

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**O contexto autoritário em *Notas de Manfredo Rangel, repórter,*  
de Sérgio Sant'Anna**

Carlos Vinicius Veneziani dos Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg

São Paulo  
2008

A minha família,  
meu amigo Yvan,  
meu parceiro Neto,  
e minha companheira Maria Angela.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos que colaboraram direta ou indiretamente para a feitura deste trabalho.

Agradeço aos professores José Wildzeiss Neto, Patrícia Thomásio Quinelato e David William Foster, pela correção dos muitos erros dos originais.

Agradeço a meus colegas de pós-graduação, Cristiano Augusto da Silva Jutgla, Cristiana Boaventura, Maria Rita Sigaud Palmeira, Moacyr Godoy Moreira, Valéria Freitas Pereira, Jayme Costa Pinto, pelo apoio, pelas sugestões, pela participação interessada e produtiva nos debates que contemplaram as questões aqui desenvolvidas.

Agradeço aos professores Ariovaldo José Vidal e Luiz Dagobert de Aguirra Roncari pela atenta e arguta leitura de meu relatório de qualificação.

Em especial, agradeço ao meu orientador Jaime Ginzburg, pela paciência, pela diligência e, acima de tudo, pelo apoio prestimoso nos momentos em que mais necessitei.

Não basta descrever o cenho odioso do torturador, no campo da literatura, se isso não vier acompanhado de uma consciência crítica permanente das formas do narrar e da reflexão artística como propiciadora de uma ampliação do potencial não só de conhecimento, mas de criação que transcenda o mero relato, sem vetar a ficção e sua carga transformadora e formadora.

Lucia Helena, em *Uma sociedade do olhar*: reflexões sobre a literatura brasileira

Mas o que se interpreta, na mancha, é um animal vagabundo e magro, andando de cabeça baixa, como se estivesse à margem do quadro e talvez do mundo.

Embora assalte o observador, às vezes, uma sensação de que aquele cachorro pode, de repente, correr e atirar-se n'água, nadando alegremente. Ou, em outras ocasiões, rosnar e arreganhar os dentes, preparando-se, talvez, para o ataque.

Sérgio Sant'Anna, em *Composição I*

## RESUMO

O livro de contos *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (a respeito de Kramer), de Sérgio Sant'Anna, foi publicado em 1973, no período historicamente marcado pela repressão institucionalizada da ditadura militar no Brasil. A leitura da obra indica influência desse contexto histórico, marcado pela opressão e pela violência, na composição e na atmosfera dos contos. A contribuição de filósofos que estudam a arte no mundo contemporâneo, como Theodor Adorno e Walter Benjamin, e cientistas da linguagem, como Mikhail Bakhtin, nos oferece subsídios para refletir sobre essa relação entre a história do período e a estrutura literária de *Notas de Manfredo Rangel, repórter*. O foco principal das reflexões são as tensões inerentes aos aspectos formais da obra, que guardam analogias e estabelecem possibilidades de mediação com a realidade do período em que o livro foi lançado. A análise dos contos oferece, ainda, no estudo das personagens, reflexões acerca da situação de impotência dos indivíduos diante de sistemas institucionais baseados no uso autoritário do poder, e do processo de fragmentação subjetiva relacionado a essa condição.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira contemporânea, conto, autoritarismo, ditadura militar, Sérgio Sant'Anna

## ABSTRACT

The book of tales “Notas de Manfredo Rangel, repórter” (Manfredo Rangel’s Notes, reporter) (about Kramer), from Sérgio Sant’Anna, was published in 1973, a period historically marked by the institutionalized repression of the military dictatorship in Brazil. Reading the book, we observe the influence of this historical context marked by the oppression and violence in the tales composition and atmosphere. The contribution of philosophers who study arts in the contemporary world, such as Theodor Adorno and Walter Benjamin, and language scientists, such as Mikhail Bakhtin, offers us subsidies to reflect about the relation between the history of the period and the literary structure of Manfredo Rangel’s Notes, reporter. The main focus of the reflection are the intrinsic tensions in the formal aspects on the book that keep analogies and establish possibilities of mediation with the reality of the period when the book was launched. The analysis of the tales also offers, for the study of the characters, reflections about the individual’s disablement situation before institutional systems based on the subjective fragmentation of the process related to this condition.

Key words: contemporary Brazilian literature, tale, authoritarianism, military dictatorship, Sérgio Sant’Anna

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1 “NOTAS DE MANFREDO RANGEL”, O CONTO</b> .....	21
<b>2 “O PELOTÃO”</b> .....	42
<b>3 “O '58”</b> .....	61
<b>4 “ELE” E “UMA VISITA, DOMINGO À TARDE, AO MUSEU”</b> .....	82
<b>5 “COMPOSIÇÃO I” E O PATRIARCALISMO</b> .....	109
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	124
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	127

## INTRODUÇÃO

A obra de Sérgio Sant'Anna, nos últimos anos, tem recebido maior atenção da crítica especializada, em reconhecimento à sua qualidade estética. A crítica considera denso e inteligente o estilo do autor, que remete constantemente a questionamentos sobre os limites da escrita e as convenções dos gêneros literários. O fato de alguns trabalhos do escritor terem sido transformados em obras cinematográficas também contribuiu para o crescimento de sua popularidade entre o público leitor de ficção no Brasil. Apesar disso, e da frequência com que tem produzido suas obras desde 1969, quando estreou com o livro de contos *O sobrevivente*, a fortuna crítica sobre Sant'Anna permanece incipiente, constituindo-se em sua maior parte de artigos para jornais, revistas e periódicos especializados, e de algumas poucas dissertações acadêmicas.

Dentre esses estudos, merece destaque o livro *Um olho de vidro*, de Luis Alberto Brandão Santos, baseado na dissertação de mestrado do pesquisador. Brandão Santos traça um panorama geral da obra de Sant'Anna, analisando sua produção a partir dos aspectos relacionados às características estilísticas de seu modo de narrar. Esse estudo constitui-se talvez o único com tal abrangência na bibliografia crítica sobre o escritor.

Outros estudos centram-se em aspectos particulares da obra, ou em livros específicos, como é o caso de *Crítica social e dialogismo na prosa de Sérgio Sant'Anna*, de Ana Paula Porto, que se detém sobre o livro *Confissões de Ralfo* (1975), e *A rota da desordem*, de Rosa Maria Dizeró de Carvalho, que foca, além do romance citado, *Simulacros* (1977). Esses estudos, além de remeterem às características e ao desenvolvimento do estilo do autor, também têm como uma de suas linhas de raciocínio a associação dos romances ao clima cultural e político da década de 1970, considerando-os como literatura que dialoga com as questões de opressão e violência próprias do sistema autoritário.

O livro a ser estudado nesta pesquisa é *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, (a respeito de Kramer), coletânea de contos de 1973. O livro é o segundo trabalho de Sérgio Sant'Anna, que até então havia lançado a coletânea "O sobrevivente" em 1969 e publicado em suplementos literários, mais frequentemente em Belo Horizonte. Nos anos que antecederam o lançamento de *Notas*, Sérgio viajara para o exterior, e participara das manifestações de maio de 1968 na França e do *International writing program*, na Universidade de Iowa. Não se pode afirmar que fosse um nome conhecido, mas já aparecia como um autor digno de nota para os críticos, tendo sido citado por Alfredo Bosi



na antologia *O conto brasileiro contemporâneo*, em artigo de 1974<sup>1</sup>.

A fortuna crítica sobre *Notas de Manfredo Rangel, repórter* inclui, além de referências pontuais nos livros citados, um pequeno número de artigos e resenhas, entre os quais merecem destaque “Notas sobre Sérgio Sant’Anna, contista”, de Ricardo Ramos (1973); “O repórter Manfredo Rangel” (1973), de Rubem Mauro Machado; “Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)” (1974), de José Martins Garcia; “O atual conto brasileiro contemporâneo” (1976), de Antonio Hohlfeldt; “O caminho circular da ficção (ou: não será outra a verdade?)” (2000), de Silvano Santiago; “Sérgio Sant’Anna e o conto brasileiro contemporâneo” (2003), de Liane Bonato.

Seguindo a mesma trilha dos trabalhos de Ana Paula Teixeira Porto e Rosa Maria Dizeró de Carvalho, nossa abordagem se propõe a investigar as relações entre os contos de *Notas de Manfredo Rangel, repórter* e o contexto autoritário<sup>2</sup> do período histórico em que foi lançado. O livro surge num momento de tensão nas letras brasileiras: vários críticos escrevem sobre a difícil relação entre a cultura, o autoritarismo e a sociedade em tempos de repressão, medo e censura. Roberto SCHWARZ (1978, p. 61) observa mudanças em relação à postura do regime autoritário entre 1964 e 1968. Para ele,

se em 64 fora possível a direita 'preservar' a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, - noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (SCHWARZ, 1978 p. 61)

Flora SUSSEKIND (2004, p. 28), por sua vez, entende que “a partir de 1968, trata-se de aprender a viver sob o império da censura, do arbítrio”. Para a autora, a “situação do país durante os Governos Costa e Silva e Médici” poderia ser descrita como “o império do medo” (SUSSEKIND, 2004, p. 29). Em relação à produção literária em geral, SUSSEKIND (2004, p. 44-45) cita as várias formas de cerceamento da produção e circulação das obras: “retirar de circulação, algum tempo depois de lançado, um livro como o *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca”, ou “prender o autor, como se fez com Renato Tapajós durante um mês em 1977, depois de apreendido o romance *Em câmera*

<sup>1</sup> Cf. BOSI, 1979, p. 17-18.

<sup>2</sup> A noção de autoritarismo, com a qual definimos a ação política do período histórico referido, é subsidiária das reflexões de Florestan Fernandes em *Apontamentos sobre a “Teoria do Autoritarismo”*. O comportamento autoritário se caracterizaria por uma forte tendência de efetivar o exercício do poder através de relações de dominação (FERNANDES, 1979, p. 4). Nessa obra, o sociólogo amplia suas análises explanando sobre os componentes autoritários inerentes ao sistema capitalista e associando os regimes políticos ditatoriais às eventuais necessidades de maior fechamento desse sistema para manutenção dos privilégios das classes burguesas.

*lenta*”, ou ainda realizar “confiscos de livros em livrarias, editoras e bibliotecas ou as sabidas invasões às casas de alguns intelectuais em franca oposição ao regime militar”. Refletindo ainda sobre a extensão da política cultural do regime militar, a autora acrescenta:

Quando, ao falar das relações entre literatura e política nos anos seguintes ao golpe de 64 se enfatiza unicamente a questão da censura, oculta-se, deste modo, o importante papel desempenhado pela política de incentivo, cooptação e produção (a outra face da repressão) na determinação dos rumos da vida cultural brasileira. (SUSSEKIND, 2004, p. 46)

O comentário de Sussekind deixa claro que a ação truculenta não foi a única forma de ação autoritária do Estado durante a ditadura militar, tendo sido adotadas outras estratégias, que tiveram efeitos igualmente deletérios sobre a literatura e a cultura do período.

Nossa perspectiva de interpretação de *Notas de Manfredo Rangel, repórter* parte da hipótese de que o contexto histórico autoritário da época de lançamento do livro relaciona-se às características estético-literárias do mesmo, e de que é possível desenvolver essa relação entre a história do período e a obra a partir da análise dos contos que a constituem. Essa hipótese encontra apoio na leitura dos artigos críticos sobre *Notas* e dos trabalhos sobre outras obras de Sérgio Sant'Anna, e fundamenta-se em alguns pressupostos teóricos que serão desenvolvidos adiante.

Nosso ponto de vista pressupõe a possibilidade de estabelecer vínculos entre as obras literárias e os processos históricos que se sucederam nas sociedades e épocas em que essas obras foram confeccionadas, e que essa relação entre história e literatura seja possível a partir da categoria de mediação, que, na definição de Fredric JAMESON (1992, p. 35), seria “a relação entre os níveis ou instâncias e a possibilidade de adaptação das análises e descobertas de um nível para o outro”. Em nosso procedimento de análise, isso significa reconhecer que trabalharemos a história e a literatura como dois níveis distintos, e que nossa atenção maior recairá sobre o segundo. Assim, ainda que seja necessário, para a análise, que nos apropriemos de reflexões do discurso historiográfico consideradas produtivas para o enriquecimento da compreensão de nosso objeto de pesquisa, não nos compete exigir do livro de Sérgio Sant'Anna adequação a (ou vínculo com) essa modalidade de discurso.

Entendemos, ainda, que a mediação aludida por Jameson implica uma opção metodológica em relação à história, que se associa a um outro pressuposto, a saber, o de que a história, enquanto discurso sobre as relações entre os homens no decorrer dos

tempos, não permite a visualização de uma linha contínua de progresso e evolução da humanidade, caracterizando-se, ao invés disso, pelo conflito, pela barbárie, pela destruição. Nesse sentido, cabe nos apropriarmos das reflexões de Walter Benjamin, em seu clássico ensaio “Sobre o conceito da história”:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1994, p. 225)

O trecho citado mostra que Walter Benjamin vê o passado como palco de enfrentamentos violentos, que geram mortos e ruínas cuja memória deve ser recuperada para o presente. Desse ponto de vista benjaminiano, recuperar o passado estaria associado a apropriar-se de “reminiscências” sobre o mesmo, pois “o passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1994, p. 224). A concepção de história aludida remete, portanto, a uma opção política pelos oprimidos e excluídos, e implica um olhar para o passado que seja capaz de reconhecê-lo não como uma “imagem eterna” incluída numa “história universal” associada à noção de progresso e dessa forma depurada de seu caráter tenso e antagônico (BENJAMIN, 1994, p. 231), mas sim como “um tempo saturado de 'agoras” (BENJAMIN, 1994, p. 229), uma “experiência única” (BENJAMIN, 1994, p. 231) a ser compreendida e reinterpretada à luz das contradições do presente:

Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. (BENJAMIN, 1994, p. 231)

Essa concepção exclui, portanto, a noção de um *continuum* progressivo, e associa-se à idéia de fragmentação, de uma história de ruínas a serem recolhidas. A opção por uma história que pudesse fazer jus a esses fragmentos e ruínas remete-nos a um outro pressuposto, a perspectiva alegórica de crítica filosófico-histórica. Para Benjamin, essa

perspectiva permitiria a recuperação das vozes silenciadas dos mortos produzidos pelo devir histórico. Para o filósofo,

A história em tudo o que nela é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto - não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica. (BENJAMIN, 1984, p. 188)

O trecho citado mostra a associação da história à figura da caveira, ressaltando seu aspecto cadavérico, mortuário, destrutivo. Para Benjamin, esta figura, associada ao sofrimento e à morte, é a que melhor exprime “não somente a existência humana em geral (...)” mas também “a história biográfica de um indivíduo”. A proximidade da morte e, no caso da história, do declínio, traz maior significação para o objeto de análise. Essa perspectiva, segundo a crítica Jeanne Marie Gagnebin, estaria associada a um “movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica” e permitiria expor “esta ligação entre significação e historicidade, temporalidade e morte, uma ligação que, somente ela, fundamenta o único saber verdadeiramente positivo do homem” (GAGNEBIN, 2007, p. 43). Ampliando as reflexões sobre as conseqüências filosóficas dessa perspectiva, afirma Gagnebin:

A alegoria cava um túmulo tríplice: o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais depositários da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas. (GAGNEBIN, 2007, p. 39)

Se não é possível ao sujeito do conhecimento “uma identidade coerente de si mesmo”, tampouco ao objeto ser “depositário da estabilidade”, deixa de ter sentido uma crítica que se proponha a recuperar o objeto para uma história totalizadora, ou mesmo recuperar uma totalidade de sentido para o objeto em si: procedendo dessa forma, negar-se-ia a historicidade do mesmo, seu aspecto fragmentário e contraditório que decorre de sua produção num contexto de cultura associado à barbárie. As reflexões acerca da história trazem conseqüências também para a crítica de arte. Esta, para Benjamin, precisa

estar atenta a esses aspectos da historicidade ao lidar com seus objetos. A esse respeito, afirma o filósofo:

O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas. Essa transformação do conteúdo factual em conteúdo de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte, pela qual, década após década, seus atrativos iniciais vão se embotando, o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína. Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram essas ruínas, como elementos formais da obra de arte redimida. (BENJAMIN, 1984, p. 204)

No trecho citado, Benjamin mostra que a perspectiva alegórica de interpretação associa-se a uma crítica capaz de dar conta da historicidade das obras de arte; embora a citação faça referência à estrutura alegórica do drama barroco, ela configura-se produtiva para as obras de arte em outros períodos históricos, visto que as mesmas, em qualquer tempo, são produzidas a partir de “conteúdos factuais, de caráter histórico”.

Como um último pressuposto a ser explicitado para empreendimento da análise dos contos, vale lembrar que o conceito de mediação como “relação entre níveis”, conforme contribuição de Jameson, exclui uma interpretação literária que considere apenas a presença dos processos históricos explicitamente tematizados nos textos analisados. Ao contrário, entendemos, como Adorno, que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” e que “é isto, e não a trama dos momentos objectivos, que define a relação da arte à sociedade” (ADORNO, 2006, p. 16). A noção de que a relação entre a forma artística do texto literário e a história das sociedades envolve *antagonismos* não resolvidos indica uma percepção da obra de arte como lugar de conflitos, não de acomodações. Para Adorno, a percepção desses aspectos conflitivos deve advir de uma atenção aos aspectos formais imanentes da obra. Sobre isso, afirma:

Crítica imanente de formações espirituais significa entender, na análise de sua conformação e de seu sentido, a contradição entre a idéia objetiva dessas formações e aquela pretensão, nomeando aquilo que expressa, em si, a consistência e a inconsistência dessas formações, em face da constituição da existência. Uma crítica como esta não se limita ao reconhecimento geral da servidão do espírito objetivo, mas procura transformar esse reconhecimento em força de expressão da própria coisa. (...) Quando depara com insuficiências, não as atribui precipitadamente ao indivíduo e sua psicologia, ou à mera imagem encobridora do fracasso, mas procura derivá-las da irreconciliabilidade dos momentos do objeto. (...) Essa crítica persegue a lógica de suas aporias, a insolubilidade intrínseca à própria tarefa. Compreende nessas antinomias as antinomias sociais. (ADORNO, 1998, p. 23)

Dessa forma, cabe-nos localizar e interpretar as tensões inerentes à estrutura formal dos contos de *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, que não são necessariamente tensões explicitadas no discurso das personagens ou do narrador, mas que aparecem nas várias possibilidades de relação entre estes, o ambiente, o tempo ficcional, o foco narrativo e a estrutura de enredo. Nossa perspectiva de análise pressupõe, assim, três procedimentos fundamentais: a leitura inicialmente pautada na materialidade do texto literário, procurando localizar os antagonismos formais inerentes à estruturação desse texto; a remissão a textos que elaborem configurações competentes dos antagonismos sociais que marcam o contexto histórico da produção; e a proposição de mediações que possam contribuir para a interpretação literária da obra a partir do substrato histórico.

A opção por essa perspectiva de análise para o livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter* implica, ainda, reconhecer alguns procedimentos incompatíveis com o empreendimento da pesquisa. Não seria viável, por exemplo, estender as recorrências apontadas nos contos e os aspectos destacados em suas estruturas formais a todos os outros contos do livro; tal procedimento partiria do pressuposto de uma unidade estável do objeto, e seria incoerente em relação à perspectiva alegórica adotada. Da mesma forma, não se sustentaria uma interpretação unificadora da totalidade da obra, considerando-se, além da perspectiva de análise, a ausência de quaisquer evidências formais, no texto, de uma proposta autoral nesse sentido, e a inexistência de indicação segura de eventual “chave de leitura” que pudesse ser aplicada a cada um dos contos individualmente e ao mesmo tempo ao conjunto que constituem. Por fim, considerando os contos em sua autonomia, não seria produtiva para a análise uma interpretação totalizadora de cada um deles, pensando-os como unidades de sentido suficientes, autôcentradas e isoladas do todo da obra.

Em função das opções metodológicas discutidas, não se pretende (nem se poderia pretender), no âmbito desta análise, esgotar as possibilidades de leitura de *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, tampouco propor uma abordagem que se pretenda inquestionável em relação a quaisquer dos procedimentos acima citados. A perspectiva alegórica implica um reconhecimento das limitações inerentes ao processo de aproximação do objeto, ou, nas palavras de Adorno, na “insolubilidade intrínseca à própria tarefa”. O empreendimento de análise aqui proposto coloca-se, de saída, como um recorte, um desenvolvimento de uma questão entre outras possíveis demandadas pelo objeto; por outro lado, reconhece que pode contribuir para o debate acerca de problemas relevantes para a compreensão da obra estudada.

Uma das contribuições possíveis no âmbito deste trabalho pode ser o levantamento

de elementos que contribuam para rever o status crítico do autor na literatura dos anos 1970. O estudioso Karl Erik SCHOLLHAMMER (2008, p. 62), analisando as relações da literatura com a situação política vivida no início da década do ponto de vista da representação da violência, observa a existência de duas tendências principais, o neo-realismo jornalístico e o brutalismo. Segundo o autor,

A primeira pode ser vista como uma reação ao Ato Institucional nº. 5, de dezembro de 1968, que impôs um regime de censura contra a liberdade de expressão. Alguns profissionais da imprensa se voltaram para o romance-documentário, no qual encontravam, pela ficção, o meio de retratar os fatos reais da violência criminosa, driblando assim as restrições impostas pela censura nas redações dos jornais do país. Aqui a literatura se afastava do desafio estético e assumia um tom de franca denúncia da violência emergente nos subúrbios das grandes cidades. (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 62)

Em contraposição a essa tendência, à qual o crítico atribui pouca preocupação com os aspectos propriamente literários do texto, aparece a tendência brutalista, que, “inaugurada ainda em 1963 por Rubem Fonseca”, seria responsável por uma “influência mais marcante na literatura urbana brasileira” (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 63). Segundo o estudioso:

Com este livro [*Os prisioneiros*], Fonseca promove uma prosa denominada por Alfredo Bosi de "brutalismo", caracterizada pelas descrições e recriações da violência social, entre bandidos, prostitutas, leões-de-chácara, policiais corruptos e mendigos. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca cria um estilo próprio - enxuto, direto, comunicativo -, com temáticas do submundo carioca, no qual o escritor se apropriava não só das histórias e tragédias cotidianas, mas também de uma linguagem coloquial que resultava em uma inovação para o seu "realismo marginal". Outros escritores, como Júlio Gomide, Wander Piroli, Ignácio Loyola Brandão, Roberto Drummond e, mais tarde, Sérgio Sant'Anna, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll seguem, cada um à sua maneira, os passos de Fonseca e de seus precursores, o dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues, e o paranaense Dalton Trevisan, que contribuíram no desnudamento de uma espécie de "cruza humana", até então inédita na literatura brasileira. (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 63)

As observações de Schollhammer apontam para a necessidade da literatura de articular-se com uma realidade de aumento da violência, em estrita correlação com a ação de um regime de Estado autoritário e opressor, e com o clima aludido nas citações de Sussekind e Schwarz. A ditadura encontrava-se em seu momento de maior brutalidade em 1973, sob a regência do presidente da república Emílio Garrastazu Médici. O país estava num processo de deterioração da popularidade do regime militar, que conseguira apoio de boa parte da classe média com medidas duras, e alicerçado no chamado milagre econômico. A repressão política violenta recrudescera a partir de 1968, atingindo uma parcela da classe média, da intelectualidade e da esquerda brasileira, por intermédio da

prisão, censura e tortura.

Sem negar a presença da violência e da crueldade em muitos dos contos de *Notas* e outros livros do autor (especialmente *O sobrevivente*, de 1969), é importante ressaltar que a escrita de Sérgio Sant'Anna apresenta características que a diferenciam tanto da literatura-verdade<sup>3</sup> quanto da vertente brutalista da literatura brasileira nos anos 1970. Nossa proposta de análise, como vimos, baseia-se na relação da obra com o contexto histórico de autoritarismo e violência, e centra-se, principalmente, nas relações de opressão vividas pelas personagens dos contos. Uma das hipóteses de interpretação é a de que essas relações apontadas possam ser pensadas, em suas similaridades, como alegorias da opressão estatal da ditadura militar, ou extensões dessa condição de opressão a instituições ligadas ao Estado e submetidas a suas políticas de poder. Tal proposta implica trazer à tona essas similaridades, a partir dos aspectos formais da obra, e articulá-las numa interpretação que leve em conta fatores históricos do contexto de produção.

A contribuição crítica da análise de Schollhammer sobre as relações entre violência e literatura nas décadas de 1960 e 1970 nos serve para reforçar essa perspectiva. Ao analisar a violência no contexto da produção literária do período, o autor observa uma relação de cunho alegórico entre a expressão dessa violência nas cenas, ambientes e relações entre personagens e o contexto político autoritário. Ao comentar a realidade social da época, o crítico afirma:

As manifestações artísticas desta realidade têm facetas plurais e complexas. Entre elas, interessa destacar uma interpretação da escalada da violência social como uma alegoria da oposição espontânea à situação antidemocrática do país e não apenas como um sintoma negativo da crise de legitimidade desencadeada pelo

<sup>3</sup> Em seu artigo "A literatura e o discurso crítico: Sérgio Sant'Anna em debate", afirma Ana Paula PORTO: "A configuração do texto de Sant'Anna, por articular de um modo singular procedimentos estéticos variados e por acentuar uma perspectiva sócio-política de modo criativo, suscita o questionamento de interpretações propostas para o entendimento da literatura brasileira produzida após o golpe de 64. Surgidas no início dos anos 80, as tentativas de compreensão dos textos literários da década anterior formuladas por Flora Sussekind (1985) e Silviano Santiago (1982) apontam para a sintetização da produção do período a partir de fórmulas como a literatura verdade (para a prosa) e literatura do eu (para a poesia), e realismo mágico e romance-reportagem, respectivamente. Na perspectiva dos críticos, o maior interesse da literatura pós-64 é o de 'preencher lacunas de informação dos jornais e veículos de massa' e 'dizer o que a censura impedia o jornal de dizer, fazendo em livro as reportagens proibidas nos meios de comunicação de massa', além de mostrar mais afinidade com o jornal do que com a literatura, como acentua Silviano Santiago. (...) Uma reflexão sobre a obra de Sérgio Sant'Anna mostra que o autor rompe com os padrões do romance reportagem ou da literatura-verdade, como definem os pesquisadores, e apresenta uma certa transgressão da estética convencional ao combinar gêneros literários diversos e entrecruzar vozes narrativas de modo a construir um discurso plurivocal com alcance crítico" (PORTO, 2007, p. 1). As reflexões de Porto revelam uma preocupação similar à de nossa pesquisa sobre "Notas de Manfredo Rangel". A percepção de uma escrita marcada por "procedimentos estéticos variados" e pela construção de um "discurso plurivocal com alcance crítico" situa a prosa de Sérgio Sant'Anna num patamar diferenciado de análise, no qual algumas das fórmulas para compreensão da literatura durante a década de 1970 não são suficientes.



processo sócio-político autoritário. (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 59)

Em virtude dessa maneira de interpretar a violência, as obras literárias do período precisam ser analisadas levando-se em consideração a condição política e social do país:

O submundo do crime e da violência recuperava legitimação por indicar alegoricamente a revolta espontânea que pudesse indicar uma possibilidade revolucionária de violência política. Além de denunciar os mecanismos sociais por trás da violência e, portanto, a responsabilidade implícita do estado autoritário, aparecia na literatura, nas artes plásticas e no cinema uma exposição nua e crua de uma nova realidade do crime e da violência que, às vezes, atribuía certo romantismo ao fenômeno do banditismo, tanto no campo quanto nas grandes cidades. (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 62)

Cabe notar que a análise preocupa-se, principalmente, em focar a tendência literária do período denominada “brutalista”, que, segundo o crítico, teria sido a de maior influência na produção que então se realizava. A alegoria a que se refere Schollhammer estaria na similaridade entre traços da revolta violenta das personagens dos contos e romances associados a essa tendência e traços da reação por vezes violenta e espontânea da população oprimida pelo regime ditatorial. Para a análise de *Notas de Manfredo Rangel*, interessa-nos aproveitar as reflexões de Schollhammer e ampliar a interpretação alegórica proposta, para contemplar a riqueza de perspectivas oferecidas pelo escritor.

Os estudos de Regina DALCASTAGNÈ (2008, p. 79), que analisam a legitimidade das configurações de narradores na literatura brasileira, contribuem para essa possibilidade de ampliação da perspectiva de análise. Para a autora, a narrativa brasileira seria marcada pela “ausência quase absoluta de representantes das classes populares”. Essa ausência estaria relacionada às características da estrutura social brasileira, configurando-se num problema “próprio de uma sociedade marcada por desigualdades” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 81). Os escritores que, não sendo oriundos das classes marginalizadas, criam personagens e vozes narrativas representativas dessas classes, teriam, em função dessa condição, um problema de legitimidade a ser solucionado. A esse respeito, a autora observa que:

Há ainda, mesmo que mal disseminada, a consciência de que "a expropriação objetiva das classes dominadas guarda uma relação com a existência de um corpo de profissionais objetivamente investidos do monopólio do uso legítimo da língua legítima". Quer dizer, o escritor, ao falar sobre o outro, está exercendo uma forma de domínio: o que não deixa de ser constrangedor para qualquer um que pretenda estar usando sua criatividade para acrescentar algo de bom ao mundo. Por isso, talvez as representações mais adequadas do marginalizado sejam aquelas onde o desconforto com o problema tenha deixado suas marcas - discretas, apesar de decisivas, como nos contos de Salim Miguel, Luiz Vilela e

Renard Perez; ou explícitas, declaradas, como em Clarice Lispector, Osman Lins e Sérgio Sant'Anna. A tradução disso se dá com um certo estranhamento na narrativa, seja em termos de conteúdo, seja em relação à forma, às vezes em ambos. (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 90-91)

O trecho citado propõe que Sérgio Sant'Anna ocupe uma posição privilegiada entre os escritores brasileiros que se preocuparam com o problema da legitimação do discurso, que teria encontrado, no autor, uma solução estética a partir da reflexão constante das vozes narrativas por ele criadas sobre o lugar de discurso que ocupam e o “domínio (não só literário, mas também social) exercido sobre esse outro que cresce, ou é anulado, à sua sombra” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 94). Isso o tornaria um autor diferenciado no contexto da prosa brasileira contemporânea, um escritor que “sem ser engajado, no sentido mais superficial da palavra, é talvez o mais político dos escritores brasileiros contemporâneos, pois sempre expressa, de diferentes ângulos, o problema do controle do discurso” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 95). Ao expressar esse problema, Sant'Anna conseguiria construir um texto plurilingüístico, no sentido bakhtiniano, em que as vozes sociais representadas estariam em processo de embate e auto-questionamento:

Afinal, como já dizia Bakhtin, "o sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um 'dialeto individual'. Assim, se em muitos contos e romances ainda precisamos buscar onde se esconde o narrador, ou o que ele esconde ao se esconder, no texto de Sérgio Sant'Anna temos o escancarar de sua posição, ou suas posições, uma vez que ele consegue reunir num só "sujeito da enunciação", os mais diferentes, e divergentes, enunciados. (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 95)

Para a análise consistente de *Notas*, torna-se necessário levar em conta essas características de estilo de Sérgio Sant'Anna, e associá-las ao contexto histórico de produção da obra. Essa necessidade nos obriga a incluir, na perspectiva de interpretação alegórica de Schollhammer, a relação entre as vozes discursivas, as tensões entre a voz narrativa e a voz das personagens, a atmosfera de impotência e impossibilidade de reação em que as mesmas estão imersas. Todos esses aspectos formais dos contos se evidenciam na escrita de Sant'Anna, que articula de forma inteligente e consciente as estruturas dos discursos à caracterização das personagens. Como resultado, temos uma multiplicidade de ambientes e situações que permitem refletir sobre as várias formas assumidas pelo autoritarismo e pela opressão na sociedade brasileira do período ditatorial.

Assim, se há violência, brutalidade e opressão física explícita em contos como o que dá título ao livro, há também situações de opressão não diretamente remetidas ao

Estado ditatorial, mas que aludem, pela similaridade, à relação de forças entre o poder repressor e os sujeitos destituídos de capacidade de reagir a esse poder. Essas situações, segundo nossa perspectiva de análise, seriam mediadas esteticamente por aspectos formais e estruturais dos contos, que procuraremos evidenciar e articular no desenvolvimento deste trabalho.

Por essas razões, o livro de Sérgio Sant'Anna pode ser pensado como uma literatura diferenciada em relação à produção da década de 1970. A forma como o escritor Sérgio Sant'Anna lida com o clima de opressão da época em que escreve o livro mostra que os esquemas utilizados para pensar a literatura do período não esgotam as possibilidades da obra. *Notas de Manfredo Rangel, repórter* não apresenta de forma reiterada uma violência gritante e cruenta, focando-se preferencialmente nas situações opressivas e na relação de inadaptação dos indivíduos com seu ambiente. O que singulariza a obra em relação à literatura do período é a capacidade do autor de articular temas, situações e recursos narrativos de forma a abrir espaço à reflexão sobre a violência e o autoritarismo, expondo as fissuras que eles causam na constituição do sujeito. As tensões que aparecem na obra não são resolvidas de forma definitiva numa solução de aprendizado para as personagens, mas antes apresentadas em sua impossibilidade de solução, trazendo o leitor para o sentimento de sofrimento e fratura psicológica do indivíduo com o qual elas se relacionam.

Assim sendo, mesmo ao propor linhas de força que atravessam os contos e os unem pela questão da opressão do sujeito, optou-se por um recorte em que elementos temáticos oferecessem dados concretos para essa perspectiva de análise. Por esse ponto de vista, justificam-se as escolhas efetuadas: "Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)" tematiza direta e abertamente a repressão política ditatorial; "O pelotão" trata da experiência do fuzilamento no âmbito do quartel; "O '58'" aborda as relações de poder opressivo contra detentos; "Ele" e "Uma visita, domingo à tarde, ao museu" dialogam com o universo da indústria cultural e seus efeitos desestruturadores sobre o indivíduo; por fim, "Composição I" apresenta o quadro complexo de embates e ressentimentos resultante da estrutura patriarcalista de uma família de classe média.

A opção por este recorte levou em conta, como fatores de análise, algumas características do *corpus*. Em primeiro lugar, os contos selecionados apresentam situações que, de diferentes formas, podem se caracterizar como opressivas, e em seu conjunto contribuem fortemente para a construção de uma atmosfera que permeia a obra e que se relaciona com a atmosfera social e cultural do período de maior repressão institucional da ditadura militar. Além disso, os contos oferecem diferentes formatações

para a tensão vivida por suas personagens, o que proporciona uma multiplicidade de pontos de vista sobre a experiência da opressão. Por fim, os contos selecionados oferecem elementos que recuperam procedimentos estéticos recorrentes da obra, reaparecendo em outros momentos e contextos que não serão contemplados pela perspectiva desta análise. Em função dessa similaridade de procedimentos, a análise do conto "God save the king", que critica ironicamente as relações de poder entre professores e alunos, foi acrescida ao recorte, pois serviu de parâmetro comparativo para análise de "O pelotão", no segundo capítulo.

## 1 “NOTAS DE MANFREDO RANGEL”, O CONTO

Dentre os contos do livro homônimo, “Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)” é o que aborda com mais contundência e de forma mais incisiva a ação repressora do regime militar. Ambientado no Brasil do início da década de 1970, o enredo explora a relação de um repórter, Manfredo Rangel, com um político catarinense, Kurt Kramer Emmanuel, populista sem grandes propostas para o país, mas com grandes ambições políticas.

O conto pode ser dividido em dois momentos distintos: a aproximação paulatina das personagens centrais, que ocorre durante a fase de ascensão política do protagonista, e o processo de deterioração e fragilização do homem Kramer, que culmina em seu assassinato, planejado pelas forças do governo. A primeira parte se inicia no momento em que Rangel conhece Kramer no saguão de um aeroporto. O repórter impressiona-se com sua figura e, impelido pela sensação de que a personalidade do deputado poderia render futuramente algum furo jornalístico, passa a acompanhar sua trajetória, registrando informações relevantes em notas e observações. Durante o convívio com o político, o jornalista percebe traços de fragilidade intelectual, insegurança e carência afetiva, mas ao mesmo tempo uma disposição irrefreável de ascensão ao poder. Gozando de grande popularidade e de chances de concorrer à presidência da República numa eventual eleição com candidaturas civis, Kramer tem problemas com o Serviço de Informações (SI) do governo. Inicialmente, enquanto não representa perigo para o governo na interpretação do SI, não sofre impedimentos, e o órgão permite sua ascensão, marcada por uma seqüência de aparições públicas em eventos de diversas naturezas e destinados a várias faixas de público. No entanto, quando se podem notar mudanças no discurso do deputado, com incitações a uma liberdade mais ampla, Kramer acaba preso pelos homens do regime.

A prisão de Kramer é a passagem para um novo movimento do texto, marcado pela neurotização de sua personalidade. Após os quinze dias em que permanece no cárcere, retorna com um comportamento indicativo de transtorno psicológico: suas afirmações são cada vez mais disparatadas e ousadas, e sua sensação de que é perseguido gera medo e insegurança permanentes. O deputado perde a autoconfiança e torna-se receoso e recluso; mesmo assim, dispõe-se a levar adiante sua campanha para presidência, apesar de conhecer os perigos contidos nessa insistência. No lançamento de sua candidatura no Recife, é surpreendido por uma insurreição popular insuflada por agentes infiltrados do SI, e morto no palanque. Manfredo Rangel, que o acompanha de perto até o momento de sua

morte, registra os fatos, as impressões e as declarações oficiais e não-oficiais, e propõe-se a escrever uma última coluna dedicada a Kramer.

A trama se desenrola num ambiente de permanente tensão, caracterizado como o ambiente político dos últimos anos da década de 1960 e início da década de 1970. O universo sócio-cultural que as personagens vivenciam constitui-se de diferentes referências temporais que situam os acontecimentos do conto nesse período histórico. Algumas dessas referências estão presentes nos trechos abaixo:

No **FESTIVAL DE MÚSICA POP DA ILHA DO GOVERNADOR** (enquanto Kramer se deixava fotografar **fazendo com os dedos o V da paz**): - Através do canto e da dança é que se expressa a alma de um povo. (SANT'ANNA, 1973, p. 180, grifos nossos)

1) Dando o chute inicial na decisão do Campeonato de Futebol da Penitenciária, quando ouviu as reivindicações de presos comuns e cuidou de **não se aproximar demasiadamente dos prisioneiros políticos**, atitude que poderia ser mal interpretada. (SANT'ANNA, 1973, p. 180, grifos nossos)

UMA ANÁLISE PSICOLÓGICA DE KRAMER: Quando **Fio** subiu mais alto do que Brito na área e cabeceou para marcar o gol da vitória do Flamengo contra o Botafogo, a alegria de Kramer, abraçando-se aos populares no Maracanã, parecia totalmente espontânea. (SANT'ANNA, 1973, p. 187, grifos nossos)

4) Pelo telefone, **o General Azambuja teria dito ao General Gouvêa** que não podemos assistir passivamente às **tentativas de retorno aos tempos do caos e da baderna**. (SANT'ANNA, 1973, p. 191, grifos nossos)

Nos trechos citados, os elementos em destaque remetem ao momento histórico brasileiro no início da década de 1970. No primeiro trecho, a referência ao festival de música *pop* e ao gesto simbólico de paz e amor alude aos movimentos de contracultura, que foram fortes influências do comportamento da juventude no período<sup>4</sup>. No segundo trecho, a opção por manter distância, na penitenciária, dos prisioneiros políticos demonstra a percepção de que se está num tempo de forte propaganda ideológica anti-oposição, com associação da imagem dos dissidentes a terrorismo, violência e incivilidade<sup>5</sup>. O terceiro trecho cita o jogador Fio, atacante do Flamengo na época da

<sup>4</sup> Sobre as relações entre contracultura e regime ditatorial, nos diz Luciano Martins: “Em tais condições, e como reação defensiva a essa 'cultura autoritária', começa a emergir uma contracultura, também difusa, através da qual grupos sociais mais ou menos restritos procuram preservar, sob a forma de pautas individuais de comportamento, aquilo que percebem, com maior ou menor clareza, lhes estar sendo negado: a condição de ser *sujeito* de suas existências. A contracultura passa então a ser expressão de um *malaise* político e um primeiro instrumento de contestação a um regime (ou a uma ordem social) percebidos como violadores de um valor essencial. É pela reafirmação, que pode ser ingênua ou não, desse valor negado que a contracultura se organiza”. (MARTINS, 2004, p. 17)

<sup>5</sup> Paolo Marconi estabelece um vínculo entre essa negatividade da figura do opositor e uma determinada caracterização do militante comunista, visto como grande inimigo do regime: “Diante de quadro tão conflagrado e aterrador, os verdadeiros brasileiros não poderiam ficar inermes. (...) Durante todos esses anos, o fantasma do comunismo, fartamente alimentado pela propaganda oficial, sempre pairou sobre a nação. De nada importa se o País vive em calma, se as atividades de terrorismo seletivo

ditadura, um dos ídolos esportivos daquele período<sup>6</sup>. O quarto trecho destaca a conversa de generais fictícios sobre um tema fortemente presente nos círculos militares de então: o recrudescimento da repressão contra os opositores. Essas constantes referências a pessoas, instituições e situações da época, das quais os trechos citados são exemplos, situam o leitor na atmosfera de repressão política e alienação da população que caracterizou o regime militar brasileiro em sua fase mais opressiva.

