and Meaning of Russian Postmodernism. In: *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1995. Disponível em: <<https://www.ucis.pitt.edu/nceeer/1993-807-21-2-Epstein.pdf>>. Último acesso em 11/11/2018.

FACHIN, Melina Girardi. Diálogos entre direito e literatura: arquipélagos a descobrir. In: *Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná*, v. 43, n. 0, 2005. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/direito/article/view/7037/5013>> Último acesso em 11/11/2018.

FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

GILLESPIE, David. *Author and authority in the work of Vladimir Sorokin*. University of Bath, 2012. Disponível em <<https://cyberleninka.ru/article/v/author-and-authority-in-the-work-of-vladimir-sorokin>>, último acesso em 11/11/2018.

GORSDORF, Leandro. *Arte e política a partir de “militantes” e “bichas”: da resistência teatral à criação de direitos*. 2016. 247 fl. Tese de Doutorado - Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná.

GUIMARÃES FILHO, Gilberto. Direito como literatura em François Ost: a reabilitação da narrativa para a verdade e a justiça. In: *Amazônia em Foco: Revista Acadêmica Científica da FCAT*, v. 4, n. 7, 2015.

LANE, Barbara Miller. Architects in power: Politics and Ideology in the work of Ernst May and Albert Speer. In: *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 17, No. 1, The Evidence of Art: Images and Meaning in History. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/204134?newaccount=true&read-now=1&seq=22#page_scan_tab_contents> . Último acesso em 29/08/18.

LIPOVETSKY, Mark. Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin's Master Trope. In: *Vladimir Sorokin's Languages*. Bergen: Slavica Bergensia, 2013.

LIPOVETSKY, Mark. Russian Literary Postmodernism in the 1990s. In: *The Slavonic and East European Review*, v. 79, n. 1. Londres: University College London, 2001.

OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Estética como política. Belo Horizonte: *Revista DEVIRES: Cinema e Humanidades*, v.7, n. 2, jul/dez 2010. Disponível em <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/325/186>> Último acesso em 11/11/2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento: Política e Filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2018

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Editora 34, 2017.

SIQUEIRA, Ada Bogliolo Piancastelli. *Notas sobre Direito e Literatura: o absurdo do direito em Albert Camus*. Florianópolis: Editora da UFSC: Fundação Boiteux, 2011

TROTMAN, Theodore Orson. *Mythopoetics of Post-Soviet Literary Fiction: Victor Pelevin and Vladimir Sorokin*. 2017. 170 fl. Tese de Doutorado em Filosofia - Department of Slavic Languages and Literatures, University of Chicago. Disponível em: <https://knowledge.uchicago.edu/bitstream/handle/11417/1062/Trotman_uchicago_0330D_14131.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Último acesso em 11/11/2018.