MIQUÉIAS ESTEVÃO DE MORAES SARTORELLI

FORMAS, FÓRMULAS E FUZIS:
tensões entre representação literária, indústria cultural e a realidade dos anos 1970 em Ivan Angelo e Sérgio Sant'Anna

ASSIS
2018

MIQUÉIAS ESTEVÃO DE MORAES SARTORELLI

FORMAS, FÓRMULAS E FUZIS:
tensões entre representação literária, indústria cultural e a realidade dos anos 1970 em Ivan Angelo e Sérgio Sant'Anna

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dra. Gabriela Kvacek Betella

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

ASSIS

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

Sartorelli, Miquéias Estevão de Moraes
S351f Formas, fórmulas e fuzis: tensões entre representação literária, indústria cultural e a realidade dos anos 1970 em Ivan Angelo e Sérgio Sant'anna / Miquéias Estevão de Moraes Sartorelli / Assis,
2018.
103 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Drª Gabriela Kvacek Betella.

1. Angelo, Ivan, 1936. 2. Sant'Anna, Sérgio, 1941. 3. Realismo na literatura. 4. Contos brasileiros. 5. Anos 1970. I. Título.

CDD 808.8012

MIQUÉIAS ESTEVÃO DE MORAES SARTORELLI

FORMAS, FÓRMULAS E FUZIS: tensões entre representação literária, indústria cultural e a realidade dos anos 1970 em Ivan Angelo e Sérgio Sant'Anna

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestrado Acadêmico em LETRAS (Área de Conhecimento: LITERATURA E VIDA SOCIAL)

Data da Aprovação: 01/02/2018

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente: Profa. Dra. Gabriela Kvacek Betella - UNESP/ASSIS

Membros: Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos - UNESP/ASSIS

Profa. Dra. Denise Regina de Sales - UFRGS/Porto Alegre-RS

aos meus pais,
aos meus irmãos
e à minha companheira,
âncoras e faróis desse trajeto

AGRADECIMENTOS

Embora este trabalho tenha exigido certa dose de isolamento, sobretudo em razão das leituras e da escrita de passagens mais delicadas, seu desenvolvimento deve muito aos contatos estabelecidos com algumas instituições e pessoas. A elas, por suas contribuições e pelos auxílios, endereço meus sinceros agradecimentos:

- à Faculdade de Ciências e Letras de Assis, que me acolheu e assegurou as condições necessárias para uma formação pública e de qualidade;

- à Biblioteca “Acácio José Santa Rosa”, à Biblioteca Municipal de Assis “Nina Silva”, à Biblioteca Municipal de Bauru “Rodrigues de Abreu” e à Divisão Técnica de Biblioteca e Documentação de Bauru, pelo empréstimo dos livros;

- à bolsa de estudos concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES);

- aos professores que participaram do Exame de Qualificação, ao Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos, pela interlocução sempre prolífica e pelas aulas cativantes, e ao Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves, pelo contraponto;

- aos professores que participaram da Defesa, ao Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos, uma vez mais, pelo diálogo, e à professora Dra. Denise Regina de Sales, pela leitura cuidadosa e pelas contribuições;

- à minha orientadora, Dra. Gabriela Kvacek Betella, pelos muitos e valiosos ensinamentos no curso de um diálogo iniciado ainda durante os anos de graduação e por manifestar um posicionamento sólido, coerente, que sequer titubeia em face dos ventos de supostas novidades e modismos acadêmicos

- e ao apoio dos familiares, amigos e especialmente de minha companheira.

começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com
a delegacia de ordem política e social, mas nos estreitos limites
a que nos coagem a gramática e a lei,
ainda nos podemos mexer

Graciliano Ramos, Memórias do Cárcere

SARTORELLI, Miquéias Estevão de Moraes. **Formas, Fórmulas e Fuzis: tensões entre representação literária, indústria cultural e a realidade dos anos 1970 em Ivan Angelo e Sérgio Sant'Anna**. 2018. 102 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

RESUMO

À luz do esgotamento de formas realistas na literatura moderna do ocidente e de sua reincidência como um programa estético dominante no contexto latino-americano, o presente trabalho debruça-se sobre dois contos brasileiros situados nos anos 1970. Nesse sentido, um de seus objetivos maiores é destacar em “A casa de vidro” (1979), de Ivan Angelo, e em “Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)” (1973), de Sérgio Sant'Anna, ambos inseridos em livros homônimos, os momentos de ruptura com certa persistência de obras de fundo particularista e de formato documentário, desde os tempos de formação de nossa literatura até hoje. As análises dos dois contos aqui desenvolvidas procuram ancorar-se no material crítico nacional e estrangeiro, assim como centralizar os pontos de contato entre arte, mercado e política. Conduzida por esses norteadores, esta pesquisa ainda examina conteúdos mais pontuais colocados pela própria especificidade das narrativas. Em Ivan Angelo, ela sublinha os impasses da representação literária e de uma modernização conservadora, além de detectar aproximações e filiação ao gênero distópico. Já em Sérgio Sant'Anna, os limites da linguagem e o diálogo com o jornalismo configuram dois eixos importantes. No geral, discute um conjunto de questões de grande relevância para o contexto da década de 1970, mas não deixa de observar seus ecos na literatura pós-ditadura e contemporânea.

Palavras-chave: Ivan Angelo. Sérgio Sant'Anna. Realismo. Mercado. Anos 1970.

SARTORELLI, Miquéias Estevão de Moraes. **Shape Molds, Formulas and Fusils: tensions among Literary Representation, Cultural Industry and 1970s Reality in Ivan Angelo and Sergio Sant'Anna works**. 2018. 102 p. Dissertation (Masters in Languages). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2018.

ABSTRACT

In a time of realistic shape molds exhaustion in Western modern literature and its recidivism as sort of aesthetic dominant program in the latin-american context, this work is about two Brazilian short stories situated in the 1970s. In this regard, one of its main goals is to highlight within "The Tower of Glass" (1979), by Ivan Angelo, and "Manfredo Rangel's Notes (about Kramer), reporter" (1973), by Sergio Sant'Anna - both inserted in books of same name -, the persistent breakage to works with particularists backgound and documentary format, since times of Brazilian Literature formation until nowadays. The analysis of these two short stories which will be developed in this paper intend to use national and foreign critical material as basis, and also to centralize contact points among Art, Market and Politics. This research will be conducted by these guide lines, at the time it will also examinate more specific contents, raised by the narrative itself. Ivan Angelo's narrative underlines literary representation and conservative modernization dead-locks, besides detecting approximations and belongs to the dystopian genre. In the other hand, Sergio Sant'Anna uses dialog with jornalism and language limits as centerline of his work. Overall, this research discusses issues of great relevance to the 1970s context, but it does not fail to observe its echoes in post dictatorship and contemporany literature.

Key-words: Ivan Angelo. Sérgio Sant'Anna. Realism. Market. 1970s.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO……..... 10

1. Das Funções do Espelho: Reflexo ou Lâmina..... 15

2. Das Funções do Olhar: Espiar ou Expiar..... 31

2.1. Impasses da Representação…… 31

2.2. Convivência do Moderno e do Arcaico…… 39

2.3. Aproximações…….. 45

2.4. Utopias e Distopias…… 56

3. Das Funções do Repórter: Informar ou Deformar..... 63

3.1. Personne…….. 63

3.2. Jornalismo e Literatura…….. 76

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 89

REFERÊNCIAS .....…….... 97

INTRODUÇÃO

Baseado em fatos reais. Eis uma das fórmulas publicitárias imbatíveis para alavancar as vendas de certos produtos culturais, fator de esgotamento da edição de um livro ou poderoso atrativo para a bilheteria de um filme. No cinema, é comum encontrá-la no início de sessões, como condutor do olhar, ou pouco antes de subirem os créditos, como cereja do bolo, espécie de fecho grandiloquente que obriga a reavaliar o que acabou de ser assistido. Mais do que mero chamariz para o consumo, a expressão, ao obter resultados massivos, revela uma sedução do real produzida em tais leitores e espectadores. O real exerce uma influência inegável sobre nossa sensibilidade, a tentativa de reproduzi-lo está na origem do cinema como um dos elementos de maior fascínio sobre o público. No entanto, essa força estética intrínseca à realidade pode ser canalizada de modos distintos; de um lado, ela pode ser minguada pela lógica do mercado ou pela subserviência ao verismo, de outro, ela potencializa-se nas mãos de uma manipulação consciente e crítica.

Assim como um *reality show* de extraordinária audiência, fenômeno televisivo contemporâneo, ou uma obra realista de reduzida envergadura limitam-se à superfície dos acontecimentos coletados da vida real, estabelecendo com ela uma relação apenas de fidelidade, um filme como *Close-up* (1990), de Abbas Kiarostami, ilustra outra forma de vínculo, visto que o real agora se torna objeto de um tensionamento rico em implicações artísticas e efeitos políticos. O longa restitui episódios marcantes de um caso verídico, inclusive noticiado pelos jornais da época, a respeito de um homem comum que conquista a simpatia de uma família abastada ao se passar pelo renomado cineasta Mohsen Makhmalbaf. Quando se dá conta do impostor, já o tendo acolhido em sua casa, a família Ahankhah denuncia o falso cineasta, o que lhe rende um encaminhamento ao tribunal para ser julgado. Num ato engenhoso, Kiarostami elenca como atores de seu filme as próprias pessoas envolvidas no caso, fazendo-as reencenar as situações há pouco vividas.

Com esse atrito provocado entre documentário e ficção, o diretor procura imprimir humanidade à figura de Hossain Sabzian, busca entender, dentro do quadro de veementes acusações, os motivos do protagonista. Em razão disso, a sentença “baseado em fatos reais” assume feições imprevistas e nitidamente problematizadoras, determinantes para o perdão da família e, consequentemente, para absolvição de Sabzian. O êxito de tal procedimento o estendeu a outros filmes

de Kiarostami e é possível ser compreendido como um dos grandes méritos do moderno cinema iraniano. Em 1998, por exemplo, Samira Makhmalbalf, filha de Mohsen, o cineasta verdadeiro imitado por Sabzian, produz uma obra na mesma linha e com enorme alcance chamada *A maçã*. Samira flagra o confinamento de duas meninas que crescem sem o contato com ninguém além dos pais, que as aprisionam no lar. Além de uma considerável repercussão, a obra também logra intervir no desfecho desse conflito familiar veiculado pela imprensa, alvo das autoridades locais.

Sobre a literatura brasileira, a realidade imediata parece ter exercido mais do que um fascínio. Ela constantemente orientou o trabalho de nossos escritores feito uma bússola. Muitas vezes comprometendo o mergulho na fantasia, o pendor realista, em especial, de nossa prosa advém de um pragmatismo que busca deslindar na esfera artística questões de ocasião. A esse respeito, Antonio Candido considera expectável o fato de os autores brasileiros terem “pouco da gratuidade que dá asas à obra de arte; e, ao contrário, muito da fidelidade documentária ou sentimental, que vincula à experiência bruta” (CANDIDO, 2000, p. 27). Ainda de acordo com ele, “a coragem ou espontaneidade do gratuito é prova de amadurecimento, no indivíduo e na civilização; aos povos jovens e aos moços, parece traição e fraqueza” (CANDIDO, 2000, p. 27). Aliás, é esse juízo responsável pela encarnação literária do espírito nacional no pós-independência, caracterizando nosso romantismo como parte do esforço geral em construir a recente nação.

No primeiro capítulo desta dissertação, focalizamos esse compromisso com a realidade no interior de um descompasso entre o ocaso do realismo na literatura moderna do ocidente e sua predominância na história da literatura brasileira, desde as origens até os dias de hoje. O capítulo vale-se de um material crítico e ensaístico variado na tentativa de fundamentar a hipótese primeira do presente estudo. Intitulado “Das Funções do Espelho: Reflexo ou Lâmina”, ele defende que entre nós é possível verificar uma reincidência de obras miméticas, nutridas por uma disposição empenhada. Nessa perspectiva, tanto o movimento romântico, já mencionado acima, quanto propriamente o realismo e o naturalismo, tanto a fértil vertente regionalista quanto a literatura de resistência à ditadura, os neorrealismos, correspondem a esse viés eminentemente documental. Enquanto os caminhos trilhados pela literatura moderna indicavam a dissolução das coordenadas miméticas, aqui se enfatizou o poder construtivo e comunicativo das obras. Se a

linguagem se fragmentava e o homem passava por um processo de desfiguração, aqui o exame contínuo dos traços que comporiam a identidade nacional salvaguardou a organicidade dessas instâncias.

Esse caráter interessado da literatura brasileira é reforçado, na década de 1970, no bojo de um combate cultural ao regime autoritário que se instala no país em 1964, recrudescido quatro anos depois com o mais repressivo dos atos institucionais do governo, o AI-5. Por conta disso, as várias esferas da cultura são investidas de um forte conteúdo de denúncia, o que leva muitos escritores a apostar em elementos narrativos mais diretos, desse modo revivendo, além do sentimento de missão, os expedientes de uma das tendências mais duradouras de nossa literatura. No entanto, nem todos os autores desse período restringiram-se aos reclames da urgência de um contexto turbulento. Alguns ultrapassaram as trincheiras culturais, ao dar vida a textos que deixaram de ser reflexo das circunstâncias para tornarem-se lâmina, contestadores não apenas da política, mas da estética. É isso que se observa nos dois contos destacados nos capítulos subsequentes, em “Das Funções do Olhar: Espiar ou Expiar” e “Das Funções do Repórter: Informar ou Deformar”. Cada um a seu modo, eles operam um corte nessa tradição de obras espelhos da nacionalidade.

Após a reflexão conceitual e a digressão histórica realizadas no curso do primeiro capítulo, a dissertação passa a uma análise mais detida do corpus literário, sempre tendo em vista a hipótese anteriormente defendida, mas não deixando de considerar as demandas colocadas pela própria especificidade dos dois contos. Nesse sentido, o segundo capítulo dedica-se à narrativa “A casa de vidro”, de Ivan Angelo, inserida em livro homônimo e publicada em 1979. Ele conta com quatro subdivisões, as quais nomeamos respectivamente: “Impasses da Representação”, “Convivência do Moderno e do Arcaico”, “Aproximações” e “Utopias e Distopias”.

Além de apresentar alguns aspectos gerais da obra, “Impasses da Representação” chama a atenção para a possível significação da série de poemas que intercepta sua progressão. Entende que se trata, no limite, de uma mudança de registro exigida pela busca de uma representação ética da tortura, o que acarreta um processo de desarticulação da ordem realista. “Convivência do Moderno e do Arcaico” investiga como a fusão entre atraso e progresso está materializada nas transformações arquiteturais por que passa a casa de vidro, sublinhando de que maneira ela capta a passagem de uma sociedade cerceadora das liberdades a outro

modelo de organização centrado no estímulo. “Aproximações” discorre sobre os diálogos estabelecidos por Ivan Angelo com outros textos, com ênfase para *O príncipe*, de Nicolau Maquiavel (versão em português do nome Niccolò Machiavelli aqui utilizada), “Na colônia penal”, de Franz Kafka e “O alienista”, de Machado de Assis. Por último, “Utopias e Distopias” resgata o pano de fundo da emergência dessas duas orientações, lembrando sobretudo de Thomas More e das condições do século XX, cita alguns nomes relevantes para a compreensão de suas diferenças e marca a filiação de “A casa de vidro” ao gênero distópico.

O terceiro capítulo aborda “Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)”, conto também inserido em livro homônimo e publicado em 1973. Num momento inicial, avalia particularmente a configuração inusitada das personagens e dos narradores, sua pouca densidade psicológica em virtude de repetições e de uma exploração do potencial do raso. Isso é lido como um abandono da psicologia profunda em favor da comportamental, pois a elaboração de individualidades dá lugar a uma preocupação com a função das personagens na trama. Diante disso, a construção dos seres que compõem a ficção passa pela consciência de suas limitações. O tópico intitulado “Personne” ainda disserta sobre a perspectiva da narração e finaliza com um questionamento acerca da distância existente entre pessoa e persona, entre realidade e representação, pressupostos que golpeiam os pilares de uma prosa ilusionista.

No tópico seguinte, “Jornalismo e Literatura”, as relações entre discurso informativo e atividade literária são pormenorizadas com o intuito de esclarecer as cisões efetuadas por Sérgio Sant'Anna. Para isso, frisa a importância do jornalismo para os anos 1970 e recupera duas de suas maiores expressões: o romance-reportagem, no Brasil, e o *new journalism*, nos Estados Unidos. Une as duas correntes uma reação ao novo padrão jornalístico norte-americano oriundo da grande imprensa. Condicionado pelo ritmo industrial, esse novo padrão impõe fórmulas de estruturação e veiculação das notícias, e propaga como valor primordial a escrita impessoal, rápida e objetiva. Nesta parte final do capítulo, observamos como “Notas de Manfredo” contraria tais princípios; o repórter do conto, pelo contrário, deixa entrever os processos de seleção e distorção dos acontecimentos inerentes ao ato de narrar, interrogando, em última instância, o próprio fazer literário e o estatuto da literatura.

As considerações que encerram esta dissertação retomam os pontos mais importantes discutidos a propósito de “A casa de vidro” e de “Notas de Manfredo”. Reconhecendo as singularidades de cada narrativa, destacam dados comuns de considerável contribuição para repensar as relações entre política, estética e mercado na década de 1970, no Brasil. Com efeito, a conclusão do trabalho reforça as rupturas de Ivan Angelo e de Sérgio Sant'Anna com o lastro documentário predominante em nossa ficção desde sua formação e revivido durante o regime militar. Em última instância, assinala uma concepção de literatura, verificada na obra dos dois escritores, não como um esforço de reprodução do mundo, mas sim como uma atividade de produção de mundos outros. Para ela, entre a realidade e a representação há inescapáveis mediações: da linguagem, do corpo, da cultura, do momento histórico. Assim como o título do filme de Kiarostami sugere, ao aludir à técnica cinematográfica *close-up*, a arte aproxima, mas também recorta. Nela o real não aparece em estado bruto, passa por uma necessária transfiguração.

1. Das Funções do Espelho: Reflexo ou Lâmina

> É possível pôr de lado os “temas” de caráter particularista em países como os da América Latina, que ainda não foram homogeneizados sobre a base dos padrões urbanos avançados; países nos quais subsistem áreas consideráveis de particularismo essencial nos costumes, na fala, nas crenças? Isto estabelece uma tensão cuja solução está pendente
>
> Antonio Candido, Literatura, espelho da América?

Em maio de 1924, Virginia Woolf (1968) apresenta à Cambridge Heretics Society uma de suas inquietações enquanto escritora e ensaísta. Durante a conferência, recorre frequentemente a uma anedota cuja protagonista é uma senhora de traços pouco definidos, com quem ela se depara no interior de uma carruagem com destino a Waterloo, estação de trem em Londres. A viagem, os fragmentos de conversa escutados ao acaso e a figura elusiva de Mrs. Brown causam nela uma impressão forte, encerram um enigma que se vê impelida a decifrar; compreende, portanto, estar na condição de alguém que conjectura fios que amarrem os mínimos e dispersos pedaços de experiência colhidos involuntariamente do outro, seu desconhecido. A questão literária que inquieta Woolf, na verdade, tem intimamente a ver com essa senhora e com a ineficiência dos autores de seu tempo em abordá-la e desvendá-la para seus leitores. Segundo Woolf, numa situação como essa, esses ficcionistas ingleses dos primeiros anos do século XX debruçar-se-iam sobre a paisagem, sobre o transporte, sobre os cavalos, isto é, sobre tudo menos o confronto com a personagem ali sentada, num canto da carruagem.

Contudo, esse desvio do movimento interpretativo, da tentativa de devassar o mistério que repousa nesse canto, só adquire feição grave no momento em que Woolf revela que a senhora de quem seus pares têm fugido, a senhora que reclama um gesto de aproximação, é a natureza humana: “Mrs. Brown is human nature, Mrs. Brown changes only on the surface, it is the novelists who get in and out – there she sits and not one of the Edwardian writers has so much as looked at her.” (WOOLF, 1968, p. 330). Ao final, incentiva os ouvintes, muitos deles presumivelmente intelectuais e escritores, a não deixar essa senhora, metáfora das profundidades do espírito, fora do campo de seus interesses, procura convencê-los a evitar que ela escape por entre seus dedos: “Mrs. Brown must be rescued, expressed, and set in

her high relations to the world before the trains stopped and she disappeared for ever. And so the smashing and the crashing began.” (WOOLF, 1968, p. 334).

Em 1936, num texto intitulado “Narrar ou Descrever”, Georg Lukács (1965) investiga matéria semelhante, detectada na literatura europeia desde o naturalismo francês, mas predominante em obras do alto modernismo e presente inclusive em muitos romances soviéticos com pretensões documentárias. De acordo com ele, a difusão de um método de composição fundado em procedimentos da descrição, em detrimento dos expedientes da narração dos grandes escritores realistas, contribuiu para a ascensão de um movimento que descentraliza a figura humana, relegada agora a um segundo plano. Ao eleger o pormenor como alvo de sua atenção, não mais as ações humanas, o método descritivo rebaixaria o homem ao nível das coisas inanimadas, transformando-o em natureza morta: “Não nos vemos em face de um homem vivo que compreendamos e amamos como tal e que no curso do romance vá sendo espiritualmente deformado pelo capitalismo” (LUKÁCS, 1965, p. 88); assim como Virginia Woolf julga estar sua Mrs. Brown já pálida pelo desamparo: “vemo-nos, isso sim, em face de um morto que passeia no palco das imagens, as quais são descritas com consciência cada vez mais clara do seu ser morto.” (LUKÁCS, 1965, p. 88). Tudo isso porque, ao contrário da narração, que distingue e ordena, a descrição teria como efeito nivelar todas as coisas.

Enquanto a narração convidaria o leitor a participar dos acontecimentos humanos acentuados pela arte épica desses grandes escritores, a tomar parte deles e vivê-los, a escola dos modernos limitaria o leitor a apenas observar cenas estáticas e sem vida. Enquanto a narração resguardaria uma distância entre narrador e conteúdo narrado, e com isso a possibilidade de selecionar seus elementos essenciais, a expansão do método descritivo resultaria em uma autonomia das particularidades, uma focalização do acessório. Na passagem de um método para o outro, a posição do narrador como uma consciência organizadora ficaria abalada, perdendo a ordenação e a hierarquização asseguradas pela onisciência. Para ilustrar a diferença significativa entre esses dois métodos, frutos, em última instância, de duas concepções de mundo em conflito, Lukács compara trechos narrativos de Tolstoi e Balzac a trechos descritivos de Flaubert e Zola. No primeiro caso, a unidade da obra e a inteireza do homem nela representado se manteriam preservadas, os episódios estariam sempre subordinados ao sentido maior do entrecho, no segundo caso, entretanto, o fragmento emancipar-se-ia do

todo, transformando a coisa-função em coisa-autônoma e desfigurando, assim, a centralidade do homem.

Cabe lembrar que Anatol Rosenfeld (2014), na década de 1960, ao estudar o papel da personagem na ficção, sublinha similar antagonismo de métodos:

> Se Lessing recomenda, no ensaio citado [*Laocoonte*], a dissolução da descrição em narração porque a palavra, recurso sucessivo, não pode apreender adequadamente a simultaneidade de um objeto, ambiente ou paisagem (que a nossa visão apreende de um só relance), o que no fundo exige é a presença de personagens que atuam. Homero em vez de descrever o traje de Agamenon, narra como o rei se veste, e em vez de descrever o seu cetro, narra-lhe a história desde o momento em que Vulcano o fez. Assim, o leitor participa dos eventos em vez de se perder numa descrição fria que nunca lhe dará a imagem da coisa. (ROSENFELD, 2014, p. 28).

Para ele, ao contrário da poesia, que pode se entregar à vivência de um estado, de modo a prescindir do elemento humano por um período prolongado, o gênero narrativo e o gênero dramático sofreriam na raiz essa ausência. O mesmo processo não se ajustaria bem a sua lógica de sucessão temporal. Seria preciso distender esse estado no tempo, seria preciso, em resumo, o comparecimento de personagens, mesmo que sob a forma de seres antropomorfizados, pois mergulhar apenas em observações do ambiente, da natureza ou de objetos ocasionaria uma ausência do elemento humano demasiadamente prolongada, algo intolerável para esses gêneros. Do ângulo da prosa, ocorre o que Lukács entende como uma competição vã com as artes figurativas, já para o espetáculo teatral, restaria o palco vazio. O cinema e a pintura lidariam melhor com essa ausência; a literatura não a suportaria por muito tempo. Tal cotejo tem a vantagem de fornecer uma visão panorâmica do fenômeno, mas talvez a escalada do método descritivo, e da consequente desaparição do homem da tela imaginária da ficção, seja menos o produto de uma disputa entre gêneros do que o efeito de uma redefinição interna da prosa, redefinição provocada pelas mudanças técnicas e históricas do século XX.

Talvez seja o método descritivo, como é possível compreender a partir de formulações de Theodor Adorno (2003), o produto de um paradoxo, visto que essas mudanças instauraram a impossibilidade de narrar, embora a forma do gênero exija isso. Nesse contexto, o que se fragilizou foi a capacidade dessa forma de dominar a experiência, imprimir-lhe uma ordem, o narrador consciente de seu lugar e do estado de coisas no capitalismo tardio já não pode mais articular coerentemente a vida em

linguagem, dando-lhe identidade e continuidade. A rigor, Adorno coloca-se em perspectiva oposta aos fundamentos que sustentam a crítica de Lukács[1] à descrição, assim como faz leitura diversa da epopeia homérica. Desse modo:

> A precisão da linguagem descritiva busca compensar a inverdade de todo o discurso. O impulso que leva Homero a descrever um escudo como uma paisagem, elaborando uma metáfora para a ação até o ponto em que, tornada autônoma, ela rasga a trama da narrativa, é o mesmo impulso que levou Goethe, Stifter e Keller, os maiores narradores alemães do século XIX, a desenhar e pintar em vez de escrever, e os estudos arqueológicos de Flaubert podem muito bem ter sido inspirados por este mesmo impulso. A tentativa de emancipar da razão reflexionante a exposição é a tentativa já desesperada da linguagem, quando leva ao extremo sua vontade de determinação, de se curar da manipulação conceitual dos objetos, o negativo de sua intencionalidade, deixando aflorar a realidade de forma pura, não perturbada pela violência da ordem classificatória. (ADORNO, 2003, p. 51).