A duração dos acontecimentos descritos pelo repórter Rangel, que constituem a trama de “Notas”, é mais longa que a de outros contos do livro, abarcando alguns meses da vida das personagens. O texto é o mais longo do livro e o que mais se demora na caracterização dos protagonistas e na descrição das situações. Entretanto, as seqüências temporais do enredo são elípticas, recortadas por silêncios e descontinuidades, que se refletem na forma fragmentária e lacunar como se articula a narração. Algumas dessas elipses, como a que se relaciona à prisão de Kramer, indicam, além do corte temporal, impossibilidade de narrar, ou mesmo de supor, os fatos omitidos.

Em relação às personagens, diferentemente dos outros contos do livro, em “Notas” a caracterização oferece mais dados sobre a individualidade das mesmas: elas são chamadas por nomes próprios e há um aprofundamento da observação a respeito de seu comportamento. Por outro lado, é mantida a tendência da obra de colocá-las em confronto com o ambiente em que vivem e em situações de tensão e dissolução da subjetividade causadas pela violência a que são submetidas. Embora não se possa atribuir a Kurt Kramer e Manfredo Rangel a configuração mais simplificada<sup>7</sup> que seria comum à maioria das personagens de Sérgio Sant’Anna em *Notas* e que, de acordo com Silviano Santiago em “O caminho circular da ficção”<sup>8</sup>, serviria para configurar sua universalidade ou

---

acabaram ou se a subversão está contida, como reiteradas vezes algumas autoridades militares reconheceram publicamente” (MARCONI, 1980, p. 15). O autor complementa adiante: “Quando nada para justificarem sua longa permanência no poder, os militares brasileiros inventaram um know-how todo próprio para detecção do propalado perigo comunista e, por isso mesmo, passaram a ver inimigos por todos os cantos e a denunciar sua infiltração em praticamente todos os setores do país”. (MARCONI, 1980, p. 16)

<sup>6</sup> Cf. a entrevista do jogador para *O Pasquim* entre dezembro e janeiro de 1973. (AUGUSTO; JAGUAR, 2007, p. 200-201)

<sup>7</sup> Aqui, seria possível utilizar a terminologia “planas” e “redondas”, a partir da contribuição de E. M. Forster, em “Aspectos do romance”, que é válida para diferenciar as personagens deste conto em relação às dos outros contos, no contexto particular do livro (embora se deva reconhecer que Forster a empregou para tratar de personagens de romances). Na definição do crítico: “Em sua forma mais pura [as personagens planas] são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas” (FORSTER, 1998, p. 66). Não seria incorreto afirmar que Kramer e Rangel são personagens mais redondas, se comparadas às personagens dos outros contos analisados.

<sup>8</sup> “(...) essa afirmação categórica do idêntico, esse retorno do e ao Idêntico; enfim a redução do plural ao singular, violentando a diversidade, ao mesmo tempo que investe a narrativa e os personagens de denso valor alegórico, enfraquece-os também, pois não pode o tecido ficcional se disseminar a partir da dramaticidade que o fabrica (...)”. (SANTIAGO, 2000, p. 178)

representatividade, a construção literária dessas duas figuras também não é indicativa de que estabeleçam identidades subjetivas de maneira íntegra e coesa. Veremos adiante que a relação entre as personagens, e especialmente a que se dá entre o autor, o narrador e a personagem do repórter Rangel, indica uma problematização da situação política da época e uma preocupação com a condição da escrita e do testemunho em tempos de repressão autoritária que se refletem num questionamento dos limites do sujeito diante da violência.

O espaço em que se desenrolam os acontecimentos pode ser identificado ao da circulação social das principais figuras da política brasileira no período da ditadura militar. Kramer e Rangel aparecem em diferentes cidades (Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Florianópolis, Recife), rodeados de diferentes pessoas (comerciários, misses, militares, políticos, empresários, populares) e vivendo diferentes situações (festas de associações, concursos de beleza, eventos esportivos), mas sempre em contato com holofotes e bastidores do poder. Em decorrência disso, encontram-se em constante deslocamento geográfico, o que faz de “Notas”, certamente, o conto de ambiência mais ampla em todo o livro, do ponto de vista do espaço físico. Entretanto, pode-se apontar um clima unitário dentro dessa variedade de localidades freqüentadas pelas personagens: a possibilidade de atuação dos órgãos repressores permeia todos esses espaços, contribuindo para consolidar a atmosfera de tensão.

As duas personagens centrais de “Notas” ocupam posições bem definidas na estrutura do texto: Kramer é o protagonista e o objeto principal do discurso de Rangel; este, por sua vez, assume a voz narrativa, e acompanha os acontecimentos presencialmente, sem intervir.

Kramer é um fazendeiro de Santa Catarina, gordo, de boa aparência, simpático, falastrão, com tendências ao alcoolismo e à libertinagem sexual. A figura do deputado é descrita como a de um cidadão de classe alta, de privilegiada condição econômica e poupado das mazelas sociais da miséria brasileira. A construção da personagem configura-se como um movimento paradoxal do conto: de um lado, a visão do repórter Rangel humaniza a figura do deputado, procurando compreendê-la em suas contradições e particularidades; ao mesmo tempo, Kramer vive um processo de desumanização pela ação das instituições repressoras do militarismo, por meio da prisão e da pressão psicológica a que o submetem. Em certos momentos, Kramer demonstra insegurança e timidez; em outros, revela uma forte vontade de atingir posições que lhe ofereçam poder e visibilidade, e sua complexa personalidade agrega ainda sinais de desfaçatez e ingenuidade, que aparecem concomitantemente. A terceira nota do conto mostra o



repórter Rangel tentando perscrutar aspectos psicológicos de Kramer:

Observo que Kramer, como todos os tímidos e inseguros, superestima inicialmente as pessoas que lhe parecem por qualquer razão (e modéstia à parte, no meu caso) superiores. Superestima essas pessoas enquanto não dispõe de dados suficientes para desprezá-las (destruí-las dentro de si próprio, aplacando seu sentimento de inferioridade). E também como os tímidos e inseguros e os complexados socialmente, sua necessidade de afirmar-se pode levá-lo a supercompensar o lado carente de sua personalidade. Daí tornar-se, por exemplo, um político: discursos, poder, prestígio, aparições públicas, etc. Uma extremação que pode tornar-se perigosa para quem a pratica e também para os outros. (SANT'ANNA, 1973, p. 181-182)

Como se pode perceber pelo trecho citado, Rangel procura associar os traços da personalidade de Kramer a seu comportamento enquanto homem público. A análise que efetua assinala o aspecto da supercompensação da insegurança do indivíduo por meio da atuação como político. Como resultado, nos é apresentada uma personagem em que a dubiedade do comportamento aponta para uma intrincada vivência interior.

As notas de Rangel, enquanto procuram sondar os meandros da personalidade de Kramer, acabam por revelar que este intenta construir, escorado em sua capacidade oratória, uma imagem de maleabilidade de posicionamentos e equilíbrio entre as diversas linhas de força da política de seu tempo. Seus pronunciamentos, principalmente aqueles anteriores à prisão, se constituem de assertivas genéricas, inofensivas e, em sua grande parte, irrelevantes, que servem para caracterizá-lo, do ponto de vista ideológico, como um típico populista. Seguem algumas das declarações da personagem Kramer no texto:

Kramer fez um gesto largo e disse baixinho: - Que beleza, é assim que eu gostaria de ver o país: alçando vôo rumo ao seu glorioso destino. (SANT'ANNA, 1973, p. 177)

Devemos estreitar os laços com os povos da América Latina, para defendermos nossos interesses comuns. (SANT'ANNA, 1973, p. 178)

Como Oficial da Reserva, posso afirmar que civis e militares nada mais são do que ramos distintos da mesma árvore frondosa. (SANT'ANNA, 1973, p. 180)

Acusações deste teor só podem partir da mais insensata esquerda radical, do mesmo modo que a verdadeira Direita – à qual jamais pertenci ou pertencerei – procura intrigar-me com as Forças Armadas, lançando-me a pecha de comunista. Isto porque sempre me coloquei ao lado dos interesses das classes menos favorecidas, embora nunca me esquecendo que é da colaboração entre as classes que nasce o progresso. (SANT'ANNA, 1973, p. 189)

Os trechos citados mostram o cuidado do político, nas declarações, em não tomar partido de nenhuma das forças antagônicas que cita, colocando-se em posição de conciliação ou apontando para uma noção de “bem comum” possível para os interesses que se chocam. O primeiro e o segundo trechos associam-se nitidamente a essa noção.

O terceiro trecho traz uma metáfora de unificação dos interesses de militares e civis, e conta com a figura de Kramer como exemplo para essa unificação, em função de sua posição de reservista. O último trecho citado mostra Kramer incapaz de se situar entre a esquerda e a direita, acusando ambas e desqualificando-as por radicalismo; mostra, também, a idéia de que possa haver conciliação de interesses entre as classes menos favorecidas e as elites em torno de uma noção de progresso que implicaria a participação colaborativa de ambas.

As declarações da personagem Kramer resultam em evidente vínculo de sua figura com o populismo desenvolvimentista brasileiro, nas formas que assumiu no decorrer da história do país. O historiador Jacob Gorender oferece, em *Combate nas trevas*, uma síntese dessa tendência política e de sua linha de atuação<sup>9</sup>:

(...) o conceito de populismo não se reduz a demagogia e manipulação, aspectos secundários no contexto. O populismo inaugurado por Getúlio Vargas se definiu pela associação íntima entre trabalhismo e projeto de industrialização. O trabalhismo como promessa de proteção dos trabalhadores por um Estado paternalista no terreno litigioso entre patrões e empregados. O projeto de industrialização como interesse comum entre burgueses e operários. O populismo foi a forma da hegemonia ideológica por meio da qual a burguesia tentou - e obteve em elevado grau - o consenso da classe operária para a construção da nação burguesa. A liderança carismática e sem mediações formalizadas, adequada a massas de baixo nível de consciência de classe, constituiu a expressão peculiar do populismo. Não sua essência, concentrada nas idéias de colaboração de classes e paz social. (GORENDER, 2003, p. 18)

As noções de que o líder populista precisa ser “carismático” para atingir uma população com pouca consciência política e de que suas idéias de “colaboração de classes e paz social” seriam a base de seu discurso confirmam a caracterização atribuída à personagem Kramer, notadamente em relação às suas aparições públicas no primeiro momento do texto, antes de sua prisão. Posteriormente à ocorrência desta, há uma mudança qualitativa nas declarações de Kramer, que continuam vazias de significado, mas demonstram-se menos cuidadosas em relação à plausibilidade e à perspectiva otimista de progresso nacional. A idéia de consenso político afigura-se

---

<sup>9</sup> Octavio Ianni, em *O colapso do populismo no Brasil*, também oferece uma visão de conjunto desse fenômeno político. Destaque-se o trecho seguinte, síntese da caracterização desenvolvida na obra: “O populismo brasileiro surge sob o comando de Vargas e os políticos a ele associados. Desde 1930, pouco a pouco, vai se estruturando esse novo movimento político. Ao lado das medidas concretas, desenvolveu-se a ideologia e a linguagem do populismo. Ao mesmo tempo que os governantes atendem a uma parte das reivindicações do proletariado urbano, vão se elaborando as instituições e os símbolos populistas. Pouco a pouco, formaliza-se o mercado de força de trabalho, no mundo urbano-industrial em expansão. Ao mesmo tempo, as massas passam a desempenhar papéis políticos reais, ainda que secundários. (...) No conjunto, entretanto, trata-se de uma política de massas específica de uma etapa das transformações econômico-sociais e políticas no Brasil. *Trata-se de um movimento político, antes do que um partido político.* (...) Em outras palavras, *o populismo é a forma política assumida pela sociedade de massas no país*”. (IANNI, 1971, p. 206-207, grifos do autor)

menos presente, tendo sido substituída por uma noção delirante de sociedade revolucionária:

#### NOVOS PRONUNCIAMENTOS DE KRAMER (louco?)

1) A agricultura é o alicerce de todo o desenvolvimento. Devemos plantar e plantar: nas fazendas, nas florestas, nas montanhas, nos quintais. (SANT'ANNA, 1973, p. 196)

3) É preciso educar as crianças do país dentro de uma uniformidade moral que produza uma geração integrada. Nada mais apropriado, então, do que estabelecer-se o serviço militar infantil, utilizando-se, para tanto, algo que já existe: o Movimento Escoteiro. - Sempre Alerta! - grita Kramer.

4) O Nacionalismo é uma faca de dois gumes: ao mesmo tempo que protege os interesses do país, pode, por outro lado, transformar-se em mera desculpa para a solidificação dos tiranos no poder. É preciso abrir as fronteiras e misturar os povos. Que as cidades e os campos sejam ocupados por homens de todas as raças e até mesmo pelos animais, excetuados aqueles comprovadamente não domesticáveis. (SANT'ANNA, 1973, p. 196-197)

Apesar do destempero das declarações e da clara descrença na possibilidade de consenso político no período repressor em que vive, a impetuosidade de Kramer impede seu recuo, mesmo após o processo de intimidação a que é submetido: “É como se algo me impelisse irresistivelmente adiante, Rangel. Para o pior ou para o melhor, devo esgotar esta força dentro de mim” (SANT'ANNA, 1973, p. 196). Essa irrefreabilidade tem como consequência para Kramer seu assassinato, evento que complexifica sua caracterização: se, por um lado, a personagem parece disposta a tudo para chegar ao poder e não dimensiona, num primeiro momento, os efeitos políticos deletérios de sua postura populista (que por vezes se afigura como megalômana e egocêntrica), por outro lado demonstra a coragem de conduzi-la até o limite da própria destruição, o que impede a simplificação de associá-la ao mero oportunismo.

A personagem Manfredo Rangel aparece, no texto, como um jornalista em busca dos acontecimentos importantes de seu tempo. As contradições de sua condição profissional avultam gradativamente no desenvolvimento de sua aproximação de Kramer. Essa aproximação começa na tentativa de descobrir as motivações psicológicas do deputado<sup>10</sup> e sondar seu potencial político<sup>11</sup>, inclui a possibilidade de eventualmente desmascará-lo<sup>12</sup> e evolui para uma relação de curiosidade<sup>13</sup> e, posteriormente, para uma

<sup>10</sup> “(...) e me impressionou o fato de Kramer ter dito aquilo aparentemente para si mesmo, num monólogo espontâneo, sem demagogia.” (SANT'ANNA, 1973, p. 177)

<sup>11</sup> “Eu me percebo, como repórter, no encalço de um possível futuro Presidente da República. Ou talvez esteja eu, ao contrário, tentando acompanhar, morbidamente, o desenvolvimento de um grande fracasso ou mesmo de uma tragédia.” (SANT'ANNA, 1973, p. 177-178)

<sup>12</sup> “(...) não me especializo em escândalos pessoais e minha coluna se destina aos fatos maiores. Nada escrevi, até agora, que possa comprometê-lo. Talvez porque me reserve para um *gran-finale*.” (SANT'ANNA, 1973, p. 185)

empatia extra-profissional<sup>14</sup>. Se, no início do texto, Rangel se diverte sadicamente com a inferioridade intelectual de Kramer<sup>15</sup>, as notas finais denotam, por sua vez, um grande respeito à sua humanidade<sup>16</sup>.

A instabilidade emocional do catarinense revela-se, no decorrer do conto, expressão de uma personalidade intensa e contraditória aos olhos de Rangel. O jornalista percebe, aos poucos, que por detrás da figura política de Kramer subsiste um indivíduo que alterna momentos de força e de fragilidade, de grandeza e de pequenez, e aproxima-se afetivamente dele, reconhecendo e valorizando sua condição humana.

Todas as observações a respeito de Kramer são realizadas no curso da investigação jornalística de Rangel. Uma vez que o político é seu objeto de pesquisa, e que ele precisa acompanhar e registrar sua trajetória, estabelece-se uma relação de convívio entre ambos, na qual se constrói uma confiança mútua, sentimento que permite a Kramer solicitar a palavra de Rangel como testemunho histórico definitivo: “Você será minha testemunha decisiva, Rangel. Se algo me acontecer, você terá a grande responsabilidade de interpretar-me diante da História. Conto com você, Rangel” (SANT’ANNA, 1973, p. 197).

A importância dada por Kramer à condição de testemunho de Rangel justifica-se diante da pungência e abrangência da situação histórica que a personagem vive: em “Notas”, a violência praticada contra o deputado remete à violência que se tornou praxe no Brasil durante o período de repressão da ditadura militar. Seqüestro, desestabilização psicológica e assassinato são relatados por Rangel em suas anotações, e Kramer é vitimizado, tanto fisicamente quanto psicologicamente, por esse investimento de brutalidade<sup>17</sup>.

Para compreender as motivações dessa violência em relação à personagem, torna-se necessário recorrer mais uma vez às observações de Gorender, que mostram que o

<sup>13</sup> “Mas começo a penetrar na personalidade controvertida de Kramer. Algumas facetas do homem me confundem. É preciso conhecê-lo melhor.” (SANT’ANNA, 1973, p. 184)

<sup>14</sup> “E penso, também, que chegara a ter alguma simpatia por ele e todas as suas contradições; sua incessante busca de si mesmo e de um destino.” (SANT’ANNA, 1973, p. 206)

<sup>15</sup> “Ele desvia o seu olhar e entende que não me impressionará tão facilmente. E reconheço que me agrada esta situação (sadismo?): ter alguém como Kramer a meus pés.” (SANT’ANNA, 1973, p. 182-183)

<sup>16</sup> “E sinto-me impotente diante do homem real Kramer. O homem dentro de si mesmo, sentindo suas próprias sensações.” (SANT’ANNA, 1973, p. 205)

<sup>17</sup> Sobre a existência de um terrorismo de Estado durante o período da ditadura militar, afirma Gorender: “Vê-se, por conseguinte, que já no primeiro semestre de 1968, a extrema direita militar estava decidida a recorrer a um ‘plano diabólico e hediondo’ - nas palavras insuspeitas do brigadeiro Eduardo Gomes - a fim de suprimir os resquícios liberais remanescentes. Conforme se verifica pelo levantamento de Flavio Deckes, os atentados terroristas de direita com autoria oculta atingem o pico em 1968, decaem bruscamente em 1969 e desaparecem, de todo, entre 1971 e 1975. Consumado o fechamento ditatorial, não era mais necessária a atuação provocadora das organizações paramilitares. O terrorismo de direita se oficializou. Tornou-se terrorismo de estado, diretamente praticado pelas organizações militares institucionais”. (GORENDER, 2003, p. 165)

fenômeno do populismo teria se esgotado, enquanto proposta política, tanto para as classes operárias quanto para a burguesia, no período imediatamente anterior à ditadura militar:

Até o início dos anos 60, o populismo foi a política do Estado que, bem ou mal, permitiu levar à frente a industrialização pela via dos atoleiros e conflitos. Mas o desenvolvimento alcançou o ponto em que aos trabalhadores interessava ultrapassar o populismo, enquanto à burguesia interessava desfazer-se dele. Do ponto de vista da burguesia, o sedativo populista havia perdido eficácia para o mal específico da luta de classes. (GORENDER, 2003, p. 18)

Essa inadequação histórica do populismo pode ser relacionada ao caráter dúbio dos pronunciamentos de Kramer: se, por um lado, sua postura demagógica se afigura inofensiva, por poder se adequar, enquanto prática política, a uma manutenção do poder pela burguesia capitalista, por outro lado representa perigo para um regime de exceção, em função do vínculo histórico dos regimes populistas com as conquistas sociais e a construção de um espaço para articulação das classes trabalhadoras. Assim, apesar de não possuir quaisquer elementos que pudessem associá-lo à oposição organizada ou a movimentos de resistência, Kramer é visto como potencialmente perigoso para a ditadura militar. O perigo residiria na instabilidade de seu discurso, na incerteza inerente à sua falta de posicionamento explícito e comprometimento claro com os grupos que sustentaram o golpe, na sua necessidade de agradar a todos os setores, todos esses fatores inconvenientes para os padrões autoritários demandados pelos grupos poderosos por abrir a possibilidade para posições contrárias ao fechamento impetrado pelo governo. Kramer não é uma figura de liderança popular nem por origem social nem por consciência de sua posição na luta de classes, mas a possibilidade de seu discurso populista e estrategicamente esvaziado incorporar elementos de contestação e resistência ao militarismo representa perigo para os grupos dominantes.

Nos primeiros fragmentos do conto, não há indicações de que esse potencial subversivo venha a preocupar os militares, e parece prevalecer a sensação de que Kramer tem uma posição nula no embate de forças travado nesse momento histórico. A possibilidade de alinhar-se à oposição ganhará contornos mais nítidos em função de uma declaração do deputado, no nono fragmento:

PRONUNCIAMENTO DE KRAMER, COM GRANDE REPERCUSSÃO: Sim, sou a favor da liberdade, de todas as liberdades, sobretudo a liberdade de expressão. A liberdade é o mar onde navega o povo e onde autêntico político realiza sua vocação. Um povo não livre, oprimido, perde, aos poucos, sua identidade. Ele passa a fraquejar, torna-se assimilável por outras culturas e transforma-se, sobretudo, em massa facilmente moldável pelos tiranos. Não devemos tolerar por

mais nem um minuto esta situação de limitações *transitórias* à liberdade, mas que, aos poucos, solidificando-se pelo hábito, convertem-se em limitações definitivas. (SANT'ANNA, 1973, p. 191, grifos do autor)

Até esse trecho, o texto não traz nenhuma declaração com potencial contestatório; o fragmento, no entanto, mostra uma mudança no tom ameno e conciliador de Kramer, e uma contestação do estado de exceção em que vivia, responsável pela supressão de liberdades individuais, notadamente a de expressão. Note-se, em especial, a utilização de grifo no adjetivo “transitórias”, que qualifica as “limitações à liberdade”: a ênfase dada pelo autor a essa qualificação indica questionamento da necessidade de se estender a duração do regime; o grifo, nesse caso, seria índice da pungência desse questionamento, e da impossibilidade de fazê-lo sem causar incômodos às altas esferas do poder. É essa mudança de tom, entendida como indicação de alteração de postura, que coloca em dúvida o caráter inofensivo de Kramer e o transforma em um opositor potencial, ou alguém que poderia abarcar em seu discurso teses contrárias aos grupos dominantes. Nesse momento do conto, o narrador faz menção a essa leitura da figura de Kramer, embora o jogo de supressões e silenciamentos constituído pelo encadeamento dos fragmentos a apresente apenas como uma entre muitas possibilidades. Sem vínculo causal explícito, a aproximação entre a declaração do deputado e o texto explicativo aparece na contigüidade: o repórter Rangel registra a fala de Kramer (que constitui o nono fragmento) e, na nota seguinte (décimo fragmento), intitulada “RUMORES E BOATOS”, elenca uma série de prováveis ataques ao deputado, entre os quais o que se transcreve a seguir:

5) No informe remetido a Washington, pelo Embaixador Americano, a tônica predominante teria sido a preocupação. Não que se pudesse considerar Kramer como inimigo. Até pelo contrário. Mas o que preocuparia o Embaixador seria a imprevisibilidade do Deputado Kramer. E para a atual política exterior de Washington é fundamental fixar regras estáveis para o jogo. É preferível, às vezes, um inimigo moderado e estável, do que um amigo impetuoso e incontrolável, que pode transformar-se, de repente, no pior dos inimigos. (SANT'ANNA, 1973, p. 191)

O trecho citado explicita a submissão do governo militar brasileiro aos interesses dos Estados Unidos, e dentro desse contexto, sugere a inconveniência de Kramer para os planos da ditadura, em função de seu comportamento marcado pela instabilidade. Como referente histórico da citação, pode-se apontar a restrição ao populismo adotada pelos governantes do período:

Deve ficar claro que a articulação golpista não visou a conquista da *hegemonia* da fração multinacional-associada da burguesia, conforme pretende Dreifuss no seu

*1964: a conquista do Estado*, incidindo em aplicação equivocada da teoria de Gramsci. A articulação golpista teve em vista o oposto - a cessação do controle já ineficiente das classes subalternas por meio da ideologia consensual do populismo e sua substituição pelo controle coercitivo extremado. Em termos gramscianos, *tratava-se de realçar o elemento da força em detrimento do elemento do consenso*. Na execução dessa reviravolta, a fração modernizadora da burguesia agiu de maneira que lhe coubesse a chefia de toda a classe burguesa. (GORENDER, 2003, p. 57, grifos do autor)

É a impossibilidade de articular a presença política de Kramer e seu populismo com o fechamento do Estado que motiva a prisão e o posterior assassinato da personagem. Ao ser preso e reprimido pelo governo militar, no espaço ficcional do conto, o deputado e fazendeiro Kramer assume a condição de oprimido. A violência imposta a Kramer configura uma necessidade política de eliminação da dissidência, e intensifica-se à medida que o político é identificado, como vimos, como potencialmente associado a essa dissidência. Nesse ponto, cabe notar que Kramer é submetido aos mesmos instrumentos repressivos com que o Estado, no regime de exceção, oprime os cidadãos que se opõem às condições políticas e sociais que vivenciam. Ainda que não faça parte das facções engajadas do enfrentamento político da ditadura, nem seja oriundo das classes sociais desfavorecidas pelo sistema econômico defendido pelo regime, Kramer pode ser alegoricamente associado aos socialmente oprimidos, por tornar-se vítima de uma violência institucionalizada e organizada que destitui dos indivíduos ou dos grupos de indivíduos qualquer possibilidade de defesa.

O agressor de Kramer, embora desindividualizado, pode ser identificado no conto como o Estado autoritário e seus agentes, e sua imagem é construída a partir de suas práticas. A ação do Estado não aparece explicitamente associada à violência cometida, sendo apenas sugerida nas observações de Rangel. Mesmo na cena do assassinato de Kramer, as notas dão conta apenas da ação agressiva e perfidiosa dos homens da assistência; a associação dessa ação com o Serviço de Informações é apenas inferida a partir da referência a um “poder oculto”, que estaria por trás do plano de destruição do deputado:

- Povo de Pernambuco – ele disse, quando se podia constatar, simultaneamente, que havia algo de suspeito em tudo aquilo: a facilidade com que Kramer obtivera permissão de falar em praça pública e o grande número de pessoas, presentes como se incentivadas a comparecer, não só pelos cabos-eleitorais de Kramer, mas também por algum outro poder oculto. (SANT’ANNA, 1973, p. 200)

O leitor não tem acesso ao que acontece a Kramer na prisão, e nem à elucidação da trama que leva à sua morte. Entretanto, as motivações do Estado para a violência estão presentes nas observações e comentários de Rangel, e pressupõem o esforço para

manutenção do poder num regime fechado pela força e outros métodos agressivos, característicos da ação dos governos militares brasileiros pós-64.

A trama de “Notas” avulta, dessa forma, como uma corajosa afronta ao militarismo, abordando questões cruciais, como o trabalho do Serviço de Informações, o reconhecimento da manutenção do poder por parte de alguns grupos, a tolerância a uma candidatura civil de fachada, a relação submissa do governo com Washington, as prisões arbitrárias, a censura às informações. Para ilustrar essa postura de enfrentamento, tomaremos a elaboração do plano que resulta no assassinato de Kramer:

– Povo de Pernambuco – ele disse, quando se podia observar o reduzido contingente policial destacado para o comício. Quando se podia observar igualmente, os pequenos embrulhos em papel jornal que eram distribuídos entre os assistentes, enquanto alguns homens se movimentavam no meio da massa, aproximando-se do palanque. (SANT’ANNA, 1973, p. 201)

Talvez o próprio SI tenha facilitado ou mesmo provocado a morte de Kramer. Ou talvez o SI tenha apenas querido destruí-lo politicamente – através da humilhação e do ridículo, naquilo que se assemelharia a uma reação espontânea do povo – sem que se imaginasse que a coisa atingiria um paroxismo fatal. (...) E os burocratas do SI poderão, se julgarem conveniente, adotar e promover o defunto, transferindo toda a culpa dos acontecimentos para os inimigos do governo. (SANT’ANNA, 1973, p. 206)

Os trechos selecionados descrevem infiltrações de agentes do Serviço de Informações em manifestações populares para desestabilizá-las, provocar reações violentas e insuflar a opinião pública contra os movimentos de oposição. A inserção desse elemento revela a consciência do autor em relação à dimensão das ações do governo repressor. O conto, como um todo, mostra disposição de tematizar uma realidade histórica na qual a violência e a opressão estatais buscaram silenciar toda crítica possível. O engajamento político do autor e sua opção de enfrentamento explicitam-se nas escolhas dos eventos constituintes da trama: considerando apenas a estrutura do enredo, já se poderia afirmar que “Notas” questiona a crueldade da atuação do regime autoritário. A ampliação da análise para os aspectos formais do conto tende a reforçar sua leitura como literatura de resistência.

Do ponto de vista estrutural, “Notas” se constitui de uma série de apontamentos (vinte notas acrescidas de mais uma suplementar) cronologicamente dispostos, escritos pelo fictício repórter Manfredo Rangel. A narração em primeira pessoa é construída a partir da seqüência de notas, e tem caráter precário, pelo fato de estar subordinada ao ponto de vista do narrador-personagem. Na nota suplementar, que é a última seção do conto, essa precariedade é explicitada na fala do narrador, assumindo contornos de



dilema ético.<sup>18</sup>

Em relação aos aspectos formais, torna-se imprescindível à análise, portanto, levar em consideração o fato de que o autor, embora construa “Notas” a partir de registros cronologicamente dispostos, caracteriza esses registros como meros apontamentos; dessa forma, eles não teriam o compromisso de encadeamento causal preciso de todos os acontecimentos observados. Essa opção amplia consideravelmente a liberdade de omitir ou eliminar fatos e apresentar apenas aquilo que é subjetivamente importante. Por outro lado, a construção ficcional da personagem que detém a voz narrativa ressalta a condição de repórter a ela atribuída, e aponta para reflexões acerca de sua profissão. Mesmo havendo fragmentação no enredo e rupturas nas seqüências, o narrador, que é caracterizado ficcionalmente como um jornalista, tem de procurar as causas e as conseqüências, os fatos e as relações entre eles, e estabelecer um relato consistente.

A construção do narrador-personagem permite perceber que, a despeito da precariedade de sua posição e da fragmentação estrutural da narrativa, a preocupação com a produção de um texto informativo, caracteristicamente jornalístico, é própria de seu discurso enquanto repórter. Há, portanto, a indicação de que a voz narrativa expressa uma tensão subjetiva, tensão essa que medeia aspectos formais da obra em vários momentos e que envolve um auto-questionamento da própria consistência do que é narrado.

Para refletir sobre a relação entre essas duas formas de escrita que se tensionam dentro do conto, a literária e a jornalística, remete-se ao pensamento do filósofo Walter Benjamin, que afirma em *Imagens do Pensamento*:

Nem todos os livros se lêem da mesma maneira. Romances, por exemplo, existem para serem devorados. Lê-los é uma volúpia da incorporação. Não é empatia. O leitor não se coloca na posição do herói, mas se incorpora ao que sucede a este. Mas a clara descrição disto é a guarnição apetitosa, na qual vem à mesa o prato nutritivo. Ora, sem dúvida existe um alimento cru da experiência - exatamente como existe um alimento cru do estômago -, ou seja: experiências no próprio corpo. Mas a arte do romance como a arte culinária só começa além do produto cru. E quantas substâncias nutritivas existem que, no estado cru, são indigestas! Sobre quantas vivências é necessário ler para tê-las, heim? Golpeiam de forma a fazer sucumbir aquele que as encontrasse *in natura*. Em suma, se há uma musa do romance - a décima -, ela traz os emblemas que pertencem à fada da cozinha. Eleva o mundo de seu estado cru para produzir seu algo comestível, para fazê-lo adquirir seu paladar. Ao comer, se for preciso, leia-se o jornal. Mas jamais um romance. São obrigações que se excluem. (BENJAMIN, 1995, p. 275)

Neste trecho, a leitura do romance é associada às palavras “volúpia” e “devoração”,

<sup>18</sup> “Como se o personagem Kramer tivesse brotado artificialmente de minhas mãos. Uma espécie de massa informe de que posso dispor como quiser”. (SANT’ANNA, 1973, p. 205)

e a leitura de jornal, à palavra “comer”. “Devorar” associa-se ao paladar, ao prazer, ao que está além do “alimento cru da experiência”. “Comer” está associado ao nutritivo, ao cru da experiência, ao indigesto, à experiência do próprio corpo, à vivência. Enquanto “devorar” é um verbo associado ao romance, “comer” associa-se ao jornal: em termos de diferença de função das linguagens, podemos afirmar que a linguagem jornalística trabalha o relato bruto, a informação necessária à percepção do mundo; já a linguagem literária, a do romance, preocupa-se em como transformar essa informação necessária em algo que possa ser compartilhado, que possa influenciar a forma de viver e ver a realidade de outros, ou seja, em como comunicar não apenas a vivência de fatos, mas a experiência deles, a forma como eles foram incorporados à história pessoal de quem os viveu. Cabe, então, separar “empatia” de “incorporação”: a empatia é uma relação em que o leitor permanece externo ao que ocorre, identificando-se com a matéria lida em alguns pontos, mas sem percebê-la ou aditá-la à própria experiência; a incorporação é uma associação da matéria do romance à forma de ver a vida do leitor, não necessariamente por meio da compaixão, mas por certo também do diálogo de experiências subjetivas não comunicáveis pelo relato jornalístico. Benjamin estabelece, assim, a diferenciação entre uma linguagem preocupada em comunicar fatos e vivências, e uma outra, preocupada em comunicar o processo de transformação desses fatos e vivências em experiências, ou seja, em fenômenos incorporados à vida subjetiva dos indivíduos.

A noção de informação, presente no ensaio “O narrador”, ajuda a elucidar a relação entre as diferentes linguagens e a experiência:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1994, p. 203)

O trecho citado opõe características da informação e da narrativa. A narrativa necessita da concisão do extraordinário e do miraculoso; a informação tem por característica vir acompanhada de uma explicação imediata. A narrativa sempre dialoga com a experiência do narrador, e desse diálogo deriva sua autoridade. A informação, por seu turno, recebe sua autoridade da possibilidade de comprovação imediata. Se, como aponta Benjamin, “cada dia recebemos notícias de todo o mundo” e essas notícias não nos enriquecem de experiências, percebemos que a linguagem jornalística, na medida em

que se pauta pela divulgação cada vez mais rápida de um número muito grande de informações, não é apropriada para a comunicação da experiência<sup>19</sup>.

Assim, configuramos o conflito entre as duas linguagens presentes no texto de “Notas”. A forma do conto é literária, portanto assentada na comunicação da experiência; entretanto, a estrutura ficcional do conto remete a notas aleatórias de um jornalista, notas essas que ainda carregam, pelas características da produção jornalística, a preocupação com a informação. Para o desenvolvimento da análise, convém examinar como esse conflito aparece enquanto preocupação da personagem Manfredo Rangel, autor ficcional das notas que constituem o conto.

As anotações do jornalista Rangel não têm compromisso com o relato jornalístico acabado e publicável, uma vez que, em seu caráter de rascunho, funcionam como impressões ainda não depuradas de aspectos subjetivos. A preocupação que as produz remete ao registro de fatos, à cobertura dos acontecimentos e à necessidade de compreensão dos fenômenos que envolvem Kramer em sua ascensão e derrocada política. O jornalista Rangel é uma personagem que busca elementos dispersos para futuramente coligi-los num texto organizado, que tem a consciência da importância de produzir tal texto, mas que percebe, entretanto, que há limites para consecução desse empreendimento. A reflexão final na nota suplementar dá conta de que há dúvidas sobre a capacidade de Rangel de levar a cabo seu projeto:

Mas eu fico tentando recordar o rosto, os gestos, as palavras, a pessoa total de Kramer. E penso, também, que chegara a ter alguma simpatia por ele e todas as suas contradições; sua incessante busca de si mesmo e de um destino. E penso, sobretudo, que ele me pediu que, como seu biógrafo e testemunha, o justificasse. Existe, porém, antes de tudo, a consciência (deformação?) profissional. E um bom repórter não toma partido. Um bom repórter apenas relata. Eu sou Manfredo Rangel, repórter. Estou sentado a esta mesa, num quarto de hotel, em Recife. Termino, agora, minhas anotações. E vou escrever a abertura de minha coluna, mesmo que jamais possa publicá-la. (SANT’ANNA, 1973, p. 206)

O texto citado mostra que Rangel encontra problemas na construção de seu relato jornalístico, uma vez que sua proximidade com Kramer faz com que ele não acompanhe a trajetória do deputado com isenção emocional. Pode-se dizer, recuperando os termos utilizados por Benjamin, que já não se trata apenas de empatia em relação ao deputado, mas de uma incorporação da seqüência de situações vividas por Kramer à história de vida do repórter. A aproximação gradativa de Rangel faz com que ele se solidarize com seu objeto de pesquisa, a ponto de considerar com seriedade o pedido do político de “justificá-lo” perante a história. Essa é uma grande transformação subjetiva a que a personagem

---

<sup>19</sup> Sobre a linguagem jornalística, cf. BENJAMIN, 1989, p. 106- 107.

Rangel se submete, pois o início do texto deixa claro que não fazia parte de seu projeto, enquanto jornalista, tomar partido de Kramer, tampouco servir como testemunha de sua destruição. Essa aproximação afetiva é vista pelo repórter como prejudicial à sua função precípua, de “apenas relatar”.

Manfredo Rangel, entretanto, opta por escrever a coluna sobre a morte de Kramer, mesmo que esta jamais venha a ser publicada. Essa opção não indica apenas fidelidade ao pedido do deputado, reafirmando a relação de confiança já aludida, mas também uma opção política de resistência possível para essa situação. Para o repórter, está clara a possibilidade de manipulação da informação e adulteração dos fatos por meio de relatos jornalísticos associados aos interesses dos poderosos, como mostra o trecho da nota suplementar abaixo transcrito:

E depois que limparem o sangue e desarmarem o palanque e enterrarem Kramer, ele se tornará mais ficcional e arbitrário do que qualquer personagem de ficção. Ele poderá crescer, como um santo, na imaginação popular, ou entrar para a História como um de seus piores vilões. Kramer poderá até mesmo ser esquecido completamente pelo povo. Tudo dependerá, principalmente, do Serviço de Informações, que controla todos os meios de divulgação. (SANT'ANNA, 1973, p. 205)

A determinação de enfrentar o sistema de censura e manipulação de informações comandado pelo SI, ainda que não surta efeito (pois há dúvidas sobre a publicação ou não do texto), é uma opção pela não-assimilação de um modelo opressor. O relato alternativo que redigirá sobre o deputado Kramer, ainda que precário, atenderia à urgente necessidade de oferecer uma visão mais próxima da realidade para enfrentar as visões patrocinadas ou sancionadas pelo Estado (nas quais as deturpações factuais não engendrariam nenhuma reflexão crítica, seguindo apenas os eventuais interesses políticos do grupo dominante).