Deixar que a realidade aflore em sua pureza significa, no fundo, inverter uma das equações máximas do pensamento esclarecido com a qual se tem justificado as vitórias da espécie humana sobre a natureza e da qual a argumentação lukacsiana não consegue escapar. Invertê-la no plano literário implica, portanto, a preponderância das coisas e a ausência do elemento humano ou, ao menos, uma ruptura com a conservação de sua relevância e integridade. No entanto, tal inversão não é fortuita mas expressão de uma tomada de consciência que colide com as estratégias de domínio dos homens sobre o mundo externo. Atingido pela barbárie, pelo autoritarismo e pelo colapso provocados pelo recrudescimento da lógica esclarecida, e não podendo negar seu impacto na cultura, o escritor vive um processo radical de reconhecimento das convenções de seu ofício, do abismo existente entre realidade e representação, dos disfarces e das violências inerentes ao discurso. Nessas circunstâncias e tendo em vista a dissolução do paradigma ilusionista, ele devolve à arte “aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não-ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro.” (ADORNO, 2003, p. 61), uma vez

[1] Peter Burger (2012) diferencia o raciocínio de Lukács e o de Adorno segundo o critério de organicidade ou não da obra, de sua unidade ou dispersão em fragmentos: “A oposição entre obra de arte orgânica e obra de arte vanguardista serve de fundamento tanto para a teoria da vanguarda de Lukács como para a de Adorno. O que as distingue, no entanto, é a atribuição de valor. Enquanto Lukács se apoia na obra de arte orgânica (na sua terminologia: realista) como norma estética e, a partir desta, rejeita as obras de arte vanguardistas como decadentes, Adorno eleva a obra vanguardista (não orgânica) a uma norma, ainda que apenas histórica, e a partir daí, condena todos os esforços por uma arte realista na atualidade, no sentido de Lukács, como um retrocesso estético.” (BURGER, 2012, p. 150).

que, no limite, seu objeto real é uma sociedade de seres administrados, estranhos e apartados uns dos outros. Cabe assinalar que, por conta do encurtamento da distância estética, da perturbação do estado contemplativo do leitor, Adorno entende as obras que nascem desse influxo como epopeias negativas. Essas epopeias negativas "são testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual[2] no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido." (ADORNO, 2003, p. 62). Em função disso, a palavra, como invenção humana, compreende sua inferioridade, apequena-se diante da realidade. Diante do peso e da essencialidade impenetráveis das coisas, a palavra se entrega, descrevendo, ou volta a atenção sobre si mesma, autotélica, concebendo sua materialidade também como objeto.

Roland Barthes (2004), embora em contexto e abordagem diferentes, considera o exame crítico da descrição passo importante para o desenvolvimento de uma análise mais inteira da literatura moderna. Segundo ele, essa análise de caráter abrangente se distinguiria por não reduzir seu interesse à investigação das articulações e dos sintagmas de maior relevo da estrutura narrativa, assim como por não encarar o pormenor como luxo. Em outras palavras, Barthes reivindica um cuidado não apenas com os elementos narrativos, mas também com a função dos elementos descritivos, cuidado demonstrado, a título de exemplo, com um barômetro e com as dimensões de uma porta em obra de Flaubert. Se no vínculo da narração com o tempo se delineia um trajeto de escolhas e alternativas que, a cada lance, virtualiza um deslinde novo para a trama, fazendo com que o leitor se surpreenda, frustre ou confirme suas expectativas, a descrição abandona a temporalidade discursiva para explorar uma temporalidade referencial aglutinadora. Ou seja, se narrar é uma atividade de natureza preditiva, descrever é de natureza somatória.

Além disso, a passagem descritiva se caracteriza por ser uma presença aparentemente não pragmática no interior da ficção, visto "que ela não se justifica por nenhuma finalidade de ação e comunicação" (BARTHES, 2004, p. 184). Em

---

[2] A situação pré-individual referida por Adorno tem ressonância no resgate da voz infantil. O ponto de vista da criança aparece, em muitos casos, como alternativa ao impasse da individuação, pois representaria um estágio no qual os valores da cultura e a organização conceitual dos objetos ainda não são dominantes. Um filme como *Vá e Veja* (1985), de Elem Klimov, por exemplo, explora esse recurso, tematiza o massacre às comunidades bielorrussas durante a Segunda Guerra, mas o faz a partir do olhar inexperiente de um jovem. Ao lançar mão desse mecanismo, é como se o cineasta evitasse denunciar os horrores da guerra com a mesma linguagem que, de certo ângulo, originou o conflito. Deixa, pelo contrário, tudo isso sobressaltar os sentidos de Florya, o protagonista, imprimindo ao longa uma forma vertiginosa.

razão disso, é possível afirmar que ela efetivamente foge ao imperativo de ser útil, não se submetendo às demandas de construção do sentido; mas isso não quer dizer, por outro lado, que ela seja desprovida de propósito algum. Na realidade, ela foge ao utilitarismo e desempenha, ao mesmo tempo, um papel central na configuração de uma nova verossimilhança distante das regras do verismo clássico. Sua carência de significado se explica em virtude da soberania do referente e tem como resultado a produção do que Barthes chama *efeito de real*.

A notação descritiva tem, portanto, uma insignificância das mais significativas, uma vez que, não obstante sua irrelevância para o encadeamento sintático e para a evolução semântica da narrativa, ela ancora a ficção, servindo-lhe como uma espécie de categoria do real e apresentando-se, no limite, como um traço forte da estética moderna. Por inflar a expressão de objeto, não de significado, e por não depender de uma conformidade às regras do discurso, à ordem da narrativa, a descrição opera uma desintegração do signo. No fundo, o que convém destacar na argumentação de Barthes é justamente essa desintegração que o método descritivo opera no núcleo dos signos, sobretudo quando o método deixa de ocupar um lugar secundário e passa a orquestrar a obra de arte literária.

A sua prevalência implica dois movimentos complementares: um primeiro de plenitude referencial e um segundo de resistência ao sentido. De um lado, eles podem ser lidos como uma infiltração do discurso histórico no espaço reservado à fantasia – este é, aliás, o cerne das advertências do crítico, quando enfatiza o perigo da instalação do reinado da história objetiva como parâmetro para as artes. De outro lado, no entanto, eles desestabilizam os fundamentos da verossimilhança. Enquanto foi apenas um dado parcelar, errático, a notação descritiva sustentou o realismo, era um pormenor que ancorava os momentos decisivos; sua prevalência, contudo, mexeu com as bases que ela mesmo forjava. Disso deriva a ideia de que “a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo vias irrealistas” (BARTHES, 2004, p. 189). Em síntese: a radicalização dos princípios lapidados pela herança realista deságua paradoxalmente em seu esgarçamento, e tem como um de seus efeitos notórios a desintegração do signo e a consequente desfiguração do homem que se mantinha preservado em seu centro.

Essas reflexões – de Woolf a Barthes –, quando avaliadas dentro do quadro de motivações e preocupações da literatura brasileira, esbarram em questões fundamentais, dado que sempre se fez valer entre nós a exigência não apenas do

comparecimento do homem nas páginas da ficção, mas do comparecimento do homem brasileiro, estampado e explicado em suas particularidades. Enquanto críticos de origem e posição diversas – às vezes antagônicas – parecem enxergar na desarticulação entre representação e realidade um traço nodal da literatura do século XX, pondo em xeque uma das funções maiores que se tem atribuído a ela – a de reprodução fidedigna do mundo, de duplicação do modelo externo –, a literatura brasileira procurou, na contramão, reforçar sua inclinação à pesquisa de dados locais. Enquanto as obras literárias modernas parecem se definir por um descolamento da realidade, mesmo que pela radicalização do impulso realista, como vimos, as que brotaram entre nós costumam se reportar, em linhas gerais, a uma tradição de busca do nacional. Antonio Candido (1999) amplia o alcance dessas observações ao avaliar que a literatura latino-americana foi, em grande parte, uma atividade devedora, "uma espécie de veículo que parecia dar legitimidade ao conhecimento da realidade social" (CANDIDO, 1999, p. 105), e mostra como a nação tem sido, para ela, uma referência incontornável, algo que lhe confere consistência e que lhe serve de bússola. Segundo ele, no Brasil, a necessidade de descobrir a cor local se traduziu, grosso modo, em regionalismo e encontrou definição formal nas coordenadas fornecidas pela prosa mimética.

Tal Brasil, qual romance?, de Flora Sussekind (1984), desenvolve a tese de que nossa ficção se vê marcada por uma persistência – retorno cíclico e constante – da estética naturalista, implantada na virada do século XIX para o XX e ressuscitada nas décadas de 1930 e 1970. Aparece com Aluísio Azevedo, sustentada pela orientação biológico evolucionista; reaparece em meio ao boom do romance regionalista com uma explicação econômica determinista; e surge novamente em 1970, sob justificativa e formato jornalísticos. Logo: o naturalismo do século XIX teve como parâmetro as ciências naturais, sua reaparição em 1930 e depois em 1970 ancorou-se respectivamente nas ciências sociais e da comunicação. No prefácio do livro, Luiz Costa Lima sintetiza bem ao dizer que nos três momentos, "em comum, o escritor se reveste de autoridade – por sua vez legitimada por sua recepção – porque aponta o que é o brasileiro", assim como "quais os males que o sufocam, apresentando-se pois como porta-voz da nacionalidade" (SUSSEKIND, 1984, p. 12).

De acordo com a autora, percebe-se, nesses três casos, o estreitamento de um laço entre realidade brasileira e representação literária, laço forte análogo ao familiar. Nesses termos, ela tece as seguintes comparações: se ao filho que

confirma as características do pai, assegurando a hereditariedade, se àquele membro que dá continuidade e repete os traços de quem o originou, tradicionalmente se endereça a expressão orgulhosa e reconfortante *tal pai, tal filho*, qualquer desvio ou dessemelhança, entretanto, é motivo de olhares desconfiados, risos nervosos, tensões. Do mesmo modo, naquela literatura em que não se reconheça nitidamente – retrato cujos contornos estejam meticulosamente definidos – as circunstâncias imediatas que a possibilitaram nascer reside um desconcerto:

> Como passíveis de crítica se tornam todos que de alguma forma não deixem traços claros de brasilidade nos seus textos. Repete-se o "caráter nacional", a "índole brasileira" no comportamento ou na linguagem de quem escreve, assim como se representa o mais fielmente possível algum episódio ou paisagem nacionais. Do contrário a condenação vem implacável (…) Como, afinal, fazer a estátua de alguém cujo perfil esteja cheio de ambiguidades e rupturas? Deve, por fim, se tornar legível à imagem e semelhança de sua própria nacionalidade. Como reconhecer um texto que, ao invés de reforçar a identidade nacional, produza inquietantes fragmentações? Como chamá-lo? Parricida, bastardo, estéril? Em eco, repetem-se proverbialmente Tal pai, tal filho; tal escritor, tal obra; tal Nação, tal literatura. E qualquer *tal* que se transforme em *qual?* faz do filho, do escritor, da literatura, estranhos. Como "parricida" ou "órfão" se torna qualquer texto que ouse fragmentar as ideias de paternidade, autoria e nacionalidade. (SUSSEKIND, 1984, p. 31-34)

A esse respeito, um texto como "Literatura brasileira: instinto de nacionalidade", de Machado de Assis, publicado em 1873, interessa duplamente, pois, mais do que subtrair de parcela majoritária das obras do século passado o privilégio de um lastro particularista – uma vez que não é difícil ver ali que se trata de algo mais antigo –, ele convida a perseguir, com certa lente histórica, as razões do estabelecimento de um referencial tão firme, resistente. No texto, Machado percorre analiticamente os vários gêneros cultivados pelos escritores brasileiros de seu tempo, e, ao fazer com isso uma espécie de balanço da produção que via se configurar, constata nela projeto comum. À recente independência política teria se seguido, conforme sua argumentação, um impulso de criar uma cultura igualmente desvencilhada dos interesses e das feições da ex-metrópole; isto é: similar desejo de se fazer uma literatura própria, autônoma, ressaltando, portanto, a matéria autóctone. Era preciso voltar a atenção sobre a paisagem, os seres e a língua, e distinguir nessas esferas aquilo que nos singularizava enquanto jovem nação.

Daí Machado sublinhar nessa geração de escritores um compartilhado *instinto de nacionalidade*, vontade acentuada de "vestir-se com as cores do país"

(ASSIS, 1957, p. 129). Não bastasse sua primazia na cultura, “sente-se aquele instinto até nas manifestações da opinião, aliás mal formada ainda, restrita em extremo, pouco solícita, e ainda menos apaixonada nestas questões de poesia e literatura” (ASSIS, 1957, p. 130). E prossegue com uma afirmação cujo núcleo foi sendo conservado durante os anos, de modo a ecoar no tipo de reprovação que, em trecho citado acima, Flora Sussekind dirige a seus pares, críticos literários: “há nela [na opinião] um instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais” (ASSIS, 1957, p. 130). Tendo em vista a tônica nacionalista do romantismo, o salto machadiano se dá em virtude de uma cisão entre obras que tematizam assuntos locais e escritores comprometidos com sua realidade. Muito além do detalhe pitoresco, “o que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1957, p. 134).

Seguindo algumas pistas deixadas por Vladimir Weidlé, Antonio Candido (1999) alarga o sentido e o alcance do romantismo, assim como contrasta seus norteadores com a aclimatação que foi feita dessa escola na América Latina, em geral, e no Brasil, em particular. Para ambos, o romantismo é um movimento que compreende período mais extenso, sua duração estaria ligada ao que se costuma chamar de Era contemporânea e seu fim teria sido anunciado pela Terceira Revolução Industrial e pelo crepúsculo das grandes utopias. Essa abordagem nos permite olhar os estilos literários que sucederam ao romantismo menos como franca oposição a ele do que como expressões de um mesmo fenômeno – mais abrangente. As vanguardas históricas, por exemplo, seriam, a partir desse ponto de vista, um romantismo levado a extremos, pois os princípios deste estariam nelas mantidos, mesmo que conduzidos a zonas limítrofes.

Em busca de uma definição mais sólida dessa escola – agora entendida em lato senso –, em busca de categorias não contaminadas por certa hegemonia das delimitações temporais, mas sim interessado especialmente na dimensão estética, Antonio Candido enxerga como elementos distintivos do período: a liberdade de escrita, o fim da tirania dos gêneros, o gosto pelo novo, isto é, pela experimentação renovadora, e uma tendência à autodestruição do discurso, superação da linguagem concebida como comunicação. O crítico toma esses elementos como atestado de uma ênfase destinada ao caráter lúdico, à esfera imaginária e ao fundo artesanal da literatura. Em última instância, uma ênfase do que nela é gratuidade. No entanto,

embora isso ocorra com as obras europeias, Candido ressalta que “nas literaturas latino-americanas o Romantismo foi em grande parte o esforço de dar expressão literária ao nosso espaço físico e social” (CANDIDO, 1999, p. 108-109). Entre a necessidade de fantasia e o senso da realidade, privilegiou-se, entre nós, o último lado da equação. No lugar da ênfase dos aspectos de gratuidade, preferiu-se sublinhar, entre nós, a utilidade. Se na essência a modernidade significou, para a arte, um processo de *desrealização*, como nomeou Anatol Rosenfeld (1969), em ensaio fundamental, no Brasil se fortaleceu uma literatura ao rés do chão, tendo o realismo como seu programa formal dominante.

Tanto nas considerações de Machado de Assis quanto nas de Antonio Candido, as condições econômicas e políticas inerentes à nacionalidade em gestação parecem amparar, e em larga medida explicar, as escolhas temáticas e linguísticas de cunho particularista. Isso ocorre, para o último (1989), em conformidade com uma ideologia de país novo, que, nutrida pela promessa utópica, quase messiânica, de grandeza futura, viceja no pós-independência. Passada a euforia inicial, a esperança cede espaço para uma compreensão mais madura, e amarga, da história e do presente, pois caminha no sentido do reconhecimento de sermos um país subdesenvolvido. Em outras palavras, durante sua formação, a literatura brasileira tem como horizonte uma pujança virtual, certa predestinação: terra bela igual a destino grandioso; mais adiante, porém, ela tem de lidar com uma pobreza atual, não com aquilo que sobra mas com o que falta. Nos dois casos, modula a percepção da realidade a ideia de atraso em comparação aos centros – por um lado, a consciência amena do atraso do romantismo, por outro, a consciência catastrófica do atraso desenvolvida especialmente a partir da década de 1930.

O atraso seria, portanto, uma força propulsora e estruturante, dele derivariam a valorização dos aspectos regionais e a aposta numa linguagem que os veicule sem entraves ou descontinuidades – linguagem-transparência, para lembrar a definição de Flora Sussekind (1984). Seja em decorrência dos processos de colonização, seja por causa da construção de uma identidade nacional, seja pela sua desconstrução subsequente, viveríamos um constante desajuste, estaríamos numa posição de angustiante indefinição e retardo em relação ao centros. Por isso a nossa cultura teria se voltado com persistência para as suas particularidades, em busca dos dados que lhe seriam próprios – ora por desamparo ora por afirmação, ora manifestando orgulho ora demonstrando incômodo.

Atraso ou subdesenvolvimento são os substantivos que estariam localizados na base da resposta à pergunta fundamental sobre o motivo da reincidência da veia documentária em nossa literatura, sobretudo quando a pergunta sinaliza o predomínio do regionalismo[3]. Mas talvez, cabe frisar, essa formulação nos leve a uma correspondência mecânica entre a superação do arcaísmo econômico e o abandono do documentarismo literário. Mesmo que fossem superadas as áreas *rústicas*, que supostamente o justificavam no plano cultural, não é impossível imaginarmos seu retorno sob as roupagens de uma fantasmagoria ou materializado em ruínas, como nos alerta *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, ou ainda sua atualização em terreno urbano, como veremos mais a frente. No fundo, atraso e subdesenvolvimento são substantivos enviesados: mais do que apontar o fosso entre centro e periferia, eles encorajam uma concepção de mundo como corrida. Não há pódio para todos, sequer talvez haja pista caso não se desacelere ou interrompa a marcha de esgotamento dos recursos limitados do planeta[4].

Se os dois substantivos – às vezes sinônimos, às vezes antônimos – não fornecem uma concepção de mundo, no mínimo, compatível com um olhar atento às limitações naturais, tampouco eles se justificam como melhoria humana ou aprimoramento artístico. Sobre este último ponto, Octavio Paz (1996) qualifica a noção de subdesenvolvimento como uma excrescência da ideia de progresso: “à parte de que me repugna reduzir a pluralidade de civilizações e o próprio destino do homem a um só modelo, a sociedade industrial, duvido que a relação entre prosperidade econômica e excelência artística seja a de causa e efeito.” (PAZ, 1996, p. 135). Nesse sentido, a experiência histórica do século passado serve de testemunha de um desacordo entre progresso técnico e bem-estar humano, devido

---

[3] Candido assinala: “É o que ocorre com o Naturalismo no romance, que chegou um pouco tarde e se prolongou até nossos dias sem quebra essencial de continuidade, embora modificando as suas modalidades. O fato de sermos países que na maior parte ainda têm problemas de ajustamento e luta com o meio, assim como problemas ligados à diversidade racial, prolongou a preocupação naturalista com os fatores físicos e biológicos. Em tais casos o peso da realidade local produz uma espécie de legitimação da influência retardada, que adquire sentido criador. Por isso, quando na Europa o Naturalismo era uma sobrevivência, entre nós ainda podia ser ingrediente de fórmulas literárias legítimas, como as do romance social dos decênios de 1930 e 1940” (CANDIDO, 1989, p. 160)

[4] Conforme Celso Furtado: “que acontecerá se o *desenvolvimento econômico*, para o qual estão sendo mobilizados todos os povos da terra, chegar efetivamente a concretizar-se, isto é, se as atuais formas de vida dos povos ricos chegarem efetivamente a universalizar-se? A resposta a essa pergunta é clara, sem ambiguidades: se tal acontecesse, a pressão sobre os recursos não renováveis e a poluição do meio ambiente seriam de tal ordem (ou, alternativamente, o custo do controle da poluição seria tão elevado) que o sistema econômico mundial entraria necessariamente em colapso” (FURTADO, 1996, p. 11)

à canalização de seus resultados, por exemplo, na guerra, como se observa em ensaios de Walter Benjamin (1987), na indústria cultura, como postulam Adorno e Horkheimer (1985), ou no acirramento das desigualdades, como se lê em Celso Furtado (1992).

O desenvolvimento econômico pressupõe sociedades orientadas para o futuro e em ininterrupto crescimento, posto que é derivado de uma percepção retilínea do tempo e se ancora na ideia de progresso, por sua vez oriunda da revolução francesa. Promete aos países periféricos, em troca dessa relação competitiva com os outros e irresponsável com seus recursos, universalizar os padrões de consumo dos países modelos. E classifica a maioria pobre como estágio rudimentar e anterior ao atingido pela minoria rica, não como instâncias, embora em desnível, interdependentes, que se explicam e se sustentam. Assim como o desenvolvimento econômico mitifica a compreensão da realidade local e de sua conexão com o funcionamento da economia internacional, como alerta Celso Furtado (1996), quando promovido pelas elites e acreditado pela população, ele tem a capacidade de mobilizar os povos da periferia, e também de determinar os caminhos a seguir, levando-os “a aceitar enormes sacrifícios para legitimar a destruição de formas de culturas *arcaicas*, para *explicar* e fazer *compreender* a *necessidade* de destruir o meio físico, para justificar formas de dependência que reforçam o caráter predatório do sistema produtivo?” (FURTADO, 1996, p. 89). Em razão dessa compreensão, as mazelas sociais não são creditadas à estrutura do sistema produtivo, mas à ineficiência de algumas de suas partes.

Quando, a título de exemplo, Ferreira Gullar (1978) se debruça sobre o sentido assumido pela arte de vanguarda no Brasil, essa forma de compreensão mitificante da ordem econômica parece reverberar em muitas de suas colocações: “somos o passado dos países desenvolvidos e eles são o 'espelho de nosso futuro'. Sua ciência, sua técnica, suas máquinas e mesmo seus hábitos, aparecem-nos como a demonstração objetiva de nosso atraso e de sua superioridade.” (GULLAR, 1978, p. 35). E também em: “Por mais que os acusemos e vejamos nessa superioridade o sinal de uma injustiça não nos iludimos quanto ao fato de que não podemos permanecer como estamos, e estamos 'condenados à civilização'.” (GULLAR, 1978, p. 35). Ou na sequência, quando Gullar afirma: “Mas os homens dum país subdesenvolvido têm ao alcance de sua vista dois polos da questão: estão

imersos numa sociedade atrasada, pré-industrial, e veem à distância as nações desenvolvidas, onde as condições de vida são outras" (GULLAR, 1978, p. 35).

Para essa linha de interpretação dos reincidentes formato documental e fundo particularista em nossa literatura, os anos 1970 apresentam mais um obstáculo. O contexto era de acentuada urbanização, de modernização e de inserção industrializante no capitalismo global, assim como, por outro lado, o regionalismo, depois de Guimarães Rosa, dava sinais de declínio. Contudo, é nesse mesmo contexto que uma tendência sustentada pela referencialidade volta a dar o tom, e anima uma época. Segundo Tânia Pellegrini (1996), a década de 1970 começou, de fato, dois anos antes com o AI-5 e terminou com a abertura, em 1979, "caracterizando-se, assim, como um período francamente marcado pela militarização do Estado e por todas as consequências resultantes desse fato para a vida econômica, política e cultural do país." (PELLEGRINI, 1996, p. 5).

Em vista do pano de fundo repressivo e da censura à imprensa, parte expressiva do jornalismo de resistência à ditadura desloca suas atividades para essa última esfera, inchando-a de demandas e protestos, de crônicas-reportagem e contos-notícia. Muitas obras assumem o papel de denunciar as arbitrariedades do regime, e passam a ser investidas novamente de um forte compromisso com a transformação da conjuntura, testemunhando um tempo de exceção e em muitos casos beirando o panfleto. Em entrevista de considerável relevância para o entendimento do período, Davi Arrigucci Jr (1999) observava que a partir dos anos 1970 "apareceu uma tendência muito forte, um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista"; e acrescentava: "com um lastro muito forte de documento. Portanto dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens." (ARRIGUCCI, 1999, p. 11). Isto é, em estilo cristalino ou em escrita codificada – modo cifrado para driblar a censura – a cultura retratista sobressai.

Ao lado de uma significativa expansão do mercado editorial, o conto vive seu auge. De fácil circulação em revistas e jornais, rápido e tendo a seu favor um impacto mais imediato produzido em seus leitores, propriedades igualmente exploradas pela música, pelo teatro e pelo cinema da época, porém reduzidas no romance, ele servia bem ao engajamento que prevalecia nos segmentos culturais, servia bem à onda de contestação. Regina Dalcastagnè (2001), além de discorrer sobre essa efervescência no âmbito das publicações, esclarece que a literatura dos

anos 1970, e particularmente a narrativa breve, desempenhou uma função de escoadouro político, lugar privilegiado da intelectualidade de esquerda e de oposição aos governos militares. Sobre a linha de força atuante no gênero, ela conclui: “com esse contexto não é difícil adivinhar que a tendência mais forte do conto dos anos 70 era justamente a de um 'realismo social', que buscava expor as mazelas do regime e de séculos de exploração e abandono do povo.” (DALCASTAGNÈ, 1999, p. 5).

O realismo social, como se descobre nessas afirmações, encontra justificação no contratempo político, a arte estabelece um vínculo mais direto com a realidade. O que o impulsiona não é mais a consciência do subdesenvolvimento, mas sim os reclames de um agora opressivo, a consciência radical da urgência. Desse nó surge mais uma vez uma literatura empenhada, que preferiu gritar o urgente, no lugar de decantar o essencial. Não se trata mais da tentativa de radiografar um Brasil exótico ou atrasado, como fez a vertente regionalista com as regiões afastadas das capitais no curso de suas várias reformulações, a dialética entre o particular e o universal recebe novo agravante, pois o que parece ocorrer, na verdade, é uma particularização no seio da homogeneização, uma ênfase do local no interior de uma sociedade que se molda segundo os padrões urbanos, inclusive em sintonia com a lógica e com os produtos da indústria cultural. Tal homogeneização é algo que, se não garante necessariamente a melhoria das condições de vida, no mínimo recoloca questões fundamentais para a arte e para a literatura.