A opção por redigir o relato é uma opção pelo morto Kramer, e estende-se aos outros mortos pelo sistema ditatorial. A condição da personagem Kramer, vítima do militarismo, é análoga à de muitas outras vítimas da repressão, e precisa ser lembrada para que a reconstituição do passado não traia as tensões que nele ocorreram. Torna-se necessário, para recuperar a intensidade dessas tensões, dar voz àqueles que foram silenciados pela opressão e pelas narrativas oficiais que essa opressão construiu. Nelly Richard, em seu artigo “Políticas da memória e técnicas de esquecimento”, discorre sobre essa necessidade:

Os restos dos desaparecidos – os restos do passado desaparecido – devem ser primeiro descobertos (des-encobertos) e logo assimilados: isto é, reinseridos em

uma narração biográfica e histórica que admita sua prova e teça ao redor dela coexistências de sentidos. Para desbloquear a lembrança do passado, que a dor ou a culpa encriptaram em uma temporalidade selada, devem liberar-se diversas interpretações da história e da memória capazes de assumir a conflitividade dos relatos e de ensaiar, a partir das múltiplas frações desconexas de uma temporalidade contraditória, novas versões e reescrituras do sucedido que transportem o acontecimento a redes inéditas de inteligibilidade histórica. Não se trata, então, de voltar o olhar para o passado da ditadura para gravar a imagem contemplativa do padecido e do resistido num presente onde se incruste miticamente como lembrança, mas sim de abrir fissuras nos blocos de sentido que a história recita como passados e finitos, para quebrar suas verdades unilaterais com as dobras e astúcias da interrogação crítica. (RICHARD, 1999, p. 329)

A contribuição de Nelly Richard ajuda a configurar a dimensão da decisão do repórter Rangel: ao escrever um relato sobre a opressão sofrida por Kramer, ele busca romper com a possibilidade de se recuperar o passado “miticamente como lembrança”, despido de sua dramaticidade original e passível de uma assimilação pelas estruturas de poder do regime, que, conforme anotações do repórter, “controla todos os meios de divulgação”. A escrita do relato, a despeito da precariedade que porventura o constitua, é uma forma de recuperar as contradições inerentes à experiência de violência por ele descrita, recuperando, para o diálogo com o presente, um passado povoado de tensões não resolvidas; assim, o repórter assume o caráter de conflitividade inerente a sua tentativa de narrar o inenarrável. Pode-se afirmar, portanto, que Rangel faz uma opção por um posicionamento em relação à história:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (...) O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1994, p. 224-225)

A capacidade de construir um texto meramente informativo, capaz de explicar os acontecimentos em torno da vida de Kramer, pode não ser possível para o indivíduo Rangel, por não fazer jus a sua experiência dos fatos, que apontam para uma percepção mais profunda da personalidade do político e associam-se a uma incorporação da experiência do mesmo à experiência profissional do repórter. No entanto, o compromisso do jornalista Rangel com a história que testemunhou e com os mortos por ela fabricados o obriga a expor sua visão dos acontecimentos, ainda que não lhe tenha ainda sido possível comunicar o impacto de sua experiência por meio da linguagem jornalística, na medida em que esta se associa à informação.

O problema da tensão entre a necessidade de relatar os fatos e a percepção dos limites do relato, que aparece na construção psicológica da personagem Rangel, medeia

uma questão que remete à análise da estrutura formal do texto: como é possível narrar, no formato de um conto, acontecimentos tão intensos e violentos como os que Rangel testemunha? Que recursos de narração favorecem a percepção dessa intensidade de violência?

A análise das escolhas narrativas empreendidas pelo autor pode nos ajudar a refletir sobre essas questões. A posição do narrador como testemunha da história que conta (condição que é atribuída pelo próprio narrador<sup>20</sup>) proporciona ao leitor, como já vimos, um ponto de vista necessariamente parcial e precário, reforçando as limitações da voz narrativa. Ele não tem ciência de todos os pontos de vista das personagens ou todas as motivações que as impulsionam, e tem, obrigatoriamente, de restringir-se ao que pode observar enquanto participante do enredo<sup>21</sup>. Desse modo, só é possível ao narrador apontar para o que pode observar e inferir as relações entre os fatos e os pontos de vista das outras personagens (notadamente de Kramer). Por outro lado, a mesma condição de testemunha oferece ao narrador-personagem um escopo privilegiado de análise, uma credibilidade que não possuiria se estivesse distanciado dos fatos: Manfredo Rangel, no contexto ficcional do conto, vivenciou a ascensão e a queda de Kramer, esteve presente no comício em que o deputado foi morto, participou da intimidade do político e conviveu efetivamente com o mesmo. Retomando as idéias de Benjamin sobre experiência e informação, percebemos que o que confere autoridade às notas de Rangel não é a verificabilidade ou plausibilidade da informação, mas antes o fato de que a experiência que relata, na medida em que a testemunha, torna-se também *sua* experiência. Os fatos que vivenciou não podem ser dissociados dessa experiência de proximidade; não é possível ao narrador uma postura impassível.

Mas como organizar narrativamente essa experiência com a violência, se ela é tão intensa, traumática e desprovida de sentido? Na medida em que o narrador é construído como um sujeito que testemunha eventos de potencial traumático, a elaboração narrativa desses eventos trará como marca constitutiva a dificuldade de articulação. Essa dificuldade é característica da experiência traumática, como mostra a seguir o trecho de Seligmann-Silva, baseado nas pesquisas de Doris Laub<sup>22</sup>, a respeito dos testemunhos de

---

<sup>20</sup> Cf. citação à página 35.

<sup>21</sup> A caracterização do narrador-testemunha em Norman Friedman confirma essas características: “O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da história, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. (...) À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade”. (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176, grifos do autor)

<sup>22</sup> LAUB, Dóris. Truth and Testimony: The Progress and the Struggle. In: CARUTH, CATHY (org.). *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore e Londres, 1995.

sobreviventes dos campos de concentração:

Apesar de ser conhecida a dificuldade – e em alguns casos, a impossibilidade – da narrativa da cena traumática, ele destaca o aspecto de necessidade dessa tradução testemunhal: “Existe em cada sobrevivente uma necessidade imperativa de contar e portanto de conhecer a sua própria história, desimpedido dos fantasmas do passado contra os quais temos de nos proteger. Devemos conhecer a nossa verdade enterrada para podermos viver as nossas vidas”, escreveu ele tanto na qualidade de um sobrevivente, como de um analista de sobreviventes e ainda como um dos responsáveis pelo arquivo Fortunoff de vídeos de sobreviventes da Universidade de Yale. Laub também destaca a impossibilidade de tradução total da experiência tanto em termos do pensamento, como da memória e da linguagem. (...) E ele ainda escreve: “durante a sua existência histórica o evento não produziu testemunhas. Não apenas porque de fato os nazistas tentaram exterminar as testemunhas físicas dos seus crimes; mas a estrutura inerentemente incompreensível e ilusória do evento impediu o seu próprio testemunho, mesmo da parte de suas próprias vítimas”. (SELIGMANN-SILVA, 2001, p.109)

Não é surpreendente, portanto, que o narrador, ainda que em determinado momento manifeste a intenção de organizar essa experiência no formato de um romance, ofereça indicações de que não considera possível expressá-la narrativamente mesmo na ficção:

Eu leio estas notas **contraditórias** e **fragmentárias** e elas me parecem mais ficcionais do que o esboço de um romance (que talvez eu venha a escrever). Como se o personagem Kramer tivesse brotado artificialmente de minhas mãos. Uma espécie de massa informe de que posso dispor como quiser. E **sinto-me impotente diante do homem real, Kramer**. O homem dentro de si mesmo, sentindo suas próprias sensações. E não o homem analisado e resumido do "exterior". Começo a entender que **tudo aquilo que se escreve ou fala, mesmo de fatos ou pessoas reais, sempre se torna mítico, escorregadio e arbitrário. É impossível abranger toda a complexidade de um homem.**

Estas anotações que me parecem, agora, fúteis e destituídas de sentido. Porque as versões e rumores sobre a vida e morte de Kramer, canalizados em intenções políticas, serão muito mais importantes do que os fatos reais, se é que se pode falar em fatos reais. Estas anotações que me parecem ainda mais gratuitas, porque dificilmente o Serviço de Informações permitirá a abordagem franca do assunto Kramer. (SANT'ANNA, 1973, p. 205, grifos nossos)

Os trechos grifados indicam que a percepção da experiência vivida se deu de forma “contraditória” e “fragmentária”; que a narração não poderia jamais fazer jus a “toda complexidade de um homem”; que qualquer tentativa de escrever ou falar sobre a realidade sempre incorrerá nessa incapacidade de dar conta do real, tornando-se um fazer “mítico, escorregadio ou arbitrário”. O narrador, refletindo sobre essa condição, percebe-se duplamente “impotente”: “diante do homem real” Kramer, por não poder totalizar ou sintetizar narrativamente seu testemunho em relação a ele, e diante do Serviço de Informações, que, a seu ver, bloqueará qualquer tentativa de “abordagem franca do assunto Kramer”.

As cenas presenciadas por Rangel, em sua intensidade e brutalidade, geram estupefação. A narração evidencia esse sentimento no seguinte trecho:

Mas nada se sabe, ao certo. Antes de fechar estas anotações, eu procuro rever o rosto de Kramer em seus momentos mais extremados. Mas a figura de Kramer contorna meu pensamento sem conseguir penetrar nele. É **como se não se tratasse de uma pessoa ou de fatos reais**. Os acontecimentos de algumas horas atrás me parecem **grotescos e impossíveis**. Semelhante a uma farsa teatral, só que no palco não se deixam cadáveres de verdade. (SANT'ANNA, 1973, p. 206, grifos nossos)

A intensidade e o absurdo da violência, explicitados nos adjetivos “grotescos” e “impossíveis” e na expressão “como se não se tratasse de uma pessoa ou de fatos reais”, indicam que ela adquire dimensões traumáticas, que geram dificuldades em articulá-la como experiência comunicável. Essas dificuldades de articulação dialogam constantemente com aspectos formais do conto, sendo o trecho citado apenas o que as explicita de forma mais acabada, e expressam-se na forma descontínua como o texto se estrutura (anotações, observações, comentários que são apresentados pelo autor como desprovidos de posterior reelaboração), nas lacunas em momentos cruciais da narrativa (a prisão de Kramer, o silêncio da personagem sobre sua estada no cárcere), nas inserções de um discurso jornalístico alienante e acobertador das tensões sociais e políticas<sup>23</sup>.

Se os aspectos formais do conto medeiam a dificuldade de articulação da experiência, é inevitável recuperar as características históricas dessa experiência. O momento histórico brasileiro mediado pelo texto de “Notas” é marcado pela opressão violenta e brutal aos cidadãos e pela forte tensão política. A experiência do indivíduo em relação a essa opressão, que envolve medo, trauma e impossibilidade de expressão, não é comunicável via narração, e a fragmentação do texto e opção pela descontinuidade são marcas formais que se associam a essa incomunicabilidade.

Em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno afirma:

Ela [a posição do narrador] se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração. (...) Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, **o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural**, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o

<sup>23</sup> O fragmento 12 do conto é exemplar para ilustrar esse acobertamento. Dividido em duas seções, apresenta, na primeira, falas desconstruídas e até fantasiosas de populares sobre Kramer, e na segunda, intitulada “NOTÍCIAS NACIONAIS DE DESTAQUE NA SEMANA (Imprensa, rádio e televisão)”, sequer cita o nome do deputado, em meio a informações sobre a seleção brasileira de futebol, festivais de música popular e a Bolsa de Valores. Cf. SANT'ANNA, 1973, p. 193.



constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva. (ADORNO, 2003, p. 55-56, grifos nossos)

O trecho destacado retoma a relação entre a linguagem literária e a linguagem jornalística: para o romancista já não é possível narrar, contar a história, fazer o relato, ainda que a narração assuma a forma de relato. Segundo Adorno, essa função passa a ser assumida pela reportagem, pela linguagem jornalística. O que caberia ao romance (a reflexão pode ser estendida também ao processo de narração do conto) seria debruçar-se sobre aquilo que não se pode narrar. Nesse caso, se não se pode comunicar a experiência, pode-se, ao menos, através dos recursos da narração, oferecer subsídios para se refletir sobre essa impossibilidade.

Em “Notas”, essa reflexão atinge um elevado potencial questionador, uma vez que o relato jornalístico também não é possível num ambiente autoritário de repressão intelectual, como o da ditadura militar brasileira, em que a censura e a manipulação das informações são instrumentos do Estado opressor. O dilema da personagem Rangel encontra adequada expressão literária na estrutura de narração escolhida pelo autor: do ponto de vista da personagem, a experiência testemunhal, incorporada reflexivamente à sua subjetividade, não se enquadra nos padrões de construção do texto jornalístico que ele tem de produzir enquanto repórter; do ponto de vista do foco narrativo, a experiência da opressão violenta no regime militar brasileiro não é comunicável por meio de narrativa literária; apesar disso, a necessidade de narrar permanece, enquanto necessidade de resistência ao sistema que sustenta essa opressão. O espaço reservado para essa necessidade, no contexto do conto, é a coluna do repórter Rangel; resta saber se é possível produzir, dentro desse espaço, uma solução satisfatória para esse dilema. O encerramento do conto deixa essa solução em aberto, mantendo em evidência a impossibilidade narrativa que se reflete no discurso ficcional de Rangel; a escolha estética do autor, optando pela fragmentação formal, é coerente com a percepção dos limites impostos por essa impossibilidade. As lacunas de sentido e indeterminações funcionam como um espaço para que o leitor participe reflexivamente das contradições da narrativa e, por consequência, dialogue com as contradições históricas de sua época. O mérito de “Notas” está na capacidade de mediar criticamente e de forma profunda essas contradições.

## 2 “O PELOTÃO”

Breve e intenso, o conto “O pelotão” versa sobre a experiência de execução por meio de fuzilamento, procurando descrevê-la como parte do cotidiano de um aquartelamento militar. Não se trata de um fuzilamento por deserção ou crime cometido dentro da competência das Forças Armadas: trata-se de uma vítima civil e, embora o texto não ofereça evidências das razões de sua condenação, há elementos que permitem supor que seja um indivíduo considerado subversivo pelo regime de exceção.

O conto é dividido em duas seções: uma descreve a preparação dos soldados dentro do quartel, e a outra descreve a execução a que o regimento é convocado. Na primeira seção, a preparação dos homens é descrita em forma de seqüência de tarefas dentro de uma rotina pré-estabelecida: o despertar com os toques da corneta, a visão do pôster de mulher nua, a ida ao lavatório, a arrumação das camas, do uniforme e do equipamento, o engraxamento das botas, o polimento dos metais dos uniformes, a preparação dos fuzis, a averiguação do cômodo, a marcha para o pátio, a entrega dos homens ao tenente pelo sargento.

Na segunda seção, o pelotão<sup>24</sup> recebe a incumbência de fuzilar um prisioneiro, do qual nada sabe, e todo o procedimento é descrito minuciosamente: a chegada do prisioneiro, a condução do mesmo ao muro do pátio, a vendagem, a pontaria, o sinal para atirar, a consecução dos tiros, o recolhimento do cadáver, a limpeza do pátio, a premiação dos homens pelo “bom serviço”.

A diferença mais importante entre as duas seções é que, na segunda, em que a descrição passa a se concentrar no fuzilamento, há maior abertura para os pensamentos do narrador e do pelotão, que não interferem na execução da missão incumbida ao último. Tanto na primeira seção como na segunda há descrições de procedimento, embora a primeira ofereça maior detalhamento do espaço físico.

A delimitação espacial aparece como fator importante para compreender o clima psicológico do conto. A atmosfera construída dá a idéia de padronização, de ausência de variedade, e a manutenção da ordem e a rigidez disciplinar refletem-se na disposição dos elementos no ambiente. Os trechos a seguir ilustram essa disposição:

As camas de ferro **iguais e simetricamente alinhadas** e ostentando, cada uma, o

---

<sup>24</sup> O autor grafa a palavra “Pelotão” com inicial maiúscula ao se referir ao grupo de homens que é objeto específico de seu texto. Adotaremos essa grafia nas citações do texto e nas referências ao “Pelotão” como nomeação da personagem coletiva construída pelo autor. No contexto desta pesquisa, que não é um texto ficcional e não precisa mimetizar os desenvolvimentos de seu objeto, grafaremos a palavra com inicial minúscula ao nos referirmos ao coletivo descrito pelo conto.

retrato da mesma mulher nua e loura e de seios enormes e um sorriso de dentes perfeitos. (SANT'ANNA, 1973, p. 53, grifos nossos)

Por hábito, somente, porque o Pelotão quase nunca ostentava falhas, o sargento vigiou os quatro cantos do dormitório. Mas o sargento pôde ver apenas **o chão encerado e brilhando e as camas impecáveis com suas colchas brancas**. (SANT'ANNA, 1973, p. 54, grifos nossos)

O Pelotão recebeu ordens de descansar, enquanto dois soldados, em uniforme de faxina, entraram no pátio, empurrando um carrinho de mão com um balde cheio d'água. **O cadáver do prisioneiro foi colocado no carrinho e os soldados limpam o sangue do chão**. (SANT'ANNA, 1973, p. 56, grifos nossos)

Percebe-se que o espaço físico e o espaço psicológico fundem-se, revelando uma disposição comum para a ordenação e para a submissão disciplinar do indivíduo a essa ordenação. No primeiro trecho citado, a expressão “iguais e simetricamente alinhadas”, utilizada para descrever as camas no dormitório, aponta não apenas para uma preocupação com a ordem, mas também para uma postura de indiferenciação em relação às individualidades dos soldados, postura que encontra respaldo num espaço geometricamente organizado, e que tem como correspondente, no plano das idiosincrasias dos homens do pelotão, a utilização de idênticas imagens de mulher para distração de cada um deles. As expressões “chão encerado e brilhando” e “camas impecáveis com suas colchas brancas”, no segundo trecho, trazem, na adjetivação referente ao brilho e à cor, a noção de que faz parte da disciplina a eliminação das impurezas visuais do ambiente e a manutenção de sua aparência una e inculpada. Essa preocupação se sobrepõe à da percepção da morte do homem, no terceiro trecho citado: a frase “o cadáver do prisioneiro foi colocado no carrinho e os soldados limpam o sangue no chão” coloca no mesmo patamar as duas ações de limpeza, fazendo equivaler o corpo e o sangue do fuzilado à sujeira do pátio.

A pouca informação fornecida na narração a respeito das personagens e a inclusão das mesmas numa configuração de ambiente que não podem (e/ou não querem) subverter fazem com que a percepção do espaço adquira centralidade no texto. Considerando essa característica como traço comum a vários contos de Sérgio Sant'Anna nos livros *O sobrevivente* e *Notas de Manfredo Rangel*, Antonio Hohlfeldt, em *Conto Brasileiro Contemporâneo*, inclui o autor entre os expoentes do que denomina “contos de atmosfera”. Para HOHLFELDT (1988, p. 137), em autores como Sant'Anna, “se por vezes as personagens ocorrem e centralizam a ação da narrativa, em outros momentos elas não são o cerne do conto”. Descrevendo contos de vários autores associados ao segundo tipo, o crítico afirma:

De qualquer maneira, o que guardamos de cada um destes escritores, de cada uma destas obras, é justamente uma atmosfera, um clima, uma espécie de “aura” que envolve a narrativa, tornando-a quase inconfundível: não importa qual personagem que aí surja, ela terminará envolvida por esta mesma atmosfera. Poder-se-ia mesmo dizer que, neste caso, estão aqueles escritores a escreverem sempre o mesmo conto, porque na verdade estão a escrever a si mesmos. (HOHLFELDT, 1988, p. 137)

A descrição de Hohlfeldt constitui-se uma percepção correta de um dos aspectos recorrentes da escrita de Sérgio Sant’Anna no livro *Notas de Manfredo Rangel*, e contribui para compreender peculiaridades de construção de “O pelotão” e de outros contos do livro. De fato, em contos como “O pelotão” e “A fábrica”, a impossibilidade de transformação do ambiente em que as personagens vivem acaba se sobrepondo de forma imperativa à insatisfação das mesmas, criando uma sensação de total falta de perspectiva de mudança. No caso de “A fábrica”, essa sensação é mediada pela ausência de ações e acontecimentos que apontem para quaisquer possibilidades de transformação do sistema social descrito no conto, que, dessa forma, transforma-se em uma narrativa de tensão constante, permanente e irresoluta entre o sistema opressor (materializado no espaço da empresa) e o indivíduo oprimido, num contexto de sufocamento, de impossibilidade de reação. Pode-se considerar, pela análise dos elementos de espaço, que há, nesses dois contos, uma atmosfera que envolve as personagens e o narrador, constituída em torno da percepção de um ambiente ordenado, disciplinado, e, dentro dessa organização rígida, desumano e repressor. Ressalte-se, entretanto, que essa classificação afigura-se como meramente indicativa de um aspecto formal, não sendo suficiente para compreender a forma como a questão da opressão expressa nessa ambientação se articula com a realidade histórico-social da época.

Tal como o espaço, o tempo, em “O pelotão”, também se estrutura a partir de uma delimitação restritiva: todo o desenrolar da narração refere-se a um único dia de atividades do grupo. Há indicações várias, na leitura, de que esse dia é representativo de uma rotina constante, de uma experiência de trabalho que se reproduz da mesma forma e repetidamente em vários outros dias. Os trechos abaixo trazem exemplos dessas indicações:

Havia uma missão especial para os homens e eles **estavam tão habituados** a reagir aos toques de corneta e seus significados, que não levaram mais do que alguns segundos para se levantar. (SANT’ANNA, 1973, p. 53, grifos nossos)

Os **homens se dirigiram** logo a seguir ao lavatório. Eles **escovavam** os dentes e **tomavam** um banho frio de chuveiro. Depois os homens **cuidavam** das camas, do uniforme e do equipamento. As botas teriam de “brilhar como um espelho”, segundo o sargento, que **costumava cuspir** nas botas mal engraxadas. (SANT’ANNA, 1973, p. 53, grifos nossos)

**Por hábito**, somente, porque o Pelotão **quase nunca ostentava** falhas, o sargento vigiou os quatro cantos do dormitório. (SANT'ANNA, 1973, p. 54, grifos nossos)

O sargento e os homens **amavam** o barulho cadenciado das botas pisando os corredores vazios do quartel. (SANT'ANNA, 1973, p. 54, grifos nossos)

O Pelotão não **costumava divagar** durante as missões: apenas as **cumpria**. (SANT'ANNA, 1973, p. 55, grifos nossos)

O Pelotão sempre **cumpria** à risca suas missões e o muro do pátio não **trazia** marcas anteriores de tiros perdidos. (SANT'ANNA, 1973, p. 55, grifos nossos)

Mas o Pelotão alegrou-se ao ver chocolate, em vez do **café habitual**. (SANT'ANNA, 1973, p. 56, grifos nossos)

As citações mostram a insistência na idéia de hábito, costume, rotina, tanto na escolha vocabular (“estavam tão habituados”, no primeiro trecho; “costumava cuspir”, no segundo; “por hábito” e “quase nunca”, no terceiro; “não costumava divagar”, no quinto trecho; “café habitual”, no sétimo) quanto pela utilização do pretérito imperfeito para indicar ação costumeira e freqüente realizada no passado<sup>25</sup>. A propósito deste segundo procedimento, é útil notar o emprego dos tempos verbais no segundo trecho: o parágrafo inicia-se com o pretérito perfeito, indicando ação acabada no passado (“se dirigiram”). As frases posteriores, entretanto, trazem verbos no pretérito imperfeito, em ações não concomitantes nem semanticamente dependentes da ação expressa na primeira frase (“escovavam”, “tomavam”, “cuidavam”).

A análise desse segundo trecho citado nos remete à reflexão acerca de uma dupla percepção do tempo, válida para compreender a estrutura do conto: de um lado, a exemplaridade e representatividade da descrição de procedimento efetuada, associada a uma noção de que as ações descritas se repetiram e se repetirão; de outro, a idéia de que o dia descrito pela narração é diferenciado, por se associar a uma missão especial. Desta forma, ocorrem ao mesmo tempo as descrições de um tempo específico (aquele dia em particular da execução) e de um tempo circular (a repetição de um procedimento), diferenciados pelo uso distinto dos tempos verbais.

A remissão a um tempo habitual é mais acentuada no início do conto, como atestam quantitativamente as incidências dos exemplos nos trechos citados: se os quatro primeiros são apenas uma amostragem do número de vezes em que há indicação dessa habitualidade na primeira seção, os três últimos constituem-se nos únicos exemplos de

<sup>25</sup> “O imperfeito marca o prolongamento de um estado, como escreveu Proust a propósito da diferença dos modos de representar as ações e as coisas, que resultam da transição sutil, característica do subjetivismo de Flaubert em *A educação sentimental*, no emprego desse tempo em contraste com o presente do indicativo, o particípio presente e o pretérito perfeito. Esse último é o tempo canônico da narração, que singulariza as ocorrências.” (NUNES, 1988, p. 36-37)

ações costumeiras da segunda. A mudança do ritmo narrativo justifica-se: como já vimos, se a primeira seção do conto concentra-se na descrição de uma rotina, a segunda tem de dar conta de um movimento diferenciado, que é a execução. Em decorrência, a narração passa a se focar na seqüência de ações que se associam ao fuzilamento, e o ritmo se transforma, reforçando a tensão constante e latente em cada um dos passos que antecedem o cumprimento da missão:

O Pelotão ouviu o ruflar mais forte do tambor.

O Pelotão recebeu a ordem: - Fogo!

O Pelotão disparou tão simultaneamente que se escutou um só tiro. O tiro do Pelotão atingiu impecavelmente o coração do prisioneiro. O Pelotão verificou, quando o prisioneiro caía, existir um grande buraco vermelho sobre o seu peito. O Pelotão não sentiu nem mesmo nojo. (SANT'ANNA, 1973, p. 55)

O trecho citado, que narra a execução do prisioneiro, traz um predomínio do pretérito perfeito como tempo verbal, singularizando a ação empreendida. A utilização de parágrafos formados por uma única frase reforça a intensidade da execução, trazendo a percepção, no ritmo narrativo, de destaque visual e semântico para a frase isolada. A importância atribuída ao fuzilamento pelo pelotão e pelas autoridades militares é reforçada por esse procedimento e por outras referências no decorrer do texto. Podemos citar como índices dessa importância a expressão “missão especial” (SANT'ANNA, 1973, p. 53), do segundo parágrafo da primeira seção, a menção à preparação de fuzis como “tarefa mais importante desta alvorada” (SANT'ANNA, 1973, p. 54), e a percepção de que “o café da manhã estava melhorado como numa data comemorativa”, quando “não era uma data comemorativa” (SANT'ANNA, 1973, p. 56). Entretanto, apesar da importância atribuída ao fuzilamento, o pelotão esforça-se por incorporá-lo a seu procedimento padrão, evitando alterações emocionais, como atesta a última frase do texto: “O Pelotão manteve a sua alegria austeramente sob controle” (SANT'ANNA, 1973, p. 56). O comportamento do pelotão encontra respaldo na condução narrativa: a inserção do fuzilamento em uma rotina ameniza a dramaticidade de sua consecução, e cria um efeito de estranhamento ao mascarar a intensidade e pungência do ato violento perpetrado contra um indivíduo tolhido em seu direito mais fundamental. Esse mascaramento da violência contribui, por outro lado, para desumanizar a figura do prisioneiro, vitimizada pela ação dos soldados.

Um dos procedimentos de desumanização, que se torna uma das marcas mais características do conto, é a absoluta despersonalização das personagens: nem os soldados do pelotão nem o prisioneiro são chamados por nome ou designação específica. O prisioneiro sempre aparece como sendo “o prisioneiro”, e o pelotão é visto como um

coletivo agindo de forma unitária. A despersonalização dos indivíduos que constituem o pelotão acontece em função da constituição de uma personagem una, coletiva, à qual o narrador faz referência sempre como um grupo coeso na ação e no pensamento. O parágrafo apresentado a seguir é o que consolida, na primeira parte do texto, a presença do pelotão como uma entidade unitária:

Os homens se dirigiram logo a seguir ao lavatório. Eles escovavam os dentes e tomavam um banho frio de chuveiro. Depois, os homens cuidavam das camas, do uniforme e do equipamento. As botas teriam de “brilhar como um espelho”, segundo o sargento, que costumava cuspir nas botas mal engraxadas. Mas o sargento raramente cuspiu nos homens do Pelotão. Eles formavam o grupo de elite da tropa e dificilmente cometiam erros. O Pelotão Especial. Ou, simplesmente, o Pelotão. (SANT’ANNA, 1973, p. 53)

No trecho citado, o narrador refere-se aos soldados do pelotão por meio do substantivo masculino “homens”, que é associado a uma série de atividades comuns aos indivíduos referidos. Em seguida, substitui essa percepção de uma pluralidade de indivíduos (“homens”, “eles”) por uma percepção do grupo como um todo, utilizando-se do substantivo coletivo (“Pelotão”). Esse movimento de substituição é destacado por duas frases nominais em seqüência, que reforçam a denominação atribuída ao conjunto: (“O Pelotão especial. Ou, simplesmente, o Pelotão”). O trecho mostra, portanto, do ponto de vista semântico, uma insistência no aspecto de coesão e unidade do coletivo de soldados. O parágrafo oferece, ao seu final, um procedimento que destaca a denominação do grupo com o ressaltado de sua infalibilidade: grafa-se “Pelotão” com maiúscula, atribuindo-lhe caráter de instituição e particularizando-o.

O que garante essa coesão é a disposição disciplinar individual dos soldados e a já citada padronização dos espaços e comportamentos. Como já visto, essa padronização do regimento atinge até as preferências pessoais dos membros do grupo: eles deixam de ter identidade própria, gostos próprios, idiosincrasias, formas próprias de ver o mundo. Dentro dessa lógica, o “Pelotão”, como personagem, caracteriza-se pela eficiência, pela competência e pela segurança em relação a suas capacidades. Além disso, constitui-se numa personagem amparada por um sistema de regras rígidas que premiam sua obediência, punem seus desvios, e fortalecem ainda mais sua necessidade de uniformidade. O sentimento do pelotão é estendido a todos os seus integrantes, assim como os pensamentos que o narrador lhe atribui, e o sucesso de seu empreendimento é igualmente atribuído ao conjunto dos soldados.

É importante ressaltar que a referida unidade do pelotão se dá a partir de sua função específica na estrutura militar de poder da qual é parte integrante. Assim, sua

caracterização como personagem relaciona-se ao fato de que “quase nunca ostentava falhas” (SANT'ANNA, 1973, p. 54) e “sempre cumpria à risca suas missões” (SANT'ANNA, 1973, p. 55). Essa confiança na eficiência do pelotão é o que lhe garante a incumbência das missões que exigem maior perfectibilidade técnica. Ora, se são essas missões que justamente caracterizam a personagem unitária, pode-se dizer que o pelotão só se constitui como personagem a partir da capacidade de realizar satisfatoriamente (para os padrões de seus superiores) o exercício do poder que lhe é atribuído. Ocorre que, ao ser imbuído de poder de vida e morte em relação aos prisioneiros, e ao assumir uma identidade coletiva relacionada a esse poder, o pelotão passa por um processo de individuação enquanto personagem, processo semelhante ao que é citado por Michel Foucault em *Microfísica do poder*:

Não se trata de conceber o indivíduo como uma espécie de núcleo elementar, átomo primitivo, matéria múltipla e inerte que o poder golpearia e sobre o qual se aplicaria, submetendo os indivíduos e estraçalhando-os. Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder. Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu. (FOUCAULT, 1989, p. 183-184)

A personagem “Pelotão” assume, assim, características de indivíduo: pode, como uma psicologia individual de personalidade, desprezar o prisioneiro (SANT'ANNA, 1973, p. 55), inferir que ele “sujava as calças” (SANT'ANNA, 1973, p. 55), controlar austeramente sua própria alegria (SANT'ANNA, 1973, p. 56). Torna-se um centro de transmissão do poder e, nessa condição, constrói uma identidade associada a características importantes para o exercício desse poder, como a infalibilidade e a precisão.

O prisioneiro, por seu turno, vítima da execução, só aparece na segunda seção e, de maneira oposta ao pelotão, passa por um processo de privação de suas capacidades de exercício de poder enquanto indivíduo. Ele é descrito como um homem em condição despojada: calça sandálias, tem os cabelos compridos e a barba por fazer, veste uma calça “larga demais” e “uma camisa fina, branca e suja”, provém da escuridão do cárcere, e não sabe como se comportar diante da circunstância militar em que se encontra, parecendo “ridículo para os homens do Pelotão” (SANT'ANNA, 1973, p. 54-55). Consta que fora um professor, e essa informação é trazida pelo narrador, que reforça o



desconhecimento do pelotão a esse respeito<sup>26</sup>. A insistência do narrador nessa informação justifica-se não apenas pela caracterização social da personagem, mas pela associação da mesma a uma determinada configuração social, que será explorada adiante. Deve-se notar, por ora, que a figura insegura e impotente do prisioneiro, desprovida de qualquer possibilidade de exercício de poder ou de vontade na situação em que se encontra, adquire menor estatuto de individuação no texto que a personagem do pelotão.

Outras duas personagens que aparecem na narração são o sargento e o tenente, identificados apenas por suas patentes militares. Ambas apresentam posturas disciplinadoras, com procedimentos às vezes cruéis ou exagerados (como cuspir nas botas mal engraxadas dos soldados, no caso do sargento, e olhar criticamente os homens do pelotão, no caso do tenente), e projetam-se como figuras de autoridade em relação ao pelotão. O sargento aparece como personificação da exigência austera e rígida de cumprimento das normas, e como executor das humilhações destinadas aos que não as cumprirem; ao mesmo tempo, parece ostentar um orgulho da sua condição, relacionado à obediência e eficiência dos soldados. Sargento e tenente são figuras que complementam, com seus comportamentos, a atmosfera de brutalidade disciplinar do conto, e funcionam, tal qual o pelotão, como centros de transmissão do poder. Dessa forma, suas identidades, no conto, relacionam-se às suas patentes (pelas quais o narrador a eles se refere), ou seja, às suas funções dentro da hierarquia militar. Para completar o quadro das personagens, há ainda, como figuras secundárias, os soldados que limpam o chão e os carcereiros armados, que não fazem parte do pelotão, mas também vivenciam o ambiente desumanizador do aquartelamento.

Uma vez analisados isoladamente os componentes estruturais do conto, passa-se à relação que estabelecem entre si, tendo em vista que a força estética de “O pelotão” reside, principalmente, na forma como se estrutura, articulando personagens e configuração do ambiente a uma disposição formal capaz de intensificar as características apontadas. A linguagem assume, nesse sentido, papel fundamental: o conto é construído a partir de assertivas simples, diretas e explícitas, e remete a um ambiente de rigor e estrito cumprimento de ordens. O crítico Rubem Mauro MACHADO (1973, p. 5) observa, em relação ao estilo do autor, que “a 'limpeza' do texto exato e seco acentua a sujidade do fuzilamento”. A maioria das frases é descritiva ou indicativa de prescrições,

---

<sup>26</sup> Atentar para os trechos “O prisioneiro fora um professor, embora os homens do Pelotão nada conhecessem de sua identidade” e “O prisioneiro não parecia, agora, um professor: o prisioneiro parecia inseguro como um cego. O Pelotão não sabia que o prisioneiro fora um professor”, que aparecem à página 55 da obra.

assemelhando-se, por vezes, a ordens simples dadas a um batalhão, que devem ser entendidas sem confusões e da forma mais clara possível.

A segunda parte do conto, mais fortemente que a primeira, é marcada por frases que se iniciam com o mesmo sujeito simples, que se repete nas frases posteriores. Na segunda seção, aumenta a incidência de períodos simples justapostos, com quase nenhum conectivo que aponte para uma justificação, causalidade ou relação lógica. As frases ficam também mais repetitivas, com suas estruturas sintáticas reaparecendo diversas vezes. No trecho abaixo, das nove frases, oito se iniciam com o sintagma nominal “**o prisioneiro**”<sup>27</sup>:

**O prisioneiro** entrou no pátio, acompanhado pelo sargento e dois carcereiros armados. **O prisioneiro** usava sandálias e uma calça larga demais e uma camisa fina, branca e suja. **O prisioneiro** estava barbado e com o cabelo crescido. **O prisioneiro**, apesar da luz ainda incipiente da manhã, não conseguia manter os olhos bem abertos. **O prisioneiro** vinha da escuridão de muitos dias. **O prisioneiro** não sabia se marchava, como o sargento e os carcereiros, ou se simplesmente andava, como um civil. **O prisioneiro** era ridículo para os homens do Pelotão. **O prisioneiro** fora um professor, embora os homens do Pelotão nada conhecessem de sua identidade. O Pelotão sabia apenas que o prisioneiro era ridículo e tremia e provavelmente sujava as calças. (SANT’ANNA, 1973, p. 54, grifos nossos)

A insistência de simplificar o discurso, evitando articular as frases e substituir os referentes por pronomes, faz parte da estratégia do autor de associar a rigidez disciplinar do pelotão à pobreza mental com que este lida com as ações que realiza. A submissão a um coletivo disciplinarmente rígido implica, nesse caso, uma perda de capacidade de raciocínio crítico. A irreflexão apática construída no discurso do narrador contribui para a sensação de impotência diante da execução. A frieza e a perfectibilidade técnica do fuzilamento ocupam grande espaço na narração, simulando incapacidade do pelotão de questionar sua missão ou comover-se com a violência que ela engendra. Essa impossibilidade de comover-se é conveniente na visão dos que ordenam a execução, pois, para estes, o bom andamento da mesma deve prescindir do envolvimento emocional.

Dessa forma, o conto mostra que não há espaço, no andamento da execução, para qualquer tipo de questionamento a respeito das decorrências de sua aplicação. O aspecto angustiante do exercício de poder de vida e morte sobre o outro fica diluído entre as

---

<sup>27</sup> É curioso notar que, em seu comentário sobre o livro *Notas*, Antonio HOHLFELDT (1976, p. 10) cita, como característica de experimentação de técnica do autor, “o vocabulário mais desabusado, em relação à linguagem, misturando níveis diversos de escritura e **não temendo mesmo irritar o leitor com reiteraões sucessivas e obsessivas**, como em ‘**O prisioneiro**’” (grifos nossos). Evidentemente, Hohlfeldt se refere a “O pelotão”, mas o lapso em relação ao nome do conto revela, por outro lado, atenção do crítico ao aspecto citado. Pode-se supor ter sido justamente a reiteração da expressão no trecho transcrito que tenha conduzido à troca do nome.

atribuições cotidianas do grupo. A execução da pena capital exige daquele que a efetua um rígido cumprimento das etapas programadas, e qualquer reflexão sobre o ato é percebida, no decorrer do texto, como procedimento de desvio em relação à meta estabelecida, o que se evidencia no já citado trecho: “O Pelotão não costumava divagar durante as missões: apenas as cumpria” (SANT'ANNA, 1973, p. 55).

Além da construção estilística, outro aspecto formal de “O pelotão” é a disputa de diferentes vozes discursivas no âmbito do foco narrativo. Como vimos, a narração em terceira pessoa, onisciente, distante e por vezes fria, limita-se na maior parte do tempo a descrever os procedimentos observados, e o narrador busca aproximar-se do ponto de vista do coletivo dos soldados, simulando, no modo de narrar, a forma como o regimento percebe, ou deveria perceber segundo a incumbência que lhe foi atribuída, os fatos que vivencia. No entanto, a postura do narrador não é perfeitamente uniforme no decorrer do conto. Há frases, inseridas em determinados contextos da história, que mostram a existência de um ponto de vista diferente em relação ao fuzilamento. Em meio à descrição fria dos eventos, algumas negações introduzem idéias alheias à necessidade de rigidez disciplinar da execução. As frases seguintes, que surgem intercaladas aos parágrafos da segunda seção, soam como se dialogassem com outro tipo de percepção, associada à condição da vítima:

O Pelotão não pensou que **o prisioneiro vira a luz pela última vez.** (SANT'ANNA, 1973, p. 55, grifos nossos)

O Pelotão não sabia que **o prisioneiro fora um professor, ou algo.** (SANT'ANNA, 1973, p. 55, grifos nossos)

O Pelotão não pensou que **o prisioneiro demonstrava certa coragem, com tanto medo.** (SANT'ANNA, 1973, p. 55, grifos nossos)

O Pelotão não pensou, por um instante sequer, em **errar os tiros, dirigindo-os inofensivamente para o muro.** (SANT'ANNA, 1973, p. 55, grifos nossos)

Em primeiro lugar, deve-se atentar para a estrutura formal das frases, constituídas, basicamente, de um sujeito (“o Pelotão”) sucedido por um advérbio de negação (“não”) e uma afirmação. Há, portanto, a incorporação de afirmações, negadas pelo discurso do narrador. Na medida em que esse discurso acompanha, como vimos, o ponto de vista do pelotão, pode-se dizer que essas negações servem para refutar pensamentos que não poderiam fazer parte desse ponto de vista adotado. Assim, as orações grifadas teriam em comum, cada qual à sua maneira, não fazerem parte da forma de perceber o mundo que o pelotão possui. Examinando mais detidamente cada oração negada no contexto das frases, vemos que elas complementam-se numa perspectiva de valorização do

prisioneiro. A primeira oração associa-se à dramaticidade da situação do condenado, na iminência da morte. A segunda oração associa-se à vida pregressa do prisioneiro; a expressão “ou algo”, que funciona como alternativa à condição de professor, indica a desimportância da história de vida do fuzilado para seu executor, e a necessidade de mantê-la distante da mente dos soldados, para realização do fuzilamento. A terceira oração indica a possibilidade de superação da condição absolutamente desfavorável do prisioneiro, e atribui-lhe virtude, quebrando a monocromática descrição do narrador que o compõe como um indivíduo subjugado e de valor nulo. A quarta oração, por fim, indica um questionamento da própria ação da execução (e, nesse sentido, da razão de ser mesma do pelotão): a possibilidade de errar intencionalmente os tiros, isto é, de não matar o prisioneiro. Nos quatro casos, as orações indicam um ponto de vista favorável ao prisioneiro e em posição de questionar o massacre a que ele é submetido.

Nas palavras do próprio narrador, semelhantes interferências no discurso não seriam características do modo de pensar do pelotão, pois a divagação dos soldados é evitada. Podemos pensar que, nesse caso, a divagação pertence ao narrador: embora ele acompanhe os fatos a partir do ponto de vista do pelotão, simulando, na narração, a mesma falta de sentimento e reflexão que aparece na prática da execução, permite-se em certos momentos refletir sobre outras possibilidades de percepção da cena, mostrando-se capaz de extrapolar o ponto de vista do opressor. Dessa forma, constitui-se, no discurso do narrador, um espaço para assimilação de uma voz que apresenta um ponto de vista associado ao oprimido: para opor-se à percepção daquele que é vitimizado, a voz narrativa assimila, na estrutura da negação, seu discurso, enquanto enunciação possível. Esse procedimento cria, de acordo com a terminologia de Mikhail Bakhtin, construções híbridas<sup>28</sup>, que rompem, nas frases citadas, a linearidade do discurso, e apontam para uma possibilidade de percepção diferenciada, na medida em que criam uma fissura no modo de narrar predominante do conto. Ainda que o espaço de enunciação atribuído ao ponto de vista do prisioneiro não se afigure suficiente para construção de um discurso alternativo de avaliação do processo de execução, ele indica uma postura de resistência à opressão a que o fuzilado se submete.

---

<sup>28</sup> “Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas. Repetimos que entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática: a divisão das vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, freqüentemente nos limites de uma proposição simples, freqüentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte, têm dois sentidos divergentes, dois tons.” (BAKHTIN, 1993, p. 110)

Se entendemos o fuzilamento como um processo diante do qual a vítima se coloca numa posição de impotência e incapacidade de reação, é possível pensar que a relação entre as vozes discursivas, enquanto aspecto formal do texto, medeia essa relação de opressão: a enunciação associada a um discurso favorável ao oprimido aparece num contexto de assimilação em que o narrador a apresenta como precária e sem força para estabelecer qualquer tipo de diálogo com o discurso associado à ação do opressor.

Essa característica de precariedade do discurso também está presente em outro conto de *Notas*: “God save the king”. A aproximação dos dois contos pelo aspecto do foco narrativo e da configuração dos discursos das personagens será explorada, adiante, como conflito de vozes narrativas mediando relações de opressão das instituições sociais. Para tanto, nos deteremos nas principais características de “God save the king”.

Nesse conto, o enredo se resume a um professor ministrando sua aula a uma turma escolar, sem indicações da localidade da escola, da identidade do professor ou dos alunos. O narrador faz poucas intervenções no decorrer do conto: ou indica o turno da fala das personagens<sup>29</sup> ou uma ação das mesmas que acompanha a fala em curso<sup>30</sup>. Com essa pouca frequência de intervenção, o conto acaba se constituindo na apresentação dos blocos discursivos do professor, com apenas três participações dos alunos. O professor, em seu quase monológico discurso, lança, sem uma ordenação consistente ou uma estrutura capaz de articulá-las, informações em série, referentes aos mais variados campos do conhecimento: figuras geométricas, conceitos de geografia, dados sobre o Afeganistão, navegações, corrida espacial, astronomia, teologia, religião, filosofia, teoria da linguagem, música, morfologia, literatura. A passagem de um tópico para outro se dá por mudanças abruptas, realizadas sem critério lógico e a partir de elementos tomados aleatoriamente da explicação anterior.

Em dois momentos de participação dos alunos, eles são estimulados a seguir o professor: quando convocados para rezarem um Padre-Nosso com o mestre<sup>31</sup> e quando incitados a repetir frases de glorificação do rei em três línguas diferentes<sup>32</sup>. O único

<sup>29</sup> “Mas que Deus? - **proseguiu o professor**: - Buda, Cristo, Alá?.” (SANT’ANNA, 1973, p. 171, grifos nossos)

<sup>30</sup> “Para tais aventuras os navegantes se orientavam por mapas rudimentares, os astros, além da bússola – continuou o professor, **enquanto retirava uma pequena bússola do bolso, fazendo-a passar de mão em mão entre os alunos** e dizendo: - os pontos cardeais são quatro: norte, sul, leste e oeste.” (SANT’ANNA, 1973, p. 170, grifos nossos)

<sup>31</sup> “- Teremos, portanto, forçosamente, de nos referir à metafísica, às religiões. Deus, meus caros alunos. Deus. Rezemos em coro o Padre-nosso. Alunos e professor rezam em coro o Padre-Nosso. - Pai Nosso, que estais nos céus, santificado seja o Vosso nome...”. (SANT’ANNA, 1973, p. 171)

<sup>32</sup> “- Viva o rei – disse o professor.  
- Viva o rei – responderam os alunos, levantando os punhos fechados.  
- Agora em francês - ordenou o professor.

momento do texto em que são convidados a se manifestarem de forma espontânea ocorre quando o professor lhes pergunta a respeito de personagens de quadrinhos:

Já pensaram se um homem civilizado pudesse retornar à época das cavernas? Vocês conhecem, por exemplo, as estórias do Brucutu e do Professor Papanatas?

- Conhecemos – responderam em uníssono os alunos, e começaram a comentar entre si as estorinhas do Brucutu, numa algazarra tremenda.

- Silêncio – gritou o professor. - Continuemos a nossa aula. (SANT'ANNA, 1973, p. 173)

O trecho acima citado é indicativo da impossibilidade, por parte dos estudantes, de manifestarem qualquer posição que não seja aquela prevista pelo professor na condução de sua aula. Quando os mesmos vislumbram a oportunidade de romper com essa limitação, e o professor corre o risco de perder a dominância, ele “grita”, ou seja, utiliza-se do recurso da força (traduzido na potência da voz) para emitir uma ordem simples (“silêncio”) e recuperar a condução do processo.

Em “God save the king”, diferentemente de “O pelotão”, o conjunto das falas dos alunos nem sequer chega a oferecer elementos que possam caracterizá-lo como um discurso, ainda que fragmentariamente constituído, de oposição. A voz discursiva do professor ocupa todo o espaço da aula, e é significativo que ele use a expressão “continuemos a nossa aula” para indicar retomada do turno: se ele não comanda, a aula não existe. O problema é que essa voz discursiva traz, em si, vários traços de incoerência e incapacidade de reflexão. Uma vez que ela se associa à posição detentora de poder e opressora, dentro do contexto do conto, percebe-se que a retirada de cena do narrador expõe a fala do protagonista em todas as suas peculiaridades, servindo para desnudar o autoritarismo de seu procedimento e as contradições inerentes a seu discurso, e expor sua condição de autoridade ao questionamento.

Em “O pelotão”, as questões relativas à dialogicidade também envolvem a presença de diferentes vozes discursivas. Entretanto, ao invés de retirar-se de cena e apresentar essas vozes em seus contornos autorais, o narrador as articula como diferentes enunciações, num contexto de discurso associado ao ponto de vista do opressor. O embate de poder entre essas vozes, nos dois casos, mostra vitória incontestável da figura autoritária: o professor, em “God save the king”, monopoliza a fala; o ponto de vista do coletivo dos soldados, em “O pelotão”, domina a voz narrativa.

---

- Vive le roi – entoaram os alunos em coro.

- E em inglês – insistiu o professor.

- God save the king – gritaram os alunos, já correndo alegremente para o recreio.” (SANT'ANNA, 1973, p. 174)

Devem-se considerar, entretanto, as peculiaridades da construção narrativa de “O pelotão”. Em primeiro lugar, ressalte-se a não coincidência, no plano discursivo, das vozes dos diferentes estamentos da hierarquia militar. Há apenas seis momentos, em todo o conto, em que a fala de personagens recebe contornos sintáticos que mostram-na incorporada à narração como discurso direto, isto é, com marcas nítidas de autoria. Em nenhum desses momentos a fala é atribuída ao pelotão ou ao prisioneiro. O primeiro desses momentos está na primeira seção, quando a expressão “brilhar como um espelho” (SANT’ANNA, 1973, p. 53) é associada ao sargento e sua rigorosa inspeção do engraxamento das botas. O segundo momento é o grito de “alto” (SANT’ANNA, 1973, p. 54), proferido novamente pelo sargento, que indica ordem de parada para a movimentação do pelotão. Depois, a expressão “sim, senhor” (SANT’ANNA, 1973, p. 54), também associada ao sargento, e indicativa de cumprimento de ordem dada pelo tenente. Adiante, na segunda seção, aparecem as ordens diretas “preparar armas” e “apontar” (SANT’ANNA, 1973, p. 55), recebidas pelo pelotão. O comando de “- Fogo!” (SANT’ANNA, 1973, p. 55), que precede imediatamente a disparada dos tiros contra o prisioneiro, é o único momento do texto em que se utiliza o travessão: o procedimento dá autonomia e independência à frase e reforça o alheamento da ordem em relação ao discurso do narrador.

Os seis momentos de utilização do discurso direto acima relatados são indicativos de que o narrador não identifica seu discurso com as instâncias superiores ao pelotão, e que este também não se identifica com elas: o sargento é temido, o tenente é temido, ambos são respeitados, e o regimento não discute as ordens, apenas as cumpre. Essa configuração discursiva reforça a disposição de obediência irrefletida dos soldados e sua caracterização como agentes insensíveis da brutalidade. A execução, com isso, ganha contornos ainda mais dramáticos e desumanos: se os homens que realizam o fuzilamento o fazem por razões últimas desconhecidas, às quais não têm acesso, também ao leitor, que acompanha a história seguindo o ponto de vista desses homens, o fuzilamento aparece como um ato brutal sem uma motivação evidente.

A não identificação do ponto de vista do coletivo dos soldados ao ponto de vista dos estamentos militares superiores não implica, entretanto, desassociar o pelotão do contexto social repressor que ele atualiza no exercício do poder pela violência. Há elementos suficientes no conto para mostrar uma assimilação de um discurso ligado à repressão que, ainda que seja constitutivo da caracterização do pelotão enquanto grupo, não deixa de ser útil e instrumentalizado pelas instâncias opressoras superiores. Entre esses elementos, podem-se citar o desprezo pelo prisioneiro, a preocupação em manter a

concentração durante o fuzilamento e a satisfação pela recompensa em função da execução eficientemente realizada. Além disso, podemos inferir que o silenciamento da fala dos soldados se dá num contexto em que o discurso do narrador oferece grande espaço para expressão de pensamentos e opiniões associados a esse ponto de vista. Os inúmeros momentos no texto em que a voz narrativa registra pensamentos atribuídos à personagem coletiva “Pelotão” mostram que a ausência do discurso direto dos soldados não significa que possamos entender o discurso associado a seu ponto de vista como sendo de responsabilidade exclusiva de seus superiores.

Também é importante frisar que, no contexto do conto, as vozes que tendem ao silenciamento não são silenciadas por completo, e nem o poderiam. Em “O pelotão”, por mais intensa que seja a opressão a que o prisioneiro é submetido, há espaço na voz narrativa para inserção de um contra-discurso, que aparece de forma precária e fragmentada. O que permite a presença de ecos da voz social associada ao prisioneiro é a estratégia anteriormente citada de manter um narrador próximo da voz social dos soldados, mas não identificado à mesma. O silenciamento não pode ser absoluto porque a ausência da voz do oprimido enfraqueceria a configuração da voz do opressor: a presença das vozes permite inferir a situação e a condição de poder daqueles a quem se associam.

Pode-se pensar, dessa forma, que os elementos apontados indicam a existência de fissuras no modo discursivo predominante do conto, que é o discurso autoritário. A esse respeito, interessa-nos retomar contribuições teóricas de Mikhail Bakhtin. Em seu livro *Questões de literatura e estética*, o pensador afirma:

O discurso autoritário exige nosso reconhecimento incondicional, e não absolutamente uma compreensão e assimilação livre em nossas próprias palavras. Também ela não permite qualquer jogo com o contexto que a enquadra, ou com seus limites, quaisquer comutações graduais ou móveis, variações livres criativas e estilizantes. Ela entra em nossa consciência verbal como uma massa compacta e indivisível, é preciso confirmá-la por inteiro ou recusá-la na íntegra. Ela se incorpora indissolúvelmente à autoridade - o poder político, a instituição, a personalidade -: com ela permanece e com ela cai. Não se pode separá-la; aprovar um, tolerar o outro, recusar totalmente o terceiro. Por isso também a distância em relação à palavra autoritária permanece constante em toda a sua extensão; é impossível, aqui, o jogo de distância - convergência e divergência, aproximação e distanciamento.

Com tudo isto se determina a originalidade tanto dos meios concretos de formação da própria palavra autoritária, no curso de sua transmissão, como também dos procedimentos do enquadramento pelo contexto. A zona deste contexto deve ser também distante - aqui é impossível um contato familiar. Aquele que percebe e compreende é um descendente distante: a discussão com ele é impossível! (BAKHTIN, 1993, p. 144)

O trecho citado nos permite caracterizar o discurso da narração em “O pelotão”



como um discurso autoritário, caracterização reforçada pelos elementos estruturais do conto: a compactação do raciocínio, a ausência de espaços de contestação, a impossibilidade de refutação de suas partes ou do todo, a ausência de “variações livres” ou “comutações”. É um discurso que não é objeto de questionamento nem de “assimilação livre”, apenas de reconhecimento. Se, como vimos, o pelotão é uma personagem não totalmente identificada às instâncias superiores, por outro lado, no plano discursivo, constitui-se num indivíduo perfeitamente integrado às necessidades de assimilação do discurso autoritário. Se o professor consegue impor seu monólogo à turma de estudantes, é porque o aspecto autoritário de seu discurso encontra respaldo na estrutura da aula e na ausência de contestação por parte dos alunos.

As reflexões de Paulo BEZERRA (2005), em seu artigo “Polifonia”, a respeito das idéias de Bakhtin sobre o romance, contribuem para ampliar a compreensão sobre a estratégia narrativa em “O pelotão” e “God save the king”. O autor comenta a divisão das modalidades do romance, por Bakhtin, em dois tipos: monológico e polifônico. O tipo monológico seria aquele associado ao autoritarismo, “à indiscutibilidade das verdades veiculadas por um tipo de discurso, ao dogmatismo”, e o tipo polifônico, a personagens “em permanente evolução”, e à “natureza ampla e multifacetada do mundo romanesco” (BEZERRA, 2005, p. 191). Em que pese a utilização dessas categorias para estudo de outro gênero da prosa, é possível afirmar que os contos analisados tendem a associar o discurso do narrador ao monologismo, “algo concluído e surdo à resposta do outro”, que “não reconhece nela força *decisória*” (BEZERRA, 2005, p. 192, grifo do autor). Entretanto, na construção desse monologismo, aparecem fissuras estratégicas, por meio das quais o discurso das personagens (seja um contra-discurso constituído de oposição ou uma dispersão indicativa de possível insubordinação) é capaz de insinuar-se dentro desse contexto autoritário. Nesse sentido, a divagação do narrador em “O pelotão” e a indicação de dispersão dos alunos em “God save the king” ocupam um espaço mínimo no texto, mas são indispensáveis à sua interpretação, porque contradizem a tendência fundamental do discurso narrativo que predomina nesses contos.

Assim, na voz narrativa, há espaço para assimilação de diferentes discursos, e o espaço a eles reservados medeia a relação de forças dessas vozes sociais na sociedade autoritária e militarista do início da década de 1970. A condição de exercício do poder pelo pelotão, no conto, é muito maior que a do prisioneiro; analogamente, a capacidade de constituição discursiva da voz social associada ao pelotão é muito maior que a da associada ao prisioneiro. Embora o ambiente físico do conto seja o quartel, a voz social associada ao pelotão relaciona-se com a ideologia das forças políticas conservadoras que

estabeleceram o regime ditatorial sustentado pelo militarismo. A sociedade brasileira, com a ditadura, se militarizou, como afirma Jacob Gorender:

A direção do Estado não foi monopolizada por um partido fascista - que se torna residual ou desaparece praticamente após a queda do regime fascista -, mas pela instituição estatal *permanente* detentora do exercício superior da coerção.

Ao invés de *fascistização*, houve a *militarização* do Estado.

A ocupação da chefia do Estado pelo alto comando do Exército, dando seqüência a cinco generais-presidentes, adquiriu a aparência de uma dominação estamental. (...) Com efeito, talvez em nenhum outro momento, a sociedade brasileira *pareceu* tão subordinada a um estamento burocrático senhor do Estado. Já hoje se percebe que a militarização do Estado serviu aos interesses da burguesia brasileira. Por sua vez, a burguesia aceitou as exigências corporativas de autopreservação institucional das Forças Armadas. Enquanto tal, a ditadura militar representou uma forma da dominação burguesa, caracterizada pela coerção extremada exercida sobre as classes subalternas. (GORENDER, 2003, p. 79, grifos do autor)

O trecho citado mostra que, ao ocupar a chefia do Estado, as Forças Armadas estabeleceram para este as exigências corporativas que as caracterizam, fundadas na rígida disciplina e hierarquia, que se justificariam, dentro do contexto militar, como necessidade de autopreservação. A militarização da sociedade brasileira estende o âmbito de interpretação da relação entre o sistema militar e o prisioneiro para a reflexão sobre as relações de poder no contexto histórico do país à época do lançamento de *Notas*: de uma perspectiva alegórica, a opressão que a vítima do fuzilamento sofre pode ser relacionada à opressão do regime ditatorial militarizado, que se caracteriza pela “coerção extremada” referida por Gorender. Ainda dentro dessa perspectiva, o sufocamento do discurso associado aos oprimidos pelo regime estaria relacionado ao esmagamento da voz discursiva do prisioneiro.

Como elemento adicional da análise do conto, convém notar que a única informação que nos é fornecida pelo narrador sobre a vida pregressa do prisioneiro é a de que ele trabalhara como professor. Para o contexto da época do lançamento do livro, período de recrudescimento da violência praticada contra opositores, a figura do professor, associada ao meio acadêmico, remete à oposição organizada do regime, oriunda em grande parte dos movimentos estudantis e da universidade<sup>33</sup>. A escolha dessa figura não é gratuita ou acidental: dentro do imaginário constituído na ficcionalidade pela percepção das ações e métodos levados a cabo pela opressão institucionalizada, a condição de professor ocupa um lugar de destaque, pois se associa a setores que

<sup>33</sup> Notar que em “O pelotão” a figura do professor associa-se à resistência ao autoritarismo, enquanto em “God save the king” ela se associa ao próprio autoritarismo, o que não se configura contraditório, tanto pela construção diferenciada de personagens e ambientes em cada um dos contos, quanto pela impossibilidade de vincular de maneira cabal as posturas políticas de um profissional da educação dentro de sala de aula e fora da mesma.

formaram quadros de oposição ao regime, como nos mostram as pesquisas de Maria Hermínia de Almeida e Luiz Weiss:

Numa instituição de elite, como a Universidade de São Paulo, mas já aberta às classes médias, **a convivência entre os alunos, e deles com muitos professores, era intensa – condição primeira para o crescimento do ativismo estudantil e sua significativa presença social.** A hostilidade do regime ao mundo acadêmico, em especial aos cursos de humanidades, tidos como “antros de subversão”, só fazia aumentar o poder de sedução da vida universitária sobre os jovens e o “espírito de corpo” que se formava naturalmente nas escolas, ao qual era quase impossível ficar alheio. Sob o autoritarismo, a universidade era o ambiente onde política e vida privada se confundiam numa experiência única – e inédita – para um número expressivo de estudantes. Pois, naqueles anos, a política tinha a ver com tudo o que representava para um jovem o fato de entrar numa faculdade: novos hábitos, novas amizades, novos gostos, novos conhecimentos, novas convicções. (ALMEIDA; WEISS, 2000, p. 363-364, grifos nossos)

É importante frisar ainda que os oposicionistas oriundos dos meios universitários (em sua maioria, membros da classe média)<sup>34</sup> passaram, com o recrudescimento do regime, a receber o mesmo tratamento desumano que era aplicado a oposicionistas oriundos da classe pobre, como nos mostra Jacob Gorender, em seu contundente livro *Combate nas trevas*, e Heloísa Buarque de Hollanda, em *Impressões de viagem*:

(...) Até 1968, policiais e juizes eram muito mais severos com trabalhadores do que com estudantes, os quais raramente sofriam torturas. O pistolão e o suborno continuavam eficientes, segundo a praxe nacional. A partir de 1969, o recrudescimento da guerrilha urbana evidenciou que os implicados de origem operária mal chegavam a 10% dos presos políticos. Cerca de 55% dos presos eram estudantes e profissionais com título universitário. **Os implicados originários deste setor social passaram à condição de alvo principal. Pistolão e suborno já não tinham eficácia, só funcionando em episódios de pequena significação do ponto de vista repressivo.** (GORENDER, 2003, p. 257, grifos nossos)

Não mais apenas os militantes são violentamente perseguidos, como professores, intelectuais e artistas passam a ser enquadrados à farta na legislação coercitiva do Estado, sendo obrigados, em muitos casos, a abandonar o país. (HOLLANDA, 1992, p. 91)

Ora, considerando-se a caracterização do coletivo militar como um grupo constituído para exercer um poder de violência delegado por instâncias superiores, portanto, como um grupo de execução da brutalidade, representando setores militares

<sup>34</sup> A esse respeito, interessa retomar dados do relatório BRASIL: NUNCA MAIS, da Arquidiocese de São Paulo, compilados no período final do regime ditatorial: “O grau de instrução dos processados permite induzir, com certa segurança, se invocados os próprios dados governamentais acerca da pirâmide seletiva que existe no sistema de educação, no país, que a extração social dos envolvidos na resistência era predominantemente de classe média. Entre 4.476 réus, cujo nível de escolaridade aparecia registrado nos processos, 2.492 possuíam grau universitário. Ou seja, mais da metade havia atingido a universidade, num contexto nacional em que pouco mais de 1% da população chega até ela. Apenas 91 desses réus declararam-se analfabetos, e sabe-se que, no Brasil, estes atingem mais de 20 milhões de cidadãos entre os maiores de 18 anos”. (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 86).

hierarquicamente mais altos, deve-se levar em conta que a escolha da profissão de professor para o prisioneiro é coerente com sua condição de oprimido pelo sistema militar. Para além das caracterizações de executor e executado, há uma intensificação da opressão discursiva ao serem atribuídas às personagens configurações de discurso associadas a caracterizações que as aproximam de agentes da história do período. Pode-se dizer que as escolhas do coletivo “Pelotão” como opressor e do professor como oprimido reforçam a produtividade de uma leitura alegórica do conto, na qual a relação de opressão entre as vozes discursivas, com a preponderância absoluta de uma das vozes em relação à outra, impedindo sua constituição e a construção de sua identidade, medeia uma situação histórico-social de opressão em que um setor social, por meio da violência, impede a constituição de uma oposição organizada, destruindo suas possibilidades de manifestação. Historicamente, a incapacidade de organização, reação e manifestação caracterizou, segundo Gorender, a ação dos grupos de oposição à ditadura, que não tinham condições de enfrentar o poderio dos setores conservadores aliados às Forças Armadas:

(...) Com muita propriedade, Apolonio de Carvalho, no seu livro de memórias, chamou a luta armada no Brasil de protesto armado. Objetivamente, a esquerda não tinha condições sequer mínimas para o enfrentamento pelas armas com a ditadura militar. O que conseguiu fazer, em termos concretos, foi protestar com atos de violência, em resposta à violência terrorista institucionalizada pelos generais. (GORENDER, 2003, p. 289)

O trecho citado reforça a impossibilidade de vitória da oposição no enfrentamento das forças do regime militar; atesta, portanto, uma condição que desemboca num sentimento de sufocamento, recuperado pela atmosfera de “O pelotão”.

Os elementos apontados e a linha de interpretação desenvolvida propõem, assim, que o conto medie os acontecimentos históricos do período em que foi escrito, questionando, por meio de uma configuração literária bem realizada, o autoritarismo do sistema militar e a desumanização que dele decorre.

### 3 “O '58'”

Uma observação de Luis Alberto Brandão Santos em sua obra *Um olho de vidro* sobre o conto “No último minuto” nos permite refletir sobre a questão da circularidade presente em boa parte dos contos do livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter*.

(...) no conto “No último minuto”, a repetição é o momento narrativo principal. Através das imagens de uma partida de futebol decisiva, veiculadas insistentemente pela televisão, um goleiro revê, em diferentes ângulos e velocidades, o momento em que a bola escapa de suas mãos e penetra no espaço do gol. Segundo um resenhista, o conto estaria imerso em um “clima obsessivo e desesperado que decorre da impotência humana ante um destino já irremediável”. O comentário chama a atenção para o fato de que há, em Sérgio Sant’Anna, um vínculo fundamental entre a repetição e a impotência. (SANTOS, 2000, p. 67)

No trecho citado, Brandão Santos chama a atenção para uma relação entre um tempo associado à circularidade e um tempo associado ao trauma. “No último minuto” é um conto em que a repetição constante das imagens associa-se à situação traumática do goleiro que falha no momento decisivo. Essa situação exige uma constante revisão pela memória, que teria como função a proteção do aparelho psíquico do indivíduo em relação ao evento traumático. Walter Benjamin, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, recupera essa idéia de Freud, comentando-a:

A investigação de Freud foi ocasionada por um sonho típico dos neuróticos traumáticos, sonho este que reproduz a catástrofe que os atingiu. Segundo Freud, sonhos dessa natureza "procuram recuperar o domínio sobre o estímulo, desenvolvendo a angústia cuja omissão se tornou a causa da neurose traumática". (...) A recepção do choque é atenuada por meio de um treinamento no controle dos estímulos, para o qual tanto o sonho quanto a lembrança podem ser empregados, em caso de necessidade. Via de regra, no entanto, este treinamento - assim supõe Freud - cabe ao consciente desperto, que teria sua sede em uma camada do córtex cerebral, a tal ponto queimada pela ação dos estímulos que proporcionaria "à sua recepção as condições adequadas". O fato de o choque ser assim amortecido e amparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética. (BENJAMIN, 1989, p. 109-110)

A partir da associação entre as noções freudianas expostas por Benjamin e a observação de Brandão Santos a respeito da associação entre “repetição e impotência”, podemos compreender a atmosfera angustiante comum a “No último minuto”, “O pelotão” e “O '58'”. Nos três casos, a circularidade aludida, com repetições constantes, associa-se ao aspecto traumático da experiência das personagens: em “No último minuto”, à experiência de ser responsabilizado por um erro que conduz irreversivelmente à derrota e à execração pública; em “O pelotão”, à experiência irreversível de encaminhar-se para o próprio fuzilamento; em “O '58'”, à experiência do cárcere e da violência inerente às suas

políticas.

Sob esse prisma, podemos aproximar os dois últimos contos citados: nos dois casos, a opressão institucional está presente, desumanizando os indivíduos e submetendo-os a uma descarga de violência que se configura traumática para seus aparelhos psíquicos. Em “O pelotão”, a angústia que amortece a inevitável execução do prisioneiro é mediada por um discurso distanciado, frio, sem compaixão. Em “O ‘58’”, a angústia que amortece a inevitável submissão à crua violência do sistema prisional é mediada por um discurso que, calcado na narração de experiências de vida, procura redimensionar a subjetividade fraturada por essa violência. Nas páginas que seguem, pretende-se explorar esse redimensionamento dentro de um contexto de interpretação literária em que ele se associe a aspectos estruturais do conto.

“O ‘58’” tematiza a vida de prisioneiros numa instituição penitenciária. Quem narra a história é o detento 125, que descreve suas experiências de aprendizagem com o detento 58, mais antigo e com mais tarimba em relação à vida no cárcere. O detento 125 é jovem, impulsivo, violento, impaciente, tende a reagir com energia quando agredido e possui um histórico pessoal de pobreza e problemas familiares. O detento 58, seu companheiro de cela, é mais velho, discreto, educado, acumula mais tempo de cárcere e de exposição à violência do sistema prisional, possui articulação discursiva mais eficiente e maior grau de instrução. Sua postura de acatamento é convidativa para a fala alheia, e ele é uma figura respeitada na detenção pela experiência e pela capacidade intelectual.

A relação entre os dois detentos é marcada pelo constante diálogo, por meio do qual refletem sobre os acontecimentos da vida pregressa e o sentido da existência. Por ter mais tempo de vida e de cadeia, o 58 coloca-se em posição de aconselhamento em relação ao 125. Este não segue, a princípio, os conselhos do outro, acabando por ocasionar violência contra si próprio:

Mas eu não ouvi os conselhos do 58. Eu segurei o carcereiro por entre as grades, quase enforquei o homem. Porque ele cuspiu no meu prato. De propósito, pra ver minha reação. Depois de apanhar como um cachorro, eu fui jogado na solitária. (SANT’ANNA, 1973, p. 118)

Aos poucos, a descarga de revolta inicial presente na expressão da personagem 125 vai sendo refreada pela violência da instituição. Concomitantemente, a necessidade de falar, de expor os motivos da prisão e outros pensamentos, passa a ser tomada como fator de lucidez para o preso:

Então era eu quem contava os meus casos. Mas o 58 era um cara discreto,

educado. Não forçava a gente a falar. Apenas se punha à espera, adivinhando que eu precisava falar. **Porque se um homem não fala as coisas, aqui na casa, ele se arrebenta por dentro.** (SANT'ANNA, 1973, p. 121, grifos nossos)

O trecho acima mostra que, no diálogo com o 58, a fala do detento 125 tem um efeito confessional, que se conjuga, no decorrer do conto, com a rearticulação da memória da experiência. A frase em destaque realça que o ato de narrar, entre os presos, atinge o estatuto de necessidade psicológica. Durante essa fala, o 125 revê detalhadamente a própria ação violenta que o conduziu à prisão. A princípio, propõe-se a explicá-la, ressaltando, na descrição da mesma, seu intuito de defesa, e eliminando os elementos que a desqualificam como brutal:

O meu crime, por exemplo. O 58 nunca perguntou sobre o meu crime. Eu é que comecei a falar, aos poucos. Eu falava e o 58 só escutando. **Mas ele possuía um modo de escutar que dava confiança na gente: eu tinha vontade de contar tudo pra ele.**

Eu disse ao 58 que matei o vigia daquela loja só pra me defender. Eu queria dar um bom golpe – aquelas jóias todas – e o vigia me pegou em flagrante. Então eu matei ele. Pra me defender. (SANT'ANNA, 1973, p. 121, grifos nossos)

O trecho citado mostra recorrência na idéia de que o assassinato fora cometido por autodefesa, com a repetição da expressão “pra me defender” no fim do parágrafo. A fala, entretanto, provoca uma rememoração, e a escuta atenta do 58 (postura que aparece na frase em destaque) em relação ao 125 faz com que este desmascare a própria ação violenta dos subterfúgios de defesa com que a revestiu. No trecho abaixo, esse desmascaramento fica patente no fragmento em destaque:

Mas o 58 me olhou bem nos olhos e eu percebi, de repente, que **existia alguma coisa a mais em meu próprio crime.**

Porque eu podia ter fugido ou dado uma porrada no vigia – ele era um cara velho – em vez de matá-lo. Mas não. Quando o vigia me viu, quando me olhou com seus olhinhos assustados, eu acertei vários tiros nele. Eu nem peguei as jóias. Dei os tiros e saí correndo. (SANT'ANNA, 1973, p. 121, grifos nossos)

A escuta atenta do 58 provoca uma recuperação crítica do próprio 125 em relação àquilo que diz. O diálogo funciona como uma oportunidade de rearticulação de elementos da memória negados em função do incômodo que causam à consciência. A percepção de que “existia alguma coisa a mais” no crime que o próprio detento 125 cometera é despertada pelo olhar “bem nos olhos” do detento 58. A postura de compreensão e aceitação não diretiva do outro detento desnuda a fala do 125 de seus subterfúgios de defesa, que ficam evidenciados, e ele percebe que não atirara apenas para se defender, mas que tivera outra motivação:

Eu expliquei ao 58 que não foi só um tiro, mas o revólver inteiro que eu descarreguei no vigia. Como se houvesse uma força dentro de mim me obrigando a fazer aquilo.

Quando eu terminei de dizer isso ao 58, ele acenou a cabeça, como se entendesse tudo. E ele entendia mesmo tudo, até mais do que a gente explicava pra ele. (SANT'ANNA, 1973, p. 121-122)

Essa revisão das ações passadas acaba conduzindo a uma reflexão sobre a própria existência, pois o detento percebe que o fato decisivo de sua história de vida (o assassinato do vigia) parte de uma motivação até então não explicitada conscientemente. Na fala do 125, evidencia-se a gratuidade da violência cometida, fator que desestabiliza sua defesa anterior<sup>35</sup>. O 125 reconhece, durante o processo da fala, uma parte de sua personalidade que lhe permanecera oculta ou insuspeitada. Essa descoberta e a constatação da sua tendência a pulsões violentas não justificáveis racionalmente colocam-no numa posição de estranhamento em relação a si próprio, na qual ele chega a desconhecer sua própria condição de sujeito que fala:

Eu terminei de falar e o 58 continuava me olhando. E eu percebi que estava suando e tremendo. E que minha voz, durante aquele tempo todo, tinha saído de um modo diferente. Como se fosse a voz de uma outra pessoa ou uma voz escondida dentro de mim, que eu usava pela primeira vez. (SANT'ANNA, 1973, p. 122)

Depois da sensação de estranhamento, que coloca em xeque a identidade do detento, este passa para um momento de rememoração, motivada pela tentativa de reconstruir essa identidade a partir da articulação narrativa da experiência pregressa, com o intento de organizá-la com um mínimo de coerência. Essa rememoração conduz a uma retomada de detalhes da história pessoal, entre os quais a carência de sua infância, a desarticulação de sua família, e a tendência violenta demonstrada já nos primeiros anos de vida, aliada a seus traumas pessoais:

---

<sup>35</sup> Esse aspecto aparece relacionado a personagens em outras obras de Sérgio Sant'Anna, e remete a uma reflexão sobre a violência que se furta às explicações centradas unicamente na suposta marginalidade social dos que a praticam, procurando empreender, nas palavras de Schollhammer, uma "ímpiedosa exposição de todas as feridas da mente humana". A propósito de Rubem Fonseca, maior expoente dessa tendência na literatura dos anos 1960 e 1970, o crítico afirma: "Seus textos nunca se restringem ao aspecto social, e conseguem aprofundar os paradoxos da existência humana, provocando a aparição das origens do mal que os perturba. (...) O lado enigmático do *ato gratuito* faz parte da violência revelada nos contos de Fonseca (...)" (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 64, grifos do autor). O comentário acima aplica-se também a muitos dos contos de Sérgio Sant'Anna tais como "O assassino", de *O sobrevivente* (1969, citado no texto de Schollhammer) e "O monstro", do livro homônimo (1994). No caso específico de "O '58'", a gratuidade da violência aparece como um desconhecimento do detento 125 em relação a si próprio e a suas próprias motivações interiores, que vão, paulatinamente, se articulando na fala dirigida ao detento mais velho.



Então eu me acostumei a contar tudo para o 58, até os detalhes mais insignificantes da minha vida. Porque aqui na Casa a gente dispõe de muito tempo. Mas **quando eu contava esses detalhes para o 58, descobria que eles eram muito mais importantes do que pareciam à primeira vista.** (...) Porque eu não sabia quem era meu pai e morava com uma dona que eu chamava de tia. Então eu pensei que o menino me chamou de filho da puta por causa disso – porque eu não conhecia meu pai – e dei uma porrada na cara dele. Mas logo depois que eu contei o caso para o 58, eu vi de novo a cara do menino na minha frente e tive certeza que ele não me chamara de filho da puta por mal. Foi só de brincadeira. **Eu é que levei o negócio a sério.** (SANT'ANNA, 1973, p. 123, grifos nossos)

O trecho citado mostra um momento de rememoração da vida pessoal do 125 em sua narração. As lembranças fazem com que ele reveja motivações de seus atos, e se coloque em condições de compreender atitudes das quais nunca tivera clareza quanto às razões. O primeiro excerto grifado indica que os detalhes da vida pessoal adquirem maior importância quando narrados do que tinham quando apenas lembrados. O estranhamento em função da percepção da gratuidade da violência outrora cometida é repensado no âmbito de uma vida repleta de turbulências, da ausência de figuras familiares, da dificuldade de manutenção de uma integridade psíquica desde a infância. Elementos da história pessoal e da condição social do detento passam a fazer parte de sua tentativa de compreender suas tendências à violência. O segundo excerto grifado mostra uma reelaboração narrativa de um caso passado de agressão: a ofensa do garoto que recebera como revide a “porrada” não tinha relação com a desestruturação familiar do 125. O detento relembra a cena, percebe seu erro de interpretação, e assume a responsabilidade por ele, admitindo ter levado a sério algo que poderia ser reconsiderado. Admite que seu erro de interpretação fora causado por uma suscetibilidade relacionada ao incômodo que o acompanhou em sua história de vida, o de desconhecer o próprio pai, e que o agredido não teria como saber dessa suscetibilidade. A recuperação desses elementos do passado implica uma reorganização do discurso sobre si próprio: o 125 se repensa, questiona sua subjetividade, perscruta o sentido de sua existência, desconstrói seu “eu” e tenciona reconstruí-lo pelo enredamento narrativo. No trecho citado, percebe-se que essa busca de uma identidade termina por recolocar a questão da responsabilidade individual pelos atos violentos, da qual decorre uma sensação de culpa.