Embora essa nota particularista, na esteira das orientações e dos expedientes do realismo, tenha dominado o cenário da literatura brasileira desde a sua formação e tenha sido reforçada no bojo da década de 1970 com o acento diferencial de uma modernização conservadora, alguns escritores não se limitaram a ela. Conseguiram, por outro lado, ultrapassar as fronteiras de uma mera ficção de circunstância, estabelecendo dissonâncias entre suas obras e a matéria histórica. Esse é o caso de Sérgio Sant'Anna e de Ivan Angelo, na década de 1970, especialmente nos dois contos destacados aqui. Em “Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)”, de 1973, Sant'Anna trata dos limites da representação, interrogando, e, em última instância, colocando em suspeita, a perspectiva de um colunista que se vê desafiado por um objeto que não se deixa capturar pela investigação jornalística. Kurt Kramer Emanuel, deputado que ousa lançar candidatura à presidência em pleno regime militar, foge da teia de Manfredo Rangel, mostra-se inatingível. Já em “A Casa de Vidro”, de 1979, Ivan Angelo, ao se colocar a tarefa de examinar as

raízes da sociedade brasileira, defronta-se igualmente com um obstáculo: o indizível.

A tortura sugerida pelo conjunto de poemas que atravessa a narrativa não cabe, tampouco se acomoda, na ordenação da prosa. O estado máximo de violência e desumanidade a que a série de cinco poemas faz alusão quebra seu encadeamento lógico, interrompendo a concatenação linear da prosa com massas altamente sonoras, com versos que sobressaltam e ferem o tecido narrativo. Há nisso, em suma, um curto-circuito entre o desejo de pesquisa da identidade brasileira, que guia o livro homônimo no qual o conto está inserido, e a impossibilidade de tocar na sua essência por meio de formas que permaneçam infensas ao processo de desarticulação que a aproximação da violência no seu grau máximo dá origem. Semelhante processo de desarticulação se efetua em “Notas de Manfredo” não exclusivamente em virtude do indizível que reside na experiência da tortura, mas também do inatingível. Além disso, enquanto o texto de Ivan Angelo é grave – nele se verifica uma entrega ao poder construtivo da palavra –, o texto de Sérgio Sant'Anna é derrisor, indicando uma postura debochada, satírica.

Entretanto, nos dois casos está posta em jogo uma das mais fecundas tradições literárias brasileiras; estão em jogo a perenidade e o vigor de um texto espelho da nacionalidade. Dessa perspectiva, a contribuição dos dois escritores passa a ser tão mais decisiva quanto mais ela tem a potência de deformar, de trincar ou mesmo de partir a superfície desse espelho, convertendo seu encargo de reflexo em uma disposição de lâmina. Assim, o exame analítico de “A casa de vidro” e de “Notas de Manfredo”, que procuramos empreender nos capítulos seguintes, tem em vista esse corte na tendência e, ao mesmo tempo, na tradição, ou seja, na tendência dos anos 1970 cujos norteadores estão filiados a uma tradição da literatura brasileira. Modernização, indústria cultural, urbanização e autoritarismo são alguns dos ingredientes novos trazidos por essa década, todavia a base expressiva permanece sem alterações importantes, de modo a equivaler, em grande medida, a uma reatualização da matriz realista.

Diante disso, as duas narrativas têm de encarar as especificidades de seu período, assim como responder a um passado que teima em não desaparecer, revivido constantemente. E ambas respostas é o corte. Ivan Angelo beira um impasse, quando se mantém fiel ao puro gesto de denúncia executado com frequência pela arte de resistência, mas o resolve à medida que incorpora no nível da linguagem a tensão da experiência narrada. Encontra, pois, solução linguística à

altura para representar o vórtice e os destroços de uma experiência em alta voltagem processada na intimidade do corpo. Sérgio Sant'Anna instaura ambivalências num espaço povoado por vozes seguras, mexe com os fundamentos do fazer jornalístico e da ficção que dele se aproxima em busca de concretude, velocidade e precisão. Em dicção bufa, provoca ícones e ideias consagrados, desauratizando o discurso insuflado pelo engajamento e revelando o ridículo que muitas vezes há no grave.

A despeito de suas notáveis diferenças, os contos em evidência ensejam essa discussão similar. Ao aproximá-los e abordá-los, a intenção é detectar tais rupturas e contribuições. Seus desvios de uma tradição literária cujo projeto maior tem sido o diagnóstico claro e definitivo da nação têm a capacidade de reacender o debate acerca da literatura dos anos 1970, além de grifar os pontos de contato e de confronto entre estética, mercado e política – realçando igualmente os eixos e os movimentos de atração e de repelimento.

2. Das Funções do Olhar: Espiar ou Expiar

Se existem prisões e manicômios, alguém deve ficar neles.
Se não for o senhor, serei eu, se não eu, algum terceiro.

Anton Tchekhov, Enfermaria n ª 6

E agora qualquer um pode ver através do vidro como se realiza a inscrição no corpo.
O senhor não quer chegar mais perto para observar as agulhas?

Franz Kafka**,** Na colônia penal

2.1. Impasses da Representação

Ao publicar *A casa de vidro*, em 1979, Ivan Angelo reitera uma indefinição. Não é possível afirmar com segurança se o livro tem contos ou se tem capítulos, se os cinco textos que enfeixa são autônomos ou se fazem parte da trama maior de um romance, uma vez que podem ser aproximados por um fio condutor[5]. Na verdade, o livro se inscreve justamente nessa zona intervalar de gêneros, e dela aproveita ambivalências; procedimento, com efeito, já exercitado três anos antes em *A festa*, obra hoje mais conhecida e estudada. Em razão disso, a análise que se pretende empreender aqui do quarto e penúltimo dos textos – cuja posição de destaque do conjunto pode ser confirmada, entre outros aspectos, com o empréstimo que ele faz ao título do livro – leva em consideração, em momentos oportunos, as outras partes. Esse movimento de recorte da forma breve e, ao mesmo tempo, atenção ao geral é decisivo já na epígrafe da narrativa. “A casa de vidro” apresenta, logo na sua abertura, um fragmento em português do século XIX que não se explica integralmente no específico mas sim quando observada em sua recorrência e fecho.

Um terceiro elemento corrobora essa indefinição: o subtítulo “Cinco histórias do Brasil”. Agora a provocação se dá com a intrusão do discurso histórico em terreno literário. Nada mais perigoso e corrente no calor dos anos 1970. Nessa década, tendo em vista uma disposição reativa ao regime militar e à censura, a literatura brasileira foi tomada por uma forte intenção documentária, de denúncia das

[5] De um lado, os índices para o catálogo sistemático classificam o livro como romance brasileiro; de outro, antologias, como a de Fábio Lucas (1987), entende-o como reunião de contos.

arbitrariedades e da repressão. Em linguagem jornalística, muitas vezes de tom panfletário, ela se colocava o papel de testemunhar a violência de um tempo de exceção. Embora jornalista de profissão, a proposta de Ivan Angelo é distinta. O que parece orientá-lo é um interesse em pensar o Brasil, identificando seus traços singulares, mas esse interesse se mostra permeável às implicações formais da tarefa. Daí talvez um olhar que não se restringe à fotografia do momento presente, mas que se alarga na busca de um parecer sobre o país atento as suas várias esferas sociais e aos tentáculos do passado estendidos sobre a modernização; daí talvez as soluções estéticas imprevistas e diversas das recorrentes no período.

Se em “Conquista”, “Sexta para sábado” e “O verdadeiro filho da puta” a trama se localiza no contemporâneo e em “Achado”, no ciclo da mineração, “A casa de vidro” explora a temporalidade plástica da hipótese, da projeção. Numa central de polícia, placas de vidro triplex, aos poucos, substituem os muros de cimento até a troca completa de materiais. Toda envidraçada, desapropriam-se as habitações vizinhas para construção de novas celas. Os vidros são aperfeiçoados, sofisticados. “Nem a transparência mesma se pode ver; sabe-se que há um vidro porque o vento não passa pela lâmina invisível que separa, impede – e mostra” (ANGELO, 2002, p. 133). Embora imperceptível, em certas horas e posições do sol, o observador consegue enxergar seu reflexo, como se lá dentro estivesse.

As reações, opiniões e críticas das pessoas são gravadas e muitas delas incorporadas ao experimento. Há uma reflexão teórica ao longo da implementação travada nas linhas mesmas do texto. Das associações estabelecidas por ela, a medular se firma na revivescência do açoite não como retrocesso, mas como um reajuste modernizante do sistema de penas. O editorial sublinha que “a tradição do castigo exemplar em praça pública e exibição do criminoso em pelourinho até a morte remonta àqueles tempos em que a humanidade lutava para criar o que veio a ser a Europa moderna” (ANGELO, 2002, p.141-42), enquanto o experimentador intelectual da casa de vidro, sustentado por financiadores anônimos e sujeito ao aval dos chefes do governo, revela ser justamente “um ponto básico do projeto que essa agressão seja clara, nada dos antigos porões, aquilo sim, um barbarismo” (ANGELO, 2002, p. 142). De modo que, em última instância, ele e a mídia convergem no fundamental da empresa, “só não querem é ver agressão, têm pudor, estômago fraco” (ANGELO, 2002, p. 142).

Nos primeiros meses de execução do Programa Gradual de Pacificação (PGP), ocorre forte resistência – gritos, mártires, corpos queimados e dinamitados – mas sua duração é breve e seus efeitos, malogrados. Vence, por fim, o espetáculo do confinamento. A casa de vidro triunfa sobre a vida das pessoas como uma espécie de vitrine. A transparência deve, contudo, resguardar a demarcação entre os de dentro e os de fora, entre os prisioneiros e a liberdade. Do ângulo dos primeiros, a intimidade outrora comprometida pela dinâmica prisional, nessa ocasião, extingue-se com os olhos dos curiosos e espiadores. A esfera do privado desaparece, tudo é devassado. Na perspectiva dos segundos, a casa de vidro serve de entretenimento e assume função pedagógica, um programa que diverte e ensina. Pessoas de longe viajam apenas para vê-la, seu êxito corre na boca do povo, nos telefonemas.

A despeito de provocar impressões variadas e outras desfavoráveis mais raras e rapidamente eliminadas, predomina uma relação empática com a nova roupagem da prisão. Não é gratuito que seja chamada de casa, e não de prisão de vidro, e tenha por objetivo a pacificação. As palavras entram em curto-circuito, negam o sentido costumeiro pelo seu inverso. Esse jogo de antônimos opera um descolamento entre significado e significante comum à sociedade brasileira, de maneira, muitas vezes, a suavizar nossa brutalidade. No Estado de São Paulo, a reclusão de menores é cumprida em fundações CASA, antiga Fundação Estadual do Bem Estar do Menor (Febem); no Rio, são conhecidas as UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora) e suas favelas tomadas militarmente em nome da paz. Por causa dessa dissonância entre palavra e coisa, o discurso desliza em semântica movediça, esvaziada e modelada no formato daqueles que mandam e o detêm[6].

Se a privacidade é subtraída dos de dentro – tudo é visível e público –, para os de fora a prisão torna-se casa, continuidade de uma ordem doméstica e íntima, e de vidro, acentuando o traço muito característico daquilo que Roberto DaMatta (1997) avalia como um *englobamento da rua na casa*. Segundo suas observações, entre nós, casa e rua são “entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados” (DAMATTA, 1997, p. 14), não designam somente espaços geográficos. Teríamos, portanto, o mundo da rua e o mundo da casa, o eixo impessoal regido pela lei e o eixo familiar regido pelo patriarca. Sendo muito peculiar de nossa formação a extensão do

[6] Tal semântica movediça caracteriza o discurso de uma sociedade marcada pelo autoritarismo. Guerra é Paz; Liberdade é Escravidão; Ignorância é Força lê-se em *1984*, de George Orwell.

segundo domínio no primeiro, como se vivêssemos sob “um generoso teto”, numa “grande família”, irmanados por laços de simpatia e lealdades pessoais.

As relações entre os internos e os externos são mediadas e midiatizadas por lâminas cada vez mais resistentes de vidro. Cada vez mais imperceptível também, o novo material das paredes fabrica uma proximidade ilusória; como a televisão e seus astros que adentram o lar. No entanto, as fronteiras são desejadas e mantêm-se: “'Tão transparente. Nem parece que tem vidro aí'. 'Está louco? E nós? E o sentido de tudo? Coisa horrível. É claro que tem vidro.'” (ANGELO, 2002, p. 162). A imagem atravessa os lados, mas a barreira física permanece. Sensível à temperatura, com ênfase ao frio, o vidro intercepta igualmente o som. Desse modo, a comunicação verbal não acontece, tampouco a visual, reprimida logo nas tentativas do primeiro trancafiado, “um homem preto, perplexo, de roupas simples, olhos inquietos” (ANGELO, 2002, p. 135). É possível que nesse isolamento acústico resida parte substantiva do fundamento da série de poemas que sobressalta a história. Sem qualquer aviso ou indício mais ou menos reconhecível, cinco poemas entrecortam o tecido narrativo. Curiosamente, o último deles resulta de um amálgama dos quatro anteriores, quatorze estrofes compostas pelos quatorze versos de cada um deles, metáfora intrigante da estrutura imbricada do próprio livro:

Transparências:
    Transparências:
        Transparências:
            Transparências:

vitral vivo
    visões triplexas
        a forma informa
            o choc do choque

vitríolo no vértice
    verso e anverso
        a força deforma
            o ai do pai

vertigem
    o olho deságua
        o bago do olho
            a face desfaz-se

no ventre da filha
    na coxa na concha
        o fio desfia
            o pã da pancada

vislumbres

no cocho das coxas
(o pai desespai)
a uva da vulva

vitral decúbito
reflexos de flechas
o peito desfeito
o oh do homem

vara vidragem
na racha roxa
o fecho desfecho
o hi do hímen

viragem
debaixo do cóccix
a filha desfolha
a fila do falo

vértice vertigem
nas duas feridas
a fila desfila
a fala do falo

volta voltagem
no basso no braço
a mama desmama
o tim do tímpano

ventríloquo informe
e daí o complexo
o preso desprezo
o nome da mãe

vislumbres dos idos
de lasso cabaço
o torque retorce
o au do pau

nos vidros e vividos
na baça vidraça
o laço desenlace
o rito do grito
(ANGELO, 2002, p. 155-57)

São massas altamente sonoras, aliterações, assonâncias, paranomásias, exclamações e rimas. A repetição dos versos da primeira estrofe dá dimensão das camadas e refinamentos de transparências pelos quais a casa gradualmente passa. Seguem descrições que indicam procedimentos de tortura por agressões e eletricidade: “o choc do choque”, “no ventre da filha”, “o fio desfio”, “o pã da pancada”, “volta voltagem”, “no basso no braço”, “o tim do tímpano”, “o au do pau”. Descrições ainda do sofrimento dos torturados, dos familiares e da força cortante dos muitos “vês”. A representação dessas hostilidades, excessos e barulhos em

outro corpo discursivo não é arbitrária. A transição confirma a síntese certeira do terceiro verso da segunda estrofe: “a forma informa”. Logo, a forma poética concede suas potencialidades para vazão dos estados limítrofes e abafados pela casa de vidro, e, em última análise, para aquilo que a prosa enfrenta obstáculos em flagrar, sobretudo quando se lança em ruídos e incomunicabilidades. Apesar de sua máxima exposição, a casa de vidro oculta regiões, impede a vibração condensada, por sua vez, nos poemas. A população pouco sabe dos reais intuitos da equipe dirigente, assim como assiste apenas aos depoimentos, não aos interrogatórios. Presencia queimadas de cigarro, beliscões e umas porradas, mas o que se passa nas salas de interrogatório fica sugerido pelos jornais e intuído nas conversas como pior. Equivale a dizer, em resumo, que, na contramão de uma ordenação realista do trauma, Ivan Angelo aposta numa modulação das formas para dar conta da representação da negatividade. Em última instância, é com se, diante da barbárie, soasse no mínimo incongruente insistir numa mímese infensa ao estilhaço.

Com efeito, esse é o raciocínio elaborado nomeadamente por Theodor Adorno (2003) e Walter Benjamin (1987) para compreender as alterações processadas na arte frente o impacto do extermínio em massa que tanto a Primeira Guerra quanto a Segunda Guerra puderam levar a cabo graças, em larga medida, ao avanço técnico. No começo do século XX, as batalhas já não se reduziam às estratégias das trincheiras, tampouco enobreciam seus combatentes, rendendo-lhes matéria transmissível aos que dela não participaram. Para os dois autores, as Grandes Guerras foram experiências desmoralizadoras e com efeitos desarticuladores. No que diz respeito aos efeitos provocados no plano da forma, eles chamam a atenção para o deslocamento da figura tradicional do narrador como uma espécie de consciência organizadora. De acordo com Walter Benjamin:

> No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia experiência mais radicalmente desmoraliza que a estratégia pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.” (BENJAMIN, 1987, p. 198)

O narrador torna-se incapaz de dominar, organizar e comunicar esse mundo em frangalhos, narrar os destroços e as ruínas, enquadrar essa paisagem povoada por torrentes e explosões. Consciente de uma realidade dilacerada, ele se vê às raias do silêncio, uma vez que traduzi-la em linguagem implica um processo doloroso e esteticamente delicado, complexo. Diante disso, o narrador que, mesmo assim, procure enfrentar os obstáculos formais e éticos desse processo deve levar em conta uma aguda reflexão sobre suas ferramentas, ofício e sobre o papel da literatura, dado que isso tudo parece se desintegrar. Para Theodor Adorno:

> O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de 'sentar-se e ler um bom livro' são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo.” (ADORNO, 2003, p. 56).

Ivan Angelo parece lidar com esse tipo de encruzilhada: como transfigurar o mais abjeto da experiência turbulenta da ditadura, aquilo que acontecia nos porões policiais pelo país, como nomear o inominável. Fruto dessas interrogações, a série de poemas rompe o vidro, ultrapassa as coordenadas da prosa, para exprimir todo o grito sufocado e apontar o indizível, as marcas da tortura. Antes de verter essa tensão comprimida no encadeamento transverso do poema final, vale lembrar que a narrativa já havia sofrido uma latência, indicando esse processo de desarticulação. Tomada por uma superpopulação, a casa de vidro não comporta gente de interesse temporário, nos seus termos, presos desinteressantes. Assim, muitos são libertos: “Entregaram uma noiva furada para um noivo sorrindo uma senhora sem um dente para dois filhos chorando um velho de muletas para um velho de barbas” (ANGELO, 2002,p. 150). Por consequência, a ausência de pontuação dá lugar a um parágrafo extenso de reencontros cujo fluxo vertiginoso capta e acentua os danos causados a

essas pessoas, que, no fim, são reduzidas a coisas: “uma coisa para uma coisa um coisa para um coisa uns coisas para uns coisas” (ANGELO, 2002, p. 151).

2.2. Convivência do Moderno e do Arcaico

A chegada do moderno e da urbanização no Brasil dos anos 1960 e 1970 combina surpresa e espanto. Um corpo estranho no meio do sertão, como a máquina extraviada no conhecido conto de José J. Veiga, a construção de uma cidade de grande porte sobre a vegetação do Cerrado, como a capital federal, ou um aeroporto, em “A casa de vidro”, que encanta as crianças, sempre um programa para a família. Nessas circunstâncias, a arquitetura arrojada e os serviços expostos – comunicação, escuta telefônica, fichários, administração, almoxarifado, celas e salas de depoimento –, a extensão física e o alcance midiático nacional, o aço e, sobretudo, o vidro da atual penitenciária compõem um quadro inusitado, exótico; “não sei a fórmula deles, mas se é vidro não é coisa daqui não” (ANGELO, 2002, p. 160). Diferentemente da fachada inovadora, o interior e seus propósitos conservam o que há de mais arcaico: a punição em praça pública herdada da colônia. A epígrafe pinçada de um manuscrito de 24 de Agosto de 1833, de um certo Estevam Perdigaõ, que teria achado ouro nas minas, prenuncia:

> para remedio se fazia demonstraçaõ de toda severidade contra quaesqueres revoltas delles desde açoutes ao pee do Pelourinho â mais severa de enforcamentos e esquartejamentos em praça pública, para terror e exemplo, conforme declaravaõ as senteças delles, q' se liaõ. (ANGELO, 2002, p. 131)

Aliás, todas as epígrafes do livro advém da história que o encerra, história detetivesca ambientada no ciclo da mineração. Com esse mecanismo de entrelaçar tempos – mazelas sociais do século XVIII reencenadas em situações contemporâneas –, Ivan Angelo monta um rico painel das persistências e contradições de um país que anseia agora entrar no jogo das nações modernas, industrializar-se mesmo a preço de crimes contra a humanidade. Nele, atraso e progresso convivem; em outras palavras, parece ter vez entre nós um avanço que, paradoxalmente, não avança. Sérgio Buarque de Holanda (1995) já havia detectado essas transformações superficiais e artificiosas[7] em nossas raízes. Segundo ele, tais mudanças epidérmicas prolongam o velho sistema senhorial em trajes de uma

[7] “Como esperar transformações profundas em país onde eram mantidos os fundamentos tradicionais da situação que se pretendia ultrapassar? Enquanto perdurassem intatos e, apesar de tudo, poderosos os padrões econômicos e sociais da era colonial e expressos principalmente na grande lavoura servida elo braço escravo, as transformações mais ousadas teriam de ser superficiais e artificiosas” (HOLANDA, 1995, p.78)

grande democracia burguesa, lembrando que vigorou durante o império uma incompatibilidade entre economia escravocrata e ornamentos liberais estrangeiros – descompasso que anos mais tarde Roberto Schwarz chamaria de “as ideias fora do lugar”, na abertura de *Ao vencedor as batatas* (1977). Essa chave de leitura encontra forte ressonância no olhar de Ivan Angelo sobre a natureza conservadora da modernização brasileira. Reconhecer esses fatores não implica, contudo, em postura ingênua ou unilateral da modernidade, muito menos desenvolvimentista. Denunciar a insistência do tradicional não significa aqui ambicionar o novo[8], pois, em “A casa de vidro”, o progresso não só mantém como aprofunda a violência.

“Uma ideia nova sobre o comportamento humano está nascendo aqui e os senhores hesitam?” (ANGELO, 2002, p. 134), argumenta o experimentador, antes de avançar mais um *step*. De acordo com Erving Goffman (2001), sanatórios, quartéis, escolas internas, mosteiros, conventos e prisões atuam como grandes “estufas para mudar pessoas; cada uma é um experimento natural sobre o que se pode fazer ao eu” (GOFFMAN, 2001, p. 22). Ele as caracteriza como instituições totais, e descreve um processo de rebaixamento do eu pelo qual o grupo de internados passa. A casa de vidro remodela e intensifica as descrições de Goffman ao fundir meios coercitivos arcaicos e instituições correcionais modernas. Segundo o relato do sociólogo estadunidense, uma penitenciária seria composta por um conjunto numeroso de controlados e uma equipe restrita de supervisão e de dirigentes. Esses controlados teriam contato obstruído com o mundo exterior, realidade fora de seus muros, gerando uma tensão entre os dois polos da qual retiraria força estratégica de controle. Na narrativa de Ivan Angelo, no entanto, após ser introduzida a fase de Diluição e Indiferença, a equipe técnica da casa de vidro diminui radicalmente, e todo aparelhamento anterior cede vez a um simples guardião, mero enfeite das etapas finais. Na verdade, a dispensa dos agentes repressivos tem sentido no

[8] Renato Ortiz (1988) verifica um silêncio dos intelectuais sobre a modernização, na década de 1970. Silêncio agravado pelo fato de o assunto antes figurar entre as preocupações mais relevantes do pensamento brasileiro, em diferentes segmentos e abordagens, desde Sílvio Romero e Gilberto Freyre a Mário de Andrade e aos isebianos. Sua hipótese para explicar essa ausência de reflexão aponta alguns caminhos; um deles reside no discernimento dos aspectos deletérios da modernização que a sua busca infrene obstruiu. E acrescenta: “Dentro deste contexto, o pensamento crítico na periferia opõe o tradicional ao moderno de uma forma que muitas vezes tende a reificá-lo. A necessidade de se superar o subdesenvolvimento estimula uma dualidade da razão que privilegia o polo da modernização. Não tenho dúvidas de que historicamente esta forma de equacionar os problemas desempenhou no passado um papel progressista; a luta pela construção nacional pode se contrapor às forças oligárquicas e conservadoras e ao imperialismo internacional. Pagou-se, porém, um preço: o de termos mergulhado numa visão acrítica do mundo moderno” (ORTIZ, 1988, p. 36)

instante em que suas funções são agora exercidas por cada indivíduo que acompanha, comenta e espia. Uma vez que as funções foram delegadas à população, o volume de funcionários da supervisão míngua, mas curiosamente o controle se maximiza, pois ocorre estruturalmente na forma de vigilância.

Perto do término da narrativa, são decretados o fim das sentinelas e a abolição da censura, inúteis numa sociedade que introjetou seus papéis. Tal virada acontece por efeito da aliança de estilos penais: o açoite exibido em público e o encarceramento. Mas também por modificações significativas. Em primeiro lugar, o flagelo é parcialmente visível, extorsões e castigos mais severos permanecem encobertos. Em segundo, o presídio não parece ocupar local periférico mas central na gramática da cidade. Em terceiro, a divisão entre interior e exterior persiste, mas reforçada na mesma proporção em que desvanece; quanto menos delineadas essas linhas ficam, mais a divisão se faz necessária. A transparência de parte dos processos, a centralidade do edifício e as divisas fornecem à sociedade serviços variados: expiação, conforto, exemplo e lazer.

Combinadas, essas alianças e modificações ensejam um novo paradigma criminal, autogerido e sem os incômodos da imagem pouco civilizada dos algozes. Nele, a casa de vidro deve ser conhecida por todos e ser a consciência de todos. Tende a abrigar a todos, mas concentra-se nos inquietos: “o professor que em vez de professar está duvidando, é o artista que em vez de pintar o Belo pinta o Feio, é o filósofo que em vez de pensar, fala; é o trabalhador que em vez de produzir, discute” (ANGELO, 2002, p. 150). Os inquietos, os insubordinados, os dissidentes, os comportamentos desviantes são alvos prediletos da jaula de vidro. A certa altura, uma mãe almeja a filha devolvida e curada para “nunca mais deixá-la pensando absurdos” (ANGELO, 2002, p. 159). Dentro dessas mudanças de perfil de seus prisioneiros, a casa de vidro dá um salto repleto de implicações. Quando deixa de envidraçar apenas ladrões, assassinos, trombadinhas e negros pobres, e passa a se ocupar igualmente de brancos de classe média, ela revela um dado fundamental da sociedade brasileira, objeto de reflexões literárias e críticas de Ivan Angelo.