Depois desse período de fala confessional, o 125 vivencia um esgotamento do sentido da própria vida, passada em revista: “Depois, foi como se eu tivesse me esvaziado de tudo, nada restasse para dizer” (SANT'ANNA, 1973, p. 124). As coisas que lhe parecem significativas ou dignas de serem contadas se acabam, e a vida continua, sem que o prisioneiro tenha autonomia sobre ela ou perspectivas em relação ao futuro: “Havia uma vida inteira pela frente. Uma vida entre quatro paredes de uma cela e alguns

passeios pelo pátio” (SANT'ANNA, 1973, p. 124). Esse é um novo processo com o qual precisa lidar, e para isso ele recebe novamente o amparo do 58, que o ajuda, com sua experiência e presença equilibrada, a encontrar a serenidade:

Eu ficava, então, andando pela cela, muito nervoso. Porque, depois de falar tudo, descobri um desespero novo. Como se eu já tivesse dito e vivido todas as coisas e ainda fosse obrigado a continuar. (...)  
E nesses tempos era ele, novamente, quem mais falava entre nós dois.  
(SANT'ANNA, 1973, p. 124)

O crítico Malcolm SILVERMAN (1981, p. 300) observa que os detentos 58 e 125 mantêm uma relação de “professor-aluno”, intensificada na dramaticidade pelo “cenário sombrio” e na universalidade pela “ausência de nomes próprios”. A observação de Silverman configura-se válida desde que se assuma que a relação referida implique uma aprendizagem dinâmica. A relação entre os detentos não é a de uma assimilação passiva das dicas e conselhos do mais velho: o 125 muitas vezes opõe-se ao que o outro fala<sup>36</sup>, ou questiona o que é dito<sup>37</sup>, ou simplesmente não compreende<sup>38</sup>. Aquilo que ele retém é aquilo que vale para sua experiência individual, ou seja, a aprendizagem não ocorre pela assimilação meramente intelectual do que é exposto pelo 58, mas também pela incorporação da experiência do detento mais velho à própria experiência de vida do 125<sup>39</sup>. Além disso, nessa relação de diálogo constante, a aprendizagem é, por vezes, mútua, e estabelece-se uma relação de confiança, que permite a emersão de sentimentos recônditos e idéias formadas no íntimo dos detentos. A relação entre o 58 e o 125 é mediada por uma necessidade de sabedoria, que se reflete no diálogo de aconselhamento que empreendem. Essa relação envolve elementos de uma percepção diferenciada entre os dialogadores, que é descrita por Benjamin em sua reflexão sobre a morte de pessoas velhas:

A perda com que esta morte [a morte de um velho] possa afetar alguém muito mais jovem dirige seu olhar, talvez pela primeira vez, para aquilo que pode reinar entre duas pessoas separadas por uma diferença de idade muito grande e, apesar disso, ligadas por afeição. O morto fazia as vezes de um interlocutor com quem, certamente, não se podia tocar na maior parte dos assuntos, nas coisas mais importantes que dissessem respeito à pessoa. Em compensação, a conversa com ele era cheia de um frescor e de uma paz que nunca seriam possíveis com um coetâneo. Isso, porém, tinha duas razões distintas. Primeiramente, **todas as confirmações, mesmo as mais insignificantes, aproximaram-nos por sobre o abismo entre gerações de modo mais categórico do que se fosse entre**

<sup>36</sup> “Eu pensava que se ele fosse tão vivo assim não estaria cumprindo pena.” (SANT'ANNA, 1973, p. 118)

<sup>37</sup> “Mas isto eu achava impossível: gostar daqui.” (SANT'ANNA, 1973, p. 125)

<sup>38</sup> “Assim era o 58: falando coisas inteligentes e complicadas. Há coisas que ele disse há muito tempo e só agora eu começo a compreender. E outras coisas que até hoje eu não compreendi direito.” (SANT'ANNA, 1973, p. 120)

<sup>39</sup> Cf. no capítulo 2 a noção benjaminiana de incorporação da experiência.

**iguais.** Em seguida, contudo, o mais jovem encontrou aquilo que depois - quando os velhos o terão abandonado - desaparece totalmente, até que ele mesmo se torne velho: **o diálogo que se mantém completamente afastado de todo e qualquer cálculo e de toda consideração exterior, porque um nada tem a esperar do outro, ninguém se depara com outros sentimentos senão daquela rara benevolência sem qualquer mistura.** (BENJAMIN, 1995, p. 268)

O trecho citado refere-se à condição de diálogo produtivo entre indivíduos com grande diferença de idade, como no caso dos detentos 58 e 125. O primeiro fragmento grifado indica que a produtividade do diálogo se deveria ao fato de que experiências semelhantes se encontram apesar das diferentes fases da vida (o que efetivamente ocorre no cárcere, onde as limitações da ambiência e da rotina criam condições propícias à repetição cíclica das mesmas vivências). O segundo fragmento destacado indica influência de outro fator nessa produtividade: a cessação das expectativas em relação ao outro, eliminando o “cálculo” e a “consideração exterior”. Nesse caso, o envelhecimento do 58 proporciona essa condição: a experiência de anos de confinamento e tratamento desumano, bem como a diminuição progressiva das reações de resistência ao sistema, colocam-no em condições de perceber a necessidade de uma postura solidária, e a ausência de perspectiva de vida de ambos os detentos cria as condições favoráveis para efetivação dessa postura. Em decorrência dessa solidariedade, a relação reveste-se de um afetividade que acaba se configurando instável em relação ao seu objeto na mesma proporção da instabilidade emocional do sujeito. Isso gera momentos de aproximação e distanciamento, em que ora os desgostos revelados na fala espontânea, ora os benefícios da reconstrução subjetiva por essa fala, são atribuídos ao 58 pelo 125:

Eu andando nervoso na cela, enquanto o 58 falava. **E tinha horas que eu gostava do 58 como se ele fosse meu pai.** Como se eu não pudesse suportar a vida aqui na casa sem a presença dele.

**Mas noutras horas eu detestava o 58, como se ele tivesse culpa de todos os meus males.** Eu chegava a ter vontade de matar o 58. Mas ele era um cara vivo, sabia o momento de calar a boca; sabia quando eu estava detestando ele. Então ele ficava quieto num canto, quase ausente da cela. (SANT'ANNA, 1973, p. 124)

O desenvolvimento dessa relação aponta para um crescente respeito, por parte dos detentos, pelas individualidades que vão se constituindo no decorrer da convivência; esse respeito se converte em admiração e, com o distanciamento temporal, transforma o detento 58 numa referência do detento 125. O final do conto – que aparece seccionado em relação ao restante do texto por um espaço gráfico, indicativo de lapso de tempo – mostra o detento 125 utilizando as mesmas recomendações do detento 58 ao se dirigir ao detento 237, mais novo de casa e inexperiente. Essa situação faz com que se torne presente o vocativo (em destaque no trecho abaixo citado) como elemento surpresa,

sugerindo que a narração dos fatos, desde seu início, tenha sido feita presencialmente em relação a outro detento:

É o que eu digo pra você, **237**. Esse nervosismo seu é coisa de novato. Acaba passando. Mas a gente aprende à custa de porrada. E ainda há uma porção de coisas pra você aprender, **237**. (SANT'ANNA, 1973, p. 126, grifos nossos)

A mudança de perspectiva final consolida a idéia de repetição cíclica e de força intrínseca da narrativa enquanto discurso de sabedoria de vida: as lições tomadas do 58 pelo 125 agora serão recebidas do 125 pelo 237, e fica implícita a sugestão de que cada detento que chegar à instituição aprenderá com o mais velho as formas de sobreviver ao sofrimento a que será submetido. Este constante aprendizado, transmitido de geração em geração, aparece tematizado em momento anterior do texto, como mostra o parágrafo abaixo:

O 58 tivera um ex-companheiro de cela, **o 34, que se concentrava apenas no interior de sua mente, gastando dias e meses naquilo**. O 34 era um sujeito que recusava quase toda a alimentação, mas não ficava doente nem fraco. O 34 quase nunca falava e, no entanto, **ele, o 58, aprendera uma porção de coisas novas com o 34**. O 58 disse que o 34 era um sujeito tão tranqüilo que a gente não conseguia imaginar ele cometendo um crime de morte. **Mas o 34 explicou ao 58 que não fora sempre assim. Ele aprendera quase tudo com um seu companheiro de cela, o 15, que o 58 não chegara a conhecer**. (SANT'ANNA, 1973, p. 125, grifos nossos)

No trecho citado, a relação entre o 34 e o 58 aparece como análoga à do 58 com o 125. O primeiro excerto grifado mostra o 34 sendo lembrado como um detento com grande capacidade de controle mental, característica similar à que é apontada pelo 58, ao aconselhar o 125, como fundamental para suportar a solitária: “conseguir viver sozinho consigo mesmo, sem necessidade de nenhum estímulo exterior” (SANT'ANNA, 1973, p. 118). O segundo excerto grifado explicita a relação de aprendizagem do 58 com o 34, que tem as mesmas características da relação do primeiro com o 125. O último excerto grifado é indicativo de uma outra relação análoga de aprendizagem, desta vez entre o 34 e o detento 15; nesse caso, tal como o 125 só soubera do 34 pelo 58, o 58 só soube do 15 pelo 34. Os exemplos deixam claro o aspecto da circularidade temporal que marca a relação dos detentos no conto. Essa circularidade associa-se a um retorno constante das mesmas situações de aprendizagem, protagonizadas por outros indivíduos dentro do mesmo sistema.

O crítico José Martins GARCIA (1974, p.11) valoriza esse aspecto circular do desenvolvimento narrativo e aponta-o como especialmente bem realizado em “O ‘58’”.

Para ele, a circularidade no conto, além de retomar motivo recorrente em *Notas*, revela uma impossibilidade de solução para o problema da relação desgastante e desumana do sujeito com o sistema carcerário. A esse respeito, pondera:

Será difícil determinar quais as melhores narrativas deste livro. Graças, porém, à intensidade que assume a problemática do círculo, convirá destacar a narrativa intitulada “O 58” (p. 117-126), em que o círculo, para além de permitir o ponto final, surge como revelação exasperante de um universo concentracionário. O tema é diversas vezes abordado, às vezes com extraordinária ambigüidade: caserna, prisão, manicômio?... (GARCIA, 1974, p.11)

No trecho citado, o autor alude a outros contos em que haveria a retomada desse impasse na relação entre o sujeito e o ambiente: “O pelotão” (ao mencionar a “caserna”) e “A nossa casa” (o “manicômio”). A comparação de “O ‘58” com os outros dois contos aludidos por Garcia remete à investigação acerca da articulação do impasse subjetivo das personagens com os aspectos estruturais do conto, pois nos três casos as personagens vivem relações de enfrentamento em que a força do sistema torna inócua toda tentativa de subversão. Essas relações são marcantes nas estruturas de “O ‘58” e “O pelotão” (analisado no capítulo anterior), e nossa análise limitar-se-á a esses dois textos, abarcando similaridades e discrepâncias relevantes.

Entre os pontos em comum apresentados pelos contos, podem-se citar a presença de procedimentos desestruturantes da subjetividade (o fuzilamento frio e calculado do prisioneiro em “O pelotão”, as agressões e humilhações impingidas ao detento 125 em “O ‘58”) e desindividualizadores (a dissolução das individualidades no coletivo do pelotão no primeiro, a nomeação dos encarcerados por meio de números no segundo) das personagens.

O primeiro ponto comum a ser analisado é o processo de desestruturação subjetiva dos indivíduos nos dois contos. Da mesma forma que esse processo em “O pelotão” associa-se a um contexto histórico de opressão e violência institucional, percebido do ponto de vista da organização militar, a resignação progressiva do narrador-personagem em “O ‘58” remete ao contexto de opressão historicamente constituído pelo sistema prisional brasileiro, que reflete, em muitos aspectos, disposições autoritárias de poder em nossa sociedade.

A esse respeito, é importante considerar as ponderações de Sérgio ADORNO (1991), em seu artigo “Sistema penitenciário no Brasil: problemas e desafios”. Nesse texto, o autor procura compreender as razões pelas quais se explicaria “a reconhecida incapacidade e incompetência do poder público em gerenciar amplas massas carcerárias, bem assim de lograr uma política efetivamente coordenadora da execução penal”

(ADORNO, 1991, p. 68). O autor afirma que as políticas penais brasileiras sempre se pautaram por uma orientação eclética, buscando conciliar duas tendências diferenciadas: uma direcionada à ação punitiva do Estado como forma de “reafirmação do princípio moral de constituição da vida em sociedade” e outra voltada para o potencial criminógeno do infrator e suas motivações interiores, que teria dado origem, no Estado Moderno, à visão do sistema penitenciário como uma “empresa reformadora de cidadãos” (ADORNO, 1991, p. 66-67). Entretanto, essas políticas penais tiveram de lidar com o problema da dicotomia entre seus aspectos burocráticos e sua prática institucional efetiva. Segundo Sérgio Adorno, essa dicotomia tomaria forma de um descompasso entre a dimensão formal e a informal das políticas implementadas. Sobre essas dimensões, afirma o pesquisador:

A primeira [a dimensão formal] diz respeito à intenção do poder público ao legislar sobre o crime, ao expedir relatórios oficiais, ao definir prioridades e metas, ao formular regulamentos e normas, ao impor regras de funcionamento às agências de contenção da criminalidade, ao planejar atividades. A segunda [a dimensão informal] refere-se ao modo pelo qual atividades programadas ganham vida no cotidiano das instituições. Essas atividades são viabilizadas pela interação comunicativa entre diferentes agentes de controle. Encontramo-nos no terreno da cultura organizacional, lugar onde se verifica o intercâmbio entre delinqüentes e agentes da ordem, os quais atribuem significados subjetivos às normas e diretrizes formuladas no exercício concreto e diariamente renovado de por em funcionamento as agências de contenção e reparação sociais. Trata-se de dimensões que ora podem convergir entre si, ora se encontram em conflito, o que pode resultar, como de fato resulta com muita freqüência, na falência dos propósitos – alguns até movidos por nobres ideais – do poder público ao implementar programas e normas regulamentares. (ADORNO, 1991, p. 66-67)

Como resultado dessa tensão, o sistema prisional fracassa em sua tentativa de ressocialização do infrator, e acaba pendendo para uma prática punitiva e violenta<sup>40</sup>, incapaz de reintegrar o indivíduo à sociedade da qual ele foi apartado. Esse fracasso do modelo penitenciário reflete-se na forma como o sistema acolhe o detento, e na expectativa de recuperação que nele deposita:

A inclusão de um cidadão sentenciado em uma penitenciária não significa uma tentativa – com insucesso, é certo – de reinscrição da história dos sentenciados em outro espaço, reinscrição que reclama o apagamento simbólico dos contatos havidos anteriormente com as agências policiais e judiciárias, **como se as prisões fossem, por excelência, lugar de purificação**. É muito significativo que, durante a inclusão, **separam-se definitivamente o sentenciado do processo que o acompanhava, instituindo uma história de pauta dupla, a oficial e a do “reeducando”**. Significativo também que, há alguns anos atrás, um ex-Diretor da Casa de Detenção de São Paulo, já falecido, reunia diariamente os presos

---

<sup>40</sup> “De fato, a despeito dos propósitos reformadores e ressocializadores embutidos na fala dos governantes e na convicção de homens aos quais está incumbida a tarefa de administrar massas carcerárias, a prisão não consegue dissimular seu avesso: o de ser aparelho exemplarmente punitivo”. (ADORNO, 1981, p. 70)

trazidos pelo “bonde” e punha-se a discursar. Em um tom profético e grave, decretava **o esquecimento da história anterior**, não apenas a dos crimes, mas também – e sobretudo – a da passagem, cheia de nódoas, pela polícia e a da experiência, nada gratificante, da condenação. (ADORNO, 1991, p. 69, grifos nossos)

Nota-se, pelos fragmentos grifados, que a política carcerária de reinserção dos detentos na sociedade passa por um apagamento da história pessoal anterior à prisão em função de uma suposta “purificação” dos mesmos, que se daria no interior do sistema prisional e em decorrência de um processo de reeducação. Essa política fracassa nas condições em que é implementada, pois a rotina elaborada para essa suposta “reeducação” mostra-se totalmente ineficiente. O inicialmente irônico e posteriormente incisivo comentário do detento 58, no início do texto, funciona como uma crítica a essa ineficiência:

“O regulamento da Casa é simples”, ele dizia. “O dia se compõe de três partes: manhã, tarde e noite. De manhã a gente não faz nada; de tarde também. E de noite a gente dorme”.  
 “Porque esse negócio de Casa de Correção é bobagem. Aqui ninguém se corrige; todo mundo apodrece. A não ser que se torne forte, mais forte do que eles.”  
 (SANT'ANNA, 1973, p. 117)

Outro índice do fracasso dessa perspectiva de reinserção está na própria característica de aprendizagem da relação entre os detentos. A fala confessional do 125 e os conselhos do 58 criam um espaço de reeducação que não é possível estabelecer na programação da organização prisional. Nesse sentido, a narração dos fatos da vida antes da prisão é um ato de resistência ao “esquecimento da história anterior” proposto pelo sistema e compreendido pelos detentos como uma forma de punição: “Eles põem a gente aqui por castigo, 125. Eles querem se convencer e convencer a gente que a gente merece esse castigo. Mas é tudo mentira, 125” (SANT'ANNA, 1973, p. 117).

Quando observado do ponto de vista da estrutura física, o fracasso do sistema reflete-se na precariedade das condições de subsistência oferecidas aos detentos. Sérgio Adorno reconhece que “não são poucos os indicadores que espelham a precariedade do sistema penitenciário brasileiro” (ADORNO, 1981, p. 71), e cita, entre outros, a alimentação deteriorada<sup>41</sup> e o clima de constante violência na relação dos agentes com os detentos e destes entre si. Ambas as características são recuperadas na construção ficcional do espaço em “O '58””, por meio das reclamações constantes dos presos em

<sup>41</sup> “Os padrões de alimentação também não primam pela qualidade. As refeições diárias consistem, pela manhã, de café e um pedaço de pão; ao almoço, de arroz e feijão, macarrão e, vez ou outra, um pedaço de carne. No jantar, consomem-se sobras do almoço. Não é incomum que a alimentação seja servida já deteriorada, o que ocasiona queixas freqüentes de problemas gastrintestinais.” (ADORNO, 1981, p. 71)

relação à comida, e de um exemplar embate físico entre o 125 e o carcereiro:

“A comida, por exemplo. No princípio, você fica revoltado com essa lavagem que eles servem aqui. Você vomita, depois fica jejuando, mas no fim entrega os pontos. Não digo que a gente chegue a gostar da comida. Isto é impossível. Mas você come com indiferença. Deixa o bolo passar da boca para o estômago. Como água. Sem paladar. É uma outra coisa que você precisa aprender, 125.” (SANT’ANNA, 1973, p. 118)

Eu tentei segurar o carcereiro por entre as grades, contra os conselhos do 58. O 58 havia me dito que o carcereiro só sacaneava os presos no princípio. (...) Mas eu não ouvi os conselhos do 58. Eu segurei o carcereiro por entre as grades, quase enforquei o homem. Porque ele cuspiu no meu prato. De propósito, pra ver minha reação. (SANT’ANNA, 1973, p. 118)

Esses problemas estruturais impedem que a Casa de Correção seja vista como um local de recuperação da dignidade humana dos detentos. Ao contrário, estes a associam à humilhação cotidiana, e à permanente degradação exterior e interior que sofrem: ela está mais próxima de ser uma punição que uma oportunidade de reeducação. A condenação à solitária aparece como exemplo mais acabado dessa degradação: nenhum elemento da política de poder carcerária aproxima-se tanto da noção de castigo, como atestam o temor e o sofrimento descritos pelo 125 em sua passagem por ela. A solitária, uma das sanções mais desumanas impingidas aos presos, faz parte, segundo Sérgio Adorno, da cultura organizacional violenta e opressiva do sistema prisional brasileiro:

Nos regimentos internos dos estabelecimentos prisionais, há, de modo geral, capítulo dedicado à repreensão de comportamentos considerados inadequados, para os quais há sanções. Esses regimentos, além de serem ultrapassados, intervindo nos mais recônditos espaços do comportamento, servem apenas de caução legal ao arbítrio. De fato, **as prisões possuem uma espécie de “minitribunal” interno, capaz de sobrepor penas à própria pena decretada pelo poder judiciário competente.** Essas penas internas variam da advertência ao **enclausuramento nas celas fortes, onde não há iluminação e sequer ventilação, e onde o preso punido permanece por tempo indeterminado ao sabor de circunstâncias e da decisão arbitrária de diretores penais.** (ADORNO, 1991, p. 73, grifos nossos)

O trecho citado faz referência aos “minitribunais internos”, que aplicam aos presos condenações adicionais àquela que os levou ao cárcere, e estabelecem uma estrutura interna de poder, abusiva e violenta. A solitária se caracteriza como uma pena desses minitribunais, e é um instrumento de poder da cultura organizacional da prisão, resultando numa sanção muito mais agressiva e pungente que a vida dentro das celas. No contexto ficcional, a submissão do detento 125 ao castigo da solitária marca-o profundamente, e contribui para imprimir na atmosfera do conto uma visão negativa e destrutiva da realidade. O sofrimento impingido à personagem por essa condenação aparece como



próximo do insuportável, levando-a até à tentativa de suicídio. Abaixo, seguem alguns trechos que se aproximam da sucinta descrição de Sérgio Adorno na citação anterior:

Em primeiro lugar, é tudo escuro. A gente não enxerga o próprio corpo.  
 (...) É uma outra coisa que se tem de aprender: a convivência com os insetos. Deixar que eles subam pelo seu corpo, lhe façam cócegas. Porque o nojo é algo que pode ser deixado para trás. É quase um luxo.  
 Mas a solitária, na primeira vez, é igual a ser enterrado vivo. (...)  
 Então você se joga de cabeça contra as paredes. Você se machuca, mas não consegue morrer. (...)  
 A gente se mijá todo, esperneia, grita, chora. E nada acontece. (...)  
 Depois de algum tempo, quase não faz diferença ficar ali na Solitária por um dia a mais ou a menos. Ou vinte dias ou a vida inteira. É uma forma de enlouquecer. (SANT'ANNA, 1973, p. 119-120)

Para os detentos, portanto, aprender a conviver em um ambiente com tamanha carga de humilhação e agressão é aprender a aceitar as condições em que estão e resignar-se, para continuar sobrevivendo. Seguem nessa linha os conselhos do 58 ao 125: deve-se tolerar o carcereiro, que desiste aos poucos de cometer seus abusos; deve-se tolerar a comida, até acostumar-se com ela; deve-se aprender a ter força mental para sobreviver à solitária. O que o detento 58 tenta ensinar ao 125 é a forma de se adaptar, para sofrer o menos possível, à cultura organizacional do sistema presidiário, ou seja, à dimensão informal das políticas prisionais. Em *Microfísica do poder*, o filósofo Michel Foucault aponta para a força dessa dimensão informal e não oficial, que é a forma como a prisão se apresenta para os encarcerados, e como ela acarreta a formação de discursos que se articulam ao funcionamento efetivo do sistema:

No caso da prisão não haveria sentido em limitarmo-nos aos discursos formulados sobre a prisão. Há igualmente aqueles **que vêm da prisão**: as decisões, os regulamentos que são elementos constituintes da prisão, o funcionamento mesmo da prisão, que possui suas estratégias, seus discursos não formulados, suas astúcias que finalmente não são de ninguém, mas que são no entanto vividas, assegurando o funcionamento e a permanência da instituição. É tudo isto que é preciso ao mesmo tempo recolher e fazer aparecer. (FOUCAULT, 1979, p.130, grifos nossos)

Se a política de poder interna das prisões revela-se autoritária e desumanizadora, agravada ainda pelos problemas de estrutura dos cárceres e pela convivência do Estado com a ilegalidade de suas práticas, o diálogo dos detentos funciona também como um espaço discursivo de defesa contra essa política: a reação ao discurso “não formulado” surge como uma “estratégia” de sobrevivência, sempre no âmbito dos discursos “que vêm da prisão”, que nascem das relações humanas lá desenvolvidas.

Pelas observações precedentes, percebe-se que o espaço prisional ficcional criado

para as personagens 58 e 125 tangencia em muitos aspectos o espaço prisional historicamente constituído pelo Estado brasileiro, e que a opressão e violência a que os detentos são submetidos, tanto na ficção quanto na história, funda-se em uma política penal institucional falida, desestruturadora de individualidades e associada a uma lógica de repressão, mesma lógica que leva ao fuzilamento do professor, em “O pelotão”.

Outro procedimento comum entre “O ‘58” e “O pelotão” é a ausência de nomeação para as personagens dos dois contos, traço compartilhado ainda com o conto “A nossa casa”. Em “O ‘58” e “A nossa casa”, as personagens são identificadas por números, à exceção das que ocupam cargos e exercem funções de controle dentro do sistema (o carcereiro, os guardas, o Diretor). Na verdade, em todo o livro, a não utilização de nomes próprios para as personagens é recorrente. Essa característica reforça a dificuldade de constituição subjetiva das mesmas, visto que sua nomeação pelo autor contribui para acentuar sua particularidade e fortalecer sua identidade, como atesta o crítico Ian Watt, em suas reflexões sobre o romance moderno:

Logicamente o problema da identidade individual tem íntima relação com o status epistemológico dos nomes próprios; assim, nas palavras de Hobbes, “os nomes próprios trazem à mente uma única coisa; os universais lembram muitas a todos”. Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. (WATT, 1990, p. 19)

As observações de Watt, embora tenham como referência o desenvolvimento do romance enquanto gênero, contribuem para compreender a construção das figuras centrais tanto em “O pelotão” quanto em “O ‘58” e “A nossa Casa”: personagens cuja identidade está enfraquecida em função da fragmentação de sua subjetividade. A forma como o autor as nomeia indica que sua particularização só se dá na sua relação com a instituição: seja pela imersão num coletivo irreflexivo (“O pelotão”, onde há soldados, sargento, tenente, prisioneiro e o próprio pelotão), seja pela sua transformação em objeto burocraticamente institucionalizado pela numeração (em “O ‘58” e “A nossa Casa”, onde há o Diretor, o carcereiro, o juiz, e vários internos identificados por números, como o 58 e o 125). Alijar de nomes próprios convencionais as personagens significa, assim, chamar a atenção para sua insignificância perante o sistema. No caso dos dois últimos contos citados, a opção pela numeração das pessoas na instituição transforma-as em processos burocráticos, em coisas numeráveis, desumanizando-as. Os indivíduos passam a ser vistos como itens da contabilidade ou organização administrativa da instituição em que vivem; disso decorre a anulação e degradação de suas condições humanas, planificadas por um sistema que desconsidera as necessidades subjetivas e as diferenças individuais.

Do ponto de vista da estrutura, a grande diferença entre os dois contos está na forma como o narrador se posiciona em relação à matéria narrada. Para analisar esse aspecto, consideraremos as distinções de pessoa e grau de intervenção (o narrador de “O pelotão” está na terceira pessoa e não influencia os acontecimentos que descreve, e o de “O '58” é um narrador-personagem que participa de forma atuante daquilo que narra) e elaboraremos a questão da apropriação do discurso das personagens.

Nos dois contos, nota-se a utilização de recursos estilísticos que mostram dificuldade de articulação da narrativa (frases justapostas ou coordenadas que dão a sensação de ausência de causalidade). Em “O '58”, esses recursos aparecem apenas no início, com cinco frases que lembram o estilo discursivo de “O pelotão”, justapostas e iniciadas pelo sujeito simples (grifado):

**O 58** vivia me dando conselhos. **O 58** era muito mais antigo do que eu aqui na Casa. **O 58** era meu companheiro de cela. **O 58** estava ficando velho e a gente respeitava ele não pela força, mas pela experiência. **O 58** estava por dentro de todos os macetes da Casa. (SANT'ANNA, 1973, p. 117, grifos nossos)

A aproximação estilística indica uma aproximação semântica: tal como o narrador em “O pelotão” assume o ponto de vista irreflexivo e frio dos soldados, o narrador-personagem 125 ainda não revela, nesse início de conto, capacidade de compreensão crítica dos fenômenos relacionados ao que vivencia. Esse estilo discursivo, entretanto, vai se transfigurando no decorrer do conto, à medida que a relação entre o 125 e o 58 evolui. A transfiguração acompanha uma mudança na forma como a narração assimila a voz das personagens, fenômeno que se associa à estruturação diferenciada do foco narrativo no conto em questão.

Enquanto em “O pelotão” a forma de narrar aproxima-se da percepção desumanizadora do coletivo que obedece à instituição opressiva, em “O '58” os fatos são contados sempre a partir da perspectiva dos oprimidos, e a troca de experiências entre detentos serve para rearticular as idéias sobre a liberdade e o sentido da existência dos mesmos. A narração em primeira pessoa, necessariamente parcial e precária, está atrelada às impressões do detento 125 e às suas vivências dentro do ambiente carcerário. Em oposição ao estilo impassível e fleumático em “O pelotão”, associado à necessidade de supressão do questionamento sobre a execução para não comprometer sua realização, o estilo da voz narrativa em “O '58” é mais aberto a impressões e comentários, e associa-se, inversamente, à necessidade de reflexão sobre a violência, para diminuir os efeitos de sua aplicação: por isso, o narrador-personagem avalia e rearticula constantemente as experiências violentas a que é submetido. Assim, o discurso

proferido pelo narrador-detento 125, na medida em que se constitui num filtro para a apresentação de todos os diálogos das personagens, torna-se o elemento central para a interpretação do conto.

Sob esse prisma, é indispensável para a análise considerar a relação entre os discursos dos detentos 58 e 125 no corpo do texto. O segundo, o terceiro e o quarto parágrafos, logo no início do conto, trazem o detento 125 citando o discurso do detento 58. A remissão ao discurso do detento mais velho é feita pela transcrição integral da fala do mesmo, colocada entre aspas e apresentada como uma voz totalmente diferente da voz do narrador:

“Você vai ver, 125”, ele falava: - “os anos passam e a gente vai mudando.”  
“Aqui na casa, por exemplo, é besteira a gente bancar o bravo. Aqui, como em todos os lugares, a gente tem de ser é vivo, saber das coisas.” (SANT’ANNA, 1973, p. 118)

O trecho citado, que exemplifica o procedimento de transcrição nos parágrafos referidos, mostra que não há comentários ou réplicas em relação a essa voz discursiva. Segundo BAKHTIN (1995, p. 149-151), essa orientação revela uma “tendência fundamental”, em relação ao discurso de outrem, de “visar à conservação de sua integridade e autenticidade”; denominada estilo linear, essa tendência caracteriza-se por uma apreensão dogmática da palavra, numa tentativa de manter nítidas as fronteiras entre os diferentes discursos, e, por extensão, entre os diferentes universos de valores que a eles subjazem:

Na verdade, dentro de uma situação em que todos os julgamentos sociais de valor são divididos em alternativas nítidas e distintas, não há lugar para uma atitude positiva e atenta a todos os componentes individualizantes da enunciação de outrem. (BAKHTIN, 1995, p. 149)

Essa forma de citar o discurso do detento 58 aponta, de acordo com as idéias de Bakhtin, para uma resistência inicial em relação ao discurso de outrem, que não é considerado válido para a experiência do narrador: “Mas no começo eu não ligava muito pros conselhos do 58. Eu pensava que se ele fosse tão vivo assim não estaria cumprindo pena” (SANT’ANNA, 1973, p. 118).

A recusa do aconselhamento oferecido pelo 58 revela, também, a incapacidade inicial do detento 125 de articular o discurso do outro à sua própria realidade de vida. A escolha do estilo linear de enunciação associa-se a essa recusa: “A tendência principal do estilo linear é criar contornos exteriores nítidos à volta do discurso citado, correspondendo a uma fraqueza do fator individual interno” (BAKHTIN, 1995, p. 150).

Nos parágrafos seguintes (quinto e sexto), o discurso do narrador oscila entre a citação literal da fala do 58 e o discurso indireto. No entanto, a partir da frase “se eu escutasse os conselhos do 58, não teria sido jogado na solitária” (SANT’ANNA, 1973, p. 118), o discurso do 58 deixa de ser apresentado como máxima moral e passa a receber comentários opinativos por parte do narrador. A respeitabilidade da experiência do outro detento é marcada por um predomínio do discurso indireto, e um aumento gradativo dos comentários em relação ao mesmo. A forma de apreensão do discurso citado muda, e há uma correspondente aproximação das experiências de vida dos detentos 58 e 125. Essa mudança de estilo implica, segundo a contribuição teórica de Bakhtin, uma passagem da postura dogmática para uma postura relativista, que “é muito favorável a uma apreensão de todos os matizes lingüísticos do pensamento, das opiniões, do sentimento” (BAKHTIN, 1995, p. 151). O narrador “não pode opor às suas posições subjetivas, um mundo mais autoritário e mais objetivo” (BAKHTIN, 1995, p. 151). Os trechos abaixo ilustram a utilização do discurso indireto:

Mas o 58 dizia que a loucura era uma questão de ponto de vista. Que se eu olhasse bem para os carcereiros, os guardas, o Diretor da Casa, o Juiz que nos mandou pra cá, não passavam todos de loucos. A única diferença é que eles estavam do lado de fora e nós aqui na Casa. (SANT’ANNA, 1973, p. 120)

O 58 matou a mulher que ele mais gostava. Ele disse que matou a mulher porque não pôde suportar ela gostando de outro. Ele disse que matar a mulher foi uma forma de guardá-la para sempre. Naquela época ele era muito novo e ainda acreditava em possuir as pessoas. (SANT’ANNA, 1973, p. 120)

Constata-se, assim, que a mudança da postura do narrador-personagem está em consonância com a transformação de suas relações com a personagem que a aconselha e com a instituição que a abriga.

O ápice dessa transformação coincide com a maior mudança em termos de estrutura discursiva: quando o leitor percebe, no final do conto, que o detento 125 tem, em relação ao novato 237, o mesmo papel de aconselhamento que o detento 58 tinha em relação a ele, a enunciação do narrador incorpora como sendo sua, sem nenhuma marca de alteridade, o discurso de outrem. Frases atribuídas ao detento 58 no decorrer da história tornam-se, nesse momento, parte integrante do discurso do detento 125. Essa assimilação de um discurso pelo outro só é possível quando o processo de aprendizagem atingiu o seu final, e o conto indica que esse mesmo processo recomeçará em relação ao 237, numa seqüência cíclica em que a transmissão do conhecimento depende, essencialmente, da compreensão atenta e ativa do discurso do outro. Abaixo, transcrevem-se, primeiro, as falas do 125 para o 237. Em seqüência, trechos das falas do

58 para o 125 que coincidem com os excertos grifados:

É o que digo pra você, 237. Esse nervosismo seu é coisa de novato. Acaba passando. Mas a gente aprende à custa de porrada. **E ainda há uma porção de coisas pra você aprender, 237.**

**Aqui na Casa, por exemplo, é besteira bancar o bravo. Aqui na Casa, como em todos os lugares, a gente tem de ser é vivo, saber das coisas.**

Se não, você acaba na Solitária. Se continuar nervoso desse jeito, você acaba na Solitária, 237. **Eu garanto a você que o carcereiro só sacaneia a gente no princípio.** Depois ele põe a gente de lado como um brinquedo antigo. (SANT'ANNA, 1973, p. 126, grifos nossos)

"(...) É um negócio meio complicado, 125. Mas você acaba entendendo, se for um cara inteligente. **Há uma porção de coisas que você precisa entender, 125.**"

"(...) É uma outra coisa que você precisa aprender, 125. **Há uma porção de coisas que você precisa aprender, 125.**"

(...)

**"Aqui na casa, por exemplo, é besteira a gente bancar o bravo. Aqui, como em todos os lugares, a gente tem de ser é vivo, saber das coisas."**

(...)

**O 58 havia me dito que o carcereiro só sacaneava os presos no princípio.** Ele fazia aquilo só pra se divertir um pouco, testar o novato. Depois ele punha a gente de lado como um brinquedo antigo. (SANT'ANNA, 1973, p. 117-118, grifos nossos)

Essa mudança gradativa na relação entre discursos transforma a própria fluência do texto, rompendo com a frieza e a irreflexão no estilo dos primeiros parágrafos e chegando a percepções e juízos bastante agudos sobre a realidade vivenciada no decorrer da história. O mesmo não ocorre em "O pelotão": não há nenhum momento de diálogo possível para o oprimido, nem em relação ao opressor, nem em relação a outro oprimido, pois o prisioneiro encontra-se isolado; não há espaço para a articulação da experiência pelo diálogo, porque não existem condições de efetivá-lo; como solução narrativa para essa situação, não há nenhuma transformação no estilo do texto, que se mantém o mesmo até o final.

Os aspectos formais citados, além de se articularem com a estrutura de poder do sistema prisional, relacionam-se com os acontecimentos históricos da época do regime autoritário brasileiro, e dois fatores podem ser citados como reforço dessa perspectiva de interpretação, que enfatiza a analogia entre a situação dos detentos em "O '58" e a situação dos cidadãos oprimidos pela política autoritária do regime militar.

O primeiro fator é a experiência concreta de militantes opositores: embora os detentos 125 e 58 não possam ser considerados, em suas caracterizações ficcionais, como membros de uma oposição organizada ao regime ditatorial, as experiências que os aproximam no contexto da história remetem a toda uma série de situações vividas pelos opositores do regime que acabavam, em determinado momento de sua luta, encarcerados. A esse respeito, afirmam Maria Hermínia de Almeida e Luiz Weiss:

Ser preso era um risco a que se expunham todos os que faziam, ou se diziam de, oposição ao autoritarismo, fosse qual fosse o grau de seu efetivo envolvimento político - sem falar naqueles, nem tão poucos, que não eram nem a favor nem contra o regime, e ainda assim detidos e maltratados, antes que alguém se desse conta do engano. A prisão, pois, era um acontecimento ao mesmo tempo esperado e surpreendente, uma ameaça incrustada no cotidiano de cada um, uma possibilidade, nunca esquecida por completo, que se tratava de exorcizar, por vezes, com as armas do humor negro e da ironia. (ALMEIDA; WEISS, 2000, p. 388-389)

A possibilidade da prisão era uma realidade sempre iminente, e por vezes concreta, para os opositores do regime e mesmo os “que não eram nem a favor nem contra”, mas que poderiam ser detidos por engano. Uma vez efetivado, o encarceramento colocava os opositores do regime na situação de detentos, submetidos à dura realidade do sistema prisional descrita anteriormente. Nessa situação, muitas das estratégias dos detentos comuns eram assimiladas pelos detentos políticos, e a solidariedade e o aprendizado mútuo característicos das relações intraprisionais (ficcionalmente elaboradas em “O '58'”) passavam a fazer parte de seus cotidianos, como indicam as contribuições de Almeida e Weiss:

Como em todos os cárceres políticos de todos os tempos, **as mínimas manifestações de solidariedade tinham enorme significado para quem as recebia**: um sorriso, o punho ou o polegar erguido, quando, indo ou voltando da tortura, se passava sem capuz diante da cela de um companheiro; palavras rápidas trocadas antes que fechassem a porta; um cigarro ou uma peça de roupa limpa vindos não se sabia de onde; uma Novalgina escondida dentro da barra de uma calça mandada por parentes ou amigos. (ALMEIDA; WEISS, 2000, p. 392, grifos nossos)

No DOI-CODI de São Paulo, em 1975, numa cela cheia de comunistas, onde um dos presos, um estudante de Santos, tinha os pés em carne viva e o outro, um velho trabalhador, nem comer conseguia sozinho, **um capitão da marinha mercante, também ele torturado, passava o dia narrando aventuras, contando piadas, distribuindo apelidos e troçando de todos. Sobreviver exigia também o esforço de reconquistar algum espaço para a experiência privada, mesmo que fosse na memória ou em sonho.** (ALMEIDA; WEISS, 2000, p. 392, grifos nossos)

Os trechos citados indicam que a experiência prisional dos opositores do regime encontrou vários pontos comuns com a experiência dos detentos não vinculados politicamente a essa oposição. Os excertos grifados indicam aspectos dessa experiência ficcionalizados em “O '58'”: o primeiro excerto mostra a importância da postura solidária para a manutenção das forças diante do sofrimento impingido; o segundo traz, curiosamente, uma figura de referência, assemelhada à do detento 58, que, com sua capacidade discursiva, consegue melhorar o ambiente na cela onde se encontra. O comentário posterior, no mesmo excerto, está intimamente ligado ao aspecto mais

essencial do conto: a necessidade, para sobrevivência do indivíduo, de um “espaço para a experiência privada, mesmo que fosse na memória ou em sonho” (o que nos remete à rememoração empreendida pelo 125).

Há que se considerar, ainda, que o confinamento era característico da clandestinidade, pressuposto básico da atuação de muitos grupos de oposição, e que, nessas circunstâncias, a solidariedade das relações entre os indivíduos era tão necessária à sobrevivência na atuação política quanto no cárcere<sup>42</sup>.

Essa remissão da experiência interna à prisão para o ambiente externo à mesma nos introduz o segundo fator: a supressão das liberdades individuais criou, para muitos indivíduos, a sensação de cárcere mesmo quando estavam em liberdade. Não por acaso, ao iniciar seu capítulo sobre a literatura no período ditatorial, Flora Sussekind utiliza-se da metáfora da prisão, a partir de anotações de Torquato Neto:

É perigoso acostumar-se à prisão, alertava Torquato em 1970. E o aviso em parte é dirigido a si mesmo, subitamente acostumado a viver interno num hospital psiquiátrico; em parte, profetiza a verdadeira *síndrome da prisão* que tomaria conta dos escritores e da literatura brasileira de modo geral durante a década passada. E o que caracterizaria esta síndrome? Como é freqüente nas celas das prisões, ora gritos de rebeldia, como os da "arte de protesto"; ora sussurros medrosos, como nas alusões e parábolas. Ora a tentativa quase sempre difícil de estabelecer contato com o maior número possível de "prisioneiros", mesmo que para isso se tivessem que ressuscitar naturalismos e dicções oratórias; ora o autocentrimento, que nem sempre é sinônimo de qualidade literária, a "solitária", uma literatura de mão única cujo trajeto obrigatório é pelo próprio ego. (SUSSEKIND, 2004, p. 71 -72, grifos do autor)

O trecho citado, em que elementos da experiência prisional (a reação destrambelhada, a comunicação interna, o medo da ação do sistema, a solitária), muitos dos quais ficcionalizados em “O '58”, aparecem para indicar atitudes literárias diferenciadas dos escritores em relação à ausência de liberdade a que estavam submetidos pelo regime (“arte de protesto”, “alusões e parábolas”, “autocentrimento”), é forte indicativo da produtividade de uma leitura alegórica do conto analisado.