Em “O espelho dos tapuias” (1996), artigo publicado na revista *Itinerários*, de Araraquara, Ivan Angelo examina as incongruências da história e sociedade brasileiras, incongruências de uma República que salvaguardou os privilégios da Monarquia, de uma “revolução burguesa” de 1930, na realidade, dos tenentes, de uma democracia farta em leis mas escassa em justiça, da importação de ideias que

não mudam substancialmente a organização social. Em vista desse elenco, salienta o lado revelador que teve o regime militar: De acordo com o escritor mineiro, esse lado revelador do regime militar está ligado à extensão das violências historicamente praticadas contra os negros, índios e pobres ao cidadão branco de classe média:

> E como é que se poderia escrever despreocupadamente no meio dessa confusão de identidade, desse não-pensar? Os ensaístas, os filósofos, os sociólogos, os antropólogos deveriam ter desfeito esse nó há muito mais tempo. Algumas vezes a realidade ajudou. 1.964/84, por exemplo, foi um episódio esclarecedor. Pudemos compreender que aqueles que torturaram nas cadeias fomos nós mesmos que criamos, somos nós. Antes, a imagem estava embaçada. Havia uma maneira de não ver. Porque quando há uma conquista de território ou um processo de colonização como o que houve no Brasil é fácil para muitos até compreender a opressão. No Brasil, durante séculos, apesar de algumas vozes de protesto, foi fácil aceitar brancos matando índios, flagelando negros escravos, pisando nos pobres. Porquê? Porque eles não eram "iguais". 64/84 teve esse efeito revelador: mostrou brancos classe média torturando até a morte brancos classe média. Um clarão se abriu: somos capazes de coisas horríveis com nossos iguais. E isso joga mais luz no flagelador do passado, nos louvados heróis bandeirantes e desbravadores, mostra a sua crueldade natural, apenas acidentalmente ligada ao índio, ao negro e ao pobre, tira-o da sombra e o deixa iluminado no meio do palco. (ANGELO, 1996, p. 30-31)

A força metonímica da casa de vidro como um pelourinho totalizante, dilatado, abstrato porém contemplando e atingindo a todos, tem consequências similares. Desnuda um tipo de violência e poder não mais extrínseco mas endêmico, não mais localizado em instituições, aparelhos específicos e soberanos mas capilarizado, não mais fortuito mas resultado da conversa entre as particularidades da formação do país e, acima de tudo, seus quase quatro séculos de escravidão e as tecnologias disciplinares do capitalismo contemporâneo. Se a imagem da coluna de pedra no centro da praça reverbera esses significados, o edifício de paredes vazadas, por outro lado, manifesta um experimento arquitetural com a visão análogo ao Panóptico, concebido por Jeremy Bentham, em 1785.

Michel Foucault (2014), além de detalhá-lo, ancora sua aparição como sonho político nas estratégias de combate à peste, na França do século XVII. A reação à cidade pestilenta dá brecha para o desenvolvimento de mecanismos de inspeção, fiscalização e controle dos mais rígidos e ininterruptos. Ao contrário de uma ficção da festa, inspirada naquilo que um estado alarmante pode ocasionar de frenesi, suspensão das leis e do comportamento, a peste engendra a ordem: “ela tem como função desfazer todas as confusões: a da doença que se transmite quando os corpos se misturam; a do mal que se multiplica quando o medo e a morte desfazem

as proibições" (FOUCAULT, 2014, p. 192). Segundo Foucault, a peste suscita esquemas disciplinares, assim como a lepra, modelos de exclusão. Na lida com esta última, consolidam-se táticas de rejeição e exílio que ancoram o grande fechamento; já na lida com a peste, ninguém passa incólume, a cidade é inteira imobilizada e atravessada pela hierarquia. Na utopia do Panóptico de Bentham repousa a comunhão dos dois modelos – pestilentar os leprosos –, o desejo de medir, excluir, corrigir e disciplinar sem sujar as mãos, o desenho de uma cidade perfeitamente governada. Edifício em anel, celas divididas e expostas a uma torre central no interior da qual é possível vigiar tudo e todos sem ser visto.

Adeus às masmorras, às correntes e às fechaduras pesadas, a execução da pena deve parecer leve. A eficácia vem da racionalidade do dispositivo, do jogo de luz e da extensão do poder às mínimas instâncias. O aparelho da visão completa procura, nas palavras de Foucault, "induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder", para que assim "a vigilância seja permanente em seus efeitos mesmo se é descontínua em sua ação, que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade de seu exercício" (FOUCAULT, 2014, p. 195). Nessa esteira, a casa de vidro, grande laboratório do comportamento humano, inverte os princípios antigos de trancar e esconder em favor de uma maquinada transparência. Transparência dúbia, pois, assim como mirar o sol a pino desorienta os olhos, mostrar no superlativo ofusca. Ou como nos alerta Foucault, em seu estudo sobre o nascimento das prisões, a visibilidade, nessas circunstâncias, é uma armadilha.

Espiar e expiar, eis, em síntese, os dois expedientes da casa de vidro. Por uma via, os apelos do panoptismo (pan-óptico, do olhar total), da disciplina, da vigilância, da sociedade de massas, do simulacro, da olhadela, do *reality show;* por outra, o açoite, a repressão, a ditadura, o AI-5, os fantasmas coloniais. Mortificação e amortecimento, eis os produtos finais de sua intervenção. Ao fim desse processo, a casa de vidro se integra à paisagem. Não provoca mais sustos, nem desconfortos, as cenas tornam-se rotina. Um homem liberto da casa espera alguém aparecer e levá-lo dali por cinco dias. Fala sozinho, incapaz de responder às perguntas dos que passam por ele. Esqueceu o próprio nome: "vem na cabeça dele e apaga antes de chegar na língua" (ANGELO, 2002, p. 152). Sentado, quase deitado, no geral quieto, encerra um retrato acabado e comovente de um eu descaracterizado, mortificado. Enquanto isso, os de fora afinal se habituam: "A gente se acostuma, não é? Fazer o

quê? E as crianças? Tudo bem. Crescendo numa boa” (ANGELO, 2002, p. 162), são as linhas que finalizam a narrativa e que expressam um olhar naturalizado, desvitalizado e vazio de qualquer possibilidade de insurgência.

2. 3. Aproximações

É esperado dos novos muros de vidro que deixem à mostra o interior da antiga central de polícia, submetendo os prisioneiros aos olhares dos que cotidianamente passam, espiam e comentam. E essa janela para a execução de penas e para a sugestão de torturas eles conseguem instituir de modo eficaz. No entanto, a ênfase recai não sobre os prisioneiros, mas curiosamente sobre aqueles que passam, espiam e comentam. As reações destes são todas gravadas, transcritas, lidas, analisadas, grifadas e expostas aos Chefes pelo Experimentador, em suas frequentes reuniões. Nada lhes escapa. Pelo contrário, a cada comportamento é dada atenção, pois serve de termômetro do sucesso da implementação do Plano Gradual de Pacificação, assim como regula o seu passo a passo. Se fôssemos identificar os eixos da narrativa, certamente seriam três os que logo se fariam notar. Um primeiro diz respeito aos acontecimentos de dentro da casa de vidro. Um segundo eixo entremeia o texto sob a forma de uma sequência de poemas. E o terceiro, mais extenso, observa a movimentação externa, sua resposta à construção da casa. Embora a força do conto resida na interação dos três eixos, a maior relevância do terceiro indica sua inclinação à pesquisa da dinâmica social, das instituições e da psicologia de massas, nisso se reportando ao tom geral do livro, que enfrenta a questão da identidade nacional. Desse ponto de vista, os muros de vidro deixam menos à mostra seus habitantes temporários do que desnudam a população que os ladeia de maneira constante, circundando-os com sua liberdade.

Um exemplo que ilustra bem esse desnudamento vem do editorial de um jornal censurado pelo Setor de Controle de Opinião e tornado objeto da apreciação da chefia. O editorial apelida a casa de vidro de "*shopping center* da humilhação", entende-a como a última agressão dos grupos vastos e reacionários que compõem o Poder à Sociedade, agressão que teria por finalidade exercer o terror de Estado, revivendo tempos bárbaros. Depois disso, faz uma comparação pontual: "Que Maquiavel – para avançar um pouco mais na História – terá inspirado tal criação?" (ANGELO, 2002, p. 142) E prossegue: "Que diabólico cientista político terá imaginado fantástica prisão de vidro, parágrafo que escapou ao genial pensador de *O príncipe* no capítulo dezessete, onde se discute se é melhor para o governante ser amado ou ser temido?" (ANGELO, 2002, p. 142). E termina com um apelo aos princípios: "Cabe ao Poder, se algum respeito ainda resta ao povo deste País,

explicar esse novo arbítrio. Que ele prove estar agindo com motivos humanistas e cristãos. Que ele prove estar agindo no interesse da Pátria e da Família" (ANGELO, 2002, p. 142). Ao enunciar semelhante parecer, ao apresentar semelhante leitura do pensamento de Maquiavel e, em última instância, ao reivindicar um teor moralizante da política, o editorial pouco diz de substantivo sobre aquilo de que trata. Por outro lado, diz, e muito, de si mesmo, de suas convicções.

Não é privilégio do editorial, a demonização dos conselhos de Nicolau Maquiavel a Lorenzo II, da casa dos Medici. Os conselhos foram compilados nos vinte e seis capítulos de *O príncipe* e publicados após quase duas décadas de sua circulação, sem provocar muito interesse, via manuscrito, em 1532, posterior, inclusive, à morte do autor, em 1527. Já sua demonização remonta ao século XVI. A investida da Contrarreforma, incluindo-o no *index* dos livros proibidos pelo papa Paulo IV e confirmada pelo Concílio de Trento, marca-lhe indelevelmente a trajetória com a insígnia de um dos nomes mais imorais da história da filosofia. Daí o nome (Maquiavel) alçar à condição de adjetivo (maquiavélico) amplamente difundido até os dias de hoje como sinônimo de má-fé, inescrupuloso, perfídia.

No entanto, não é difícil contrastar com essa caricatura do autor, pintada como motor e justificativa da violência e do despotismo, frases dessa natureza: "Porque o objetivo do povo é mais honesto do que o dos poderosos; estes querem oprimir e aquele não ser oprimido" (MAQUIAVEL, 2010, p. 26). Na verdade, o que está em jogo na depreciação da obra de Maquiavel pela Igreja é uma reação ao corte que ela opera com a tradição medieval, de modo que se torna imperativo condená-la teologicamente, pois a política ali se revela como ela é, longe da crença em regras fixas para o agir, decálogo a seguir com fé inquebrantável.

Nela, a função do bom governante não corresponde a do bom cristão. Maquiavel substitui a cartilha da justiça, da bondade e da legitimidade por uma observação aguda da experiência. Com o estudo da origem da glória e da ruína dos príncipes do passado e dos de seu tempo, aprende que o sucesso não resulta da obediência a valores pétreos, como os cristãos, mas do estar atento e, sobretudo, flexível às demandas das circunstâncias. Para domar a circunstância, ou seja, aquilo que a realidade interpõe de acaso aos nossos planos, algo que os antigos chamavam *fortuna*, é exigido do príncipe a maleabilidade de respondê-la, preferivelmente antevê-la, a partir do exemplo da história e dos grandes, com *virtù*.

Governar com *virtù* significa ser capaz de entender e posicionar a sorte a seu favor. Tendo isso em vista, o certo e o errado não estão definidos, mas se fazem na ocasião. De acordo com Maurice Merleau-Ponty: “A razão de não se compreender Maquiavel é que ele une o sentimento mais agudo da contingência ou do irracional no mundo ao gosto da consciência ou da liberdade humana” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 245). Ele verifica aí a configuração de uma nova ética que não a da obediência a princípios mas que se materializa nas relações entre o sujeito e o mundo, entre o sujeito e seu recurso ao outro. Nesse sentido, desfaz a imagem do autor diabólico, e propõe a imagem do autor verdadeiramente humanista:

> Se chamamos humanismo a uma filosofia do homem interior que não encontra a menor dificuldade de princípio nas relações com os outros, a menor opacidade no funcionamento social, e substitui a cultura política pela exortação moral, Maquiavel não é humanista. Mas se chamamos humanismo a uma filosofia que enfrenta como um problema a relação do homem com o homem e a constituição entre eles de uma situação e de uma história comuns, então é preciso dizer que Maquiavel formulou algumas das condições de todo humanismo sério. E a renegação de Maquiavel tão comum hoje, assume então um sentido inquietante: seria a decisão de ignorar as tarefas de um humanismo verdadeiro. Há uma maneira de renegar Maquiavel que é maquiavélica, é o piedoso estratagema daqueles que dirigem os seus olhos e os nossos para o céu dos princípios para desviá-los do que fazem. E há uma maneira de elogiar Maquiavel que é exatamente o contrário do maquiavelismo, já que enaltece em sua obra uma contribuição para a clareza política (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 251-252).

A clareza está no deslocamento do que seja o centro da política, que agora não se refere a Deus nem à natureza, tampouco à comunidade harmoniosa, mas sim ao conflito. Seu terreno aparece descolorido de mistificações; aparece no formato de uma arena dentro da qual a luta, a conquista e a manutenção do poder são as tarefas maiores do governante. Costuma-se reprovar em Maquiavel essa cisão entre discurso religioso e interesse político, geralmente num esforço que intenta escamotear o que ele sem rodeios desvela. Em Ivan Angelo, a casa de vidro provoca efeito similar, visto que escancara o real, e, ao fazê-lo, denuncia na escandalização da imprensa os pilares sobre os quais ela assenta sua ideologia.

No capítulo XV de *O príncipe*, onde se versa sobre o trato com os súditos e com os amigos, Maquiavel frisa a distância entre o como se vive e o modo por que se deveria viver, e deixa claro o ponto exato de sua ruptura com o que havia sido produzido a respeito do assunto até então. Afirma não querer se afastar do que já se tinha postulado por outros, mas salienta: “como é meu intento escrever coisa útil

para os que se interessarem, pareceu-me mais conveniente procurar a verdade pelo efeito das coisas do que pelo que delas se possa imaginar" (MAQUIAVEL, 2010, p. 36). Ou seja, não inventa um novo parâmetro para quem queira comandar, constata como se tem comandado na prática. Para ele, a conduta religiosa ideal, quando foi acreditada, resultou na soberania dos caprichos do acaso, sendo o sucesso ou o insucesso meras obras da fortuna, ao passo que o governante prudente sempre orientou suas ações menos de olhos para os céus dos princípios, retomando a expressão de Merleau-Ponty, do que voltados para o chão da realidade, uma vez que "a prudência está justamente em saber conhecer a natureza dos inconvenientes e adotar o menos prejudicial como sendo bom" (MAQUIAVEL, 2010, p. 50).

Isso tudo leva a formulação de que a recusa a uma leitura de Maquiavel despojada de preceitos moralizantes traduz a recusa a uma leitura realista do fenômeno político. Traduz o medo de enxergar a política como ela é, não como ela deveria ser. Da mesma forma que se tem distorcido, negado e censurado os conselhos a Lorenzo de Medici, a rejeição das desumanidades que os muros de vidro trazem à tona deixa transparecer, nas linhas do editorial, esse medo da realidade, quando não mais mediadas pelo pudor.

Antes de um novo editorial fazer mais uma aproximação – cujos desdobramentos serão analisados a seguir – um professor da vizinhança, descrito como "apenas um velho decadente" (ANGELO, 2002, p. 145), destaca a semelhança entre a casa de vidro e o maquinismo terrível presente em "Na colônia penal", de Franz Kafka. Nessa novela, um estrangeiro, a pedido do atual comandante da colônia penal, desembarca em terras tropicais incumbido de assistir à execução de um soldado que desrespeitou seu superior. Em razão disso, o condenado aguarda ser submetido a um singular aparelho que tem por objetivo principal inscrever em suas costas a sentença que recebeu pela infração, e assim conduzi-lo a uma espécie curiosa de iluminação[9]. O procedimento é todo irônico e, ao mesmo tempo, horrível, visto que ao condenado, além de ser vedado qualquer tipo de defesa, sequer informaram o fato de ter sido acusado. Segundo as convicções inabaláveis do oficial responsável pelo aparelho, os condenados que passam por ele sempre entendem. Ao cabo de seis horas do procedimento, com as agulhas já perfurando

[9] "Só na sexta hora ele perde o prazer de comer. Nesse momento, em geral eu me ajoelho aqui e observo o fenômeno. Raramente o homem engole o último bocado, apenas o revolve na boca e o cospe no fosso. Preciso então me agachar, senão escorre no meu rosto. Mas como o condenado fica tranquilo na sexta hora! O entendimento ilumina até o mais estúpido." (KAFKA, 2011, p. 77).

seus corpos, entendem: “Começa em volta dos olhos. A partir daí se espalha. Uma visão que poderia seduzir alguém a se deitar junto embaixo do rastelo. Mais nada acontece, o homem simplesmente começa a decifrar a escrita” (KAFKA, 2011, p. 77). E adiante: “O senhor viu como não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas o nosso homem a decifra com os seus ferimentos.” (KAFKA, 2011, p. 77-78).

O professor da narrativa de Ivan Angelo salienta a angústia da incompreensão que tanto está na base da novela de Kafka quanto atormenta o público do cárcere-vitrine que o sobressalta. A iluminação, a felicidade e a paz proporcionadas pela máquina repousa na explicação final, lida nos rasgos que a máquina abre na pele dos condenados. Todo resto é incompreensão. E similar à parábola “Diante da lei”, o deslinde ocorre quando já não há mais tempo. O camponês da parábola, depois de décadas de espera, encontra-se envelhecido e à beira da morte. O porteiro julga que “o homem já está no fim e para ainda alcançar sua audição em declínio ele berra: – Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a.” (KAFKA, 2011, p. 106-107).

A impotência diante do inexplicável é o traço kafkiano mais forte da casa de vidro[10]. Por mais transparentes que os vidros possam ser, a casa encerra um enigma para a população. Com efeito, quanto mais transparentes os seus vidros, mais obscura sua lógica. Se para os personagens externos da casa de vidro e, em especial, para o condenado da novela o desnorteamento é intenso, devastador, para os leitores de Ivan Angelo e para os leitores de Kafka, no entanto, essa sensação fica consideravelmente reduzida em função do foco narrativo. Tais leitores, tendo acesso a uma abertura ampla para a história, percorrendo com facilidade seus vários núcleos, resguardam o conforto do ponto de vista. Inclusive têm ciência das coordenadas que regem os dois aparelhos muito peculiares de punição, algo fora do alcance da maioria dos personagens que sofre com seu funcionamento.

Ao focalizar o aspecto político da produção do escritor tcheco, Modesto Carone (KAFKA, 2011, p. 20) defende a hipótese de que “O veredicto” representaria para ela um *turning point;* a partir daí Kafka abandonaria os compromissos e os posicionamentos mais imediatos – mensagens diretas localizáveis na superfície – dos primeiros escritos. Caso cotejemos a novela “Na colônia penal” e o romance

[10] Esse inexplicável muitas vezes se localiza nas instâncias burocráticas e em figuras de autoridade. Firmou-se como uma marca kafkiana de grande influência para a história da literatura. É possível senti-la, inclusive, na produção contemporânea, como em filme recente de Ken Loach – *I, Daniel Blake* (2016) –, a partir do qual o cineasta discute o esmagamento do humano no interior das agências e das repartições de Segurança Social.

inacabado *O processo*, por exemplo, não será forçoso verificarmos outra virada, agora no que diz respeito ao narrador. Embora somente publicada em 1919, a novela foi escrita em outubro de 1914, enquanto Kafka redigia a maior parte de *O processo*, elaborada de agosto a dezembro do mesmo ano. Período semelhante, narradores diferentes. O narrador da novela pende para o lado do oficial e do estrangeiro; o último também referido como “o explorador” – aliás, os termos “explorador”, “colônia” e “trópicos” aludem a um marco histórico dos mais relevantes, rico em implicações interpretativas, mas que fogem ao escopo do presente estudo. Já o condenado, inteiramente agrilhoado, não falante da língua com a qual se comunicam oficial e explorador, acompanhado por um soldado, fica do lado oposto. Separa-o dos outros dois personagens o sol escandante, falta-lhe o sentido que aqueles tornam disponível ao leitor. Em direção contrária, o narrador do romance afunila a perspectiva em Josef K., de modo a saber tão pouco quanto o próprio protagonista: “Alguém devia ter caluniado a Josef K., pois sem que ele tivesse feito qualquer mal foi detido certa manhã.” (KAFKA, 1982, p. 7).

De acordo com Anatol Rosenfeld (1969):

> A narração kafkiana se verifica em geral tendo por foco o herói, a partir de quem é projetado o mundo. Isso limita e “fecha” o horizonte da visão. Os heróis dos últimos romances, exteriores ao mundo hierárquicos dos funcionários do qual fogem (embora fascinados, a ponto de fugirem avançando ao encontro dele: *O processo*) ou no qual procuram integrar-se (embora de outro lado o combatam: *O castelo*), ignoram os mecanismos deste mundo – e o leitor com eles. É a exata “ignorância” de todos nós, em face dos mecanismos “alienados” do nosso mundo em que há crise na bolsa de Nova Iorque quando surge uma ameaça de paz na guerra do Vietnã. Ignorando os mecanismos, o herói não-iniciado se queda perplexo ante a engrenagem misteriosa. O mistério se reveste de brumas sagradas. A distância em face desses poderes estranhos torna-se imensa visto já não intervir o narrador onisciente do século passado, com seus comentários elucidadores. (ROSENFELD, 1969, p. 229-230).

A despeito da notável proximidade temática das obras, de os personagens atingidos pelas sanções desconhecerem de que são acusados e não contarem com qualquer chance real de defesa, há um distanciamento formal significativo ligado ao prisma da narração. Sem descartar o narrador em terceira pessoa e a sintaxe fria do protocolo, em *O processo* o escritor desloca o ponto de vista que antes penetrava o mundo hierárquico dos altos funcionários e seu ritmo esmagadoramente burocrático, como é possível observar em “Na colônia penal”, para lançar um olhar que agora se avizinha da situação dos vitimados por essa mesma estrutura hierárquica,

burocrática e ininteligível. É nesse sentido, e ainda seguindo as pistas deixadas por Rosenfeld, que o leitor passa a perceber as coisas pela experiência extrema vivida por K., participando inclusive de sua visão e de sua ignorância. O que não culmina em identidade entre narrador e herói, nem em aprofundamento psicológico, como é comum a uma literatura de sondagem interior, mas sim preserva um sutil, e fundamental, descompasso: “o narrador sabe por vezes um pouco mais do mundo que o herói poderia saber, mas de outro lado sabe um pouco menos do herói do que dele deveria saber se lhe fosse congruente.” (ROSENFELD, 1969, p. 230)”.

Não obstante a composição fragmentária da trama de Ivan Angelo, o narrador parece ainda conservar uma soberania organizacional e uma perspectiva colada aos mentores da casa de vidro que enfraquecem, no âmbito da recepção do texto, o efeito desorientador que Kafka conseguiu e consegue provocar nos leitores com seus últimos romances. Podemos até observá-lo agindo sobre a população, mas não podemos senti-lo plenamente fazendo doer, sendo estilete fincado na pele, como queria o oficial que seu aparelho levasse a cabo ou como buscava provocar o escritor tcheco com sua literatura.

O segundo editorial, cuja autoria é atribuída a um dono de revista, aproxima o experimento com a casa de vidro à instalação do hospício em Itaguaí, situação e instituição provocativamente elaboradas pela ficção machadiana. Em “O alienista” (1881 – 1882), novela publicada originalmente na revista *A Estação*, Machado de Assis discute, entre outros aspectos, a fronteira entre a sanidade e a loucura, sublinhando o que há de convenção na tentativa de delimitá-la e naturalizá-la. O autor do editorial considera a narrativa edificante e toma a figura incorruptível de Simão Bacamarte por “sábio, cientista e humanista conspícuo” (ANGELO, 2002, p. 149). Nesse ponto, a crítica de Ivan Angelo à imprensa perde força, pois a ironia apela a um esquematismo – lembrando que Angelo já havia lançado mão dela na ocasião do primeiro editorial, quando fazia referência a Maquiavel.

De modo diferente e efetivo, a ironia de Machado se localiza no desajuste certeiro entre discurso e fato, entre avaliação do narrador e a realidade das ações do protagonista. O narrador abre a novela com os seguintes elogios a Bacamarte: “filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua” (ASSIS, 1976, p. 9). Na sequência, dá exemplo de seu pragmatismo, remontando, por meio da consulta às crônicas da vila, a motivação de seu casamento com Dona Evarista. Segundo consta nessas crônicas,

a escolha da consorte não atendeu a requisitos que não fossem os estritamente fisiológicos e anatômicos. D. Evarista, embora “mal composta de feições”, “tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes” (ASSIS, 1976, p. 9). No entanto, tal objetivo não se concretiza; D. Evarista “não lhe deu filhos robustos nem mofinos” (ASSIS, 1976, p. 10). Malogrados os esforços, as pesquisas de fôlego sobre a matéria e o recurso a dietas especiais, resta ao médico o mergulho nos estudos, em virtude do qual desenvolve um interesse forte pelo campo psiquiátrico. Ou seja, uma chave de leitura da novela já se delineia; os parágrafos iniciais sinalizam a acentuação irônica de toda a história.

Simão Bacamarte intenta modernizar o tratamento dado à loucura. De acordo com ele, os loucos não seriam mais trancados em um quarto escondido de suas casas, mas trancafiados na Casa Verde, longe do convívio com uma suposta normalidade familiar e social. Entretanto, o fracasso com o manicômio de janelas verdes, fracasso que tem como ponto culminante a morte de seu inventor, além de denunciar o provincianismo e os vícios da colônia, aponta, em última instância, para a impossibilidade de demarcar onde acaba a razão e onde começa o desvario. Isso ajuda a perceber as limitações de uma teoria que sirva de base para justificar o encarceramento. Em artigo sobre os pontos de contato entre “O alienista” e a investida dostoievskiana contra o racionalismo extremado, Boris Schnaiderman nota que “a fé cega de Simão Bacamarte, que decide os destinos da população de Itaguaí, lembra os desatinos do nazismo, inclusive os experimentos de Mengele com seres humanos”. (SCHNAIDERMAN, 2006, p. 272). Desse ponto de vista, é possível mencionar, igualmente, *Pais e filhos* (1862), de Ivan Turguêniev, sendo o jovem Bazárov a expressão de valores positivistas muito parecidos com aqueles encarnados por Bacamarte. É claro que Bazárov tem sua faceta iconoclasta inegável, mas comunga com Bacamarte uma aposta irrestrita na ciência.