Considerando esses fatores, e ampliando-os ao retomar a idéia de uma sensação de insegurança e medo inerentes ao exercício do poder autoritário pelos grupos que sustentavam o regime, sintetizada na já citada expressão “império do medo”, de Flora

<sup>42</sup> “Para a cientista política italiana Donatella della Porta, que estudou a ação de grupos políticos armados em seu país e na Alemanha, a clandestinidade significa, necessariamente, o rompimento das relações sociais mais amplas e a adesão a movimentos centralizados e compartimentados, que reforçam o isolamento social. Nesse ambiente, a vida da organização será definida por sua dinâmica interna, mais do que pelos estímulos do mundo exterior. A sobrevivência do grupo e a solidariedade com os companheiros alcançados pela repressão prevalecem sobre qualquer objeto político. A ideologia do movimento se torna mais rígida e ritualizada; deixa de ser essencialmente uma forma de comunicação com a sociedade e se converte em instrumento de reforço da lealdade do militante à organização.” (ALMEIDA, 2000, p. 377-378)



Sussekind<sup>43</sup>, nossa análise do conto retoma a idéia de que a estrutura do mesmo remete à configuração histórica da política brasileira à época do lançamento do livro. Em “O '58”, a troca de experiências entre os detentos pode ser caracterizada como uma atitude de resistência ao sistema opressivo em que vivem. Essa resistência não é capaz de subverter o sistema, mas sim de oferecer recursos para que os oprimidos possam sobreviver à violência a ele inerente. As tensões sociais do período ditatorial brasileiro, nesse contexto, associam-se aos aspectos formais do conto: a opressão e a violência a que os detentos são submetidos, e contra as quais não podem reagir, transformam-nos em indivíduos fraturados, impotentes diante de seu agressor e angustiados pela constatação dessa impotência, procurando na narração das histórias de vida um espaço para elaboração dessa angústia. O regime de exceção a que se submetia a sociedade brasileira nesse período, por seu turno, utilizou-se de estratégias de força para silenciar os cidadãos que, impotentes diante dos ataques a que eram submetidos, e subjetivamente fraturados em função desses ataques, buscaram, nas diferentes formas de atuação política ou artística, construir espaços mínimos para elaboração dos sentimentos angustiantes que vivenciavam.

---

<sup>43</sup> Cf. à página 9, na introdução deste trabalho.

#### 4 “ELE” E “UMA VISITA, DOMINGO À TARDE, AO MUSEU”

Os contos “Ele” e “Uma visita, domingo à tarde, ao museu” fazem referência ao mundo midiático das artes e espetáculos e da produção de celebridades. Em “Ele”, esse mundo é explorado pela perspectiva biográfica de uma personagem inserida nos esquemas da indústria cultural. Em “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”, mecanização e burocratização da apreciação artística aparecem nas ações narradas de uma personagem coletiva (um grupo de visitantes).

Em nossa perspectiva de leitura, procuraremos localizar nesses contos elementos que apontem para os aspectos históricos da produção cultural brasileira da década de 1970, vinculada à política cultural do governo militar. De acordo com essa perspectiva, destacaremos trechos dos contos que fazem referência a esses aspectos, e procuraremos articulá-los à estrutura formal do texto e à sua temática narrativa.

Antes de analisar cada um dos contos, convém destacarmos o paradigma comum das análises: tanto a personagem do conto “Ele” quanto o narrador-coletivo do conto “Uma visita, domingo à tarde, ao museu” caracterizam-se por desenvolverem suas ações em ambientes ligados à cultura de massas. O monstro de “Ele” modela seu comportamento e refreia seus instintos para poder aparecer em programas de televisão, enquanto o narrador de “Uma visita” descreve seu cumprimento efetivo de todo o roteiro programado para sua visita a uma exposição num museu. Em ambos os casos, as exigências do ambiente orientam o comportamento dos protagonistas. Essas exigências associam-se à noção de indústria cultural, de massificação da cultura e de reificação da subjetividade. *Ele*<sup>44</sup> tem dificuldades em constituir-se como sujeito pleno, e em seu enfrentamento do sistema, sofre agressões que o desestabilizam. O “nós” narrador de “Uma visita” não encontra espaço para a apreciação artística das obras que vê, pois não há, no tempo que lhe é concedido, nenhuma abertura para a construção do sentido daquilo que é apreciado. A ausência de juízos de valor e de análises indica uma postura passiva, um desaparecimento do sujeito em sua relação com o objeto, e, nesse sentido, uma dificuldade deste em constituir-se e compreender-se como tal.

Para cada um dos contos, procuraremos esboçar algumas associações a partir de elementos do texto e de aspectos indicados pela crítica. Em seguida, estabeleceremos conexões entre seus aspectos formais e os problemas que decorrem de suas temáticas.

Para efeitos de análise, dividimos o conto “Ele” em quatro partes. A primeira parte

---

<sup>44</sup> Para diferenciar o nome da personagem do nome do conto e do pronome pessoal, convencionaremos grafar o primeiro em itálico (*ele*), o segundo entre aspas (“Ele”) e o terceiro em estilo padrão (ele).

consistiria no aparecimento da personagem para o grande público, e abrangeria os sete primeiros parágrafos do texto. Nessa primeira parte, a narração explora o impacto do surgimento midiático da criatura híbrida, suas características monstruosas, suas apresentações iniciais, a reação da censura e sua adaptação comportamental ao meio artístico.

A segunda parte estaria associada ao estrelato do protagonista. O oitavo parágrafo marca essa passagem: a biografia da personagem atinge seu momento mais positivo. *Ele* está no auge do sucesso. O narrador realiza a descrição desse ponto máximo de popularidade por meio do acompanhamento das notícias sobre a vida e a imagem pessoal do protagonista na indústria de celebridades. Nessa parte do texto o foco recai sobre a personalidade d'*e/e*.

A terceira parte do conto, que se inicia no décimo parágrafo e está associada à derrocada da personagem, mostra que esta é incapaz de manter o regime de contenção e disciplina que lhe garantira o estrelato. Seu comportamento não condiz com as necessidades próprias do mundo do espetáculo. O aspecto monstruoso começa, a partir do décimo segundo parágrafo, a se sobressair em relação à imagem explorada pelo sensacionalismo da mídia. A narração marca essa derrocada com críticas à figura e às aparições da personagem, apontando a inadequação de seu comportamento dentro do mundo profissional dos espetáculos.

A última parte do conto narra o desaparecimento da personagem da cena midiática e as reflexões e especulações em torno desse desaparecimento. Iniciando-se no décimo oitavo parágrafo, se estende até o final.

A partir da constatação de que “Ele” trata do processo de destruição de um ídolo midiático, que se configura como psicologicamente problemático, a constituição subjetiva fraturada da personagem principal torna-se uma questão central para a interpretação do conto. O problema da relação do sujeito com a produção cultural massificada, característico da era da reprodutibilidade técnica, foi elaborado por Adorno em seu ensaio “Indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas”. Entre as idéias expostas pelo filósofo, algumas dialogam com a questão acima colocada, tornando-se importantes para a análise do texto.

A personagem principal de “Ele” é alçada ao estrelato de forma súbita, aparecendo como um fenômeno com grande potencial de popularidade, o que a transforma posteriormente numa aposta do sistema midiático. Essa aposta leva ao investimento em sua imagem bizarra e à superexposição de sua figura:

De qualquer modo, contra ou a favor dos críticos, ele se transformou, subitamente,

numa estrela de primeira grandeza. Seu retrato passou a sair constantemente nos jornais; *e/le* era convidado a comparecer a festas de sociedade; alguns colonistas faziam alusões a casos amorosos dele (...). (SANT'ANNA, 1973, p.45)

Essa superexposição da personagem e a possibilidade para a indústria do entretenimento de obtenção de lucro com sua celebridade colocam-na na categoria de produto midiático (que poderia ser enquadrado na categoria do exótico, mas que ainda assim estaria perfeitamente submetido à lógica da televisão enquanto entretenimento planejador e massificante) e garantem uma estrutura de promoção pessoal que a leva ao sucesso. Entretanto, a personagem demonstra pouca capacidade para lidar com sua rápida ascensão, sucumbindo diante das facilidades conseguidas pelo estrelato: “o caso era que ele, como a maior parte das celebridades repentinas, não se encontrava preparado para a embriaguez, angústia e ansiedade do sucesso” (SANT'ANNA, 1973, p. 45). Há um deslumbramento com a fama, marcado por exageros que conduzem à derrocada física e à deterioração corporal e psicológica da personagem. Essa decadência remete à lógica da indústria cultural, apta a retirar do indivíduo sua dignidade humana quando este já não lhe serve como produto: “A tal ponto as pessoas são reduzidas a meras coisas que aqueles que delas dispõem podem colocá-las por instante no céu para logo em seguida jogá-las no lixo; e que vão para o diabo com seus direitos e o seu trabalho” (ADORNO, 2002, p. 44).

A singularidade da personagem não encontra espaço no mundo do espetáculo. A espetacularização da mesma é justamente sua derrocada, pois sua personalidade oferece resistência à domesticação, e sua prisão nos padrões da indústria cultural a torna infeliz. A negação em seguir os padrões impostos pela mídia e em levar uma vida “profissional”<sup>45</sup>, acaba conduzindo à perda do estrelato, que tem como conseqüências um comprometimento da auto-imagem e uma tentativa de suicídio<sup>46</sup>.

O abandono da personagem pelos produtores midiáticos e a destruição de sua carreira são conseqüências de uma estrutura de produção cultural que não oferece espaço para as peculiaridades e idiosincrasias da subjetividade. O indivíduo transforma-se em mais um produto da indústria. Subtraído de sua condição propriamente humana, reifica-se e deixa de ser sujeito no processo, assumindo a condição de objeto de consumo, e recebendo o mesmo tratamento dado aos objetos descartáveis quando deixam de ter valor para o sistema que os criou:

---

<sup>45</sup> Negação explicitada na expressão “descuidando-se dos ensaios, ou melhor, dos exercícios de condicionamento”. (SANT'ANNA, 1973, p. 46)

<sup>46</sup> “Um complexo de inferioridade manifestou-se em toda a sua plenitude e alguns rumores circularam, dando conta de que, depois de tratamentos inúteis de reflexologia, quando os médicos procuraram reembalá-lo (inclusive através de inúmeras operações plásticas) e recondicioná-lo, para depois devolvê-lo ao mundo das mediocres normalidades, *e/le* tentara o suicídio.” (SANT'ANNA, 1973, p.47)

A indústria se interessa pelos homens apenas como pelos próprios clientes e empregados, e reduziu, efetivamente, a humanidade no seu conjunto, como cada um dos seus elementos, a esta forma exaustiva. (...) Como empregados são chamados à organização racional e pressionados a inserir-se com sadio bom senso. Como clientes se vêem a si mesmos como ilustração, na tela ou nos jornais, em episódios humanos e privados da liberdade de escolha e como atração do que ainda não está enquadrado. Em qualquer dos casos permanecem objetos. (ADORNO, 2002, p. 44-45)

O problema para a personagem e para o narrador, no conto “Ele”, é que a constituição de uma imagem pública da primeira se desassocia da construção de sua subjetividade. Essa imagem é construída por empresários do ramo do entretenimento, adaptada às necessidades da cultura televisiva da época, e modelada, pelo condicionamento da personagem, para conseguir audiência e comover o público. A seqüência de aparições programadas em shows televisivos populares mostra o propósito, por parte daqueles que empresariam *ele*, de construção de uma carreira, o que, no contexto da sociedade do espetáculo, equivaleria à construção de uma imagem que, como vimos, assume características de produto. Entretanto, o comportamento da personagem enquanto indivíduo compromete justamente sua condição de produto de mídia. Coloca-se, assim, a questão da inadaptação da criatura aos padrões da indústria como uma impossibilidade de constituição subjetiva.

Para aprofundar essa questão utilizaremos as reflexões de Maria Rita KEHL (2004), que propõe uma aproximação entre as idéias de Theodor Adorno, expressas no já citado artigo sobre a indústria cultural, e Guy Debord, na obra *A sociedade do espetáculo*. Para a autora, é possível fazer uma aproximação entre os dois textos citados em função da perspectiva crítica dos autores. O texto de Debord complementaria o de Adorno por abordar uma expansão técnica e um aperfeiçoamento das comunicações de massa que ocorreu depois da escrita das reflexões do último (KEHL, 2004, p. 44). Essa expansão e esse aperfeiçoamento teriam feito com que a indústria cultural perdesse a nitidez de seus contornos, com a transformação do consumo de produtos culturais em consumo de imagens de mercadorias (KEHL, 2004, p. 45).

Nesse contexto de recrudescimento das tecnologias de dominação ideológica, a televisão, por sua capacidade sintética, prevista por Adorno, adquire papel essencial na manipulação psicológica dos indivíduos. O trecho abaixo comenta esse poder de influência da televisão:

A televisão tornou-se, desde o pós-guerra até hoje, um emissor de imagens tão onipresente e uniforme a ponto de ocupar o lugar imaginário do Outro nas sociedades onde ela impera. As mensagens televisivas, em especial a

publicidade, em sua unidade técnica oferecem imagens à identificação e enunciados que representam, para o espectador, indicações sobre o desejo do Outro. (KEHL, 2000, p. 46)

O poder da televisão está associado à idéia de espetáculo como relação social mediada por imagens. Essas imagens, de acordo com o trecho citado, têm a capacidade até mesmo de substituir o outro nas relações interpessoais<sup>47</sup>. A imagem oferece aos sujeitos sociais uma valorização pela visibilidade, que, segundo Kehl, traduz-se numa “visibilidade espetacular”, diferindo da visibilidade política e oferecendo uma “ordem na qual o único agente do espetáculo é ele mesmo” (KEHL, 2004, p. 49).

A espetacularização da personagem principal em “Ele” pode ser pensada, nos termos da análise de Kehl, como componente da fragmentação de sua subjetividade. Na medida em que *e/le* tem sua imagem transformada em um produto cultural, faz-se necessário convertê-la em um item padronizado, ou seja, criar uma subjetividade reificada que possa ser consumida como espetáculo pelo espectador televisivo. Sua condição de participante do espetáculo está, nesse sentido, apartada da expressão autêntica de sua subjetividade, e seu sucesso é condicionado pela sua capacidade de adequar-se às exigências da indústria de entretenimento:

Isso nos remete à relação da indústria cultural com a reprodução dos dispositivos de poder, cujo primeiro alvo é o próprio artista. Este, que na modernidade deveria realizar as pretensões mais sublimes do individualismo, é o mais pressionado à conformidade pela própria condição de sua inserção profissional na indústria. (KEHL, 2000, p. 54)

Ainda segundo KEHL (2000), as imagens que são apresentadas aos cidadãos cumprem, ao mesmo tempo, a função de objetos de seu desejo e objetos de seu consumo. Conforme é treinado para identificar seus desejos às imagens com que é constantemente bombardeado, o sujeito perde o referencial simbólico daquilo que deseja, que é substituído pelo fetiche da mercadoria. O resultado é um nivelamento dos indivíduos no plano do consumo, e uma perda da capacidade de compreensão de suas existências e seus desejos efetivos (KEHL, 2004, p. 52). A indústria cultural teria como função central, portanto, desacostumar os indivíduos de sua subjetividade, oferecendo-lhes uma subjetividade “reificada, produzida em série, espetacularizada” (KEHL, 2004, p. 53), e que seria consumida avidamente pelo espectador com o intuito de suprir seu “vazio

---

<sup>47</sup> “Se em qualquer forma de vida humana a primeira certeza de nossa existência se forma a partir da constatação de que o Outro nos vê, a visibilidade espetacular que prolonga esta certeza na vida dos adultos hoje é muito diferente do conceito de visibilidade política, tal como estabelecido por Hannah Arendt, por exemplo. Dependemos do espetáculo para confirmar que existimos e para nos orientar em meio a nossos semelhantes, dos quais nos isolamos.” (KEHL, 2004, p. 49-50)

interior” (KEHL, 2004, p. 53).

Dessa forma, a lógica imagética da televisão reforça, com sua tendência à espetacularização da realidade, a reificação dos indivíduos expostos, transformados em meros objetos de satisfação de um desejo também reificado do espectador.

Essa tendência à reificação dos indivíduos é reforçada pela remissão ao contexto histórico de produção do conto. A política cultural do período ditatorial brasileiro pós-64 potencializou as características destrutivas da indústria cultural e da televisão como meio de comunicação centrado na produção e veiculação de imagens. A ação política do regime militar, no âmbito da cultura, se caracterizou pela implementação da televisão como veículo privilegiado de divulgação ideológica, pela truculência da censura e pela tendência alienante da programação veiculada pelas emissoras.

Sabe-se que o governo militar brasileiro do período ditatorial pós-64 teve grande influência na expansão das telecomunicações no Brasil, e teve a televisão como parte de seu instrumental de sustentação. A televisão recebeu muitos incentivos estatais para sua implementação em todo o território nacional, que faziam parte de um projeto governamental de difusão da ideologia do regime (MATTOS, 2000, p. 102).

A influência do Estado na expansão da televisão no Brasil se fez sentir em termos econômicos, com a adoção de um modelo favorável ao crescimento dessa tecnologia, e o controle das telecomunicações por meio de leis e agências subordinadas aos interesses estatais (MATTOS, 2000, p. 103).

Mas a presença do Estado não se limitou à regulação comandada pelas agências, nem às medidas economicamente favoráveis ao sistema televisivo. A partir do AI-5, o Estado passou a exercer uma pressão maior sobre a programação da televisão, questionando os conteúdos dos programas e transmissões que lhe parecessem contrários à ideologia oficial. Essa intervenção programática efetuou-se por meio da censura, que se configurou a marca mais traumática da ação do Estado contra a liberdade de expressão. A censura exercida nos meios de comunicação, via órgãos reguladores oficiais, foi responsável por uma queda na qualidade da programação, em função de seu caráter altamente restritivo<sup>48</sup>. Além disso, a censura buscava influenciar a opinião pública de forma a facilitar a aceitação do regime militar. A ação da censura foi de castração, manipulação, adulteração de informações e cerceamento da liberdade criativa de artistas e intelectuais, configurando-se como opressiva em sua essência, e autoritária em seus métodos. A censura foi assimilada pelas próprias emissoras como elemento constitutivo

---

<sup>48</sup> “As decisões políticas e a censura ideológica adotadas pelos governantes pós-1964 contribuíram para o baixo nível da produção local de programas de televisão durante os anos sessenta, cujo conteúdo era popularesco, chegando às raias do grotesco.” (MATTOS, 2000, p. 104)

da estruturação da programação, e os limites que por ela foram impostos estrangularam a televisão brasileira. A esse respeito, afirma o historiador Sérgio Mattos:

A censura aos veículos de comunicação, principalmente a televisão, durante o regime militar, além de facilitar a manipulação da opinião pública, limitou o crescimento da produção do próprio veículo, castrou a criatividade e incentivou a autocensura, que passou a ser adotada pelas próprias emissoras que constituíram seus departamentos de autocensura ou de controle de qualidade. (MATTOS, 2000, p. 115)

Segundo MATTOS (2000, p. 105), o controle da mídia eletrônica foi ainda mais “direto e evidente” que o controle da mídia impressa, porque a concessão de canais de rádio e televisão era prerrogativa da administração federal, podendo as emissoras serem cassadas a qualquer momento. Além disso, nessas concessões, foram prestigiados os setores que apoiaram o regime, recebendo o direito de explorar comercialmente as faixas de frequência de radiodifusão (MATTOS, 2000, p. 105). Durante o período de maior repressão institucional, a televisão adotou padrões americanos de administração, o que facilitou a implementação de um sistema de promoção e valorização de grandes ídolos (MATTOS, 2000, p. 107).

Dessa forma, a política cultural do regime militar utilizou e potencializou os mecanismos de alienação característicos da indústria cultural e a espetacularização característica da televisão, acrescentando-lhes uma estratégia de vigilância e censura à programação das emissoras. Todas essas ações tiveram como consequência a criação de um clima de medo e perseguição na esfera das artes e espetáculos no país, e contribuíram para gerar efeitos desarticuladores da subjetividade dos indivíduos que vivenciaram esse momento histórico. Em função disso, elementos associados a esses mecanismos estão em diálogo com o conto analisado, contribuindo para o efeito de fragmentação e objetivação do sujeito, que pode ser percebido tanto na temática geral do conto (como já visto) quanto na interpretação a partir dos aspectos formais (como será demonstrado).

O problema da constituição da subjetividade em “Ele” remete à construção estética da voz narrativa como fonte única de informação sobre a personagem principal no texto<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Liane Bonato, em artigo que aborda o conto “Ele”, afirma sobre o narrador: “Em 'Ele', temos um narrador onisciente que conta a ascensão e a queda de um ídolo. (...) O narrador refere-se à personagem como ele (com minúscula!) quarenta vezes ao longo do conto. Ora, sabemos a partir de Emile Benveniste que a noção de pessoa é própria apenas do eu e do tu (pessoas do discurso) e que ele é a não pessoa, o que imediatamente remete à questão da identidade criada pela atmosfera do conto, onde o herói já não é pessoa, mas uma mera projeção da mídia. Na verdade, é isso que o narrador quer ressaltar, ele não existe, é algo criado pela publicidade e treinado por ‘métodos reflexo-condicionadores’” (BONATO, 2003, p. 175). Nossa exposição subsequente procurará relativizar esse poder persuasivo do narrador em relação à apresentação da personagem, questionando justamente sua condição de onisciência.



Podemos afirmar que todos os traços monstruosos, quiméricos, contraditórios e fragmentários da personagem são, em primeiro lugar, impressões do narrador a respeito do protagonista.

A posição do narrador é um aspecto importante para a compreensão e delimitação de sua relação com *e/le*. Observando atentamente seu comportamento no texto, verificamos que ele não se apresenta como detentor de todo o conhecimento sobre a personagem, limitando-se à observação dos fatos que dizem respeito à mesma e que lhe são acessíveis. Em vários momentos, o narrador oferece informações dúbias e versões contraditórias dos fatos que expõe; sua percepção dos acontecimentos é limitada e parcial. Os trechos destacados a seguir mostram a utilização de expressões que sugerem desconhecimento de informações concernentes à personagem principal ou incerteza em relação às mesmas: “**Não se sabe muito bem** de onde veio e porque permanecera tanto tempo no anonimato (...)” (SANT’ANNA, 1973, p. 43, grifos nossos); “E o que aquelas atrizes, incluindo sua recente noiva, **deviam estar querendo** era publicidade, nada além de publicidade” (SANT’ANNA, 1973, p. 45, grifos nossos); “Depois, **talvez** magoado com a hostilidade do público, *e/le* passou a faltar a alguns compromissos (...)” (SANT’ANNA, 1973, p. 46, grifos nossos); “**Mas nada se sabe, ao certo**” (SANT’ANNA, 1973, p. 48, grifos nossos). Há também trechos que apontam, com o uso da conjugação em terceira pessoa, para a indeterminação das fontes de informação: “Deste último golpe – a perda da noiva, **dizem** que *e/le* nunca mais se recuperou” (SANT’ANNA, 1973, p. 46, grifos nossos); “Falando, porém, deste programa, para o qual *e/le* foi preparado durante semanas, não sendo poupado, **ao que informaram**, dos métodos reflexo-condicionadores mais severos (...)” (SANT’ANNA, 1973, p. 44, grifos nossos).

Em outros momentos, percebemos um questionamento da fidedignidade da informação. Esse questionamento se dá, em primeiro lugar, pelo uso de palavras que indicam menor confiabilidade das afirmações a respeito da personagem, como “especulação” (SANT’ANNA, 1973, p. 46), associada à idéia de que a Igreja a investigaria, “rumores” (SANT’ANNA, 1973, p. 47), associada à informação de que teria feito tratamentos de reflexologia, novamente “rumores” e “maledicências” (SANT’ANNA, 1973, p. 48), associadas à possibilidade de ser tudo uma farsa bem arquitetada. Em segundo lugar, o questionamento aparece remetendo à credibilidade das fontes de informação, ora tidas como confiáveis, ora desqualificadas, como nos trechos a seguir: “E, além disto, havia nesse tempo um certo tipo de controvérsia, bastante desagradável e que, **segundo fontes bem informadas**, o magoavam profundamente” (SANT’ANNA, 1973, p. 46, grifos nossos); “**Fontes fidedignas** informaram que *e/le* ficou bastante ofendido e começou a

definhar, física e psicologicamente” (SANT’ANNA, 1973, p. 47, grifos nossos); “Dizem **os seus detratores** que *e/le* simplesmente não existe, nunca existiu” (SANT’ANNA, 1973, p. 48, grifos nossos); “(...) foi com profunda revolta que tomamos conhecimento de uma notícia – ou melhor, uma cruel insinuação – **em determinado jornal de segunda categoria (...)**” (SANT’ANNA, 1973, p. 49, grifos nossos).

Todos os elementos citados indicam que, em “Ele”, o ponto de vista da narração é necessariamente limitado, e que é preciso refletir sobre a influência dessa precariedade na compreensão que o narrador tem dos fatos que cercam a vida da personagem que descreve.

Além da observação limitada e parcial dos acontecimentos, outro aspecto que reforça a tese de precariedade de constituição do narrador é sua condição de comentador. As opiniões e reflexões do narrador ganham cada vez mais espaço no texto, caracterizando progressivamente uma relação de empatia tendenciosa, dado que deve ser levado em conta ao se refletir sobre a seleção de fatos apresentada pela voz narrativa. Para interpretar essa relação empática, faz-se necessária uma análise da posição do narrador em relação à personagem nos diferentes momentos do texto.

Embora a primeira parte do conto ainda mascare essa tendência, o sexto parágrafo indica, pela primeira vez, a compaixão do narrador pelo protagonista, que culmina em sua defesa perante críticas:

(...) podemos dizer que ele esteve impecável. No entanto, certos críticos – que nada mais são do que castradores especializados – arrasaram sua interpretação, ao piano, de uma valsinha de Chopin. Eles falaram em execução no sentido do ato do carrasco executar um condenado, o que, na verdade, traduz é a má fé destes mesmos críticos. Como se fosse justo utilizar em relação a ele os mesmos critérios adotados para os músicos clássicos profissionais. (SANT’ANNA, 1973, p. 44-45)

Nesse trecho, os críticos são tachados de injustos, porque a personagem estaria sendo avaliada por critérios que não se aplicariam a ela. Esse questionamento poderia conduzir a outros: quais os critérios estéticos que se aplicam a apresentações musicais, e qual a importância de uma apresentação musical da personagem? Mas o questionamento do narrador é específico: ele nega que “os critérios adotados para os músicos clássicos profissionais” sirvam para a avaliação do desempenho da personagem. Dessa forma, o narrador deixa claro que não se incomoda com a discussão de conceitos estéticos ligados à música, e sim com a indicação de que sua simpatia não recai sobre o discutível talento d’*e/le*, mas sobre sua figura, independente da ação que *e/le* venha a realizar.

As marcas de aproximação compassiva do narrador em relação à personagem

reaparecem na segunda e terceira partes do texto, principalmente sob a forma de oposição a críticos e acusações a pessoas que lhe teriam sido más influências, como “belas mulheres” (SANT'ANNA, 1973, p. 45) que dele se aproximavam em virtude somente de sua fama ou “pessoas cruéis” (SANT'ANNA, 1973, p. 46) que lhe traziam detalhes sobre especulações maldosas a seu respeito.

A posição de empatia e compaixão em relação à personagem principal ganha contornos nítidos e explícitos na última parte do texto. No vigésimo primeiro parágrafo, a voz do narrador começa a utilizar o pronome “nós”, que a coletiviza e inclui na autoria da sua fala outras vozes solidárias à personagem principal. Ao mesmo tempo, o narrador assume sua simpatia explicitamente e diferencia a “imagem artificial” da “figura” da personagem, como se fosse capaz de reconhecer a essência do protagonista por detrás da imagem construída e transformada em produto cultural. Perto do final, a afinidade do narrador torna-se explícita, com a expressão “admiradores incondicionais” (SANT'ANNA, 1973, p. 49) e o comentário que apresenta a citação do “acadêmico” como um texto provocador de emoção profunda, ou seja, como catalisador das emoções relacionadas à afeição pela personagem.

A análise das características do narrador nos aponta, portanto, sua precariedade e parcialidade, constatadas a partir da limitação de seu ponto de vista e de sua empatia com a personagem principal. A configuração do narrador é importante para compreensão da relação que ele mantém com a personagem, como veremos adiante.

Se o fascínio do narrador por *e/le* associa-se a características monstruosas que a criatura apresenta, faz-se necessário investigá-las para compreensão da relação que estabelecem no conto. A monstruosidade da personagem é construída descritivamente no decorrer do texto, com a constante adição de novos elementos na composição de sua figura, marcada por aspectos físicos de hibridez e aspectos psicológicos de fragilidade subjetiva.

Na descrição física do protagonista, aspectos humanos fundem-se a aspectos animais e até vegetais<sup>50</sup>. A aparência da personagem é quimérica, o que a singulariza, proporcionando-lhe um diferencial em relação às criaturas comuns. Entretanto, a marca mais evidente da caracterização da mesma é a indeterminação: o detalhamento da monstruosidade d'*e/le* nunca oferece elementos suficientes para uma reconstituição uniforme de todas as suas características. A percepção que se tem é a de que *e/le* possui muitos aspectos de estranheza, mas isso sempre implica em comparações e observação

---

<sup>50</sup> “Metade animal, metade homem, tornando quase impossível a diferenciação do que seria ou não humano em seu corpo, onde se podiam observar até algumas características pertencentes à escala vegetal, como um pequeno ramo brotando dos orifícios auriculares.” (SANT'ANNA, 1973, p. 43)

de detalhes de forma fragmentada, sem que seja possível perceber sua inteireza física. Assim, sabemos, no decorrer do texto, que a criatura possui “um pequeno ramo brotando dos orifícios auriculares” (SANT’ANNA, 1973, p. 43), uma “linguagem peculiar” (SANT’ANNA, 1973, p. 44), três olhos (SANT’ANNA, 1973, p. 45), “um tipo de cérebro ainda não totalmente investigado” (SANT’ANNA, 1973, p. 45-46), “estranhos membros” semelhantes aos de um polvo (SANT’ANNA, 1973, p. 46), “antenas e tentáculos” (SANT’ANNA, 1973, p. 47). Entretanto, essas características aparecem de forma dispersa, sendo apenas indicativas de sua forma.

A sensação de indeterminação que resulta da descrição física é reforçada pela ausência (já comentada nos capítulos anteriores em relação a outros contos) de referência à personagem por um nome próprio convencional: no conto todo é utilizado o pronome “ele”, que aparece sempre em itálico. A função singularizante do uso desse recurso gráfico pode ser mais bem compreendida se analisarmos mais detidamente. No corpo do texto, aparecem em itálico, além do pronome, os seguintes termos: a palavra “tape”, no quarto parágrafo, “close”, no sétimo, a expressão “hard rock”, no décimo nono e a expressão “breakdown”, no vigésimo primeiro, todos vocábulos estrangeiros; o nome de programa de televisão “Classe A”, no quinto e no sétimo parágrafos, e o nome do veículo “Jornal de Letras”, no vigésimo primeiro, inexistentes; a palavra “execução”, no sétimo parágrafo, que o narrador afirma ter sido utilizada ironicamente pelos censores; e as transcrições das autoridades fictícias invocadas pelo autor imaginário. Se em todos os casos citados o autor utiliza o itálico para indicar um elemento de linguagem alheio a seu universo discursivo, a grafia do pronome “ele”, pela coerência na aplicação do recurso, seria indicação de que esse alheamento também se aplica em relação à denominação da criatura monstruosa.

No discurso da narração, o pronome “ele” ganha funções de nome próprio, num processo de substantivação. A transformação de um elemento indicativo de indefinição em um elemento indicativo de individualidade poderia ser relacionada, do ponto de vista da estrutura semântica do conto, à transformação de uma figura indefinida fisicamente e psicologicamente (porque quimérica) em um ser dotado de personalidade artística e humana. Nesse sentido, seria possível inferir que essa substantivação representasse a assimilação pelo universo da indústria cultural de algo que lhe seria alheio e impróprio, atribuindo-lhe propriedade e função dentro do sistema e, nesse sentido, uma individualidade. Entretanto, é preciso notar também que o uso do pronome “ele” não vem acompanhado do uso da inicial maiúscula. Assim, evidencia-se uma ambigüidade na nomeação da personagem principal, como se o processo de sua transformação em

criatura dotada de individualidade e personalidade não tivesse sido completado, em função de suas características híbridas. O protagonista é, ao mesmo tempo, uma celebridade midiática e uma criatura indefinível: o primeiro aspecto é marcado pela substantivação do pronome, e o segundo associa-se ao uso do itálico e da inicial minúscula, que indicam estranhamento no campo discursivo e impossibilidade de individualização.

Em relação à caracterização psicológica, aspectos do comportamento da personagem principal são explorados no decorrer do conto, e indicam ao leitor um quadro de imprevisibilidade, associado, por vezes, à animalização. O início do conto mostra uma personagem fora dos padrões convencionais de comportamento, capaz de agredir o público e urinar ao vivo diante das câmeras:

*Ele cantou, dançou, tocou bateria, imitou artistas famosos; respondeu (na sua linguagem peculiar, é claro, necessitando de um intérprete especializado) às perguntas da produção do programa; acariciou as pernas de uma dançarina, como se fosse um inocente, embora muito precoce menino e, finalmente, mijou no palco e deu uma banana para o público. (SANT'ANNA, 1973, p. 44)*

Tais atitudes, segundo o narrador, provocam polêmica e reação dos órgãos de controle da mídia. Pode-se pensar, nesse contexto, que a “mijada” e o “gesto da banana”, por terem provocado a mobilização da censura, poderiam representar uma descarga de violência primeva, capaz de despertar tensões inconscientes no telespectador explorado pelo sistema e amansado pela programação. Nesse caso específico, fortalece-se a hipótese de interpretação da atitude da personagem dentro da lógica de alegoria de reação espontânea contra o sistema ditatorial a que se refere Schollhammer<sup>51</sup>, conforme exposto na introdução do trabalho<sup>52</sup>.

Essa psicologia não convencional é justamente o que atrai o público, e o retorno da personagem à TV condiciona-se a uma maior sobriedade nas aparições e a uma exploração mais eficiente de sua capacidade de expressar sentimentos. A condição bizarra da personagem e a estranheza de que é revestida perdem relevo no decorrer do conto, dando lugar a uma exposição maior das emoções que a mesma exhibe. Essa diminuição associa-se, no desenvolvimento do enredo, à assimilação da mídia, que inicialmente assustara-se com sua presença, e depois negociara seu retorno, dentro de padrões controláveis para os interesses dos poderosos. *Ele* é, a partir de então, um

<sup>51</sup> “Para a maior parte da crítica e para alguns censores do estado, a revelação das paixões violentas e da desumanização da vida urbana continha uma denúncia implícita da realidade brutal emergente do regime político repressivo.” (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 63)

<sup>52</sup> Cf. discussão do tema na introdução.

monstro, mas um monstro capaz de se emocionar e demonstrar habilidades insuspeitadas.

Ainda na primeira parte do texto, reveste-se de importância o trecho em que o protagonista efetua uma imitação de Alice Cooper, roqueiro americano, referência da mídia de massa, ou seja, do universo cultural que está sendo explorado no conto. A frase que coloca em dúvida a imitação de Alice ou da personagem em relação ao comportamento “abominável” está imbuída de um espírito irônico, de crítica não só à sua tendência essencial à constante repetição, como também à futilidade das atrações oferecidas: se *e/le* é estranho e bizarro, sua comparação com personalidades da mídia de massa estende a elas as mesmas qualidades.

Já na segunda parte do texto, o comportamento da personagem transmuta-se, à medida que ela tem contato com o estrelato. A narração começa a focar mais detidamente a personalidade de *e/le*, mostrando os problemas que enfrenta em decorrência do sucesso conquistado. A primeira falha de personalidade apontada é a vaidade, responsável pela manutenção de relacionamentos meramente promocionais com atrizes e modelos e pela tendência a afetar-se em função da bajulação. A narração põe em dúvida a capacidade do protagonista de manter um relacionamento amoroso, devido a sua hibridez<sup>53</sup>; paralelamente, sugere que *lhe* falte a compreensão da real dimensão de seu sucesso e da efemeridade das relações que estabelece.

Na terceira parte do texto, o aspecto monstruoso começa novamente a se sobressair em relação à emoção fabricada, que atende ao sensacionalismo previamente preparado. O narrador marca essa mudança com críticas à figura e às aparições da personagem, que demonstrariam uma inadequação de comportamento dentro do mundo profissional dos espetáculos.

A personagem entra, então, em um processo de declínio midiático. Alijada do sucesso e do contato com o público, enfrenta uma crise de identidade, que acaba conduzindo à tentativa de suicídio. A crise de identidade em um ser híbrido, quimérico e instável pressupõe que este consiga construir essa identidade. Sendo assim, esse problema pressupõe o desenvolvimento de uma auto-imagem por parte do protagonista. Observa-se que “vergonha” e “complexo de inferioridade” associam-se, no discurso do narrador, à “perda da inocência das criaturas selvagens” (SANT’ANNA, 1973, p. 47). Assim, a essência da personagem, sua identificação, estaria em sua mescla de animalidade e humanidade, e sua característica mais importante seria a inocência

---

<sup>53</sup> “(...) alguns colonistas faziam alusões a casos amorosos dele, embora fosse difícil, ou mesmo grotesco ou repugnante, imaginá-lo capaz de – bem, digamos assim - desincumbir-se de certas funções, como um homem normal”. (SANT’ANNA, 1973, p. 45)

selvagem, ou seja, aquilo que ao mesmo tempo a singulariza perante o público e a afasta do mundo social.

De acordo com os elementos citados, a personagem principal do conto é descrita como um ser fisicamente híbrido e de comportamento instável, mas capaz de estabelecer uma auto-imagem identitária em função de sua relação com o público. Desse ponto de vista, é importante examinar as características dessa relação. O público é descrito como parte de um grande sistema midiático engendrado pelos poderosos. No conto, estão presentes as críticas à audiência da televisão<sup>54</sup>, identificada genericamente como “o povo”. Essa identificação remete ao processo de controle das massas e ao projeto de formação de público para a TV brasileira articulado pelo regime militar, e as críticas reforçam a idéia de manipulação do espectador por uma mídia alienante.

É com esse público alienado e manipulado que *e/le* estabelece uma relação, via mídia, que se desenvolve, entre altos e baixos, até um estágio de estrelato, e desemboca, posteriormente, numa queda vertiginosa de popularidade, que tem reflexos na postura do protagonista em relação a si mesmo. A reclusão da personagem, descrita na terceira parte do conto, indica não somente desgaste na relação com o espectador, mas incapacidade de constituir uma identidade fora dela. A personagem precisa do público como elemento definidor de seu comportamento, e, na medida em que este lhe é hostil, ela perde as referências de seu próprio eu.

A expressão “mundo das medíocres normalidades” (SANT’ANNA, 1973, p. 47), no décimo sexto parágrafo, ressalta a importância da hibridez para definir a personagem, na medida em que ela não pode reintegrar-se socialmente quando se transforma por meio de cirurgias. O protagonista não pode fugir de sua condição, não pode superar o paradoxo que opõe a pressão pela integração social à necessidade de individuar-se por meio de suas características mais essenciais.