Ainda dentro de referências da literatura russa, talvez um caso de maior convergência no tocante à investigação do limiar entre sensatez e insanidade possa ser encontrado em *Enfermaria nº 6*, de Anton Tchekhov. Nesta narrativa, Andriéi Iefímitch – assim como Bacamarte, também um médico – termina internado com seus pacientes, uma vez que se aproxima de um deles e o julga o homem mais inteligente de toda a cidade. Em uma de suas visitas à cela de Ivan Dmítrich, o homem de sabedoria ímpar, Iefímitch trava com ele o diálogo subsequente:

> - E por que me segura aqui?
> - Porque o senhor está doente.
> - Sim, doente. Mas dezenas, centenas de loucos passeiam em liberdade, porque a ignorância de vocês é incapaz de distingui-los dos sãos. Por que então eu e estes infelizes devemos ficar aqui, por todos, como bodes expiatórios? O senhor, o enfermeiro, o vigia e toda esta canalha de hospital está, no sentido moral, muito abaixo de cada um de nós, por que então nós estamos aqui, e não vocês? Onde está a lógica?
> - A relação moral e a lógica não têm nada a ver com isto. Tudo depende da casualidade. Quem foi encerrado tem que ficar aqui, e quem não foi está passeando lá fora, eis tudo. No fato de eu ser médico e o senhor doente mental não há moralidade nem lógica, mas um mero acaso (TCHEKHOV, 1982, p. 326)

Tchekhov, portanto, salienta o acaso predominante naquilo que busca se afirmar como fundamentado, unívoco, sedimentado, inquestionável. Porém, essa mazela não é, de modo algum, exclusivamente russa. A leitura de Machado de Assis revela que semelhante acaso no trato com os *alienados* não está muito distante de nós, pelo contrário, já se apresentava antes, no centro da disputa pelo poder do Império. Tamis Parron (2010-2011), ao resenhar livro recente de Ivan Teixeira, *O altar & o trono* (2010), considera a Questão Religiosa o interesse primeiro de “O alienista”, cujo nó se daria em função do choque entre governo espiritual e governo temporal, ou seja, do choque entre Igreja e Estado pelo domínio dos assuntos imperiais. De fato, a história brasileira é farta em acasos e suas violências, farta em arbitrariedades contra os despossuídos. O Hospital Colônia de Barbacena, para citar um exemplo, construído pouco tempo após a publicação da novela de Machado de Assis, mancha nossa história com bastante sangue e sofrimento.

Na corrida para conquistar o posto de capital mineira, Barbacena fica atrás de Belo Horizonte. No entanto, ganha de consolo aos ânimos políticos e econômicos em jogo a construção de um hospício – o maior e mais truculento por muitos anos –, além do apelido posterior de “a cidade dos loucos”. De acordo com Daniela Arbex (2013), foram sessenta mil mortes, sem contar o tratamento desumano que os internados recebiam, expostos à fome e ao frio, a abusos e a torturas constantes. Para o Colônia escoava o rejeito da normalidade, da loucura dos tomados por normais: marginalizados, prostitutas, mendigos, dissidentes, homossexuais, mulheres estupradas, preguiçosos, pessoas sem documentos ou simplesmente seres desagradáveis. Nesse contexto hostil e marcado pela superpopulação, não surpreende notar que cerca de 70% de seus pacientes sequer tenham sido diagnosticados com doença mental. Tais deserdados sociais eram expulsos de suas

casas, lotando vagões para serem despejados bem longe do alcance, dos olhares e dos hábitos civilizados. Partiam no conhecido “trem de doido”, e faziam a também conhecida viagem, só de ida, aos infernos.

A esse respeito, é impossível não lembrar de Guimarães Rosa, que deu forma literária à dor dessas partidas que abundavam o país com o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de *Primeiras estórias* (1962), mas que interroga os limites dessa pretensa racionalidade em outros textos da mesma obra: “A menina de lá”, “A terceira margem do rio”, “O espelho”. Tanto Rosa quanto Ivan Angelo, ambos mineiros, compartilham essa proximidade com o Colônia. Seu terror em massa certamente se faz sentir – reverberando – na memória coletiva de Minas Gerais e na literatura dos dois escritores. Se em Rosa a relação é mais evidente, em Angelo, mesmo que sutil, ela não deixa de existir. Em certo sentido, a casa de vidro é o Colônia deslocado, não mais afastado da vida das cidades, mas agora posto, a nu, em seu centro.

Os cinco textos que compõem *A casa de vidro* – definidos no subtítulo como cinco histórias do Brasil – recuperam o passado colonial, senhorial e escravocrata, reinserindo-o na urgência da atualidade urbana. Na contramão do país que anseia dar passos largos rumo à modernização, Angelo faz ressurgir fraturas abafadas ou desconectadas de seus efeitos no presente, pois entende que o estrago de instituições totais dificilmente desaparece por decreto. Filmes nacionais como *Bicho de sete cabeças* (2001), de Laís Bodanzky, *Nise, o coração da loucura* (2015), de Roberto Berliner e *Em nome da razão* (1979), de Helvécio Ratton, detectam, mapeiam e denunciam tais estragos. Abordam em seus filmes as investidas recorrentes contra a humanidade desses seres em descompasso com a imagem de um povo harmonioso e ordeiro, que caminha em direção à inserção no conjunto das sociedades modernas.

A narrativa de Ivan Angelo, ao recordar esses espaços de exclusão, contraria a imagem de um país do futuro e do milagre econômico vendida pela propaganda governamental massiva dos anos 1970. Ao contrário, reage a ela numa clave desconfiada e crítica. Nela, esse desenho de identidade forjado com base na concepção de um lugar pacífico e avançado cede terreno a outro desenho, consideravelmente menos solar. Nesse sentido, a aproximação literária da realidade brasileira efetuada pelo texto concretiza-se de modo diferente do viés ufanista. “A casa de vidro” lança mão de mecanismos definidores de uma literatura de timbre

distópico que se firma especialmente durante o século passado como resposta às turbulências e às grandes oscilações sociopolíticas por que o mundo passou.

2. 4. Utopias e Distopias

De certo modo, as utopias e as distopias têm origem comum. Surgem de uma necessidade, muitas vezes de um impulso notadamente forte, de reação ao presente, pois este não atende às expectativas, descontenta, incomoda, oprime. As utopias encaminham a imaginação a um mundo perfeito ou, ao menos, melhorado, enquanto as distopias alertam para o recrudescimento da barbárie, caso continuemos no mesmo passo, sem alteração. Nas palavras de Gregory Claeys (2013), a utopia “é uma estrela polar, um guia, um ponto de referência do mapa comum de uma eterna busca pela melhora da condição humana” (CLAEYS, 2013, p. 15). Contudo, a linha divisória entre mundo ideal e mundo em ruínas, entre avanços e retrocessos, é frágil. A revolução francesa, movida pelo pensamento utópico iluminista, desaguou no terror da guilhotina; a revolução industrial do século XIX sofisticou a exploração do trabalho; as viradas políticas do século XX, como as ocorridas na Rússia, na China e no Camboja, deram margem a autoritarismos e a mecanismos de coerção, alguns deles atuantes até hoje; a ascensão da esquerda na América Latina esbarrou em longas ditaduras, incluindo, no Brasil, o bloqueio da tentativa de implementar as reformas de base.

As grandes guerras, o fascismo e os escombros deixados pelo século passado gestaram uma outra atitude perante a utopia, sobretudo quando ela se materializa em vozes muito seguras, tonitruantes, que fornecem soluções fáceis a impasses graves, soluções rápidas a impasses de longa data, classificando amigos e inimigos. Eis o contexto de emergência das distopias.

Em vista desse repertório de insucessos e catástrofes das utopias, as distopias podem ser entendidas não apenas como reação ao presente, mas também como reação à própria utopia. Daí o acerto em considerar livros como *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, *1984*, de George Orwell e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, utopias negativas, uma vez que negam tanto as imposições do presente quanto as implicações desagradáveis do gênero que as antecede. Um ponto de divergência entre essas, melhor dizendo, variações do mesmo gênero se refere ao progresso. No centro da tradição utópica, digamos de matriz clássica, esteve presente uma aposta na capacidade de organização e planejamento humanos para lidar com os problemas sociais. Racionalizar o cotidiano, as relações privadas e públicas, aparecia como a fórmula de um viver harmônico em sociedade.

Em sentido diverso, as distopias frisam os efeitos nocivos desse predomínio da razão instrumental, uma razão que julga ser o avanço científico e tecnológico sinônimo de avanço social, político, econômico e cultural. Vale antecipar aqui que o experimento com a casa de vidro, com a combinação e aprimoramento das técnicas penais, descrito pela narrativa de Ivan Angelo, insere-se nesta última vertente; vertente orientada por um movimento de pôr em suspeita os produtos e benesses ofertados pela razão instrumental. Mais adiante, após algumas considerações gerais sobre os elementos e marcos da história do gênero, procuraremos desenvolver esses aspectos e pontuar a filiação da narrativa as suas coordenadas, em especial a essa faceta combativa, negativa, antiutópica.

Em 1516, Thomas More – igualmente conhecido no Brasil pela versão latina de seu nome: Tomás Morus – publica o livro que consolidaria definitivamente o gênero. *Utopia* – ou o tratado da melhor forma de governo. Colhe, por intermédio do amigo Pierre Giles, o relato de Rafael Hitlodeu, viajante português que se junta a Américo Vespúcio em suas navegações e que, por conta de descaminhos em uma delas, topa com uma ilha de costumes superiores, de homens sabiamente governados. Os costumes e as instituições de seus habitantes destoam daqueles em vigor na Inglaterra do período, pois nesse lugar – ou, como o título da obra sugere, nesse *u-topos* (não-lugar) – descrito por Rafael, há efetivamente distribuição equitativa do trabalho e dos bens, sistema democrático e educação universal. Além disso, o ouro e a prata não servem mais do que material para feitura de utensílios degradantes: penicos, anéis ou brincos para quem comete faltas graves e correntes com as quais prende-se os escravos. As ambições belicosas desaparecem, só se entra em guerra em casos muito especiais. E, traço mais radical das cinquenta e quatro cidades que compõem a ilha, a propriedade privada é suprimida:

> onde existe a propriedade privada, onde todo mundo avalia as coisas em relação ao dinheiro, dificilmente é possível estabelecer nos assuntos públicos um regime que seja ao mesmo tempo justo e próspero; a menos que você considere justo que as melhores coisas caibam às piores pessoas, ou que julgue bom que todos os bens sejam partilhados por uns poucos e mesmo sem que estes estejam inteiramente satisfeitos, enquanto todos os demais vivem na pior miséria. (…) Quando cada um exige o máximo para si, não importa o título que alegue, e por mais abundantes que sejam os recursos, uma minoria irá açambarcá-los e deixará a indigência ao maior número. (MORUS, 2006, p. 58)

More vê a pobreza de muitos como resultado da nobreza de poucos. Na Inglaterra de seu tempo, a perda de inúmeras fazendas para a ovinocultura produz uma massa de camponeses sem terra e sem emprego. Consequentemente, prolifera-se a mendigagem, os bordéis, as tabernas e a criminalidade. O que esta obra irreverente e, em larga medida, ambígua, parece propor, em resposta às circunstâncias instáveis que a concebeu, é a igualdade na repartição de recursos. Uma resposta política, portanto. Porque por mais amena e abundante que uma ilha possa ser – cheia de belos jardins, como em More – não é isso o que torna Utopia melhor do que qualquer região europeia. Aqui, as condições naturais pouco influenciam; é a administração do Estado sua verdadeira causa. Agricultura e produtividade como princípios e distribuição igualitária como a base de tudo.

Talvez não seja demasiado considerar o livro como pertencente e, ao mesmo tempo, como o difusor mais proeminente de uma tendência fecunda no campo da utopia que, no limite, vai de Platão a Marx. Chamemos essa tendência de *utopia da polis*, dado que ela tem por objetivo dominar a natureza e organizar os homens. *Nova Atlântida* (1624), de Francis Bacon, é outro exemplo dessa tendência, numa tônica cientificista, embora sem prescindir da religião. Quer em Thomas More, quer em Francis Bacon, predomina essa utopia de cidade. Nela, a força da inteligência e da civilização conduzem a uma existência ideal. Entretanto, algo vital lhe escapa ou, em outras palavras, algo vital é sufocado por esta ordenação da vida. Em Utopia, as refeições comunais começam com uma leitura moral, os prazeres do sexo e do jogo são interditos, o casamento, monogâmico, exceto em casos raros de adultério ou de conduta intolerável, deve terminar apenas com a morte e o patriarcalismo impera: “Os maridos punem suas mulheres; os pais punem seus filhos” (MORUS, 2006, p. 118). Já em *Nova Atlântida*, de Bacon, além do lastro patriarcal, ilustrado pela Festa da Família, e do combate à poligamia, a castidade é um valor a ser exibido com orgulho: “Entendereis que não há sob os céus nação tão casta como Bensalém (…) É a nação virgem do mundo (…) Pois nada há entre os mortais de mais belo e admirável que a mente casta deste povo” (BACON, 1999, p. 241-242).

Em contrapartida, os movimentos libertários da segunda metade do século XX, sobretudo maio de 1968, tiveram um papel crucial na denúncia da restrição e controle do desejo por parte dessa tendência do pensamento utópico que, hegemônica durante um período significativo, estende-se, como dissemos, de Platão a Marx. Em razão disso, trouxeram à tona demandas e domínios antes obliterados

pela ênfase em aspectos econômicos e políticos. Trouxeram à tona, o corpo. Paixões, impulsos, instintos, sexualidade, mergulho no inconsciente e nas drogas, uma autêntica liberação de natureza estética e erótica. Transgrediam, assim, a utopia do bom governo, e desafiavam a utopia da contenção do corpo e dos desejos. No lugar da ascese, reivindicavam o êxtase.

Regimes de abundância, liberação e prazer, digamos uma *utopia de Dionísio*, podem, de modo semelhante, transformarem-se em pesadelo. Com efeito, esta uma das questões levantadas por Aldous Huxley, em *Admirável Mundo Novo* (1932). O casamento, a monogamia e a família, no mundo projetado por ele, são vistos como ranços de um época anterior às mudanças da era Ford: “A família, a monogamia, o romantismo. Em toda parte o sentimento de exclusividade, em toda parte a concentração do interesse, uma estreita canalização dos impulsos e da energia” (HUXLEY, 2001, p.73). Relações de parentesco, a espinha dorsal da reprodução vivípera, quando desadvertidamente imaginadas ou mencionadas, soam como piadas obscenas. Ter vários parceiros, e com eles não estabelecer vínculos, passa a ser normal e encorajado: “É tão terrível continuar tanto tempo com um único homem” (HUXLEY, 2001, p. 74); “Afinal, cada um pertence a todos” (HUXLEY, 2001, p. 77).

Bernard, um dos personagens centrais do romance, vive nesse mundo em inextinguível desajuste, exemplificado, logo no início, por evitar eventos coletivos e por recriminar o comportamento amistoso de Lenina com outros homens, considerá-lo, na verdade, uma promiscuidade. Encurta-se a distância entre a consciência de um desejo e sua satisfação. Substitui-se a violência, compreendida sua ineficácia já com os primeiros experimentadores e administradores, por grandes salas de incubação e métodos de condicionamento. E, se algum desconforto ou alguma angústia ainda resistir a esses mecanismos, há sempre o *soma*, comprimido anestésico que recoloca quem sofre num estado de paz e felicidade, impedindo qualquer ruptura com o lema “estabilidade, comunidade e identidade”. Em última análise, o adestramento desliga-se dos antigos aparelhos repressivos, e apega-se à intensificação de reforços positivos, recompensas. Nesse sentido, Huxley anteviu a transição de uma vida sob o signo da repressão para uma vida sob o signo do estímulo, justamente prevendo os alicerces de uma sociedade de consumo. *No*, longa-metragem de Pablo Larraín, lançado em 2012, ao olhar para a história chilena, parece confirmar esse prognóstico. Tendo como pano de fundo o plebiscito de 1988, o longa chama a atenção para os motivos da queda de Pinochet e, portanto, do fim

do regime militar. Em sua ótica, o que os derrubou não foi a resistência, mas sim a propaganda, representada, na ficção, por um jovem publicitário alheio às conturbações políticas de seu país. Isto é, segundo Larraín, talvez o que tenha realmente derrubado o totalitarismo seja o triunfo da indústria cultural.

Ivan Angelo lida com esses dois paradigmas em sua narrativa distópica (expiar e espiar). Ao incluir nela um debate acerca das seduções da estética do espetáculo, difere da maioria dos prosadores, seus contemporâneos, que, preocupada unicamente com a face punitiva e truculenta da ditadura, deixou passar despercebida uma outra face, a do incentivo. Para esta, um passo importante foi a criação de uma política nacional de cultura: Funarte, Embrafilme, Secretaria de Cultura, emprego ou desemprego estatais, financiamentos, bolsas. Flora Sussekind (1985), por exemplo, ao fazer um balanço da literatura daquele momento histórico, avalia que, a “censura e intervenção seriam apenas 'a face mais visível' de uma ação que visava 'mais fundo' e que talvez ainda não se tenha interrompido de fato: a busca da codificação do controle estatal sobre os rumos do processo cultural.”(SUSSEKIND, 1985, p. 25). Logo, o núcleo da estratégia passa a ser “produzir (em determinado sentido) e não simplesmente suprimir” (SUSSEKIND, 1985, p.25).

Além disso, cabe lembrar, outro passo é dado na direção de um fomento que dita o que se produz e o que fica na gaveta, similarmente isento da impopularidade do puro veto: recepção e expansão do mercado, seus imperativos e a impressão de seu selo. Frutos de uma modernização de feição conservadora, entram em cena os best-sellers, a organização empresarial, a importação e tradução de grandes sucessos estrangeiro e até mesmo a profissionalização do escritor. Isso tudo se constrói na esteira da censura política, e se impõe como uma das grandes questões da literatura do pós-ditadura. Nesse particular, Tânia Pelegrinni (2001) muito precisamente sublinha o aparecimento e a posterior soberania de uma censura econômica:

> Assim, parece claro que reduzir essa produção, durante os anos 70, à influência exclusiva da censura é deixar de lado o formidável processo de gradativa *transformação nos modos de produção cultural* como determinante, em última instância, das novas tendências que se gestavam à sua sombra, e que, a partir da década de 80, revelaram-se extremamente fortes e atuantes.
> (…)

> A partir dos anos 80, a situação já é outra, representando a definitiva consolidação de todo o processo até aqui analisado. Com o fim da *censura política*, em 1979, e o fim do regime militar, em 1985, ganha força o que chamamos *censura econômica*, e outras serão as respostas dadas pela cultura e pela literatura, agora produzidas nos moldes de uma sofisticada indústria. (PELLEGRINI, 2001, p. 80-82)

Depreende-se disso que a censura política deriva de um modelo disciplinar, ao passo que a censura econômica se firma com a ascensão de uma indústria do entretenimento. *A casa de vidro*, publicada em 1979, surge no bojo dessas transformações, dessa transição de modelos, e, mais do que a mera sincronia, estabelece com elas um produtivo diálogo. De fato, o texto que dá título ao livro – texto que tanto pode ser compreendido como um de seus capítulos quanto como um de seus contos, e que temos analisado até aqui – reage a esse estado de coisas. Reage em chave crítica, explorando as ambivalências da situação, e se alinha, do ponto de vista do gênero, aos norteadores de uma distopia. Note-se que a hipótese de uma sociedade ao avesso daquela imaginada pela utopia, não foge, nesse texto de Ivan Angelo, do presente, tampouco se distancia no espaço. Parte da imaginação sacra tendeu a localizar suas manifestações de utopia e de distopia no além. No interior das religiões abraâmicas, por exemplo, recordemos as projeções de céu e de inferno. Mesmo éden e apocalipse, no caso cristão, lugares terrenos, estão longe de nós, delimitando o começo e o fim dos tempos. A retomada dos parâmetros clássicos pelos renascentistas e os relatos de viagem que acompanham a expansão marítima europeia fizeram solidificar o arquétipo da ilha ideal, com isso marcando o declínio da Idade Média e o surgimento de uma cosmovisão que já não acolhia facilmente dimensões não observáveis. A ilha ideal está neste mundo, só não se sabe muito bem onde. Nessa relação entre topos e cronos, a imaginação revolucionária radicalizou o desenho das utopias, pois exigiu sua concretização no aqui e agora. Iluministas, socialistas, anarquistas exigiram um mundo melhorado no curso de suas gerações.

Em “A casa de vidro”, no entanto, não é o mundo melhorado que se aproxima da real possibilidade de ser instaurado, mas sim sua contraface, um mundo humanamente em frangalhos, no qual as técnicas de controle e repressão foram fundidas, aperfeiçoadas e seus efeitos, naturalizados. Assim, as alterações sofridas pela central de polícia no interior da narrativa condensam as alterações maiores. Referem-se alegoricamente às alterações do país. As modificações e convivências

de modelos penais aludem, portanto, às modificações e convivências de paradigmas sociopolíticos do Brasil dos anos 1970. E nada mais coerente com esse olhar atento às mazelas coletivas do que lançar mão desses recursos formais da distopia.

3. Das Funções do Repórter: Informar ou Deformar

A matéria reforça sua supremacia ao mentir para a forma sintática que pretende abarcá-la

Theodor Adorno, Sobre a Ingenuidade Épica

Não há nenhuma lei que diga que o narrador tem que falar em bege

Tom Wolfe, O Novo Jornalismo

3.1. Personne

A ficção de Sérgio Sant'Anna percorre uma via singular naquilo que diz respeito à construção de personagens e, em especial, ao modo com que concebe formalmente seus protagonistas e narradores. *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)*, publicado em 1973, embora seja o segundo livro do escritor, após a estreia com *O Sobrevivente*, em 1969, já apresenta algumas pistas dos elementos que conduziriam sua produção posterior, incluindo aí esse trato inusitado com a carpintaria dos personagens. Sant'Anna parece se orientar em sentido diverso ao da literatura de grandes personagens, composta por seres densos, ricos em detalhes psicológicos e especificidades. Procura, pelo contrário, tomá-los como objetos de uma crítica provocativa, irreverente, quando não marcada pelo deboche. A paródia, nesses casos, costuma servir-lhe, com frequência, de meio privilegiado.

No lugar de explorar seres como esses, tão caros a uma parcela expressiva do romance do século XIX, por exemplo, ele se movimenta em torno de um mesmo núcleo, no limite, sem substância. Um número considerável de suas mais diferentes criaturas pode ser entendido como variações do sempre o mesmo, expressões do similar, e isento, igualmente, da pretensão de revelar um dado humano essencial. Isso porque Sérgio Sant'Anna, em *Notas de Manfredo,* pouco se preocupa com o denso; investiga o potencial estético do raso.

Os vinte e um contos reunidos pela obra compartilham traços fortes, sendo este último um dos mais relevantes deles. O filho que cuida da mãe cega (“Pela janela”), o goleiro que revê, em todos os ângulos permitidos pela televisão, o próprio

frango durante uma partida decisiva de campeonato (“No Último Minuto”) e o empregado que não consegue assassinar o chefe (“O Dia em que não Matei Bertrand”) guardam características comuns. Contudo, elas pouco dizem de significativo isoladamente além de poderem ser, no geral, compreendidas como plataformas para um estudo do fracasso, de instantes de entusiasmo seguidos de decepção, de expectativas seguidas de falhas; instantes cuja imagem máxima e exemplar é, à maneira de um Dalton Trevisan, a do macho que broxa, como no fragmento número dois de “Romeu e Julieta”.

Silviano Santiago (2000), em um dos raros ensaios dedicados a *Notas de Manfredo*, desaprova os ingredientes que a ficção de Sant'Anna, naquela altura dos anos 1970, trazia como novidade. No ensaio – escrito primeiramente para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, no mesmo ano de publicação do livro, e posteriormente compilado em *Uma Literatura nos Trópicos* –, define a armação distinta dos contos como indício de uma obsessão do autor pelo Idêntico ou, em última instância, como uma busca pela Palavra – tudo com maiúscula para distinguir o que existiria subterraneamente nelas de uniformizador e moralizante. Para o crítico, “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 valor alegórico, enfraquece-os também” (SANTIAGO, 2000, p. 178), visto que “não pode o tecido ficcional se disseminar a partir da dramaticidade que o fabrica (SANTIAGO, 2000, p. 178)”.

Haveria, portanto, um abandono da elaboração de individualidades em favor da predileção que o escritor demonstra pela posição que os personagens ocupam no conjunto, pelos meandros de suas relações com o outro e de sua função na trama. Tal predileção, materializada em trajes de uma reincidência técnica e temática, foi lida por Santiago como um possível achado excepcional, não fosse sua repetição exacerbada torná-lo cacoete. Considera certos procedimentos até envolventes, outros lancinantes, mas a voz narrativa, no todo, algo por demais calculada, pessimista e sectária, uma vez que enxerga nas formas do idêntico uma ética do idêntico. Julga ser a semelhança de formas resultado de um sub-reptício posicionamento político fechado aos valores avançados do tempo, resultado de uma semelhança de ideias, ideias unívocas que teriam por base “essa segurança de ter a verdade nas mãos e o futuro na própria escrita” (SANTIAGO, 2000, p. 176).

Com efeito, a avaliação de Santiago oscila entre grifar o caráter moderno das narrativas e discordar das convicções do autor supostamente veiculadas por elas. Avaliação dura em relação às convicções, porém indecisa quanto à estrutura literária; na totalidade, ambígua. Se, no entanto, olharmos panoramicamente hoje para outras obras de Sérgio Sant'Anna – obras que sucederiam *Notas de Manfredo* e "O Caminho Circular da Ficção", ensaio em evidência –, talvez seja possível discernir com mais clareza o que efetivamente é embuste e o que, por outro lado, é vanguarda, o que é cacoete e o que é coerência. Ou, melhor dizendo, talvez com isso seja possível especular as razões do estabelecimento, no interior do parecer analítico, de certas demarcações tão tênues. A novela "A senhorita Simpson" (1989) e o romance *Um Crime Delicado* (1997), por exemplo, ilustram e ajudam a pensar sobre a peculiaridade das personagens, sua repetição e proposta. Pedro Paulo e Antônio Martins, respectivamente os protagonistas das obras citadas, confirmam os perfis já recorrentes em *Notas de Manfredo*. São homens de vida reclusa, solitários em seus apartamentos, consumidores imoderados de soníferos, com tendência ao alcoolismo e a encobertar suas violências.

De fato, na prosa de Sant'Anna abundam homens de meia idade com tal perfil. A despeito de algumas modificações, costumam reforçar a ideia de fracasso, de insuficiência, nisso lembrando a dupla Vladimir e Estragon, de *Esperando Godot* (1949). Assim como estes últimos, são personagens cujos parcos recursos cênicos e cuja pobreza psicológica não servem para disseminar o tecido ficcional a partir da dramaticidade que os fabricou, como quer o crítico. Estão ali, destituídos desses atributos, justamente para interromper a disseminação. Denunciam os bastidores e, em suma, a presença antes disfarçada do tecido ficcional, sinalizam uma crise dessa ficção tradicionalmente disseminada e, de certo ângulo, ingênua.

Trata-se, portanto, de um empobrecimento voluntário dos elementos de criação do universo imaginário, empobrecimento que, além de discutir o estado da literatura contemporânea, revela o artificialismo de uma de suas correntes dominantes. A intenção, no fundo, é confrontar essa corrente que se formula sustentada por mecanismos ilusionistas; isto é, ao focalizar a gramática da composição, não escamotear sua presença com vistas à produção de um efeito de real, a literatura se libera de algumas amarras, enfraquecendo, sim, sua textura sedutora e seu envolvimento com parte dos leitores, mas fortalecendo sua atitude subversiva, sua atitude transgressora dos modelos consolidados de organizar a

fantasia. Em Sérgio Sant'Anna, esse atrito com as coordenadas da ficção mimética é nuclear, e explica, em muitos casos, a inclinação de sua escrita a não ignorar as convenções interpostas entre a matéria histórica e a ficção, a não ignorar, assim, a materialidade do texto. Para verificá-lo, basta examinarmos o comportamento da perspectiva em suas obras.

A mãe já cega e com a memória comprometida de “Pela Janela” depende da visão de um dos filhos, o filho que permaneceu com ela, para saber do possível retorno do outro, o que deixou a casa da família, assim como necessita dele para se inteirar da maioria dos acontecimentos exteriores, luz, data, horas, agitação da rua. Sua percepção do mundo fica prejudicada, limita-se, na verdade, à narração que Humberto faz do que vê e dos fatos que continuamente tem de relembrar. O conto aproveita essa circunstância de dependência para gerar uma tensão entre a narração de Humberto e a descrição feita pelo narrador em terceira pessoa. Daí o aparecimento de uma dissonância entre as duas vozes que nos alerta, em linhas gerais, para a manipulação do discurso não apenas de Humberto, já que atravessado pelo interesse e pelo rancor, mas também para a manipulação de todo e qualquer discurso narrativo, compreendido que na ordem da narrativa o receptor sempre ocupará o lugar da mãe, ou seja, sempre ocupará o lugar de quem, para perceber o mundo, tem de acrescentar à mediação do corpo, dos sentidos, o filtro do outro, pois narrar, nesse contexto, é filtrar, inevitavelmente moldar.

Daí, igualmente, o título “Pela janela” virar metáfora, não simplesmente denotar a disposição espacial do conto, disposição na qual o filho se insere como alguém que observa e relata a vida urbana que se atropela do lado de fora do apartamento. Agora a imagem da janela passa a se referir também à questão da perspectiva, de modo a destacar no ato de narrar, e inicialmente no de ver, as formas de seleção, configuração e distorção da experiência.

“No Último Minuto” expande a reflexão para a esfera da comunicação de massas, redimensionando as implicações do tema a um patamar até então pouco atingido. Redimensiona ao plano da grande mídia e especificamente ao plano das grandes coberturas esportivas. Em “No Último Minuto”, os meios de comunicação de massas aparecem como intensificadores da situação vergonhosa de um goleiro que leva frango em final de campeonato, deixando passar o gol da vitória inimiga. A cena do gol decisivo, isto é, do frango lamentado durante toda a narrativa pelo goleiro, talvez devesse ser esquecida em pouco tempo não estivesse estampada nos jornais

do dia seguinte e não fosse exibida e reexibida nos detalhes pela televisão, em seus vários canais. Por ser veiculada em diversos canais, ângulos, câmeras e velocidade, ela se prolifera sem controle, e desprende-se de sua origem, de antemão exposta a muitos, para se maximizar indefinidamente pelo país e ser repetida insistentemente por um dos aparelhos que com mais rapidez se difundia entre os brasileiros do período. O conto se compõe de fragmentos dessas exibições televisionadas mesclados a um remoer insuperável do goleiro que erra no momento crucial da partida – novamente estamos diante de um personagem cuja marca é a falha.

A reprodução massiva da imagem de sua falha potencializa o desconcerto íntimo que a realidade desencadeou, e fala, por outro lado, da autonomia da representação. Ampliadas a perspectiva e a reprodução da imagem pelos meios virtuais de comunicação, a representação toma uma força desconhecida e, particularmente para o goleiro de “No Último Minuto”, uma força que impera sobre a memória e oprime a sensibilidade. Não somente autônoma, mas agora soberana, a representação figura como um problema fundamental para Sérgio Sant'Anna. Problema que ressurge constantemente em seus livros, cuja feição das mais incisivas, das mais radicais, encontramos em “Um Discurso sobre o Método” e cujos desdobramentos veremos na sequência, ao analisarmos detidamente o conto “Notas de Manfredo”.

Um limpador de vidraças sentado à beira da estreita marquise do décimo oitavo andar de um prédio comercial é confundido com um possível suicida, suicida iminente. Embora o narrador assegure[11] não passar de algo tão trivial quanto uma pausa para fumar meio cigarro, o gesto do limpador à beira da marquise foi interpretado (desejado) pelo aglomerado de pessoas formado na rua abaixo como um atentado à vida e, portanto, como um inesperado entretenimento. Nesse quadro fixado num cair de tarde do Rio de Janeiro, a iminência da morte faz brotar nesse protagonista também inesperado a eminência súbita da fama, antes um simples e recém-empregado da *Panamericana – Serviços Gerais*. Soma-se a isso outros lances mínimos, como a desistência do suicídio, a demissão e o rótulo de doido que, a partir desse momento, o recém-desempregado recebe, e as ações de “Um Discurso sobre o Método” estão todas dispostas e aqui mesmo se encerram.

---

[11] “Se devera simplesmente a uma pausa para fumar metade de cigarro que trouxera no bolso. Ele não queria dispersar este prazer misturando-o ao trabalho” (SANT'ANNA, 1989, p. 87).

Quase como uma tela, ou como um instante capturado por uma fotografia, para a qual importaria menos o que nela está contido do que aquilo que dela se projeta para o exterior, para além de seus contornos, o interesse do conto não reside em suas ações, que, como vimos, são reduzidas e não desenvolvidas, tampouco na profundidade de seu protagonista, que, além de ser elencado de última hora, é uma peça secundária, oca e modelável:

> Mas, como já vimos, ele também se dava pouca importância, como coadjuvante muito secundário, quase imperceptível, de um espetáculo polifônico. (…) E neste espetáculo havia os que se colocavam como espectadores nos mais baixos degraus da fama e ele mesmo, se fosse numa dessas manhãs em que flanava sem destino, teria se postado na plateia para matar o tempo, mas sem voz ativa, porque era um homem sóbrio em seus atos, modesto.
> (…)
> Mas porque perceberia, com clareza que a *Panamericana* tinha sido até então para ele não apenas um emprego, uma firma na qual trabalhava, mas um invólucro, materializado pelo uniforme, dentro do qual se enfiava – ele que se sentira, desde o berço, como uma espécie de coisa oca – e que, se não lhe fornecia uma identidade marcante, o tornava parte de uma equipe, como no futebol, permitindo que – contrariando o regulamento – passeasse entre os mendigos do Aterro sem sentir-se um deles, ainda que também tivesse sem um puto no bolso. (SANT'ANNA, 1989, p. 105).

Na realidade, o interesse do texto reside no manejo presciente dessas categorias narrativas, distribuídas e organizadas por ele com o intuito de enfatizar as camadas de interpretação sobrepostas ao vazio deixado pela tímida importância das ações e do personagem, que sequer é nomeado ao longo de todo a história. Sobre este deliberado vazio, leituras de ordem variada podem e efetivamente vão, aos poucos, avolumando-se sob a forma de hipóteses, sem que, no entanto, uma consiga se fixar e predominar. Sobre este homem simplificado por seus pares, pelas instituições que o socorrem e comumente também simplificado pelas instâncias literárias, as hipóteses mais complexas (alegórica, psicanalítica, materialista) procuram cravar uma explicação engenhosa, clarividente. Contudo, desse modo só deixam transparecer cada vez mais a sua natureza hipotética. Ou seja, quanto mais os discursos se esforçam por se erguer como verdade sobre os gestos incertos do homem simplificado, mais eles se revelam como resultado de uma construção linguística e de uma projeção ideológica, como resultado, em última instância, de uma representação – política, artística, filosófica, romântica, religiosa.

Nesse ponto, a perspectiva pode ser observada em suas limitações, sendo produto de sujeitos e domínios externos às reais motivações e convicções do

personagem, ou metonimicamente, da classe a que ele pertence e da qual o narrador se aproxima. A certa altura, este último coloca em suspeita sua própria legitimidade e função quando enuncia pelo outro, esse outro desconhecido e que está impedido de falar por si mesmo: “E haveria sempre alguém que pudesse narrar isso por ele, até que as condições socioeconômico-culturais da classe operária se transformassem no país e ela pudesse falar com a própria voz.” (SANT'ANNA, 1989, p. 92). Adiante: “Aos que condenam tal procedimento metafórico, é preciso relembrar que a classe trabalhadora, principalmente seu segmento a que chamam de lúmpen, ainda está longe do dia em que poderá falar, literariamente, com a própria voz.” (SANT'ANNA, 1989, p. 103). E ironiza: “Então se pode escrever a respeito dela tanto isso quanto aquilo.” (SANT'ANNA, 1989, p. 103).

“Um Discurso sobre o Método”, em síntese, condensa algumas das preocupações maiores da literatura de Sérgio Sant'Anna, pois centraliza os meios de que o escritor se vale em seu ofício e os elementos essenciais de que dependem suas criações. Ao narrar, Sant'Anna se pergunta por que e como se narra, não se contenta em contar uma boa história, indaga o próprio fazer literário. Como o título do conto indica, tematiza o método. Embora faça uma literatura que prima por não se repetir, sempre renovando os assuntos e as abordagens, retirando, com efeito, dessa atualização contínua, desse refazer-se a cada obra, um de seus componentes mais atrativos, há um número de preocupações que paradoxalmente se repete e que converge para uma reflexão sobre o estatuto da literatura.

Isso, cabe dizer, não equivale a uma investigação alheia às interferências políticas e aos vínculos sociais que a literatura estabelece. Todavia, nesta reflexão autorreferente acerca dos pilares e dos pressupostos de sua atividade criadora, são as limitações da política e da arte que desempenham um papel fulcral, como se analisou acima em relação ao protagonista de “Um Discurso”. De fato, se em “Pela Janela” estão discutidas, por intermédio da referência à mãe cega e com a memória comprometida, as limitações do receptor, que de certo modo concernem à condição mesma, inescapável, da recepção, “Um Discurso” flagra os obstáculos enfrentados no âmbito da produção. Salienta-se a distância existente entre a realidade e sua reapresentação em linguagem – sobretudo quando esta se firma em discursos munidos de autoridade científica e cultural –, entre a pessoa e a persona; problematiza e, com isso, desnaturaliza as tentativas de confundi-las.

Nos dois polos da obra, quer em sua elaboração pelo autor, quer em sua fruição pelo leitor, há muito fortemente o sentimento de carências e incapacidades, um sentir cismático perante elas. Traduzido e sistematizado formalmente em textos contundentes como “Um Discurso”, tal sentimento dá vazão aos aspectos menos luminosos da vida e da arte, sublinhando, assim, o avesso das habilidades humanas de realização e, em última análise, a insuficiência da literatura em abarcar o mundo.

Manfredo Rangel, colunista de profissão, biógrafo e testemunha incidentais de um deputado que ousa lançar candidatura à presidência em pleno regime militar, tem de encarar dilema semelhante. Seu objeto despista a atenção, finge e foge, encena e deixa abruptamente o palco, não se deixa capturar pelo esquadrinhamento comum ao trabalho do repórter, nem se encaixa nos mecanismos comuns da reportagem. Lembrando Álvaro de Campos, o deputado Kurt Kramer Emanuel adverte: “Eu não sou nada e é inútil, por enquanto, tentar interpretar-me. Eu mesmo ainda não tenho qualquer noção dos meus próximos atos e pronunciamentos. Eles serão ditados pelos acontecimentos” (SANT'ANNA, 1973 p. 185). E lembrando o limpador de janelas. “Eu me considero um ser oco e extremamente sensível, que se preenche de fatos, pessoas e situações concretas” (SANT'ANNA, 1973 p. 185).

O paralelo com Fernando Pessoa é fértil, entendido que nele a multiplicação do eu e o fingimento poético ganham acabamento dos mais complexos e bem delineados. O eu empírico suplanta suas determinações, e desdobra-se em muitos eus virtuais antes apenas em latência. Ser muitos e, ao mesmo tempo, nenhum, eis a virtualidade do poeta. E do deputado/ator Kramer: “O político é um ator. O bom político é um excelente ator, nos moldes de Stanislavski.” (SANT'ANNA, 1973, p. 187). Assim como nos versos de “Autopsicografia”, chega a fingir que é dor a dor que deveras sente: “Ou seja, identificando-se com a figura do personagem, assumindo-se totalmente, de maneira que passa a sentir e representar aquilo que quer e precisa – sentir e representar.” (SANT'ANNA, 1973, p. 187).

Essa figuração multifacetada e, ao mesmo tempo, oca é o que torna uma fração significativa das personagens de Sérgio Sant'Anna tão escorregadia. Pode ser associada ao sentido ambivalente do que na língua francesa contém o vocábulo “personne”, usado como algo e seu contrário, a falta, como indivíduo e ninguém. Nesse sentido, não é mero acaso que ela tenda a se despersonalizar, esquiva, em designações substantivas vagas como em “homem” e “mulher” ou em pronomes como “ele” e “ela”. É como se, na edificação de suas personagens, o escritor

preferisse o plano ao denso, tivesse abdicado da psicologia profunda em favor da comportamental. O que, longe de ser um cacoete, aproxima-se de um princípio que norteia a obra de nomes como o já citado Samuel Beckett, mas também Ernest Hemingway, Franz Kafka e Albert Camus. Por meio de suas obras, é possível assistir, segundo Anatol Rosenfeld (1969), à ascensão de uma psicologia que busca eliminar sondagens da vida psíquica, ocupando-se, no lugar delas, de “personagens estranhas e impenetráveis, num mundo igualmente estranho e indevassável”. (ROSENFELD, 1969, p. 92). É isso o que ele vê em *O Estrangeiro*, de Camus:

> É precisamente *L' Étranger* que se chama o melhor romance de Camus. Esta obra, curiosamente, é narrada na forma do Eu, mas com a técnica behaviorista. É um Eu que nada tem a narrar sobre a sua vida ou não a conhece – é um 'falso Eu', como foi chamado. Não tem dimensão interior, vive planando na superfície das sensações. O próprio assassínio que comete é consequência de um reflexo e não de ódios ou emoções íntimas. O tribunal que o condena tenta restituir-lhe a alma para poder condená-lo. Introjeta nele motivos que não tivera, maldades que não conhecera, uma coerência de atitudes que ignorara. Faz dele personagem de romance tradicional para poder condená-lo. Esse tribunal absurdo é um grande símbolo da alienação: entre o réu – cidadão de quem o Estado e seu tribunal tiram direito e força – e este mesmo tribunal criado pelo cidadão, já não existe a mínima relação. (ROSENFELD, 1969, p. 92).

Em direção um pouco diferente a de Mersault, narrador em primeira pessoa emaranhado numa insciência visceral sobre si mesmo e sobre seu destino, guiado, em larga medida, pela pura contingência, como é o caso da morte da mãe, disparadora de toda a ação do romance, Manfredo Rangel faz o percurso de um narrador seguro de seu exercício rumo à desconfiança e ao questionamento dos preceitos sedimentados pelo jornalismo, quando se percebe diante do inatingível. As afirmações genéricas de Kramer, os pronunciamentos públicos apaziguadores, o homem dos comícios e das viagens internacionais, diplomático, chocam-se com os gestos ríspidos do fazendeiro de Santa Catarina, de origem alemã e com aspirações heroicizantes. Em busca de um Kramer autêntico em meio a tantas aparições controversas, “facetas do homem que confundem” (SANT'ANNA, 1973, p. 184), “o político é um ser maleável, que não possui propriamente uma personalidade” (SANT'ANNA, 1973, p. 185), em busca de imobilizar um ser tão evasivo, Rangel defronta-se com um revés epistemológico, precisa repensar, enquanto repórter nacionalmente destacado, suas ferramentas de trabalho, isto é, precisa pôr à prova o método. E o método se mostra, nesse particular, incapaz de abranger a totalidade

e a complexidade de seu objeto, incapaz de lidar com as nuances. Nas “Notas Suplementares” que fecham o conjunto de anotações, Rangel conclui:

> 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. (SANT'ANNA, 1973, p. 205)

A despeito do esforço do jornalista e da precisão das técnicas, o objeto permanece irredutível. Não ocorre, portanto, o deslinde da excentricidade de Kramer, material que renderia algumas páginas e visibilidade, tampouco um esclarecimento a respeito do fim trágico de sua campanha política, interrompida numa praça de Recife; resta uma coletânea de fragmentos: entrevistas, fotografias, confissões íntimas, frases em portas de privadas de botequins, confidências, rumores e boatos, notícias na imprensa, rádio e televisão. Resta, desse modo, um olhar fundado em segmentos, dirigido por um enfoque especular, que pode capciosamente devolver ao observador a sua própria imagem, em vez de revelar o que lhe é diferente.

Em livro que reúne ensaios fundamentais sobre o estudo da personagem de ficção, Antonio Candido (2014) chama a atenção para o caráter fragmentário, descontínuo, de nosso conhecimento das pessoas. Na verdade, segundo ele, há um descompasso entre a percepção física e a apreensão da personalidade que se pode ter delas. Contrariamente à percepção inteira que se tem do corpo, dado que a visão pode envolver integralmente a configuração exterior do outro, a apreensão do espírito é, de antemão, insatisfatória: “no ser uno que a vista ou o contato nos apresenta, a convivência espiritual mostra uma variedade de modos-de-ser, de qualidades por vezes contraditórias.” (CANDIDO, 2014, p. 55).

A superfície do corpo estaria em domínio finito, por isso percebida no todo, enquanto a profundidade do espírito seria uma instância de camadas difíceis de assimilar cognitivamente. Daí a impossibilidade de determinar a unidade dos seres com a mesma rapidez com que vemos a realidade de seus corpos. Em resposta a essa impossibilidade humana, a literatura surgiria como o terreno no qual é possível

imprimir coerência aos seres, agora feitos de papel, mas contendo traços mais coesos, menos instáveis, o que Candido compreende como “a lógica da personagem”[12]. O escritor, diante do caos cotidiano, responderia à obscuridade que medeia o sujeito e o mundo, e que confunde o discernimento que esse sujeito teria das pessoas, das coisas, com os nexos mais consistentes de sua obra e com a maior estabilidade de seus personagens.

No mesmo livro, Anatol Rosenfeld, concordando, em larga medida, com Candido[13], detalha componentes fenomenológicos implicados nas noções expostas acima. Ressalta a discrepância entre a determinação completa da realidade e a incompletude do que chama objectualidades puramente intencionais, ou seja, imagens mentais incitadas por esta realidade ou pela transfiguração imaginária que se faz dela, em literatura por exemplo. Desse ponto de vista, um livro na estante é um objeto que, ontologicamente, independe de nós – um livro na estante é papel, tinta, sinais tipográficos, matéria exterior e acabada –, já uma obra só existe quando acionada pelo leitor. Um livro na estante não se deixa apreender em todos os seus detalhes pelo instantâneo do olhar, já uma obra potencializa essa lacuna entre as limitações do olhar e a completude do objeto, pois, ao reduzir o mundo a traços definidos, reduzi-lo a traços essenciais, ela multiplica as zonas obscuras das coisas, convidando a imaginação do leitor a preenchê-las.

Segundo a argumentação de Rosenfeld, porque o número de orações é mínimo e insuficiente quando comparado à complexidade dos seres e das coisas de que o escritor trata, a obra esbarra numa limitação maior do que aquela preestabelecida pelos sentidos. Desse modo, o escritor fica em situação

---

12 “Neste ponto tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. (…) Por isso, em certos casos extremos, os artistas atribuem apenas à arte a possibilidade de certeza, - certeza interior, bem entendido. É notadamente o ponto de vista de Proust, para quem as relações humanas, os mais íntimos contatos do ser, nada mostram do semelhante, enquanto a arte nos faz entrar num domínio dos conhecimentos absolutos”. (CANDIDO, 2014, p. 64).

13 “A nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais, é extremamente fragmentária e limitada. De certa forma, as orações de um texto projetam um mundo bem mais fragmentário do que a nossa visão já fragmentária da realidade. Uma expressão nominal como 'mesa' projeta o objeto na sua unidade concreta, mas isso apenas *formaliter*, como esquema que contém apenas potencialmente uma infinidade de determinações. Através das funções significativas da oração posso atribuir (ou 'retirar') a essa unidade uma ou outra determinação (a mesa é azul, alta, redonda, bem lustrada); mas por mais que a descreva ou lance mão de aspectos especialmente preparados, capazes de suscitar o preenchimento imaginário do leitor ('a mesa era um daqueles móveis tradicionais em torno do qual antes do surgir da televisão, a família costumava reunir-se para o jantar'), - as objectualidades puramente intencionais constituídas por orações sempre apresentarão vastas regiões indeterminadas, porque o número das orações é finito.” (ROSENFELD, 2014, p. 32).

ambivalente, entre o triunfo e a tragédia, uma vez que ao mesmo tempo que, por meio do trabalho com a linguagem, é capaz de dar coerência, sentido e transparência ao que é fragmentário e sem nexos, entende que suas ferramentas têm menor alcance do que o olhar para englobar o real na sua inteireza. Este último, a despeito dos esforços do escritor, permanece inalcançável. É justamente esse o paradoxo vivido por Manfredo Rangel na sua tentativa de capturar o incapturável, de radiografar um Kramer autêntico, e é essa a conclusão a que chega, em outra circunstância, João Cabral, no livro-poema *Uma Faca só Lâmina* (ou: serventia das ideias fixas), de 1955, ao encerrar seu epílogo:

> De volta dessa faca,
> amiga ou inimiga,
> que mais condensa o homem
> quanto mais o mastiga;
>
> de volta dessa faca
> de porte tão secreto
> que deve ser levada
> como o oculto esqueleto;
>
> da imagem em que mais
> me detive, a da lâmina,
> porque é de todas elas
> certamente a mais ávida;
>
> pois de volta da faca
> se sobe à outra imagem,
> àquela de um relógio
> picando sob a carne,
>
> e dela àquela outra,
> a primeira, a da bala,
> que tem o dente grosso
> porém forte a dentada
>
> e daí a lembrança
> que vestiu tais imagens
> e é muito mais intensa
> do que pôde a linguagem,
>
> e afinal à presença
> da realidade, prima,
> que gerou a lembrança
> e ainda a gera, ainda,
>
> por fim a realidade,
> prima, e tão violenta
> que ao tentar apreendê-la
> toda imagem rebenta.
> (NETO, 2007, p. 152-153)

Nesse movimento em direção ao inatingível, quanto mais a linguagem se despe das convenções, quanto mais ela se aproxima da realidade, mais sente o tamanho de sua fragilidade. Ao tentar apreendê-la, rebenta. Inverte, portanto, a equação do pensamento esclarecido que contabiliza as vitórias do homem sobre a natureza. Para Adorno (2003), a soberania do homem cede lugar à supremacia das coisas: “o sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo.” (ADORNO, 2003, p. 62). A esse propósito, basta lembrar da centralidade da pedra na poesia de Cabral. Nesse ínterim, o discurso, como um dos maiores produtos da invenção humana, é posto em suspeita, quando não volta sobre si mesmo, num impulso de autodestruição. Daí a tendência da arte que se manteve fiel a sua herança realista e a dizer como as coisas verdadeiramente são a “renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 57). Por isso, ela se lança em incomunicabilidades e estilhaços.

3. 2. Jornalismo e Literatura

Nos anos 1970, quando o autoritarismo político já se manifestava em todos segmentos sociais, o escritor brasileiro resgata um sentimento de missão que sempre esteve presente em nossa literatura, desde os momentos de sua formação e de tal modo enraizado nos episódios mais decisivos para o país que escrever, segundo Antonio Candido (2000), muitas vezes se confundiu com fazer um pouco de nação[14]. O dado novo da década de 1970, inserido nesse percurso de reedições de uma preocupação constante com a nacionalidade, traduzida, em larga medida, em linguagem referencial, está condensado na figura do repórter, que agora ocupa lugar privilegiado na maior parte das narrativas do período, seja como autor, seja como protagonista dessas histórias. A análise de Flora Sussekind (1984) dessas reedições, do que ela define como uma ideologia naturalista, sublinha três contextos especiais: o final do século XIX e os decênios de 1930 e de 1970.

O primeiro corresponde à implantação do naturalismo no Brasil, já o segundo se refere ao romance de verve regionalista, e o terceiro, por fim, tem relação estreita com a literatura de resistência ao regime militar; neles, a estética se confunde perigosamente com a ciência e se faz respectivamente fisiológica, econômica e jornalística. O primeiro se sustenta no modelo clínico e tem como personagem central o médico de trajes brancos e higiênicos, analista das doenças de uma sociedade entendida como organismo biológico. O modelo do neonaturalismo de 1930 já não é o caso clínico, mas sim o estabelecimento de ciclos, cuja personagem mais importante é o herdeiro patriarcal de uma configuração econômica decadente, como aquele exposto em José Lins do Rego. E por último, nos anos 1970, o modelo se desloca para o flagrante, para a captura do acontecimento extraordinário, tomado de empréstimo das seções policiais do jornal. Seu protagonista também muda as roupagens, agora ele é o repórter, ora marginal, ora herói. Neste misto de explorado e profeta, em última instância, o jornalista é o ser para o qual estão virados e se miram os holofotes. De acordo com o raciocínio de Davi Arrigucci Jr. (1999):

---

[14] No prefácio escrito para a segunda edição de *Formação da Literatura Brasileira*, lê-se: “A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexiste nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas nai a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura.” (CANDIDO, 2000, p. 18).

> Uma coisa, aliás, que deve passar muito pela cabeça do jornalista, hoje, é que ele a todo momento tem a ilusão de estar no ponto a partir do qual todas as contradições se resolvem. Eles estão no ponto surrealista das epifanias máximas. Eu acho que isso passa constantemente na cabeça do jornalista. Pelo tipo que a gente costuma ler, parece que o jornalista tem a ideia de que está numa posição de tal forma privilegiada, diante dos outros, os acontecimentos estão de tal forma na mão dele, que ele está falando realmente do píncaro onde tudo se desvela (…) Esse fato de estar mais próximo dá a ilusão de estar no foco da história, não é? De estar onde a história está acontecendo. Isso cria um problema de avaliação, inclusive de classe social que é complicado. (ARRIGUCCI, 1999, p. 22-23).