Podemos, então, perceber que essa relação com o público é um fator fundamental para compreender a tensão relacionada à constituição subjetiva da personagem. Suas características físicas híbridas e os aspectos animalizados de seu comportamento garantem sua aceitação, oferecendo-lhe uma identidade, ainda que precária; ao mesmo tempo, essas características e aspectos devem ser controlados, negados e ocultados de acordo com a conveniência do mundo do espetáculo e das necessidades da audiência, o

---

<sup>54</sup> “E, paradoxalmente (**ninguém entende o povo**), foi nesse momento que seus fãs mais o aplaudiram” (SANT’ANNA, 1973, p. 44, grifos nossos). Ou ainda, considerando-se o efeito irônico dos pares contíguos: “Alguns intelectuais, porém, começam a debruçar-se diante deste novo fenômeno da comunicação, cientes de que o futuro tende a dissipar a diferenciação entre **o erudito e o popular, o inteligente e o burro, o bom e o mau gosto**, além de várias outras dicotomias quadradas”. (SANT’ANNA, 1973, p. 48, grifos nossos)

que implica para o protagonista cerceamento da liberdade como indivíduo e diminuição do potencial de realização subjetiva. Assim, a construção de sua imagem, atendendo aos padrões da mídia alienante e ao gosto do público alienado, implica a reificação de sua subjetividade em detrimento de aspectos de personalidade constitutivos de sua integridade individual.

Os problemas relacionados à constituição subjetiva precária da personagem estão vinculados à configuração do narrador como um observador que, como vimos, tem uma postura parcial em relação à matéria narrada. A estudiosa Liane Bonato afirma sobre a relação entre narrador e personagem:

Homem ou animal, esse herói criado pelos meios de comunicação vai sendo composto ao longo do percurso narrativo apenas pelas palavras do próprio narrador e das intromissões da imprensa. O clima que vai se criando em torno da personagem é de extrema ambigüidade, como podemos ver na sua própria caracterização: metade homem, metade animal, (um pouco vegetal?) vaidoso embora ingênuo, narcisista, indefinivelmente um produto da raça humana em decadência ou da evolução animal. (BONATO, 2003, p. 175)

O trecho propõe que a construção literária da personagem tem relação necessária com a fala do narrador e as “intromissões da imprensa”, sendo que as últimas, como vimos, também passam pelo filtro da percepção do mesmo. Assim sendo, como propusemos anteriormente, é somente por meio do narrador, no contexto ficcional do conto, que se pode conhecer as características do protagonista. Entretanto, a precariedade e parcialidade da voz narrativa oferecem indícios de que o narrador não está apartado do processo destrutivo da indústria cultural, embora faça críticas ao espectador da televisão e reconheça características perniciosas do mundo do espetáculo.

As informações com as quais o narrador trabalha em sua construção biográfica da personagem remetem a veículos da mídia ou a fontes ligadas ao *show business*. Dessa forma, não lhe é dado conhecer a psicologia profunda e interior da criatura, restando-lhe apenas traçar seu quadro comportamental pelas ações que aparecem na mídia ou que são comentadas por essas fontes. As percepções trazidas pelo narrador só podem ser estabelecidas por meio das estruturas de informação e entretenimento da indústria cultural: sem a televisão, as revistas e os jornais, não haveria *e/le*, nem o que contar a seu respeito. Portanto, toda e qualquer especulação sobre a essência da personagem passa, necessariamente, pela observação da mesma enquanto produto da mídia do espetáculo.

Ora, ocorre que o narrador também é, necessariamente, parte do público dessa mídia. Essa idéia é reforçada pelo uso do pronome pessoal no plural, na parte final do texto, e de palavras que remetem a uma primeira pessoa coletiva: “temos”, no décimo



nono parágrafo; “a gente”, no vigésimo; “nós”, no vigésimo primeiro (SANT'ANNA, 1973, p. 48); e “nós, seus admiradores incondicionais”, no vigésimo segundo (SANT'ANNA, 1973, p. 49). Esse uso desloca a simpatia isolada do narrador para um conjunto de pessoas interessadas n'*e/e*, que passam a tomar partido, por intermédio da voz narrativa, de sua defesa enquanto objeto de interesse. A expressão “admiradores incondicionais” indica uma relação não crítica do grupo representado pela primeira pessoa coletiva, e uma identificação com a imagem do protagonista. Ao atribuir a um coletivo de pessoas a sua própria percepção, o narrador inclui-se em uma fatia de público que, ainda que difira daquela que por ele é criticada, não deixa de ser parte integrante da lógica do sistema midiático.

Deve-se ressaltar, ainda, que a empatia do narrador, ao indicar uma relação de aproximação com a imagem da personagem, também determina uma relação de consumo. Nessa relação de consumo, o narrador apropria-se da imagem da personagem oferecida pela mídia, em sua inquietante hibridez monstruosa, e reconhece a necessidade de uma intervenção da indústria cultural para torná-la palatável para a audiência; mas, ao mesmo tempo, afirma a autenticidade d'*e/e*, e propõe uma imagem diferente, supostamente calcada em sua personalidade:

(...) Dizem os seus detratores que simplesmente *e/e* não existe, nunca existiu. Que se tratava apenas de um homem comum (provavelmente débil mental), cuidadosamente maquiado como os monstros do cinema. E que se *e/e* continuasse aparecendo, a trama seria descoberta, se é que já não o fora (...). E uma piada maldosa circulou no meio artístico, contando que *e/e* fora vendido a um jardim zoológico estrangeiro.

Mas para **nós que gostávamos dele não por sua imagem artificial e sim por sua figura (humana ou animal, não importa) de grande e espontânea sensibilidade**, foi com grande emoção que lemos um pequeno texto do Acadêmico Anastácio Boaventura, publicado no vetusto *Jornal de letras*, a respeito da última aparição dele, num circo da Lagoa Rodrigo de Freitas, um pouco antes de seu *breakdown*: (...). (SANT'ANNA, 1973, p. 48-49, grifos nossos)

O trecho acima, que consta da última parte do conto, mostra que o narrador se propõe a isolar a “imagem artificial” da personagem (que estaria representada por quaisquer das situações descritas no primeiro parágrafo da citação, nas quais a identificação do ser humano com a sua imagem construída pela mídia aparece como uma farsa) de uma certa percepção da personalidade do artista (para o narrador, sua “figura”) a partir da qual seria possível vislumbrar traços de sensibilidade, possibilitando uma identificação pela via da humanização. A citação sugere que a trajetória da personagem pode oferecer elementos com os quais o narrador se identifique. Cabe-nos, entretanto, questionar essa necessidade de identificação, antes de aderir ao narrador e atribuir ao

protagonista uma individualidade, considerando sua “sensibilidade” como “autêntica”.

O procedimento do narrador, que revela paulatinamente sua postura de admiração e defesa da personagem, configura-se, como vimos, como uma aproximação afetiva. Essa relação de afetividade indica que, mesmo ao definir as características da criatura monstruosa como constituintes de uma “figura”, para se opor à noção de “imagem artificial”, e mesmo ao demonstrar uma consciência do processo artificializante da indústria cultural, o narrador continua sendo um espectador da programação de televisão que se impressiona com a imagem de uma atração, ou seja, um consumidor de um produto. Dessa forma, é possível interpretar sua busca da autenticidade na figura do protagonista como manifestação de uma busca da subjetividade reificada anteriormente descrita a partir da contribuição de Maria Rita Kehl: o narrador identifica-se com a personagem principal porque está desacostumado de sua própria subjetividade, e consome avidamente a imagem dela com o intuito de suprir seu vazio interior.

Assim, a postura passiva do narrador em relação ao mundo do espetáculo e sua relação de empatia com a personagem são elementos que se associam à precariedade (em função da impossibilidade de colocar-se numa posição “fora” da indústria de entretenimento) e à parcialidade (em função de sua condição de consumidor interessado) de seu discurso. Narrador e personagem estão inseridos na lógica da indústria cultural, e, como tal, estão sujeitos aos processos de massificação e reificação que lhe são característicos.

É importante, entretanto, notar que a constatação de pertencimento do narrador ao sistema da cultura de massas não anula sua tentativa de estabelecer posicionamento crítico. Logo no início do conto, a afirmação “Um dos fenômenos mais interessantes da sociedade de massas é a ascensão e queda meteóricas de certos ídolos ou personalidades” (SANT'ANNA, 1973, p. 43) constata a fugacidade do sucesso na indústria cultural e a descartabilidade dos produtos por ela oferecidos. O trecho “Pois as autoridades, embora desejando evitar influências maléficas sobre o povo, não querem impedir – e até mesmo incentivam – as diversões mais sadias desse mesmo povo, como no caso do futebol, que vive, atualmente, um momento de grande incrementação” (SANT'ANNA, 1973, p. 44) mostra a percepção de uma manipulação midiática realizada por autoridades governamentais, visando manter a audiência em estado de alienação. Em “O caso era que *e/le*, como a maior parte das celebridades repentinas, não se encontrava preparado para a embriaguez, angústia e ansiedade do sucesso. E a derrocada começa exatamente no momento em que se alcança o topo” (SANT'ANNA, 1973, p. 45), retoma-se a idéia de descartabilidade, agora associada à ilusão de permanência do sucesso e ao

despreparo para enfrentar a perda dessa ilusão. Por sua vez, a observação “Alguns intelectuais, porém, começam a debruçar-se diante desse novo fenômeno da comunicação, cientes de que o futuro tende a dissipar a diferenciação entre o erudito e o popular, o inteligente e o burro, o bom e o mau gosto, além de várias outras dicotomias quadradas” (SANT’ANNA, 1973, p. 48) indica que o narrador também é sensível ao nivelamento do gosto e da capacidade de avaliação crítica em função da massificação.

Os exemplos citados contribuem para a compreensão de uma tensão constitutiva da voz narrativa, que é recuperada, nos aspectos estilísticos do conto, sob a forma de ironia. O autor do texto constrói um narrador que demonstra conhecimento do processo de alienação e está, ao mesmo tempo, inserido nesse processo. Essa condição contraditória carrega a narração de um tom humorístico, em que as afirmações do narrador aparecem como comentários acerca de uma realidade que ele simula desconhecer ou nega-se a admitir. Liane Bonato faz referência a isso ao apontar as expressões irônicas do texto:

Uma ironia fina marca algumas passagens apontando parodicamente situações possíveis na realidade brasileira da década de 70. Podemos comprovar isso através de um levantamento do universo semântico que compõe o conto, universo esse que, obviamente não foi jogado ao acaso, mas está aí para legitimar a temática e a atmosfera criada pelo conto, conforme podemos comprovar em: sem qualquer condicionamento prévio, ninguém entende o povo, Censura, o programa esteve suspenso, ele foi vetado, tráfico de influências, censores, autorização, autoridades, ele foi preparado durante semanas, métodos reflexo-condicionadores, castradores especializados, execução no sentido do ato do carrasco executar um condenado, providência secreta da polícia, manicômio judiciário. (BONATO, 2003, p. 176)

Os exemplos citados por Bonato indicam uma articulação entre duas características da narração: por um lado, a percepção de componentes da realidade e do clima da época retratada pelo conto; por outro, um uso da linguagem que reconstrói esses componentes de uma forma simuladamente ingênua ou explicitamente irreverente, criando um efeito de estranhamento que remete ao cômico. É o que pode ser observado no trecho a seguir:

(...) Quando, após árduas negociações e tráfico de influências, *e/e* recebeu autorização para apresentar-se em público, desde que o *tape* fosse previamente exibido aos censores. Pois as autoridades, embora desejando evitar influências maléficas sobre o povo, não querem impedir – e até mesmo incentivam – as diversões mais sadias desse mesmo povo, como no caso do futebol, que vive, atualmente, um momento de grande incrementação. (SANT’ANNA, 1973, p. 44)

As “autoridades” citadas no texto, responsáveis pela censura, têm, como critério de escolha de atrações culturais, a qualificação das mesmas com adjetivos como “maléficas”

e “sadias”. O “futebol” é citado como exemplo de diversão sadia, e a autorização para apresentações, como resultado de “árduas negociações e tráfico de influências”. Há, neste trecho, a percepção de que a censura é um fenômeno decisivo para a cultura de entretenimento da época, tendo atuação determinante sobre o controle da programação. Entretanto, o comentário a respeito dessa atuação retoma o maniqueísmo e o simplismo do discurso oficial governamental. Cria-se um efeito de estranhamento, pois um fenômeno característico do sistema opressivo, a censura, é percebido pelo narrador como uma preocupação salutar das autoridades com a população. Esse efeito de estranhamento irônico construído pela narração remete ao descompasso entre o discurso oficial do Estado e suas práticas efetivas na política cultural.

A busca do efeito irônico reflete-se, também, nos recursos de estilo com que a voz narrativa constrói seu discurso. O conto traz, desde as primeiras linhas, aspectos que o aproximam do formato ora de artigo, ora de reportagens jornalísticas, ora de crônicas. Bonato observa esses aspectos e propõe que façam parte de uma atmosfera ambígua:

Por outro lado, a alteridade de gênero, através da presença do texto de jornal e de revista, contribui para a verossimilhança interna e para a manutenção da atmosfera de ambigüidade criada desde o início do conto (BONATO, 2003, p. 175-176).

Essas marcas de hibridez e ambigüidade apontadas por Bonato podem ser associadas às questões da verossimilhança interna e da construção da atmosfera do texto porque reforçam o efeito irônico de estranhamento que caracteriza a voz narrativa. A utilização de recursos característicos de distintos gêneros literários é realizada por meio de procedimentos paródicos, que, associados à fina ironia já citada, relativizam as informações presentes no discurso do narrador, contribuindo para a percepção de sua configuração precária.

O primeiro parágrafo do texto assemelha-se a uma epígrafe. Ele surge como se iniciasse uma dissertação ou ensaio, com simulação de objetividade em relação ao assunto abordado:

Um dos fenômenos mais interessantes da comunicação de massas é a ascensão e queda meteóricas de certos ídolos ou personalidades. O que talvez confirme a profecia de Andy Warhol, segundo a qual, no futuro, todo mundo será famoso por quinze minutos. (SANT'ANNA, 1973, p.43)

A simulação de objetividade do trecho citado associa-se a um discurso pretensamente factual, que esconde as marcas subjetivas da enunciação do narrador.

Esse procedimento cria a expectativa de um texto menos subjetivo, mais próximo de uma dissertação ou artigo científico.

Entretanto, no decorrer do conto, as marcas de subjetividade reaparecem aos poucos, sob forma de comentários opinativos. À medida que essas marcas vão aparecendo, o procedimento torna-se mais explicitamente irônico. O momento do texto que se inicia no décimo quarto parágrafo (SANT'ANNA, 1973, p. 46) e se estende até o décimo sexto traz uma série de detalhes que contribuem para a compreensão dessa ironia. Nesse trecho, o texto aproxima-se de uma linguagem própria de reportagem, em que uma seqüência de fatos logicamente concatenados é modulada pelo uso do pretérito perfeito histórico (iniciando o décimo quarto parágrafo) em combinação com o futuro do pretérito (que marca o tempo das especulações). Há, também, o recurso a uma transcrição de citação, reforçando a associação do conto a artigos para publicação em revistas acadêmicas. No entanto, ao referir-se à revista que publica a “especulação” relacionada ao protagonista, o narrador emprega a expressão “revista de amenidades sérias”, que aponta para o fato de que determinadas publicações tendem a colocar discussões sobre assuntos menores em patamares de polemização e debate de idéias. A locução adjetiva desqualifica o núcleo do sintagma, o que gera um questionamento da informação fornecida, pois a “revista” citada seria responsável pela afirmação de que a Igreja estaria investigando o protagonista. Em seqüência, a transcrição da intervenção de Karl Fritz simula uma citação de uma suposta autoridade científica (um “famoso cientista austríaco”) expressando opinião sobre a figura da personagem:

Confirmando minhas teorias intuitivas, o mundo talvez não passe de um terrível acaso, quando acidentes biológicos poderão acontecer a qualquer momento, como a geração dos mais variados monstros, todos dissemelhantes, de modo a impossibilitar qualquer classificação por espécie. Possuindo estes monstros como única prerrogativa e definição o fato de serem totalmente singulares e biologicamente anárquicos, não obedecendo a nenhum princípio. E o mais trágico é que eles poderão sempre se reproduzir (a reprodução interespécies), gerando um número crescente de monstros, cada vez mais grotescos e desiguais, até sobrevir um completo caos do reino animal, já havendo toda a organização social, a esta altura, desaparecido. Uma involução no planeta Terra, quando retornaremos ao período das trevas e estranhas criaturas se amontoarão umas sobre as outras, explorando-se mutuamente na escuridão com suas antenas e tentáculos. (SANT'ANNA, 1973, p. 46-47)

O anúncio do autor da citação como um homem de prestígio cria a expectativa de uma exposição cientificamente embasada, que é reforçada pelo aspecto visual: no corpo do conto, a citação atende a normas de transcrição que são próprias das publicações editoriais em que normalmente apareceria (reco da margem, mudança de fonte, mudança de estilo da fonte). Mas a expectativa é frustrada pela presença de indícios que

a contradizem: a expressão “teorias intuitivas” diminui a credibilidade científica do que é afirmado, as idéias catastrofistas e apocalípticas do cientista carecem de qualquer fundamento lógico, e, no parágrafo posterior ao discurso ficcionalmente transcrito, surge a informação de que a autoridade científica invocada teria sido internada numa instituição psiquiátrica.<sup>55</sup>

Nos exemplos analisados, tanto a utilização da expressão “amenidades sérias” para qualificação da revista quanto a citação de um argumento de autoridade para posterior desqualificação intelectual de seu autor mostram que a factualidade do texto apresenta-se como contraditória em si. O efeito irônico se deve à associação de recursos de estilo freqüentemente empregados em matérias jornalísticas e artigos de revista ou científicos a temas cujo tom de seriedade e sobriedade não corresponde ao que se esperaria para a mídia que os veicula. O autor confere à voz narrativa um caráter dúbio, associado à incapacidade de descolar-se dos processos destrutivos da indústria cultural, e ao discurso por ela produzido, um caráter híbrido, ambíguo e cômico, por meio da sobreposição de estilos narrativos e paródia dos procedimentos que utilizam. Ambas as caracterizações complementam-se, na construção da atmosfera do conto, para a manutenção de um clima de indefinição e estranhamento, coerente com a caracterização física e psicológica da personagem principal, e com a configuração precária do narrador.

A conjunção de todos esses fatores remete, por fim, ao ambiente cultural alienante dos anos do regime militar, baseado numa política de potencialização dos processos característicos da indústria cultural por meio de novas tecnologias de comunicação, como a televisão. O sentimento de inadequação e inadaptação a esse ambiente é mediado, no conto, pelos aspectos formais analisados. Em primeiro lugar, verifica-se a incapacidade da personagem principal de constituir-se de forma íntegra, na medida em que é o controle da censura que determina sua possibilidade de relação com o público, fator principal de sua estabilidade psíquica. Em segundo lugar, percebe-se a impossibilidade do narrador em estabelecer um discurso contestador em relação à alienação que caracteriza esse período, em função de sua relação ambígua com a mesma. Por fim, evidencia-se a necessidade do autor de recorrer à ironia para referir-se à atuação dos censores e a outros aspectos da vida cultural da época, procedimento que sugere o questionamento desses aspectos.

A análise do conto “Ele” procurou associar os problemas de constituição subjetiva da personagem e do narrador aos aspectos formais do conto. É importante notar,

---

<sup>55</sup> “Esta última declaração, embora ligeiramente anterior ao internamento de Karl Fritz numa instituição psiquiátrica, provocou grande, embora passageira, repercussão”. (SANT’ANNA, 1973, p. 47)

entretanto, que a subjetividade fraturada com a qual “Ele” trabalha é ainda uma tensão, denota ainda uma busca de estabelecimento de uma auto-imagem para a personagem principal e de uma projeção consistente para o narrador. Nesse caso, é possível a este estabelecer o ritmo da percepção dos acontecimentos: respeitada a ordem cronológica, a seqüência circular de ascensão e queda é construída por meio de uma sucessão de acontecimentos, fatos e ações que corroboram uma lógica narrativa causal. Ainda que as informações do texto soem por vezes dúbias e especulativas, a concatenação e articulação das mesmas conduz coerentemente à compreensão de um processo circular de superação do anonimato e posterior retorno ao mesmo.

Quando analisamos o conto “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”, percebemos que o tempo narrativo constitui-se num aspecto fundamental para diferenciá-lo em relação a “Ele”. Em ambos os contos, há a presença de uma estrutura de massificação que oprime o sujeito; em ambos os casos, essa estrutura associa-se à lógica da indústria cultural; em ambos os casos, a opressão se reflete em aspectos formais da composição do texto. Entretanto, em “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”, o mundo do espetáculo se sobrepõe ao indivíduo de tal forma que as tensões referentes à sua busca de identidade se dissolvem, deixando espaço apenas para uma total submissão a determinações exteriores, o que acaba por criar um tempo narrativo exterior ao sujeito e que se impõe ao seu ritmo de percepção, destruindo quase completamente sua capacidade de estabelecer um vínculo causal entre os acontecimentos que descreve. Convém aqui retomar as noções de Benedito Nunes sobre tempo físico e tempo psicológico:

O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. (NUNES, 1988, p. 18-19, grifos do autor)

Em “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”, o tempo físico, com suas “medidas temporais objetivas”, predomina sobre o tempo psicológico, aniquilando a percepção subjetiva e criando, mais uma vez, um efeito de estranhamento, agora mais explícito e chocante para o leitor, que é privado daquilo que Nunes entende como a “mais óbvia expressão temporal humana”.

Ampliando a análise para outros aspectos do conto, encontramos uma série de elementos que indicam supressão da subjetividade em relação aos objetos para os quais

a atenção dos indivíduos se volta. A "visita" a que o título do conto se refere é descrita por um narrador na primeira pessoa do singular, insistentemente reiterado em cada frase pelo pronome "nós". Não há, em nenhum momento, individualização da percepção: tudo que acontece, acontece a partir da perspectiva do grupo, do coletivo de pessoas que fazem a visitação. Esse efeito de diluição do indivíduo no coletivo associa-se, no conto, a uma situação de impossibilidade de atribuir sentido e de integrar as percepções da visita a uma perspectiva de apreciação subjetiva que funcione como espaço de significação para as obras. O discurso do narrador reforça essa impossibilidade ao privilegiar o encadeamento das frases em seqüência, sem utilizar dêiticos ou elementos conectivos, criando a impressão de uma sucessão de ações isoladas e independentes e contribuindo para a sensação de monotonia e tédio.

Em relação à estrutura, o constitui-se de três seções graficamente marcadas por espaços de separação. A primeira, formada por três parágrafos, é uma descrição dos procedimentos de chegada do grupo, desde a descida do ônibus até pouco antes da entrada no museu. O primeiro parágrafo narra a chegada dos visitantes, o segundo parágrafo descreve a entrada no museu, e o terceiro parágrafo relaciona-se a advertências prévias da visita. Nesta primeira etapa, o grupo toma uma série de providências necessárias para o bom andamento da excursão. Essas providências indicam um ambiente de ordem e organização: as capas são guardadas, são distribuídas fichas numeradas, o guia convoca a todos e pede para que não haja dispersão.

A descrição da chegada dos visitantes, feita pelo narrador-personagem coletivo, dá conta das ações que o grupo realiza, e das orientações que recebe. A forma como essa descrição é efetuada resulta, para o leitor, na percepção de uma participação mecânica da personagem coletiva no processo de visitação. A descrição da cena mostra o grupo limitando-se a receber orientações disciplinares para a sua ação posterior, e adaptando-se a essas orientações. O coletivo apenas segue as recomendações e se mantém em ordem, sem se dispersar. Não há comentários nem expectativas anteriores à entrada no prédio. Quando passam pelo guarda, ele os avisa de que não podem fumar, e, quando parte do grupo se dispõe a fazer compras antes de entrar, é repreendida pelo guia:

Depois o guia bateu palmas com mais força e gritou, para um pequeno grupo que se afastava em direção à loja de lembranças, que aquele não era ainda o momento das compras e sim quando terminasse a visita, dali a duas horas. Então haveria vinte minutos livres para os que desejassem fazer um rápido lanche, ou ir ao banheiro ou comprar livros, cartões e reproduções. (SANT'ANNA, 1973, p. 162)

Deve-se notar, nesse trecho, a cronometragem do tempo de visitação,



determinando o comportamento dos visitantes do museu: duas horas depois da entrada, reservar-se-ia um tempo de vinte minutos, que seria dividido entre as necessidades fisiológicas e os impulsos de consumo. Essa submissão do arbítrio do grupo ao tempo regulado pelo relógio é apenas uma das facetas da normatização para fruição das obras do museu, que se caracteriza pelo rigor técnico.

A cronometragem das etapas do passeio está vinculada a outro fator numérico do texto: o número de visitantes. O número “17357” (SANT’ANNA, 1973, p. 162) é citado expressamente, mesmo não tendo relação com direta com a visita. A importância dos números aparece novamente na contagem dos membros do grupo efetuada pelo guia antes do início da visita. A citação do número de visitantes pelo narrador-personagem e a contagem do guia chamam a atenção para o caráter de rigidez disciplinar da organização: como são muitas pessoas, deve haver um controle para que se possa atender a todas elas. Essa regulação passa por uma matematização sistemática das normas de conduta para contemplação das obras do museu. São vários os fatores de normatização: duas horas para ver tudo, vinte minutos de intervalo, manter a proximidade de todos os membros do grupo, seguir pelo guia, não fumar, não abandonar o grupo. A condução disciplinar, visando “uma boa visão do conjunto”, segue, portanto, um “roteiro previamente estudado” (SANT’ANNA, 1973, p. 162), que deve ser cumprido para o bom proveito da excursão. Entretanto, o cumprimento desse roteiro desumaniza as personagens, e burocratiza a apreciação das obras, comprometendo o aspecto motivador da empresa, que é a fruição estética.

O comprometimento citado aparece a partir da segunda seção, sob a forma de recurso literário: composta de um só parágrafo, esta seção consistirá numa seqüência extensa de frases indicando que obras são vistas pelo grupo. Não há, entre essas frases, nenhum conectivo causal ou temporal, e, com raras exceções, elas apresentam a mesma estrutura sintática sintetizada por “**nós vimos algo**”. A sensação que essa repetição de estruturas causa é de que todas as obras se equivalem, visto que não são comparadas entre si e recebem o mesmo espaço no texto, sem comentários, avaliações, apreciações ou maiores detalhamentos: do ponto de vista do observador disciplinado pelo roteiro, o tempo para um Picasso é o mesmo que para uma estátua egípcia. O narrador faz um rol das coisas que viu, e a leitura do parágrafo é entediante, remetendo à idéia de que a visita também o seja. As obras aparecem numa seqüência histórica, das mais antigas às contemporâneas, e a manutenção do mesmo procedimento narrativo até o fim do parágrafo acaba por provocar o efeito de nivelamento de todas, independentemente de suas épocas. O processo histórico da arte ocidental é, portanto, desqualificado e

desintegrado na forma de percepção niveladora das obras pelo grupo. O procedimento de escrita é, assim, índice de que o roteiro não propicia as condições mínimas necessárias para uma apreciação estética das obras em seu valor artístico intrínseco, e de que a disciplina do grupo compromete o sentido da visita, que é justamente essa apreciação.

A última seção do texto constitui-se de quatro parágrafos. No primeiro, o grupo não demonstra satisfação com a visita; ao contrário, demonstra cansaço. Privado do prazer estético pela disciplina do roteiro, o grupo tem sua relação com as obras do museu despersonalizada e estandardizada, na medida em que a mesma é regulada pelo tempo cronometrado da visita, não pelo tempo da fruição. Ora, esse mesmo tempo é proposto a todos os outros grupos, de modo a tornar a visita tão despersonalizada e indiferente quanto a de quaisquer outros. O roteiro determina a fruição, e acaba por criar uma zona de indiferenciação entre as diversas possíveis reações, que são podadas em nome da disciplina da organização pré-concebida. Isso começa a se refletir no primeiro parágrafo dessa seção final, em que o grupo que fez a visita, numa relação de espelho, vê um outro grupo nas mesmas condições:

Nós estávamos cansados. Nós chegamos a uma varanda quadrada – entre dois corredores – e estávamos cansados. Havia uma amurada de mármore, do nosso lado, e uma outra idêntica, do lado oposto. Nós nos debruçamos na amurada do nosso lado e um outro grupo de visitantes se debruçou na amurada idêntica, do lado oposto. (SANT'ANNA, 1973, p. 164)

O segundo e o terceiro parágrafos desta última seção são idênticos, a não ser por seu início: ("Nós éramos...", "Eles eram..."), indicando uma identificação de posturas e um espelhamento de comportamento e de imagens:

Nós éramos: cinco velhas americanas; um japonês de gravatinha borboleta; um francês e duas francesas; um búlgaro; um homem imberbe e de aparência nórdica; um hindu; uma garota italiana de blusa transparente; um jovem inglês de cabelos compridos, barba e sandálias; um argentino careca e de bigode; um casal brasileiro; três judeus; dois negros; um guia, etc.  
Eles eram: cinco velhas americanas; um japonês de gravatinha borboleta; um francês e duas francesas; um búlgaro; um homem imberbe e de aparência nórdica; um hindu; uma garota italiana de blusa transparente; um jovem inglês de cabelos compridos, barba e sandálias; um argentino careca e de bigode; um casal brasileiro; três judeus; dois negros; um guia, etc. (SANT'ANNA, 1973, p. 164-165)

O último parágrafo consolida esse espelhamento numa relação que remete à infinitude: os grupos se entreolham e se reconhecem um no outro. A zona de indiferenciação transforma-se numa identificação e numa circularidade sem saída:

Nós estávamos ali, na varanda quadrada. Nós estávamos ali, olhando para eles, a



de humor, de crítica ao turismo de massa, à clichêização da informação cultural, não necessita ser explicitada, sua enunciação transpassa o tom sério, erudito, bem comportado do nível de linguagem com o que o escritor quis velar aqui o alcance desmitificador de sua verdadeira escrita. A temperatura quase satírica do texto nasce de um processo de intensificação que se apóia, como em outras composições de Sant'Anna, na reiteração, na repetição, acrescida no caso de uma ênfase enumerativa de objetos e títulos de obras. A redundância acelera uma saturação que, ao final, explode no esvaziamento de sentido próprio do fenômeno de massificação. (ÁVILA, 1973, p.10)

As observações de Ávila e a análise precedente possibilitam a enumeração de uma série de aproximações possíveis entre “Uma visita” e “Ele”. Como síntese dessas aproximações, pode-se afirmar que, em ambos os textos, há uma crítica dos processos de massificação da cultura, que pode ser compreendida à luz das noções de reificação da subjetividade discutidas a partir das contribuições de Adorno e Kehl; pode-se afirmar, também, que as diferenças entre tom e conteúdo, nos dois contos, e as inadequações estilísticas constitutivas do discurso do narrador, em “Ele”, são elementos de comicidade comuns; pode-se, ainda, salientar a noção de circularidade como solução narrativa nos dois casos: o processo de ascensão e queda do estrelato em “Ele”, o jogo de espelhamento infinito em “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”.

Os elementos dos contos explorados até aqui apontam para questões que são historicamente importantes para o período de lançamento do livro, e permanecem atuais. A ferocidade do mecanismo de produção da indústria cultural e a dificuldade do indivíduo em relação aos padrões por ela impostos são problemas que fazem parte da sociedade capitalista contemporânea, e continuam sem solução. Deve-se notar, entretanto, que esses problemas ganham uma configuração particular no período do regime ditatorial brasileiro, em função da atuação autoritária deste nos meios de comunicação, seja por meio da censura, seja por meio do incentivo à produção de bens culturais de qualidade duvidosa, mas de grande capacidade de entreter a população. Em “Ele”, a ação dos censores é explicitada, e vários elementos ajudam a recompor o clima de época. O conto trata, pois, da inadaptação do indivíduo aos padrões sociais e culturais de seu tempo, e tendo o mundo da mídia como pano de fundo, utiliza-se da ironia para criticá-lo e apontar suas incongruências. Em “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”, as referências ao autoritarismo político não se apresentam; entretanto, o sistema da indústria cultural é questionado em sua essência opressiva, e esse questionamento remete ao clima cultural da época, de oposição ao autoritarismo e à opressão em suas diversas manifestações.

## 5 “COMPOSIÇÃO I” E O PATRIARCALISMO

O conto “Composição I” não é o único, em *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (a respeito de Kramer), a abordar a vida cotidiana dentro do lar. “Sombras”, “Marieta e Ferdinando”, “O Círculo”, “No último minuto”, e, em alguns trechos, “Romeu e Julieta” também se utilizam dessa temática. No contexto da obra, no entanto, não encontramos outro conto que aborde a instituição familiar nos moldes tradicionais, com a presença e participação no enredo de pai, mãe e casal de filhos. Na visão de Rubem Mauro MACHADO (1973, p. 5), “Composição I” é “o retrato tenso, pungente e lírico da desagregação de uma família da classe média”. A perspectiva de Sérgio Sant’Anna em relação a essa estrutura familiar, historicamente tradicionalista, consiste em explorar as tensões dentro das relações de poder, rebeldia e submissão entre pai e demais membros, e entre adultos e crianças. O conto “Composição II”, que o sucede na seqüência do livro, não é, no plano do enredo, identificado como sua continuação, pois não oferece uma continuidade de trama; aparentemente, ele apenas retoma o clima melancólico de “Composição I” e aspectos de sua estrutura. O fator que mais aproxima esses contos, considerando seus títulos, é a forma como são redigidos: há divisões claras, segmentação, sobreposição de cenas e referência constante à aparência do ambiente e de seus adornos, notadamente dos quadros.

A opção do autor para a construção de “Composição I” é a articulação de fatos que se sucedem em momentos diferentes. O conto, dividido em três seções, é construído em torno de duas cenas, que remetem a dois problemas a serem resolvidos. Na primeira cena, na sala, há um tradicional jantar em família, em que as posições de mãe, pai, filho e filha obedecem a um esquema pré-definido e ritual. O problema é que, por descuido de atenção, a filha desobedece as normas desse encontro cotidiano, pegando batatas fritas do prato sem um talher apropriado. O pai repreende a menina apertando seu braço, a fim de que ela não consume seu gesto; a menina resiste, tentando levar a cabo a condução das batatas. O garoto torce pela irmã, manifesta seu apoio tocando suas pernas por debaixo da mesa, mas sente-se impossibilitado de manifestar sua indignação. Ao fim, a força do pai vence a tenacidade da filha, que solta as batatas esmagadas sobre a mesa, em forma de pasta.

Na segunda cena, noturna e sombria, no quarto dos meninos, o pai não está presente, já tendo se retirado para dormir, e os irmãos, num tenso gesto de aproximação por afinidades de sofrimento e sexualidade incestuosa, unem seus corpos para se proteger de uma noite tempestuosa e amedrontadora. Há uma sugestão de que a mãe

perceba essa aproximação, mas, tal como na cena da mesa, mostre-se incapaz de reação.

Os ambientes contribuem para a constituição de uma atmosfera de tensão, e a personagem que detém a voz narrativa, a criança, mostra uma acurada percepção visual e auditiva, que se revela na descrição dos cômodos e do quadro na parede da sala, bem como da caixinha de música e das gotas de chuva no quarto. Tanto em um caso quanto em outro, o cenário é opressor, e incômodo. O narrador dá sinais de que a ordenação das coisas no ambiente da casa o perturba, e que não se identifica com essa ordenação. Mesmo os elementos mais íntimos assumem aspecto inquietante dentro do clima em que se desenrolam as ações do conto.

A interpretação do texto depende da compreensão de sua estrutura, ou seja, de como se imbricam e se articulam as duas cenas do enredo. Três elementos são centrais para essa compreensão: a intercalação de trechos das diferentes seqüências, a utilização da palavra “orgasmo” no momento de maior tensão e a retomada da figura do “cachorro magro” no final, a partir de outra percepção por parte do narrador.

A estrutura de temporalidade do conto reforça a inter-relação das duas situações narradas. O narrador-personagem utiliza, em sua construção discursiva, o recurso da analepse<sup>57</sup> (ou *flash back*):

Este quadro que **só muito tempo depois** nós, as crianças, vamos descobrir que, como vários outros objetos da casa, é enfadonho e de mau gosto. Mas, por enquanto, o aceitamos naturalmente, sem prestar-lhe demasiada atenção. (SANT'ANNA, 1973, pág. 23)

Mas aquilo não é um sonho e mamãe não tem coragem de interferir. E **muitos anos mais tarde** iremos comentar, Lia e eu, que papai era severo e rígido e mamãe muito subserviente. (SANT'ANNA, 1973, p. 29)

Nos trechos citados, as expressões em destaque indicam reflexões realizadas em um tempo posterior ao dos acontecimentos narrados. Indica-se, assim, um distanciamento temporal do narrador, que efetuará uma retomada desses acontecimentos já em condições de comentá-los criticamente, o que ele não possuiria na época em que ocorreram. O processo de narração, entretanto, anula o distanciamento temporal entre o narrador adulto e o narrador infantil graças à utilização do presente do indicativo para assinalar o ponto de vista do último, recurso que permite a apresentação do universo da criança no tempo presente da enunciação.

Na rememoração, as duas situações do enredo são fragmentadas e intercaladas,

<sup>57</sup> Termo empregado e definido por Benedito NUNES (1988, p. 32), em *O tempo na narrativa*.

sendo desarticulada sua ordem cronológica: *flashes* de cada uma delas vão se alternando para formar a seqüência da história. O resultado é contrapontístico: num complexo jogo de analepses e prolepses de uma das situações em relação à outra, perde-se a referência de sucessão episódica, e os acontecimentos intercalam-se na percepção do leitor como se fossem concomitantes. De acordo com a contribuição teórica de Benedito Nunes, o efeito acaba sendo o de descompasso entre o tempo da história e o tempo do discurso:

O discurso nos dá a configuração da narrativa como um todo significativo; a *história*, o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam, ambos impondo à narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica, tradutível num resumo. Normalmente, o tempo de uma corre paralelamente ao de outro. (NUNES, 1988, p. 28, grifos do autor)

A última afirmação do trecho citado ajuda a compreender a complexidade da estrutura temporal de “Composição I”: ao contrário do que “normalmente” acontece, os tempos da história e do discurso desencontram-se, num contexto em que a percepção psicológica da personagem prima, na organização da experiência, sobre os critérios de ordem causal.

A história da agressão na mesa de jantar é contada em fonte padrão e a do contato incestuoso é contada em itálico. A percepção de que elas teriam sido dois momentos do mesmo dia vai se fortalecendo no decorrer do conto, sendo sugerida no final da segunda parte em itálico. Os pontos de contato que apontam para uma relação causal entre as duas cenas são, dentro dessa estrutura em ruptura com a cronologia linear, objetos e expressões comuns às duas situações, estabelecendo ligações entre elas quando são efetuados os cortes narrativos. As passagens entre as duas cenas mantêm, também, um clima comum, expresso na postura do narrador, a princípio mais observador, mas aos poucos se engajando na história. Os objetos, as expressões, e a continuidade do clima geral demonstram a tentativa do autor de aproximar as duas cenas, acenando para suas semelhanças, simetrias e contigüidades.

Tanto em uma quanto em outra história, a tensão cresce progressivamente, até atingir seu ápice na exaustão física. No início da primeira seção, há grande apelo visual, e a descrição da sala é efetuada em seus pormenores. A aproximação pela descrição física vai dando lugar, aos poucos, a uma aproximação pela análise psicológica, dissecando, pela ordem, as figuras do pai, da mãe, da filha, e do filho, a partir da percepção deste último. A situação de conflito entre Lia e o pai é o momento em que o desconforto do menino atinge o grau máximo, fazendo com que ele desvie os olhos da cena e passe a refletir sobre sua incapacidade de intervir em favor da irmã. Ao mesmo tempo, Lia,

enroscando suas pernas nas dele por debaixo da mesa, sinaliza uma necessidade de apoio, e o menino corresponde, mostrando-se solidário e torcendo para que ela vença o embate com o pai.

Por sua vez, a cena no quarto dos meninos se inicia com uma descrição da caixinha de música. Essa descrição se amplia, e o narrador atenta para o ambiente no cômodo, o calor e o ruído da chuva; gradativamente, ele se volta para as personagens, inicialmente pela descrição física de Lia e depois pela seqüência de pensamentos do menino. A situação de aproximação máxima sugere um encontro erótico de corpos, com o enroscar de pernas e a pressão exercida pela presença do corpo alheio, num contexto que, na mente do menino, envolve prazer sexual e sentimento de culpa.