O jornalista se localiza efetivamente em nó de grande tensão sociopolítica: as redações dos jornais. De um lado, ele está colado nos fatos estarrecedores e violentos que correm as ruas do país, de outro, está amordaçado pela censura, impossibilitado de dizê-los. O jornalista detém aquilo que é escasso numa sociedade cujos meios de comunicação foram cerceados por órgãos censórios do governo: a informação. Daí a migração de muitos jornalistas para a literatura, espaço menos sujeito aos olhares e aos vetos e, portanto, favorável à circulação dos conteúdos de denúncia. Por meio dela, era possível fazer a história que não se podia relatar na imprensa ou, ao menos, era possível narrar uma história que descortinasse alegoricamente as questões fundamentais da realidade brasileira. Dotado de um saber que foi, por sua vez, negado ao grande público e tendo encontrado um canal alternativo para fazê-lo circular, o repórter-escritor confere um tom compromissado aos seus livros. Suas tramas têm na origem um risco e uma busca pela verdade – ou seja, são frutos de uma atitude destemida que intenciona investigar e publicar aquilo que se procura a todo momento encobrir –, enquanto sua imagem se aproxima cada vez mais de uma fonte segura.

É dessa posição combativa e, ao mesmo tempo, confiante que trata Davi Arrigucci, quando nos alerta para possíveis complicações de avaliação e de classe na visão do jornalista. Entre o escritor e a matéria de sua narração, entre o intelectual e o povo, entre o cidadão de classe média e os marginalizados, há uma distância pouco lembrada. Abre-se uma vala entre eles. E surgem, no lugar da aparente proximidade, as muitas limitações de perspectiva e de ação que não eram comumente levadas em consideração. Por conta disso, o final de *Uma reportagem maldita (Querô)*, obra publicada em 1975, por Plínio Marcos, surpreende, pois elucida esse abismo literário e social:

- Eu não sou tira, Querô. Sou jornalista.

> - Então, para que tu quer saber da minha vida?
> - Queria te ajudar.
> - Tu acha que pode?
> - Acho que não.
> - Então, qual é?
> (…)
> Deixei o Querô dormir. Cobri seu corpo com trapos. Rezei por ele e por seus fantasmas. E era tudo o que eu podia fazer por aquele menino. Fui embora com o meu gravador, com uma história brutal de um dia a dia patético, feroz, com meus próprios fantasmas e com meu coração pesado. (MARCOS, 1984, p. 97)

Do diálogo travado entre Querô, menino de rua submetido a uma vida de exploração, violências e desconsolo, e o jornalista que só aparece nas últimas linhas do texto, resta um largo silêncio, provocador e síntese de um dilema ético. Desse diálogo entre o adolescente que agoniza, em esconderijo, com duas balas alojadas no corpo e o jornalista que se infiltra e colhe o depoimento do garoto para posteriormente o transcrever, resta uma obra que, em vez de se apresentar de modo edificante, assinala a impotência da profissão de jornalismo em face de uma situação de clara desigualdade. Os fantasmas desse personagem de mãos atadas certamente passam pela consciência de seu ofício, exercício de constante autocrítica que está na base da construção do narrador de Sérgio Sant'Anna.

Após as vinte partes que enquadram a história do lançamento de candidatura à presidência, em pleno regime militar, por um civil, o repórter que acompanha a trajetória desse civil finaliza seu trabalho investigativo com uma reflexão acerca de alguns pilares da reportagem. As Notas Suplementares do conto contrariam esses fundamentos do gênero, destacam, por exemplo, a natureza ficcional da narrativa que agora caminha rumo a uma conclusão: "eu leio estas notas contraditórias e fragmentárias e elas me parecem mais ficcionais do que o esboço de um romance (…) como se o personagem Kramer tivesse brotado artificialmente de minhas mãos." (SANT'ANNA, 1973, p. 204). Não é, portanto, um conjunto de fatos notórios que Manfredo Rangel logra descrever com exclusividade e antecipação, ele joga, na verdade, com as potencialidades da linguagem e com um universo imaginário.

Trata-se de invenção, de elaboração formal. Ou seja, a ênfase não recai sobre o aspecto factual, mas sim sobre os elementos ficcionais. Além disso, Manfredo Rangel contradiz a figura do jornalista que tem a posse da verdade, e que a revela a seu público de leitores com o máximo de fidedignidade, clareza e contenção. Na contramão de uma literatura-verdade, para a qual o repórter serve de porta-voz da realidade, Sant'Anna faz declaradamente uma literatura-mentira,

segundo a qual o repórter não é um canal isento, de transmissão cristalina da mensagem: “existe, porém, antes de tudo, a consciência (deformação) profissional. E um bom repórter não toma partido. Um bom repórter apenas relata.” (SANT'ANNA, 1973, p. 206).

A consciência de uma deformação entra em conflito com o paradigma informativo, deformação e informação estão tensionadas no interior do conto e se explicitam ao final, nas Notas Suplementares. Manfredo Rangel não cumpre com os protocolos de um bom repórter, sua objetividade e sua imparcialidade como jornalista de repercussão nacional, por exemplo, estão sob permanente suspeita. Na raiz da deformação e das quebras de protocolo, verifica-se uma disposição contrária ao padrão jornalístico que se impunha com acentuada força na época.

O modelo americano do *lead*, dos manuais de redação, dos copidesques e da produtividade a qualquer custo se torna uma presença dominante na imprensa brasileira a partir dos anos 1960 e se solidifica nos anos seguintes em virtude de condições socioeconômicas propícias, de um lado, e da implementação de uma indústria cultura entre nós, de outro. Nesse percurso, a imprensa abandona a antiga bandeira de um empreendimento político-cultural em favor de novas arestas, alinhadas à lógica de uma empresa capitalista voltada para a inserção no jogo do mercado e consequentemente para a obtenção crescente de lucros. No entanto, essas transformações estruturais não foram percebidas enquanto se processavam. Provavelmente, a preocupação com a censura obstruiu uma visão mais ampla das implicações de uma modernização conservadora – sobretudo suas implicações na esfera da cultura – que o regime militar efetivou. De acordo com Renato Ortiz (1988) “é bem possível que este dado específico da vida política brasileira tenha em parte contribuído para que os intelectuais não percebessem com clareza a consolidação de uma cultura de mercado que se realizava sob seus pés.” (ORTIZ, 1988, p. 15-16).

Para o autor, as décadas de 1940 e de 1950 dizem respeito à fase de incipiência de uma indústria cultural entre nós, marcada pela precariedade de recursos e pela criatividade de alguns pioneiros, ao passo que as décadas de 1960 e de 1970 correspondem já a uma fase de consolidação, na qual a mentalidade empresarial, o caráter impessoal, específico, e a divisão de tarefas prevalecem. Em argumentação similar, Rildo Cosson (2007), em *Fronteiras Contaminadas* afirma:

> esse novo padrão recusa a tradicional ligação entre jornalismo e literatura e impõe a impessoalidade e a despolitização como marcas maiores da escrita jornalística. Com isso ele fecha um espaço que existia desde os primórdios da imprensa no Brasil e que já havia consolidado um gênero à parte, que é a crônica. É verdade que tal fechamento vinha sendo adotado paulatinamente pela imprensa brasileira, como o comprovam os sucessivos processos de sua modernização, mas é apenas na década de 1970 que o fenômeno ganha impulso definitivo, graças à consolidação da indústria cultural e ao apoio econômico do regime ditatorial. (COSSON, 2007, p. 243).

A indústria cultural racionaliza o jornalismo que se fazia até então predominantemente por advogados, escritores e funcionários públicos como um exercício relevante para o debate público, e impessoaliza o estilo exigido nas redações e as relações de trabalho estabelecidas entre empregador e empregado. O crescimento do número de leitores, a concorrência com o rádio e com a televisão, o surgimento das escolas de comunicação, a profissionalização do jornalista e, em suma, a adoção do referencial estadunidense de produção e de circulação das notícias ditam um novo paradigma de jornalismo, o paradigma informativo, contra o qual o narrador de Sérgio Sant'Anna se insurge. Tendo como precursores, ainda segundo Rildo Cosson, principalmente os jornais *Diário Carioca*, *Última Hora* e *Jornal Brasil*, esse jornalismo de informação termina por suprimir o que havia de idealista nas colunas, nos artigos políticos e nas seções literárias.

Em contrapartida, institui uma percepção definitiva do setor como negócio, assim como preenche suas páginas com temática policial e esportiva, entrevistas e amenidades, tudo isso em espaço cada vez mais reduzido e em escrita direta, de máxima concisão. Verificabilidade, autenticidade e confiabilidade são alguns dos princípios reguladores da prática do repórter nesse momento mais industrial vivido pelo campo jornalístico. Da mesma forma que o jornalismo mais alentado e reflexivo enfrenta sérias barreiras nesse contexto tecnicista, a ficção e os expedientes da linguagem literária ficam limitados, quase extintos da grande imprensa. Tendo em vista essas alterações estruturais provocadas por um modelo de jornalismo fundado na otimização produtiva, e compreendido o papel crucial da sedimentação de uma indústria cultural no Brasil, fica difícil persistir numa interpretação das manifestações culturais e ideológicas do período centrada nos efeitos da censura.

É esse o fator determinante que leva Rildo Cosson – em sua pesquisa acerca da recepção do romance-reportagem, no Brasil, e do *nonfiction novel*, nos Estados Unidos (COSSON, 2007) – a compreender a emergência desses dois gêneros como uma forma de protesto e, de certa maneira, de antídoto contra as novas convenções

do fazer jornalístico instituídas pelo ritmo industrial. Segundo Cosson, os dois gêneros transitam fundamentalmente entre as fronteiras do jornalismo e da literatura, contaminando as margens de ambos os discursos; em outras palavras, eles são resultados de um cruzamento profícuo de domínios diferentes, impulsionados por uma atitude reativa ao fechamento que toma conta da imprensa. Contudo, se a resposta norte-americana traduz o movimento do jornalismo em direção a um espaço novo para ele, que é a literatura, a resposta brasileira é uma tentativa de reatar laços mais antigos, dado que visa assegurar uma tradição de convívio entre jornal e escrita literária tão fecunda no Brasil que já nos havia garantido a crônica. De qualquer modo, o que as une é uma reação de jornalistas insatisfeitos com os rumos de sua profissão ao modelo de objetividade que passa a vigorar. Como se observa, as saídas são diversas, porém o alvo é comum.

Dentro desse debate, Sabrina Schneider (2014), enfatiza as especificidades de uma reportagem, assim como procura valorizar sua capacidade de resistência e de crítica ao jornalismo informativo diário. Para ela, a reportagem goza de um fôlego de romance e se diferencia por uma abordagem mais densa dos fatos destacados pelo noticiário. Haveria, nesse sentido, uma distinção basilar entre reportagem e notícia. Esta última repousaria em estruturas fixas, nas fórmulas da pirâmide invertida, enquanto aquela, ao compartilhar com a literatura os procedimentos da narrativa, estaria ligada a uma experiência temporal cujo sentido se constrói tendo em seu horizonte a expectativa do fim. Ao expôr em detalhes a dinâmica da notícia, a autora esclarece:

> A pirâmide invertida consiste na construção de um parágrafo inicial ou de abertura, o *lead*, que deve conter os atributos concretos do fato – quem fez o que, quando, onde, como e por que –, a fim de que o leitor fique relativamente bem informado sem a necessidade de prosseguir até o fim do texto, caso não disponha de tempo para isso. No restante dos parágrafos, cada um mais ou menos independente dos demais, as informações já antecipadas no *lead* são desdobradas em ordem decrescente de importância, o que facilita o corte do texto “pelo pé” - ou seja, a eliminação dos parágrafos finais sem a necessidade de qualquer ajuste no restante da notícia – na hora da diagramação, caso surjam anúncios de última hora que reduzam o espaço originalmente destinado à matéria. (SCHNEIDER, 2014, p. 122).

Por não se encaixar nessas normas e se opôr ao ineditismo da notícia, a reportagem perde terreno para um tipo de conteúdo de natureza excepcional e pontual produzido em velocidade sem precedentes até ficar consideravelmente

deslocada de seu meio original. Logo, não é aleatória sua migração para outros meios, como se nota no caso da revista *Realidade*, lançada pela Editora Abril, e na intersecção feita com o campo literário pelo romance-reportagem. Saldo dessa migração e dessa mescla de orientações discursivas, o romance-reportagem se vale da indumentária ficcional para contar histórias reais, histórias na maioria das vezes já integradas ao imaginário coletivo, pois repisadas exaustivamente pelos veículos de comunicação, mas que, por isso mesmo, ficaram reduzidas a sua superfície. Em resumo, o romance-reportagem extrapola os limites da notícia, porque confere profundidade ao dado fugaz, e vai além do enquadramento da simples reportagem, já que lança mão de técnicas da literatura.

A expressão foi cunhada por Ênio Silveira, editor encarregado de uma coleção de grande sucesso de público da Civilização Brasileira cujo título ele batiza com essa união entre romance e reportagem, pois observava ali um feliz casamento entre conteúdo jornalístico e tratamento literário. Com efeito, o segundo volume da série, *Lúcio Flávio, o passageiro da* agonia, publicado em 1975, não só alavanca as vendas da editora, como cristaliza o nome do repórter maranhense José Louzeiro como um dos principais expoentes do novo gênero, autor, inclusive, de mais duas obras de sucesso que escreveria posteriormente: *Aracelli, meu amor*, do mesmo ano, e *Infância dos mortos*, de 1977.

Similar a esse contra-ataque feito por alguns jornalistas contestadores das fórmulas importadas do padrão americano pelo jornalismo brasileiro dos anos 1960 e 1970, a oposição de Manfredo Rangel atinge o núcleo de sustentação das regras prescritas pelos manuais. Preceitos firmados nesse contexto, mas válidos como espécie de régua da grande imprensa até os dias de hoje.

A esse respeito, basta uma consulta ao *Manual de Redação e Estilo*, de *O Globo*, organizado e editado por Luiz Garcia, para verificar em suas páginas inicias as seguintes constatações e recomendações: “Como escreve o jornalista? Numa palavra: depressa. (…) em nenhum outro ofício de escritor a pressão das horas é tão cruel e inevitável.” (GARCIA, 2001, p. 19); e na sequência: “exige-se fidelidade a três requisitos: exatidão (para não enganar o leitor), clareza (para que ele entenda o que lê) e concisão (para não desperdiçar nem o tempo dele nem o espaço do jornal” (GARCIA, 2001, p. 19). Já em outro manual de considerável relevo no cenário nacional, como o organizado e editado por Eduardo Martins para *O Estado de São Paulo*, é possível ler “seja claro, preciso, direto, objetivo e conciso” (MARTINS, 1990,

p. 16) e “faça textos imparciais e objetivos. Não exponha opiniões, mas fatos, para que o leitor tire deles as próprias conclusões” (MARTINS, 1990, p. 18).

Em Sérgio Sant'Anna, pelo contrário, o que menos o repórter faz é seguir tais receitas. Exatidão, clareza e objetividade, por exemplo, não servem para caracterizar e narrar o destino do deputado Kurt Kramer Emanuel na disputa presidencial em que se inscreve, sua marca, na verdade, é a ambivalência, pois raras certezas se tem dele.

No confronto com essa figura ambígua, o repórter que está no seu encalço bem como o leitor das notas precisam dar forma e sentido a uma matéria fragmentária. Há diversas lacunas e elementos contraditórios nessa figura. Por conta desses aspectos, Manfredo Rangel, a certa altura da história, recorre a uma lista de hipóteses cuja função básica é a busca de um significado para Kramer:

> Hipóteses interpretativas:
> a) Alguns grupos financeiros por detrás do nome Kramer, em cuja escolha para Presidente estariam interessados em troca de certos benefícios.
> b) O próprio governo estaria ansioso por promover uma candidatura civil, com boa ressonância popular e receptividade na classe política e quando de fato, nada se alteraria na estrutura do poder. Kramer, se não fizer besteiras, talvez se torne este nome ideal: maleável o suficiente para fazer o jogo dos grupos que detêm o poder e simultaneamente capaz de proporcionar uma abertura ampla com todas as classes, consolidando, assim, a posição deste mesmo grupo dominante.
> c) O Serviço de Informações, interessado em destruir Kramer, estaria incentivando a promoção de seu nome, atirando-o prematuramente às feras e provocando uma moderada e controlável agitação política-social, que provaria, inclusive, a inviabilidade de um processo eleitoral democrático. Para tal estratégia, o SI contaria com a impetuosidade e o aventureirismo de Kramer, qualidades que tanto podem levar um homem ao poder, como aniquilá-lo, dependendo isto de vários fatores, inclusive a sorte. (SANT'ANNA, 1973, p. 180)

A primeira hipótese enxerga a campanha de Kramer como um investimento econômico do setor financeiro, a segunda se refere a ela como uma estratégia sofisticada de permanência dos militares no poder e a última percebe nas manifestações mais visíveis um ator oculto, o Serviço de Informações, interessado em demonstrar a inviabilidade da redemocratização do país. Nos três casos, há um esforço interpretativo que irmana repórter e leitor e contraria os pressupostos da cartilha. Para esta: “não funciona o recurso de estilo que exige leitura pausada e muita atenção para ser compreendido, o que transforma sutileza e complexidade em

defeitos.” (GARCIA, 2001, p. 27), assim como: “em princípio, o jornalista é testemunha, não personagem.” (GARCIA, 2001, p. 24).

Entretanto, em Sant'Anna ocorre o contrário. É evidente a intervenção do olhar do jornalista nas observações e no movimento interpretativo que ele é convocado a fazer durante a cobertura da campanha, sua presença, por outro lado, está registrada nos detalhes geográficos: “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). Diante desses gestos antagônicos, o jornalista vive um impasse: quer informar uma realidade de modo claro, direto e concreto, sem os incômodos da subjetividade, e a deforma com suas técnicas endurecidas, quer moldar a realidade, fazer dela uma peça de ficção, e, paradoxalmente, informa um conteúdo de verdade, isto é, o jornalista, quando busca informar, deforma, quando ousa deformar, informa.

Nessa linha de movimentos de subversão ao modelo cravado pelos manuais, vale lembrar aqui uma corrente de questionamento e de enfrentamento das fórmulas do jornalismo prescritivo que surge no calor dos anos 1960, nos Estados Unidos; é oportuno, igualmente, resgatar o pano de fundo de seu surgimento e as ideias que ela encampou durante sua vigência. Terminada a Segunda Guerra Mundial, a sociedade americana passa a cultivar um orgulho de povo redentor, heroicizando seus soldados. Para os americanos, é um período de prosperidade econômica, solo fértil para o individualismo e para a propaganda do *american way of life*. Enquanto os pais desfrutam uma situação estável nos lares de classe média, os filhos vão para a universidade. Dentro da promoção do capitalismo como alternativa democrática à União Soviética, ganha destaque o cidadão enriquecido nessas bases, o *self-made man*. Contudo, como quebra do marasmo e do conservadorismo presentes nesse painel do americano médio, o período presenciou também estados de ebulição e profundas transformações.

A liberdade sexual e comportamental, o cinema *underground*, as experiências com drogas alucinógenas, a redescoberta das tradições orientais, os hippies e, em resumo, as investidas da contracultura marcam a época. Edvaldo Pereira Lima (2009), ao descrever tal revolução dos costumes, caracteriza esse conjunto de contestações como um tsunami sociocultural. Já no que diz respeito especificamente às mutações sofridas pela imprensa norte-americana, Tom Wolfe (2005), em texto

crítico do movimento de que fez parte como um dos nomes principais, fornece-nos um testemunho fundamental, posto que capta nelas a confluência de jornalismo e literatura, das ambições do jornalista iniciante e do reconhecimento do romancista consagrado. Ao mencionar as circunstâncias que permitiram uma mudança de paradigma, Wolfe recorda que na literatura:

> Não havia lugar para jornalistas, a menos que ali estivesse no papel de futuro romancista ou simples cortesão dos grandes. Não existia algo como um jornalista literário trabalhando para revistas ou jornais populares. Se um jornalista aspirava a status literário, o melhor era ter o bom senso e a coragem de abandonar a imprensa popular e tentar entrar para a grande liga (…) E, no entanto, no começo dos anos 60, uma curiosa ideia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da *statusfera* das reportagens especiais. Tinha um ar de descoberta. Essa descoberta, de início modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser… lido como romance. *Como* um romance, se é que me entendem. Era a mais sincera forma de homenagem a O Romance e àqueles grandes, os romancistas, claro. Nem mesmo os jornalistas pioneiros nessa direção duvidavam sequer por um momento de que o romancista era o artista literário dominante, agora e sempre. Tudo o que pediam era o privilégio de se vestir como ele… até o dia em que eles próprios chegassem a ousadia de ir para a cabana tentar para valer… Eram sonhadores, claro, mas uma coisa eles nunca sonharam. Nunca sonharam com a ironia que vinha vindo. Nunca desconfiaram nem por um minuto que o trabalho que fariam ao longo dos dez anos seguintes, como jornalistas, roubaria do romance o lugar de principal acontecimento da literatura. (WOLFE, 2005, p. 19).

A literatura era o equivalente ao ponto de chegada para muitos desses profissionais, ela estava lá no horizonte como meta secreta, como um destino célebre. Para alcançá-la, no entanto, era preciso um salto corajoso, abandonar uma condição estável para ingressar no estrelato, mesmo que este fosse arriscado e incerto. No limite, é como se, em cenário inusual, muito diferente ao da antiguidade clássica, esses profissionais reatualizassem o dilema de Aquiles, comparável àquilo que João Ubaldo Ribeiro faz no sertão brasileiro por meio da voz de seu Sargento Getúlio: “Olhe, se um santo me dissesse quer morrer velho e frouxo ou quer morrer assim e macho, eu posso lhe garantir que queria morrer macho, não vejo graça no outro jeito” (RIBEIRO, 2003, p. 100-101). Sargento Getúlio, protagonista valentão, lê na linha riscada em sua mão o encontro marcado com a morte gloriosa, com a “morte matada”: “Isso é fato, não tem como correr. É melhor, dói menos e dá menos transtorno. Nessa morte eu acredito, porque não posso pensar que eu vou ficar velho e sem dente e minha mão vai tremer.” (RIBEIRO, 2003, p. 123). O herói deve, nesse ínterim, decidir sua sorte, tem de escolher entre a fama de uma morte jovem e

o apagamento da longevidade amena. Aquiles, como é sabido, opta pelo primeiro segmento dessa interpelação primordial; opta pelas conquistas na Guerra de Troia e pela imortalização de seu nome através do canto dos aedos.

No retrato de geração esboçado por Tom Wolfe é possível constatar a ressonância dessa questão arquetípica, e isso muito se deve às regras de uma disputa entabuladas por seus contemporâneos, embate para o qual concorrem, de um lado, a efemeridade do noticiário, o jornalismo do furo, e, de outro, a permanência assegurada pelas obras literárias, ou seja, pelo realce do autor e canonização de seu trabalho. O jovem repórter Wolfe trabalha para o diário novaiorquino *Herald Tribune* e, ao mesmo tempo, faz reportagens especiais para o suplemento dominical *New York*. Por essa razão, ele está ciente da rivalidade entre uns e do desígnio maior de outros:

> Todo mundo conhece uma forma de competição entre repórteres de jornal, a competição pelo *furo* jornalístico. Repórteres de furos competiam com suas contrapartidas em outros jornais, ou nas agências de notícias, para ver quem conseguia primeiro uma matéria e escrevia mais depressa; quanto mais importante a matéria – isto é, quanto mais ela tivesse a ver com o poder ou com catástrofes -, melhor. Em resumo, eles se ocupam da questão principal do jornal. Mas havia também aquela outra turma de repórteres… Esses tendiam a ser conhecidos como “repórteres especiais”. O que todos tinham em comum era que consideravam o jornal um motel onde você se hospedava para passar a noite a caminho do triunfo final. A ideia era conseguir emprego num jornal, conservar inteiros o corpo e a alma, pagar o aluguel, conhecer “o mundo”, acumular experiência, talvez eliminar um pouco da gordura do seu estilo – depois, em algum momento demitir-se pura e simplesmente, dizer adeus ao jornalismo, mudar-se para uma cabana em algum lugar, trabalhar dia e noite durante seis meses, e iluminar o céu com o triunfo final. O triunfo final era conhecido como O Romance. (WOLFE, 2005, p. 13).

Sucedidas as grandes renovações referidas acima – quando se traçou as linhas de força socioculturais dos anos 1960 –, o triunfo literário deixa de ser uma utopia, a literatura não é mais uma instância distante e exterior ao jornalismo, ápice de uma carreira que exige isolamento e dedicação exclusiva. Agora os domínios se aproximam e se misturam em textos contrários ao esquematismo do *hard news*, sejam eles elaborados por jornalistas, como Gay Talese e como o próprio Tom Wolfe, sejam textos de escritores conhecidos que flertaram com o jornalismo nesse momento, como Truman Capote e Norman Mailer. Esses autores e a revista *Esquire* constituem o eixo central do *new journalism*, movimento que, em primeiro lugar, propunha uma leitura sistêmica do presente, distinta da abordagem mecânica, rasa

e eticamente descompromissada do furo jornalístico e que, em segundo, incorporava instrumentos provenientes da literatura, tais como: construção cena a cena, diálogo realista, ponto de vista múltiplo, registro de detalhes humanos e contextuais. Além disso, havia agora uma necessidade de ultrapassar as imediações físicas do jornal, de deixar o ambiente das redações e transferir-se para o local dos acontecimentos, fazer com isso um trabalho de pesquisa de campo, *in loco*. A título de exemplo, para escrever *A sangue frio* (1966), para contar o assassinato de uma família rica de Kansas, Truman Capote levou cinco anos imerso em pesquisa, assim como se valeu de inúmeras entrevistas com os assassinos na prisão. Na visão de Wolfe:

> Tenho certeza de que muitos que faziam experiências com artigos para revistas, como Talese, começaram a sentir a mesma coisa. Eles estavam indo além dos limites convencionais do jornalismo, mas não apenas em termos de técnica. O tipo de reportagem que faziam parecia muito mais ambicioso também para eles. Era mais intenso, mais detalhado e sem dúvida mais exigente em termos de tempo do que qualquer coisa que repórteres de jornais ou revistas, inclusive repórteres investigativos, estavam acostumados a fazer. Eles tinham desenvolvido o hábito de passar dias, às vezes semanas, com as pessoas sobre as quais escreviam. Tinham de reunir todo o material que o jornalista convencional procurava – e ir além. Parecia absolutamente importante *estar ali* quando ocorressem cenas dramáticas, para captar o diálogo, os gestos, as expressões faciais, os detalhes do ambiente. A ideia era dar a descrição objetiva completa, mais alguma coisa que os leitores sempre tiveram de procurar em romances e contos: especificamente, a vida subjetiva ou emocional dos personagens. (WOLFE, 2005, p. 37)

Nesse sentido, o novo jornalismo americano dos anos 1960 não apenas alterava o estilo padrão cristalizado pela grande imprensa, ao conferir requintes literários aos textos, como também transformava os vários âmbitos do produto informativo, da pauta à edição. No que diz respeito à captação, o tempo de pesquisa e maturação do tema possibilitava uma abordagem mais ampla dos fatos, concedendo sobrevida e aprofundamento aos assuntos tratados com superficialidade pela estrutura da notícia. Mais do que ampliar os assuntos destacados pelas notícias, foi possível descobrir realizações maravilhosas no cotidiano de pessoas comuns, imprimir beleza naquilo que é aparentemente banal, ordinário. Isso tudo somado configurava uma subversão do modo de fazer jornalismo dos veículos de massa, modo importado pelo Brasil a partir da consolidação de uma indústria cultural entre nós.