A segunda seção do conto é inteiramente focada nos conflitos. O ápice da tensão das duas cenas é marcado pela repetição de trechos muito semelhantes na forma e na intenção, que parecem reproduzir uma mesma percepção de oposição entre a vontade de ação e a realidade concreta, mas em situações diferentes. O emaranhamento das pernas do menino com as da menina aparece como um gesto proibido em ambas as cenas; na sala, é um apoio à rebeldia da irmã diante da brutalidade do pai, e, no quarto, é a insistência da aproximação física incestuosa.

Entre os trechos semelhantes na forma, destaca-se o que aponta para o esgotamento físico de Lia:

As lágrimas que começam a pingar na toalha e ficam ali, algumas manchas a mais entre as outras do pano. E as pernas de Lia me apertando tanto que eu sei que o fim se aproxima; que não poderemos suportar a pressão e a dor. As pernas de Lia que me apertam ainda mais, num último esforço e, de repente, estão inteiramente frouxas, num arranco de alguém que tentou o máximo e logo depois entregou os pontos, como numa luta, ou, como mais tarde poderemos entender, um orgasmo.

*As convulsões que nos engolem. As pernas e o corpo de Lia que me apertam ainda mais, num último esforço e, de repente, os corpos se soltam e estão inteiramente frouxos, num arranco de alguém que procurou atingir o máximo e logo depois entregou os pontos. (SANT'ANNA, 1973, p. 32-33)*

A expressão que se repete nos dois trechos, “num arranco de alguém que procurou atingir o máximo e logo depois entregou os pontos”, indica um empenho intenso do corpo, que ganha contornos de exaustão física e tem como conseqüência posterior o desfalecimento. É importante notar que a palavra “orgasmo” é utilizada apenas no trecho que se refere ao esforço realizado no embate contra o pai, e não, como seria de se esperar, no trecho subsequente, que descreve o ápice da aproximação incestuosa do irmão. Esse procedimento une os dois campos de ação da trama numa perspectiva erotizada: o orgasmo, ou o ponto culminante da energia da ação, vale tanto para o



enfrentamento do pai com apoio do irmão (nota-se a associação com a palavra “luta”) quanto para a aproximação sexual posterior. Sugere-se, assim, uma ligação da energia erótica à contestação do poder patriarcal.

A terceira seção retoma o início do texto, e esse retorno ao ambiente conservador e estabilizado pela ordem imposta dá a sensação de que não houve mudanças, de que não há como subverter aquele sistema. Entretanto, a figura do cachorro magro, a única com quem o menino se identificava no início do conto, é percebida de forma diferente no final do texto:

Na parede há uma **Santa Ceia de prata e um quadro: uma praia ao pôr-do-sol e um pescador, de pés descalços, pescando de linha, enquanto um cachorro anda pela areia. Um cachorro vagabundo e magro, que talvez seja a melhor coisa no quadro. E não se pode ter certeza de que é um cachorro. Porque o que se observa, de fato, é uma mancha alongada, dando a impressão de movimento vagaroso. Talvez porque o pintor tenha errado com o pincel ou, impaciente e cansado, haja ali espirrado tinta. Mas o que se interpreta, na mancha, é um animal vagabundo e magro, andando de cabeça baixa, como se estivesse à margem do quadro e talvez do mundo (...)**. (SANT’ANNA, 1973, p. 23, grifos nossos)

Lá na parede, os adornos de sempre: a **Santa Ceia de prata e um quadro: uma praia ao pôr-do-sol e um pescador, de pés descalços, pescando de linha, enquanto um cachorro anda pela areia. Um cachorro vagabundo e magro, que talvez seja a melhor coisa no quadro. E não se pode ter certeza de que é um cachorro. Porque o que se observa, de fato, é uma mancha alongada, dando a impressão de movimento vagaroso. Talvez porque o pintor tenha errado com o pincel ou, impaciente e cansado, haja ali espirrado tinta. Mas o que se interpreta, na mancha, é um animal vagabundo e magro, andando de cabeça baixa, como se estivesse à margem do quadro e talvez do mundo.** Embora assalte o observador, às vezes, uma sensação de que aquele cachorro pode, de repente, correr e atirar-se n’água, nadando alegremente. Ou, em outras ocasiões, rosar e arreganhar os dentes, preparando-se, talvez, para o ataque. (SANT’ANNA, 1973, p. 33-34, grifos nossos)

No primeiro trecho, que inicia o conto, e que se repete quase *ipsis litteris* no trecho final, o cachorro vagabundo e magro é um elemento de contorno pouco definido e identificável, destoando do resto do quadro por seu mau acabamento e sua falta de função na cena retratada. O encerramento do conto acrescenta, entretanto, uma percepção mais aguda dessa figura destoante: ela pode ter momentos de alegria, ao saltar na água e nadar, ou de agressividade, ao rosar e avançar. É certo que a repetição de trechos dentro dos contos de Sérgio Sant’Anna, ou mesmo dentro do conjunto de contos do livro, é um procedimento recorrente do autor, no qual, como já vimos, parece sobreviver uma noção de circularidade, de retorno ao ponto inicial, sem transformação possível. No caso específico dos trechos citados, o retorno ao momento inicial sustenta justamente uma noção de imobilidade, de impossibilidade de subversão da ordem

estabelecida. Entretanto, a figura do cachorro magro pintado no quadro da parede aparece como um elemento ímpar, capaz de romper com a circularidade e, em determinado momento, até mesmo voltar-se contra ela.

“Composição I” apresenta-se, assim, como um texto em que duas cenas são narradas concomitantemente, e em que vários elementos sugerem sua interligação. Entre esses elementos está a utilização da palavra “orgasmo” para denotar o desfalecimento da personagem Lia, em seu esforço de luta contra o pai, descrito de forma muito semelhante da aproximação erótica entre ela e o irmão, em trechos imediatamente posteriores da narração. Outro elemento é o cachorro magro do quadro na parede, que parece alheio e não pertencente à cena da pesca, mas que, no fim da história, surge como figura com potencial subversivo. Procuraremos retomar esses elementos referidos no texto de acordo com o desenvolvimento de nossa análise. Buscaremos coligir evidências de que a forma como o conto é estruturado, sua temática e seu desenvolvimento associam-se à crítica das instituições autoritárias, e que há ecos da resistência ao regime ditatorial militar brasileiro nessa crítica.

Dentro desse raciocínio, é preciso não perder de vista que a descrição do ambiente familiar, tanto no aspecto físico quanto no psicológico, remete-nos a um tipo de organização tradicionalista e patriarcalista. O conto mostra uma família em que há regras invioláveis e uma estrutura de poder inquestionável. O pai detém a autoridade, a preferência e precedência das ações, sustenta a casa, e a ele é permitido exercer essa autoridade conforme bem entende:

Papai está como sempre: gravata afrouxada e a camisa branca, de mangas compridas, com suor nas axilas. O jantar é servido imediatamente, quando papai chega do trabalho. E ele se põe a comer com toda a fome que traz da rua. (...) E, depois de tão habituados, já nos parece natural esse nosso silêncio durante as refeições. Um silêncio rompido apenas pela sucção da sopa e alguns comentários de papai. (SANT'ANNA, 1973, p. 24)

Nós estamos com fome, observando mamãe cortar a carne. Depois ela pedirá o prato de cada um, para servi-lo. Primeiro, naturalmente, o de papai, enquanto a gente fica olhando e torcendo para não ganhar a ponta da carne, por causa da pele e da gordura. (SANT'ANNA, 1973, p. 28)

Os trechos citados ilustram a autoridade paterna no contexto da família: a chegada do pai determina o início do jantar, que deve transcorrer em silêncio, a não ser que ele próprio intervenha com comentários; além disso, a mulher o serve primeiro, possibilitando a escolha das melhores partes da carne. As regras impostas pelo pai são percebidas como arbitrarias, mas não podem ser violadas. O resultado é um ambiente em que as expressões ficam contidas, e em que há medo; não se pode, por exemplo, rir na sala de

jantar:

Mas há uma série de regras que devemos seguir à mesa: não rir alto ou pegar comida com as mãos, por exemplo. Regras impostas arbitrariamente, pensamos, porque também nos parece feio fazer barulho com a sopa. Mas não temos coragem de dizer isto e outras coisas a eles. (SANT'ANNA, 1973, p. 24)

A outra personagem adulta que constitui a família, a mãe, aparece como uma figura sem poder para debater ou contrariar as decisões do marido. Submissa ao pai, não tem voz ativa e tolera as agressões por parte deste:

Mamãe aproveita uma pausa e faz soar rapidamente a campainha, que corta o pensamento de papai, como um gongo. Papai olha com raiva para mamãe, mas desta vez ele não diz que ela o está sempre interrompendo e é burra e não entende nada das coisas que ele fala. (SANT'ANNA, 1973, p. 26)

A passividade da mãe em relação às agressões sofridas e sua incapacidade de se impor diante das circunstâncias ou de interferir na autoridade do pai refletem-se, no plano formal do discurso, numa incapacidade de articulação de raciocínio. A fala da mãe, recuperada pelo discurso direto na narração do menino, denota sobreposição de idéias em seqüência, num fluxo de pensamentos que indica confusão mental:

“Porque eu estou cansada de gritar com a empregada e a campainha é muito bonita e distinta e essas empregadas de hoje não querem nada com a dureza e fingem que não escutam quando a gente chama e o que eu queria mesmo era trazer uma dessas meninas do interior que ainda não estão viciadas na cidade como essas que só pensam em homem e querem todo o conforto e no fim é a gente que faz o serviço todo.” (SANT'ANNA, 1973, p. 26)

O trecho acima mostra uma sucessão de reclamações unidas umas às outras pela conjunção aditiva “e”, sem marcas sintáticas de causalidade, conseqüência ou finalidade. O discurso configura pouca elaboração, como se a urgência da necessidade de falar causasse um rompimento do silêncio com maior loquacidade e menor preparação. Aparecem, ainda, referências à empregada Benedita, objeto da postura autoritária da mãe, e única relação em que a mesma pode construir um espaço de poder, também autoritário, marcado pela humilhação:

Mas Benedita, a empregada, achava que campainha servia era pra chamar cachorro e vinha de má vontade. É por isto que mamãe tem sempre de tocar mais de uma vez. E Benedita entra, agora, trazendo os pratos: arroz, feijão, carne assada e batatas fritas. Mas ela entra com cara de raiva e é disto que nós, as crianças, temos vontade de rir: a cara furiosa de Benedita trazendo os pratos, enquanto mamãe finge que não repara e papai tosse, constrangido. (SANT'ANNA, 1973, p. 27)

O menino que narra a história e a sua irmã Lia são crianças em passagem para a adolescência e caracterizam-se por começarem a constituir uma identidade. Lia, mais velha que o garoto, começa a desenvolver formas físicas de mulher adulta<sup>58</sup>, e demonstra uma personalidade forte, que lhe oferece confiança para contrapor-se às regras familiares impostas pelos adultos. O menino, por sua vez, descreve-se como um adolescente inseguro e tímido. A recusa de sua auto-imagem e a sensação de incompletude de sua constituição física e psicológica transformam-no num sujeito retraído, o que compromete seu ímpeto de contestar as imposições familiares:

Porque neste momento da vida em que sofro várias transformações e não chego a ser um homem ou uma criança, mas somente uma vaga imagem do que fui anteriormente e do que me tornarei mais tarde. Neste instante, entre todas as coisas que acontecem na sala, eu descubro que estou crescendo.

(...)

Na lâmina da faca está refletido aquele rosto com algumas espinhas e uma leve sombra sobre os lábios, de um bigode que irá crescer. E também o cabelo que me cai desordenadamente sobre a testa e que não consigo nunca arrumar e, finalmente, os olhos que Lia um dia disse serem bonitos. (SANT'ANNA, 1973, p. 30)

Na ordem estabelecida pelos adultos, cabe às crianças apenas cumprir seu papel de respeitar as normas. Quase não há afetividade, e o discurso do pai remete à necessidade de que a relação com a família passe por essa rigidez, vista por ele como positiva:

Papai sempre obriga a gente a comer de tudo e diz que quando ele era menino nunca teve desses luxos de escolher comida e que seu pai era muito pobre, mas que isso fora bom, porque ele teve de vencer na vida com muito sacrifício e que todo mundo precisava sofrer para aprender. (SANT'ANNA, 1973, p. 28)

A disposição hierarquizada das posições das personagens e a concentração do poder na figura autoritária do pai caracterizam a família descrita como vinculada ao espaço ideológico do patriarcalismo que, na história brasileira, tornou-se, ao longo dos anos, a forma consolidada de organização privada das células da sociedade. Segundo Sérgio Buarque de HOLANDA (1979, p. 104), essa tendência seria uma herança da tradição européia que remonta à Idade Média, não se constituindo em fenômeno específico brasileiro. Entretanto, esse patriarcalismo estaria em perfeita sintonia com a

---

<sup>58</sup> “Naquela noite, durante o clarão de um relâmpago, eu descobri que Lia tinha seios.” (SANT'ANNA, 1973, p. 30)

noção de homem cordial<sup>59</sup>, que o próprio autor descreve em *Raízes do Brasil*, apontando-a como traço característico de nossa cultura. O patriarcalismo brasileiro, segundo o autor, seria a instituição que menos teria sido abalada em função das transformações sociais e políticas da história do país, e seu princípio de autoridade teria sido, no decorrer de nossa história, o menos contestado:

Dos vários setores de nossa sociedade colonial, foi sem dúvida a esfera da vida doméstica aquela onde o princípio de autoridade menos acessível se mostrou às forças corrosivas que de todos os lados o atacavam. Sempre imerso em si mesmo, não tolerando nenhuma pressão de fora, o grupo familiar mantém-se imune de qualquer restrição ou abalo. Em seu recatado isolamento pode desprezar qualquer princípio superior que procure perturbá-lo ou oprimi-lo. Nesse ambiente, o pátrio poder é virtualmente ilimitado e poucos freios existem para sua tirania. (HOLANDA, 1994, p. 49)

Em “Composição I”, a história é contada a partir do ponto de vista de um oprimido pelo patriarcalismo. Assim sendo, o discurso do narrador, assumindo essa condição crítica, é marcado por caracterizações dessa opressão e pela sua dificuldade (associada principalmente ao medo da ação pela força) de constituir-se subjetivamente diante do massacre moral a que é submetido. Para explorar melhor o ângulo de visão relativizado e pessoal da personagem do filho e sua relação com o contexto de opressão em que vive, o autor constrói uma narração em primeira pessoa, com uma personagem testemunha dos atos violentos, numa cena, e agente da ação incestuosa, na outra. O crítico Antonio CANDIDO (1989, p. 212-213), em seu texto sobre a narrativa brasileira contemporânea, intitulado “A nova narrativa”, afirma que a primeira pessoa é usada em muitos textos contemporâneos para marcar o exotismo da posição das personagens, geralmente marginais, prostitutas e incultos em geral, o que provoca choque no leitor. Embora se possa pensar num contexto de choque para o leitor do conto, a observação de Candido não se aplica a “Composição I”, que descreve personagens que não são socialmente marginalizadas. O choque não se associa à caracterização exótica, mas à forma de estruturar o texto, ao impulso incestuoso e à relação entre a energia erótica e a luta contra o pai.

A aproximação entre os irmãos, na segunda cena, parece funcionar, de acordo com

---

<sup>59</sup> “Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade - daremos ao mundo o ‘homem cordial’. A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo, ela pode exprimir-se em mandamentos e em sentenças.” (HOLANDA, 1994, p. 106)

o já exposto sobre a estrutura do conto, como uma reação à ação autoritária do pai. Uma vez que a aproximação sexual assume caráter incestuoso, essa reação precisa ser compreendida dentro do âmbito do tabu e de suas estruturas de simbolização. Torna-se útil, portanto, fazer referência às reflexões de Claude Lévi-Strauss e Sigmund Freud a respeito do tema.

Para o antropólogo Claude LÉVI-STRAUSS (1982, p. 72), o tabu do incesto funda a cultura, é o marco inicial da civilização, a primeira forma básica de organização social. Instituído como marco cultural basilar da estruturação do grupo, na medida em que é desrespeitado, instaura a desorganização, provocando uma regressão do estágio cultural, representado pela instituição da família, para um estágio pré-cultural, representado pelo instinto sexual que não é regrado pela natureza. Já no âmbito da psicologia, para Sigmund FREUD (1974, p. 36), a procura da realização do tabu do incesto em fases posteriores à primeira infância é indicativa de comportamento neurótico. Os primeiros objetos de desejo amoroso do indivíduo (a mãe e a irmã), seriam substituídos por outros no decorrer de seu desenvolvimento psíquico. Entretanto, por inibição ou regressão desse desenvolvimento, o indivíduo pode retornar a esses objetos, e isso denotaria uma incapacidade de superar ou se desvencilhar das condições psíquicas de sua infância.

As contribuições de Freud e Lévi-Strauss indicam que o ato incestuoso é dotado de enorme importância no contexto do conto: é uma reação contra o pai, mas é, ao mesmo tempo, uma ação altamente desestruturadora. Volta-se contra a própria estrutura familiar e, na medida em que esta reflete aspectos da cultura em que está inserida, contra a estrutura social. Essa rebeldia revela uma profunda insatisfação do garoto não apenas em relação ao poder patriarcal e seu abuso de autoridade, mas também em relação a todo o sistema familiar constituído dentro da estrutura patriarcalista, na qual ele não consegue se desenvolver enquanto sujeito. Sua impossibilidade de reconhecer-se na ordem estabelecida alia-se a uma postura autocrítica e a uma auto-imagem negativa, características da adolescência; essa condição fragilizada faz com que regreda ao tempo em que, protegido da consciência das arbitrariedades a que é submetido, procurava tão-somente figuras de proteção que lhe pudessem amparar. A caixinha de música, no quarto dos meninos, é indicativa dessa regressão:

*A corda se prolongava por uns cinco minutos e os dois bonecos giravam, dançando. Os dois bonecos de porcelana, com rostos impassíveis, e que antigamente nos assustavam, quando pensávamos neles, no escuro do quarto. **Mamãe, naquele tempo, nos beijava e dava corda na caixa de música, apagando a luz.***

*Mas nos parecia continuar vendo aqueles rostos de bonecos, máscaras aumentadas na escuridão, enquanto adormecíamos antes mesmo que a corda se*

esgotasse. As notas soando separadamente e tristes, confundindo-se com o princípio do nosso sono. **Um tempo em que éramos tão crianças que não podíamos perceber a música separada de nós mesmos.** E sentíamos também o medo, como se o medo fosse natural ao princípio do sono. Mas aquela música também nos protegia, de certo modo, nos envolvendo como um ritual necessário antes de dormir. Porque não havia mais ninguém no quarto e era um tempo em que necessitávamos de uma outra presença, nem que fosse a música e a imagem dos bonecos nos assustando. **Mas uma presença, de qualquer modo; algo fora de nós mesmos, em que podíamos sintonizar e dormir.** (SANT'ANNA, 1973, p. 25, grifos nossos)

Então Lia fechou a janela, porque certamente iria cair muita água. Lia fechou o vidro, mas deixou as cortinas abertas, de modo que a todo instante um clarão iluminava o quarto. Lia saiu da janela e veio deitar-se, mas antes parou junto ao móvel. Eu escutei Lia dando corda na caixa de música. Há muito tempo que eu não ouvia a caixa de música e pensava mesmo que estivesse estragada. Mas quando Lia voltou para a cama, as notas começaram a pingar, uma a uma, juntamente com a chuva. As notas soando tão separadamente, como os primeiros pingos d'água, que a gente custava a captar a formação de uma melodia. **Talvez porque a caixa de música tivesse emperrado durante todo esse tempo. Mas ela ainda fazia soar as notas, embora muito devagar. E eu reconhecia o mesmo minueto de sempre, como se o tempo não houvesse passado.** (SANT'ANNA, 1973, p. 28, grifos nossos)

Os fragmentos grifados nos trechos citados permitem a associação entre a sensação de segurança advinda da percepção de uma presença adulta, e a audição da música proveniente da caixinha. No primeiro trecho, referente a um momento mais infantil das personagens, a mãe é quem dá corda na caixinha de música, e a melodia executada, associada à proteção em relação aos bonecos de porcelana que as crianças temem, envolve-as e permite o início do sono. No segundo trecho, quando os irmãos já são maiores e a mãe já não vem ao quarto, é Lia quem dá corda na caixinha de música, numa tentativa de recuperar o sentimento de proteção vivido no passado, uma vez que ela e o irmão sentem-se inseguros diante da brutalidade da cena do jantar. A remissão aos objetos que constituiriam o universo do menino num período mais remoto de sua vida associa-se, de acordo com a contribuição de Freud, à aproximação erótica da irmã, indicando um processo de desestabilização de sua estrutura psíquica.

Outro aspecto que deve ser levado em consideração é a ambivalência do desejo em relação ao objeto tabu, no caso incestuoso, descrita por Freud. É importante notar que a aproximação do menino em relação a sua irmã se dá num contexto em que a crescente tensão se associa a uma intensificação também crescente do sentimento de culpa:

A principal característica da constelação psicológica que dessa forma se torna fixa é algo que poderia ser descrito como a atitude ambivalente do sujeito para com um objeto determinado, ou melhor, para com um ato em conexão com esse objeto. Ele deseja constantemente realizar esse ato (tocar) e o considera seu gozo supremo, mas não deve realizá-lo e também o detesta. O conflito entre essas duas tendências não pode ser prontamente solucionado

porque - não há outra forma de expressá-lo - elas estão localizadas na mente do sujeito de tal maneira que não podem vir à tona uma contra a outra. A proibição é ruidosamente consciente, enquanto o desejo persistente de tocar é inconsciente e o sujeito nada sabe a respeito dele. Se não fosse esse fator psicológico, uma ambivalência como esta não poderia durar tanto tempo nem conduzir a tais conseqüências. (FREUD, 1974, p. 49-50)

As emoções conflitantes seguem até o momento orgástico, que **não** é a consumação do ato sexual. Talvez por isso a palavra “orgasmo” não tenha sido usada na cena da aproximação, mas sim na cena do desfalecimento da irmã na mesa, conforme já citado. Se a utilização dessa palavra erotiza a cena do enfrentamento paterno, sua não utilização na cena por si mesma já erotizada de aproximação sexual revela um certo pudor, uma noção de impedimento, de limite. Convém notar que, em ambas as situações, a subversão é contida: se o ato sexual incestuoso não se consuma, tampouco a ação da menina é levada a cabo a despeito do impedimento do pai. Além disso, a culpa e o medo já interiorizados pelo menino impedem que seus impulsos (a defesa da irmã e a posse sexual da mesma) sejam levados adiante.

O comportamento autoritário e repressor do pai e a sua ausência enquanto figura de proteção são, portanto, fatores de desestabilização psicológica do menino no conto. Seus impulsos de prazer, associados à liberdade do riso ou de poder pegar a comida com as mãos, na sala de jantar, ou de tocar sensualmente a irmã, no quarto, são todos proibidos pela autoridade paterna. Entretanto, essa figura paterna não representa um modelo a ser seguido nem uma autoridade constituída pelo provimento de necessidades afetivas do garoto. O comportamento violento e rigoroso do pai tende a se manifestar de forma incoerente em relação à importância das regras que este impõe. As proibições, na medida em que vão se tornando arbitrárias, desnecessárias e passíveis de castigo violento, contribuem para bloquear o desenvolvimento da personalidade do menino, pois reforçam o medo e a culpa pelos sentimentos que envolvem sua impulsividade.

O conto, no entanto, aponta para um impasse: ainda que haja a percepção de que as ações do patriarca sejam autoritárias, desnecessárias e violentas, a reação não encontra respaldo na realidade e, mesmo que conduza a atos impulsivos, tanto por serem ligados ao prazer quanto por contestarem o poder que os oprime, tende a dispersar-se dentro do sistema. A última seção, como já visto, ao retomar, com as mesmas palavras, a descrição da casa em sua ordem opressora, transmite a idéia de imobilidade, de ineficiência da reação contra a instituição patriarcal. Entretanto, a figura do cachorro magro, destoando dessa ordem, é a que o autor escolhe para o desfecho do conto. Essa escolha parece refletir uma opção crítica em relação ao sistema opressor: ainda que não seja possível superá-lo, parece saudável e necessário subvertê-lo, ou questioná-lo, na



medida do possível. Ainda que pareça pertencer à ordenação de mau gosto dos elementos do quadro, o cachorro magro está na iminência de, “de repente, correr e atirar-se n’água, nadando alegremente” ou “rosnar e arreganhar os dentes, preparando-se, talvez, para o ataque”. Ou seja, de manifestar a alegria ou a possibilidade de descontentamento que o sistema patriarcal nega em nome de sua arbitrariedade.

“Composição I” é uma crítica ao conservadorismo da família brasileira e, somente por essa constatação, já poderia ser visto como literatura de resistência com fundo político. O contexto histórico de sua publicação, entretanto, contribui para reforçar essa avaliação. O militarismo brasileiro se caracterizou pelo discurso conservador, defensor da “ordem” e da “moralidade”. Essa tendência conservadora do militarismo está perfeitamente alinhada com o patriarcalismo e seu desenvolvimento na história brasileira:

No Brasil, pode dizer-se que só excepcionalmente tivemos um sistema administrativo e um corpo de funcionários puramente dedicados a interesses objetivos e fundados nesses interesses. Ao contrário, é possível acompanhar, ao longo de nossa história, o predomínio constante das vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal. Dentre esses círculos, foi sem dúvida a família aquela que se exprimiu com mais força e desenvoltura em nossa sociedade. E um dos efeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar - a esfera, por excelência dos chamados "contatos primários", dos laços de sangue e de coração - está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós. Isso ocorre mesmo onde as instituições democráticas, fundadas em princípios neutros e abstratos, pretendem assentar a sociedade em normas antiparticularistas. (HOLANDA, 1994, p. 106)

As tendências autoritárias da ideologia patriarcalista encontram ressonância nas tendências autoritárias dos regimes ditatoriais. A tendência de se colocar a família como “modelo obrigatório de qualquer composição social”, característica da “cordialidade” do brasileiro, sem nenhuma dúvida contribuiu para o reforço de um certo “personalismo” que nossa cultura herdou das tradições ibéricas. Quando valorizam esse personalismo, a postura cordial e a valorização familiar da autoridade acabam aumentando a probabilidade de ascensão e aceitação das ditaduras.

Acrescente-se a esses dados o fato de que o período ditatorial brasileiro coincidiu com a chamada “revolução de costumes” da década de 1960, que questionava uma série de valores tradicionais da vida privada cotidiana. Assim, houve uma contaminação do espaço privado pelas transformações do espaço público, conforme apontam Almeida e Weiss:

Sob o autoritarismo, a vida afetiva e familiar - último reduto de privacidade dos adversários do regime - foi duplamente envolvida. Primeiro, porque a classe média

intelectualizada viveu mais intensamente que outros setores da sociedade brasileira as mudanças de valores e comportamentos que acompanharam o processo de modernização sócio-econômica do país e constituíram nos célebres anos 60 a cultura das novas gerações urbanas. Segundo, porque sua participação política, pelas circunstâncias em que se dava e pelos objetivos a que, em muitos casos, visava, invadia por todos os poros o cotidiano familiar de cada um. (ALMEIDA; WEISS, 2000, p. 398-399)

Não é de surpreender, portanto, a associação que é feita entre o discurso conservador e pró-ditatorial e a figura do pai no conto, patente no trecho seguinte:

E com a mesma voz ele diz que, se o custo de vida continuar subindo nesse ritmo, teremos uma inflação galopante, conforme ele leu no editorial de *O Globo*. E o governo cairá, o que será bem feito, porque é um governo de incompetentes e corruptos e os militares é que deviam tomar o poder. Ele diz esta última frase e a gente nota que papai continua com a mesma inexpressividade no rosto e sem gestos, mas é como se possuísse uma raiva acumulada lá dentro e por isso ele treme e o sangue lhe sobe à cabeça e o rosto de papai não se assemelha mais aos dos bonecos da caixa de música em nosso quarto. (SANT'ANNA, 1973, p. 24-25)

O trecho citado mostra algumas características fundamentais para a compreensão da configuração da personagem paterna em “Composição I”. Nota-se a leitura do editorial de um jornal de contexto conservador associada à preocupação com o custo de vida. Essa configuração discursiva remete a um pensamento característico de setores conservadores da classe média na época de ascensão do regime, que se preocupavam em manter o padrão de vida conseguido em função do chamado “milagre econômico”<sup>60</sup>. A frase seguinte associa essa manutenção à necessidade da ação antidemocrática, justificando o advento de um regime autoritário: “o governo cairá” e “os militares é que devem tomar o poder”. Por fim, o parágrafo termina com a descrição das feições da personagem, “inexpressiva” e “sem gestos”, mas parecendo manter uma “raiva acumulada”, o que a torna temerária no contexto da cena do jantar, e reforça sua incapacidade de tolerância e diálogo, caracterizando seu comportamento como autoritário.

Sensível ao contexto histórico, Sérgio Sant’Anna percebe o alinhamento do discurso da personagem, que assume a violência dentro do núcleo familiar em nome de uma ordem estabelecida, ao discurso ideológico da solução para o caos político, que justificaria como saída possível a utilização da força opressora pelos militares. Esse alinhamento reforça a idéia de que o patriarcalismo opressor e desestruturador da relação

<sup>60</sup> “O aprofundamento do autoritarismo coincidiu com, e foi amparado por, um surto de expansão da economia - o festejado ‘milagre econômico’ - que multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo, e concentrou a renda a ponto de ampliar, em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social.” (ALMEIDA, 2000, p. 332-333)

entre o pai e os filhos possa ser pensado, no contexto do conto, como alegoria do autoritarismo igualmente opressor do regime político ditatorial brasileiro, dentro da perspectiva de análise desenvolvida.

Certamente, a grande qualidade de “Composição I” é sua capacidade de colocar em questão o autoritarismo e sua ideologia a partir do microcosmo familiar, estimulando a reflexão sobre as relações de opressão dentro desse microcosmo e seus reflexos ideológicos no sistema social e político autoritário em que está contido. Opondo-se ao discurso conservador do governo ditatorial militar ao abrir espaço para a abordagem crítica do patriarcalismo, o conto toca em questões historicamente mal resolvidas da sociedade brasileira, contribuindo para o debate acerca das similaridades entre o âmbito familiar e o âmbito público da opressão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de análise empreendida em relação aos contos de *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, neste trabalho, não esgotou, nem tentou esgotar, as possibilidades de reflexão crítica sobre a violência, o autoritarismo e a opressão que os textos selecionados potencializam em suas confecções e estruturas. Da mesma forma, não se pretendeu estender para todos os contos do livro as características apontadas naqueles que foram selecionados para o atual recorte. Portanto, a análise tem como limite evidente o reconhecimento da impossibilidade de totalizar uma interpretação para a obra. Assim, muitas das afirmações referentes a contos estudados podem não se harmonizar com elementos apreendidos de análises de outros textos do livro. A multiplicidade de aspectos relevantes à interpretação e a riqueza inerente ao estilo reflexivo e elaborado de Sérgio Sant'Anna são fatores que devem ser considerados como fonte permanente de problematizações, que exigiriam outros trabalhos, com outras abordagens.

A análise empreendida pretendeu, dentro desses limites, mostrar a coerência de uma linha de interpretação que valoriza a relação dos contos com o contexto sócio-político da época de lançamento do livro, mostrando como questões latentes para esse contexto se rearticulam no campo ficcional e guardam analogias com as questões referentes às estruturas formais dos contos estudados. Objetivou-se, ainda, contribuir com o debate literário na avaliação do livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter* como um espaço possível e produtivo de discussão sobre essas questões, em função da materialidade dos elementos oferecidos para análise por seus contos.

O espectro desta análise limitou-se à questão da opressão, da violência que ela gera e de seu recrudescimento nos contextos de autoritarismo. Esse foi o paradigma da aproximação com os textos, a partir das questões que eles suscitavam. É importante frisar, entretanto, que, mesmo dentro desse espectro, as dimensões do trabalho e a necessidade de economia e concentração da análise fizeram com que a atenção se focasse apenas nos contos em que a opressão aparece de forma mais evidente. Assim, o Estado (em “Notas de Manfredo Rangel, repórter”), o exército (em “O pelotão”), o sistema carcerário (em “O '58””), a escola (em “God save the king”), a indústria cultural (em “Ele” e “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”) e o patriarcalismo da família tradicional (em “Composição I”) são, todos eles, sistemas em relação aos quais o indivíduo manifesta suas necessidades de estabelecer-se subjetivamente, sendo os quatro primeiros sistemas com organizações fisicamente constituídas e estabelecidas, o penúltimo com uma materialidade mais dispersa e o último com uma força relacionada à ideologia e ao âmbito

particular<sup>61</sup>. Nas relações das personagens com esses sistemas revelam-se situações conflitivas cujo aspecto angustiante é maximizado na elaboração ficcional dos textos, e associa-se à condição de impotência e trauma dos indivíduos submetidos à violência do regime autoritário, condição que se reflete em elementos estilísticos recorrentes na obra, como a idéia de circularidade e a substituição de nomes próprios das personagens por outras designações.

A opção por uma leitura que valorizasse as relações da obra com a experiência histórica do autoritarismo implicou atenção especial a aspectos de caracterização de personagens, ambientes, configurações discursivas e outros elementos da estrutura dos textos que pudessem revelar tensões significativas para iluminar a compreensão dos mesmos. Assim, o dilema pessoal-profissional do jornalista em “Notas”, a caracterização do fuzilado como professor em “O pelotão”, a constituição de um espaço discursivo alternativo ao oficial em “O ‘58””, a atuação da censura em “Ele” e o discurso pró-ditadura do pai em “Composição I” não podem ser considerados elementos gratuitos na estrutura dos contos estudados. Em nossa perspectiva de análise, são aspectos que modificam a interpretação dos textos em que aparecem, e constituem-se índices de produtividade da leitura realizada.

Parece-nos evidente, ainda, que as fraturas do sujeito em relação ao ambiente opressor, num contexto alegórico de interpretação, podem se manifestar em personagens cujos conflitos centrais não sejam o de oposição a esses sistemas constituídos, e que não tenham como característica um investimento de violência de reação ou uma assimilação de uma violência explicitada pela trama. Essa idéia poderia ser explorada numa perspectiva de análise que estudasse a condição melancólica das personagens, e que poderia se centrar em outros contos de *Notas* não contemplados no *corpus* deste trabalho, como “No último minuto”, “Sombras”, “O espetáculo não pode parar” e “Marieta e Ferdinando”, por exemplo.

Parece-nos igualmente evidente que fórmulas genéricas como “brutalismo” ou “literatura-verdade” não fazem jus à riqueza do material oferecido por um livro como *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, pois, a despeito de seu empenho classificatório, pouco acrescentam à compreensão da especificidade da obra ou mesmo da produção do autor durante o período mais conturbado da ditadura militar brasileira. Apenas a leitura atenta e o esforço de análise das contradições e tensões que se revelam na materialidade das

---

<sup>61</sup> Ainda seria possível adicionar a essa lista os contudentes “O dia em que não matei Bertrand” e “A fábrica”, que tratam das relações de trabalho dentro da empresa capitalista, “A nossa Casa”, que se ambienta num manicômio, e “O arquiteto”, de cunho fortemente alegórico em relação à situação política da época contemplada pela obra. Entretanto, a necessidade de compactação da pesquisa acabou fazendo com que optássemos por deixá-los de fora desta análise.

produções literárias possibilitam a percepção da força estética que estas guardam em suas estruturas e a avaliação consistente de seu valor, independentemente de seu vínculo a correntes literárias ou da adequação de suas características gerais a categorizações esquemáticas.

Por fim, cumpre ressaltar que o livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (a respeito de Kramer) está longe de ser uma questão resolvida para a literatura brasileira. Diante disso, nosso trabalho pretendeu destacar, por meio da perspectiva de interpretação desenvolvida, possibilidades de enriquecimento do debate acerca da obra, considerando as linhas de força que a caracterizam. Espera-se que este trabalho possa ter sido uma contribuição crítica para o debate acerca de uma dessas possíveis linhas de força, e que esse debate se aprofunde com outras contribuições futuras, que possam discutir as muitas questões ainda latentes demandadas pela leitura dos contos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Sérgio. Sistema penitenciário no Brasil: problemas e desafios. In: *Revista USP*, nº. 9, p. 65-78 – mar./abr./mai. 1991.
- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução de Julia Elisabeth Levy et alii. Seleção de textos de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.
- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEISS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil, v. 4: contrastes da intimidade contemporânea*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 319-410.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: nunca mais*. 7ª edição. Petrópolis: Vozes, 1985.
- AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (org.). *Antologia do Pasquim, V.2: 1972-1973*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007.
- ÁVILA, Antonio. Texto e emoção sob controle. *Suplemento literário*. Belo Horizonte, v. 8, n. 376, p. 10, nov. 1973.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e teoria da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: (A teoria do romance)*. Equipe de tradução do russo: Aurora Fornoni Bernardini et alii. 3ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas, volume III - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1a. edição. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149.
- BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas, volume II: Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos

Martins Barbosa. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 143-277.

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas, volume 1 - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7a. edição. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas, volume 1 - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7a. edição. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p. 191-200.
- BONATO, Liane. Sérgio Sant'Anna e o conto brasileiro contemporâneo. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, nº. 34, p. 171-182, jul./dez. 2003.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 9a. edição. São Paulo: Cultrix, 1979.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.
- CARVALHO, Rosa Maria Dizeró de. *A rota da desordem: uma leitura de Confissões de Ralfo e Simulacros*. Dissertação de Mestrado. Orientação: Profa. Dra. Sonia Brayner. UFRJ, 1981.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: \_\_\_\_\_. *Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008, p. 78-107.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Disponível em <http://br.geocities.com/mcroot12/>. Acesso em 01 jan. 2008, às 14h00.
- FERNANDES, Florestan. *Apontamentos sobre a "teoria do autoritarismo"*. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução: Maria Helena Martins. 2ª edição. São Paulo: Globo, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 24ª edição. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Tradução de J. Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. XIII, p. 13-168). Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, nº. 53, p. 167-182, mar./abr./mai. 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª edição. São



Paulo: Perspectiva, 2007.

- GARCIA, José Martins. Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer). In: *Suplemento literário*. Belo Horizonte, Ano 9, nº. 387, p. 11, jan. 1974 (26-01-1974).
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 6a. edição. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- HELENA, Lucia. Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008, p. 11-20.
- HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2ª edição revista e atualizada. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- HOHLFELDT, Antonio. O atual conto brasileiro. *Correio do povo*, Porto Alegre, 24 jan. 1976. Caderno de Sábado nº. 401, p. 10; 31 jan. 1976. Caderno de Sábado, nº. 402, p. 15.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 13ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. 2ª edição, revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio de subjetivação. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo, Boitempo: 2004, p. 43-62.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- MACHADO, Rubem Mauro. O repórter Manfredo Rangel. *Correio do povo*, Porto Alegre, 22 set. 1973. Caderno de Sábado, p.5.
- MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)*. 2ª edição revista. São Paulo: Global Editora, 1980.
- MARTINS, Luciano. *A "geração AI-5" e maio de 68: duas manifestações intransitivas*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Liv. Argumento, 2004.
- MATTOS, Sérgio. *A televisão no Brasil: 50 anos de história (1950-2000)*. Salvador: Editora PAS – Edições lanamá, 2000.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PORTO, Ana Paula Teixeira. *Crítica social e dialogismo na prosa de Sérgio Sant'Anna*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

- PORTO, Ana Paula Teixeira. A literatura e o discurso crítico: Sérgio Sant'Anna em debate. In: *Literatura e autoritarismo*, revista nº. 6, jul.-dez. de 2005. Disponível em <http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num6/ass05/pag01.html>. Acesso em 12 jun. 2007, às 13h00.
- RAMOS, Ricardo. Notas sobre Sérgio Sant'Anna, contista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 set. 1973. Suplemento Literário nº. 842.
- RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas de esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte, Autêntica, 1999, p. 321-338.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- SANT'ANNA, Sérgio. *O sobrevivente*. Belo Horizonte: Edições Estória, 1969.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- SANT'ANNA, Sérgio. *O monstro: três histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- SANTIAGO, Silviano. O caminho circular da ficção (ou: não será outra a verdade?). In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 176-187.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008, p. 57-77.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969 – alguns esquemas. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, n III, 2001, p.103-118.
- SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira 2*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2ª edição revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*.

Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.