Sérgio Sant'Anna, assim como esses novos jornalistas americanos, opõe-se às fórmulas, bem ilustradas pelos esquadros da pirâmide invertida e do *lead*. Com

efeito, a narração de Manfredo Rangel rompe com os princípios nucleares da profissão e do gênero, sua relação com Kramer desestabiliza os fundamentos de ambos. As vinte partes do conto revelam os bastidores do momento de captação das informações, enquanto as Notas Suplementares transitam entre a redação e a edição. Curiosamente, um conto que problematiza as demarcações da reportagem, tem como título: “Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)”. A despeito da indicação do título, o conto, como vimos, vai muito além das notas. Ademais, a concepção de literatura nele apresentada vai muito além daquela tendência documentária predominante no período de publicação da narrativa. Por não escamotear o papel mediador da linguagem, pelo contrário, pondo-o a nu, “Notas de Manfredo” parece entender, em última análise, o discurso literário não como reprodutor da realidade, mas sim como um discurso produtor de realidades outras, inventadas, transfiguradas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das questões maiores de “A casa de vidro”, narrativa publicada no final dos anos 1970, é a implementação de um novo modelo penal. No núcleo dessa história, a antiga central de polícia passa por uma radical transformação arquitetônica que, no fundo, materializa mudanças já processadas no seio da sociedade. Os muros de cimento e de alvenaria da instituição vão aos poucos sendo substituídos por vidro; e seu interior, consequentemente, aos poucos sendo devassado. Tal procedimento deixa expostas a intimidade dos presos da central e a violência praticada contra seus corpos. A narrativa acompanha a transformação estrutural do edifício, mas interessa a ela especialmente as reações da população, dos vizinhos e, em geral, das pessoas que por ali passam com o intuito de observar o cotidiano dos prisioneiros e dos funcionários da central. Nesse jogo de olhares entre os de dentro e os de fora, entre os internos e os cidadãos em liberdade, residem relações sociais e de poder de grande efeito, embora sutis, quase imperceptíveis. Graças a essas novas relações, o controle assume feições inusuais, emancipando-se das tradicionais instituições correcionais e de seus aparelhos.

O controle se maximiza em vigilância, já que os de fora policiam os prisioneiros e a situação destes serve de ameaça e exemplo para coibir os eventuais comportamentos indesejados. Ou seja, na passagem arquitetônica da central de polícia para a casa de vidro, ocorre uma internalização do controle pelos próprios civis, a ponto de, ao fim das reformas dessa prisão-vitrine, a censura ser abolida e o aparato armado, dispensado. Isso ocorre porque as funções anteriormente delegadas às instituições, a um grupo especializado, são nesse momento exercidas por todos os habitantes da cidade e, na sequência, com a replicação da experiência bem-sucedida do protótipo, para todo o país. Nesse sentido, o fim das reformas encerra também com ele as táticas da antiga central de polícia e dá margem para uma autogestão do sistema de penas que a casa de vidro implanta.

A casa de vidro é um experimento social muito alinhado àquilo que Erving Goffman (2001) definiu, em *Manicômios, prisões e conventos*, como instituição total. Ela desfigura o comportamento humano, aniquilando subjetividades e mortificando o eu. No entanto, talvez não seja exagerado afirmar que ela vai muito além disso. A casa de vidro, na verdade, faz coexistir orientações e expedientes diversos, seus

dados estruturais e a posição que ocupa dentro da dinâmica urbana sofisticam o sistema de penas, pois condensam, em síntese, três aspectos; condensam funções, modelos e paradigmas. No que se refere às funções, ela, ao mesmo tempo que tem função pedagógica, remontando à tradição do castigo exemplar em praça pública, funciona como entretenimento. Seus muros de vidro e sua centralidade amedrontam possíveis infratores e oferecem uma constante atualização da vida alheia aos observadores curiosos, espécie moderna de voyeurismo. Ela condensa igualmente dois modelos penais: o encarceramento e o suplício, o modelo de segregação, que esconde da sociedade seus desvios, e o modelo que mostra a aplicação direta das penas nos corpos dos condenados com fins catárticos. E, em última instância, ela coloca lado a lado dois paradigmas centrais para compreender os anos 1970 e, sobretudo, a nossa saída do regime militar e entrada no período democrático. De um lado, o paradigma repressor dos autoritarismos e, em particular, das ditaduras que povoaram a América Latina da segunda metade do século XX. De outro, o paradigma do estímulo, estalecido sobre as bases de uma economia de massas e dos imperativos do consumo, tendo especial relevo entre nós a partir dos resultados de uma modernização de natureza conservadora.

Como uma leitura consistente, aguda e, em alguma medida, original do Brasil contemporâneo, a narrativa não se deixa encantar pelas promessas da industrialização, tampouco se esquece da herança rural que ainda muito nos caracteriza. Ela não só vê com desconfiança os tempos novos, como resgata o passado colonial em chave crítica, demonstrando que o pior dos dois momentos pode conviver. Nesse ponto, o texto faz jus aos traços que empresta do gênero distópico. Como uma leitura do país na esteira de alguns de nossos maiores intérpretes, a narrativa procura rastrear essa convivência de contrários que parece definir elementos de nossa singularidade. O cárcere envidraçado revive fraturas do passado continuamente sufocadas no presente, quando recupera, por exemplo, um instrumento significativo para a escravidão como o pelourinho. Entretanto, revive-o com inesperadas implicações no bojo de uma emergente lógica do espetáculo.

Em outras palavras, o aprimoramento das técnicas de punição verificado na casa de vidro indica um movimento duplo: o passado colonial simbolizado pelo pelourinho e a modernidade das imagens que configura essa espécie de *reality show*. De fato, a intuição do predomínio do espetáculo – formato que se consolida a reboque de uma atmosfera opressiva que comprometeu uma visão mais ampla e

crítica das transformações profundas pelas quais a cultura brasileira passava – é uma mais relevantes contribuições da narrativa. A propósito, vale ressaltar que enquanto a censura às obras literárias concentrava a atenção de escritores e intelectuais, os produtores, a televisão roubava seu público, os receptores.

Contudo, do ponto de vista formal, talvez o que mais surpreenda seja a ruptura que Ivan Angelo opera com o modo corrente de representação da tortura empregado por seus contemporâneos. Em *Literatura e vida literária*, Flora Sussekind (1985) aborda a dificuldade de se tratar literariamente desse estado de violência em grau máximo. Para ela, aquilo que se passa propriamente no corpo, quer seja em função do prazer quer seja em função do sofrimento, parece irredutível ao plano do discurso. Ainda segundo a autora, pouco sensíveis a esses obstáculos, muitos escritores do período se valeram de mecanismos descritivos e de romantização dos personagens para narrar a experiência da tortura e, a partir desse gesto, denunciá-la. Haveria nisso, em linhas gerais, a construção de um horror puramente ornamental, o uso de uma retórica do excesso que proporcionasse ao leitor as minúcias do infortúnio alheio, o leitor aqui tomado como uma espécie de vampiro ávido por cenas de violência vetadas nas páginas da grande imprensa.

Em contrapartida a essas tendências, Ivan Angelo tematiza a dor por meio de soluções estéticas mais responsáveis, uma vez que leva em consideração as impossibilidades discursivas identificadas por Flora Sussekind. Com efeito, ele não está interessado no detalhamento dos episódios para um leitor sequioso, sua abordagem é mais lacunar e se limita à sugestão. Por conta disso, faz uma série de poemas altamente sonoros entrecortar o tecido narrativo de “A casa de vidro”, sobressaltar o encadeamento da história com lances poéticos. São, no total, cinco poemas, sendo o quinto a síntese dos quatro anteriores e o poema que mais explora a espacialidade da página, beirando o concretismo. É como se a prosa cedesse espaço à poesia experimental nos momentos de maior turbulência de seu conteúdo, exprimindo, em última instância, um dilema que está bem formalizado nos versos do terceiro poema: “a forma informa” e “a força deforma” (ANGELO, 2002, p. 148).

A variação de registro informa um posicionamento ético em relação à matéria histórica, ela traduz em linguagem o percurso de uma convicção política que esbarra em impasse literário e que, por isso, possibilita um mergulho em formas imprevistas. Isso significa também dizer que as soluções estéticas mais responsáveis encontradas por Ivan Angelo não parecem ser frutos de uma consciência a priori do

escritor, mas, pelo contrário, dados processuais, isto é, resultados fortuitos da escrita. A título de exemplo, basta lembrar que “O verdadeiro filho da puta”, outra narrativa que integra o livro *A casa de vidro*, apresenta escolhas mais convencionais, posto que descreve violências praticadas por um policial contra uma garota de programa com uma linguagem não tão permeável à tensão de cenas brutais. Além disso, o subtítulo do livro, “Cinco histórias do Brasil” e, nesses termos, a busca de uma identidade nacional indicam um tipo de engajamento marcado pelo realismo.

Em “A casa de vidro”, por outro lado, é como se esse realismo, em face de um empenho social levado às últimas consequências literárias, se desrealizasse, uma vez que parece incongruente as formas permanecerem incólumes após o contato com a barbárie. Na solução formal está contida uma informação política, assim como em “a força deforma” é possível ler esse processo de desarticulação que o movimento de aproximação da tortura desengatilha no plano discursivo. Diante da tortura, a expressão realista inicial passa por uma deformação e por um estilhaçamento. A rigor, esse encontro com uma força que deforma as coordenadas de um realismo social, de certo modo, antecipadamente expresso no subtítulo, não apenas desloca “A casa de vidro” das outras narrativas reunidas pelo livro como a diferencia de parte majoritária da produção literária empenhada da década de 1970.

Se o tom da narrativa de Ivan Angelo é grave, e de sua intensificação derivam implicações estilísticas inesperadas para o compromisso prenunciado pelo autor no subtítulo do livro, “Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)” apresenta, de antemão, um olhar derrisor. O humor cáustico de Sérgio Sant'Anna parece se rebelar contra a seriedade muito característica dos movimentos sociais e da literatura de resistência à ditadura, sem que isso impeça, convém ressaltar, o comparecimento de um fundo amargo em certos momentos da narrativa, como ocorre com a morte do protagonista numa praça de Recife. Enquanto as rupturas promovidas pelo primeiro autor com as formas realistas podem ser explicadas em virtude de certo aprofundamento da intenção documentária, complicações estéticas produzidas pelo acirramento do impulso político, o segundo opta por outro caminho. Sant'Anna subverte o filão mimético pela desauratização de seus princípios, combatendo, assim, via dicção satírica, os elementos basilares dessa corrente.

Conduzida por essa postura satírica, a história centraliza as relações estabelecidas entre um repórter de renome nacional e seu objeto de investigação jornalística, um deputado que se arrisca em uma candidatura civil à presidência, em

pleno regime militar. Manfredo Rangel segue os passos desse deputado de origem alemã, fazendeiro em Santa Catarina, na tentativa de cobrir os vários momentos da campanha. Entretanto, desde o primeiro encontro com ele, apenas avistado de longe no saguão de um aeroporto, percebe a ambiguidade dessa figura, compreende estar no encalço tanto de uma redenção política para o país quanto de um grande fracasso midiático. Herói da nação ou de uma peça trágica, Kurt Kramer Emanuel não se deixa capturar, nem ser enquadrado pelos mecanismos da reportagem, sua personalidade multifacetada desafia as ferramentas e técnicas do repórter.

Num primeiro momento, o candidato esconde-se atrás de declarações apaziguadoras, afirmações genéricas cujo efeito inofensivo intenta evitar conflitos. O repórter que o acompanha, na ocasião, levanta três hipóteses interpretativas com o objetivo de enxergar nesse personagem nebuloso, de traços e aparições públicas antípodas, algum sentido oculto, uma expressão genuína entre tantos disfarces. Para a primeira hipótese, a divulgação do nome do deputado contaria com o incentivo de grupos financeiros interessados em privilégios ulteriores. A campanha, nesse sentido, seria um investimento econômico em troca de benefícios fiscais, por exemplo. Para a segunda hipótese, a candidatura civil teria sido gestada pelo próprio governo militar que, pressionado por uma imagem internacional negativa do regime, lança uma alternativa com maior ressonância popular. Dessa maneira, esse processo representaria um conjunto de mudanças pouco efetivas para a sociedade, visto que elas não alterariam sua estrutura, isto é, não passariam de transformações superficiais, transferência epidérmica do poder das mãos dos militares para um civil. Por último, a terceira hipótese alerta para as intenções sigilosas do Serviço de Informações, setor da inteligência que estaria responsável por agitar e desordenar o pleito, mostrando a inviabilidade de eleições e, no limite, da redemocratização.

Curiosamente, nem mesmo o próprio Kramer tem consciência do endereçamento de suas ações e do significado histórico que elas transmitem. Em certas situações, parece ser a pura contingência a regente de suas ações, pois as circunstâncias assumem protagonismo no terreno deixado vazio pela destituição da individualidade do deputado. Kramer é um personagem oco e, ao mesmo tempo, múltiplo, condizente com a ambivalência que a palavra francesa “personne” comporta, indicando algo e o seu inverso, alguém e ninguém. É um político, mas também pode ser entendido como um ator, em última instância como persona, uma máscara. Não se define, carece de um traço consistente, demonstra e acolhe várias

facetas, sujeito maleável, verdadeira incógnita para os analistas e especialmente para Manfredo Rangel. Isso tudo manifesta uma concepção de personagem diferente. Em “Notas de Manfredo” e em várias obras de Sérgio Sant'Anna, a sondagem interior e o detalhamento das personagens cedem lugar para o estudo da função desses seres na trama, a densidade anteriormente construída cede lugar para o potencial estético do raso, e a psicologia profunda, para a comportamental.

Para delimitar o perfil de um deputado tão volátil, o repórter reúne, com seu bloco de notas, diversos fragmentos: entrevistas, pronunciamentos, confissões, rumores, boatos. Recorre a sua vida pública, a seu círculo familiar e a momentos de notável intimidade. E, a despeito dos esforços empreendidos durante a investigação jornalística, termina o relato sem muitas certezas, sem encontrar, no fim, um Kramer autêntico a ser revelado para os leitores por meio da reportagem. De fato, esse propósito não atingido, o fracasso profissional e técnico insinuado, não se ajusta bem à autoridade do repórter, pessoa célebre e espécie de porta-voz eficiente. No entanto, o insucesso dessa tarefa torna visível aspectos fundamentais para um debate mais fecundo acerca do fazer literário e dos parâmetros jornalísticos; assinala, de um lado, as limitações da literatura em abarcar o mundo e, de outro, as insuficiências de um padrão jornalístico com inclinações e ritmo industriais.

No que diz respeito aos limites da literatura, Sérgio Sant'Anna, estimulado por uma proposta maior de empobrecimento voluntário dos elementos do universo ficcional, chama a atenção para a fragilidade dos seres de papel fabricados pela imaginação. Nesses termos, o plano com tais personagens do autor não é simular pessoas reais, recurso artístico calcado muitas vezes em minúcias psíquicas, aprofundamento interior, mas sim denunciar nelas um artifício linguístico e simbólico. Esse artifício capaz de recriar a realidade e conferir ordem ao caos cotidiano, coerência ao conhecimento desordenado que frequentemente temos do outro, é um dos grandes atributos da obra de arte literária, pois estabelece nexos numa matéria fragmentária. Porém “Notas de Manfredo” percorre outra via. O conto, em sentido oposto, explora o avesso das virtudes humanas, revela suas incompletudes e impossibilidades, assim como deixa entrever as fraquezas do discurso literário.

Já no que se refere às insuficiências do padrão jornalístico, o comportamento incomum do repórter criado pelo escritor explicita uma divergência com as fórmulas importadas da grande imprensa norte-americana e difundidas no jornalismo brasileiro a partir dos anos 1960. Na origem desse novo modelo de fabricar e

veicular as notícias estão a industrialização e a massificação do jornal. Seus lemas são: objetividade, neutralidade e velocidade. No entanto, aqui também Sérgio Sant'Anna prefere tomar direção oposta, diversa de tais norteadores; o que ocorre, na verdade, é uma afinidade com o contra-ataque a essas fórmulas executado pelo *new journalism*, de nomes como Tom Wolfe, Norman Mailer e Truman Capote.

Em síntese, talvez não seja impreciso afirmar que tanto na frente de combate ao ilusionismo literário quanto na frente de crítica ao pragmatismo extremado desse novo padrão jornalístico exista um posicionamento comum subjacente. Tal posicionamento contrasta com uma pretensão – verificada em diversos momentos da história da arte ocidental, mas especialmente forte, persistente, na produção literária brasileira desde as suas origens – de imitar o mundo pela linguagem, documentá-lo. Regulado pelo critério da semelhança, esse desejo imitativo preside as convenções formais e a orientação política do realismo social, favorecendo, em última instância, uma postura passiva da literatura em relação à sociedade que pretende retratar com fidedignidade. Contra isso, Sérgio Sant'Anna volta sua obra. Ele não está interessado em fazer dela um registro fiel do mundo exterior, entende-a como reelaboração, ou seja, como uma intervenção criativa. Não a compreende como chapa fotográfica, mas sim como dispositivo deformante. Com efeito, essa consciência diferencia seu trabalho de parcela expressiva dos de seus contemporâneos, muitos deles – seja nas redações de jornais, seja no âmbito cultural – demasiadamente preocupados com uma tenaz fidelidade à conjuntura.

Tendo em vista essa fidelidade às circunstâncias imediatas e o percurso de reincidência das formas realistas que o acompanha, “Notas de Manfredo”, de Sérgio Sant'Anna, e “A casa de vidro”, de Ivan Angelo, podem ser distinguidas como narrativas singulares e dissonantes, dado que propõem caminhos diferentes, alternativos. Como se procurou realçar ao longo desta pesquisa, elas não subscrevem uma concepção de literatura como espelho da realidade nacional, destoam do reflexionismo tão recorrente na produção cultural e crítica de esquerda, como nos ensina Terry Eagleton (2011), em *Marxismo e crítica literária*. Embora as duas narrativas não tenham alcançado a visibilidade nem tenham demonstrado a força necessárias para promover uma cisão substancial e definitiva com a matriz, elas nos legaram um material valioso para repensar a influência dessa tradição na história de nossa literatura, suas constantes reaparições, reformulações, e inclusive seus tentáculos na prosa brasileira do pós-ditadura. A propósito dessa sobrevida do

realismo no período democrático, pesquisadores como Karl Erik Schollhammer (2013) e Tânia Pellegrini (2009; 2012) já têm assinalado a predominância do método realista em livros mais recentes. A explicação dessa recorrência, assim como a sua análise, de acordo com eles, passaria inevitavelmente pela compreensão do quadro epidêmico de violência urbana do Brasil contemporâneo. Desse ponto de vista, a conservação e, em larga medida, o recrudescimento de um mundo hostil – condições que permitiram, na Europa do século XIX, o nascimento do realismo histórico – justificariam sua retomada nos dias de hoje. Realismo brutal, cru, feroz, traumático, hiper-realismo são os adjetivos e o prefixo que lhe dão. Sob variada designação, sob diferente indumentária, ele tem permanecido como um programa estético dominante entre nós, permanência que reforça a necessidade de examinar o que as vozes dissonantes, mesmo que esquecidas no tempo, têm a dizer.

REFERÊNCIAS

A MAÇÃ. Direção Samira Makhmalbaf. Roteiro Mohsen Makhmalbaf e Samira Makhmalbaf. Distribuição New Yorker. Irã, 1998. 1 DVD (86 min).

ARBERX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. Vida, Genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil São Paulo: Geração Editorial, 2013.

ARRIGUCCI JR, Davi. Jornal, Realismo, Alegoria: o romance brasileiro recente. In: _____. **Outros Achados e Perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ADORNO, Theodor. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985

_____. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

ANGELO, Ivan. **A Casa de Vidro**. 3 ed. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

_____. **A Face Horrível**. São Paulo: Lazuli Editora, 2006.

_____. **A Festa**. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

_____. **Amor?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____."O Espelho dos tapuias". In: **Itinerários**, Araraquara, nº10, 1996.

ASSIS, Machado. Literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: _____. **Crítica Literária** (Obras Completas). W.M. Jackson Inc. Editores. São Paulo: 1957. p. 129-149.

_____ **O alienista**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1976.

BACON, Francis. **Bacon**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BARROS, Edgard Luiz de. **Os governos militares**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In:_____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BICHO de Sete Cabeças. Dir. Laís Bodanzky. Prod. Luiz Bolognesi, Caio Gullane, Sara Silveira, Marco Muller. Roteiro Luiz Bolognesi. Ditribuição Columbia TriStar RioFilme, 2000.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. **Ação, Suspense, Emoção**: literatura e cultura de massa no Brasil São Paulo: Educ; Estação Liberdade, 1996.

BOSI, Alfredo. **O Conto Brasileiro Contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1994

BOSSA Nova. Dir. Bruno Barreto. Lucy & Luiz Carlos Barreto. Roteiro Alexandre Machado e Fernanda Young. Distr. Videolar. Manaus, 1999. DVD (95 min).

BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio [et al]. **A Personagem de Ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. A literatura e a Vida Social; O Escritor e o Público. In: _____. **Literatura e Sociedade**. 9 ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006.

_____. **Formação da Literatura Brasileira**: Momentos Decisivos. 9ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite** & outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

_____. Literatura, Espelho da América? **Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP. Número Especial Antonio Candido. Campinas, 1999. p. 105-113.

_____. Censura-violência. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 204-208.

_____. Vanguarda: Renovar ou Permanecer. In: _____. **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34. p. 214-225.

CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. 13. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

CLAEYS, Gregory. **Utopia**: a história de uma ideia. Tradução Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

CLOSE-UP. Dir. Abbas Kiarostami. Roteiro Abbas Kiarostami. Kanoon. Distr. Celluloid Dreams. Irã, 1990. 1 DVD (98 min).

CRIME delicado. Dir. Beto Brant. Bianca Villar, Renato Ciasca e Marco Ricca. Roteiro Beto Brant, Marçal Aquino, Maurício Paroni de Castro, Luís F. Carvalho Filho e Marco Ricca. Distr. Drama Filmes. Rio de Janeiro, 2005 1 DVD (88 min).

CORTÁZAR, Julio. Alguns Aspectos do Conto. In: _____. **Valise de Cronópio**. 2. ed. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 147-163.

COSSON, Rildo. **Fronteiras contaminadas**: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. Renovação e Permanência: o conto brasileiro da última década. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. nº 11. Brasília, janeiro-fevereiro de 2001, p. 3-17.

_____. Vozes nas Sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: _____. **Alteridade, Desigualdade, Violência na Literatura Brasileira Contemporânea**. Vinhedo: Horizonte, 2008. p. 78-107.

DAMATTA, Roberto. **A Casa & a Rua**. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIAS, Angela Maria. O voo do Olhar e a Cena Melancólica em Sérgio Sant'Anna. **O Eixo e A Roda**, Belo Horizonte, v. 9-10, p. 35-51, 2003-2004.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Trad. Waltersin Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. **Apocalíptico e Integrados**. Trad. São Paulo: Perspectiva, 1970.

EM nome da razão. Dir. Helvécio Ratton. Roteiro Helvécio Ratton. 1979.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Trad. Laura Fraga Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. O que é um Autor? In: _____. **Ditos e Escritos**. Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

_____. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Trad Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós-64**: “A festa”. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

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.

_____. Que Faz um Conto Ser Curto? Trad. Marta Cavalcante de Barros. **Revista USP**, São Paulo, nº 63, p. 219-230, setembro/novembro, 2004.

FURTADO, Celso. **Brasil: a construção interrompida**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **O mito do desenvolvimento econômico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As Musas Sob Assédio**: literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: SENAC, 2005.

_____. Anotações à Margem do Regionalismo. **Literatura e Sociedade**, 40-10, p. 44-55, 2002.

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

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, Prisões e Conventos**. Trad. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

GRACIANO, Igor Ximenes. **O Gesto Literário em Três Atos**: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. 2008. 97f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HOHLFELDT, Antonio. **Conto Brasileiro Contemporâneo**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagem**: CPC, vanguarda e desbunde. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. **Política e Literatura: a ficção da realidade brasileira – anos 70**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Trad. Vidal Oliveira. São Paulo: Globo, 2001.

HUYSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Trad. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

JANELA da Alma. Dir. João Jardim, Walter Carvalho. Roteiro João Jardim, Walter Carvalho. 2001.

KAFKA, Franz. **Essencial Franz Kafka**. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo. Penguin Classics / Companhia das Letras, 2011.

KAFKA, Franz. **O processo**. Trad. de Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

KUCINSKI, Bernardo. **O fim da ditadura militar**. São Paulo: Contexto, 2001.

LIMA, Edvaldo Pereira. Jornalismo e literatura: aproximações, recuos e fusões. In: **Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional**, Ano 13 n. 13, p. 145-159, jan/dez. 2009.

LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LUCAS, Fábio (org). **Contos da Repressão**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever. Trad. Giseh Vianna Konder. In: _____. **Ensaios sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MACDONALD, Dwight. Massicultura e Medicultura. In: ECO, Umberto et al. **A Indústria da Cultura**, Lisboa: Meridiano, 1971. p. 67-149.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe e Escritos Políticos**. Trad. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Nota sobre Maquiavel. In: _____. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 237-253.

MORIN, Edgar. A integração Cultural. In: _____. **Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo – In: neurose**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

MORUS, Tomás. **A Utopia** ou o tratado da melhor forma de governo. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.

NISE – O Coração da Loucura. Dir. Roberto Berliner. Prod. Rodrigo Letier, Lorena Bondarovsky. Roteiro Roberto Berliner et al. Roteiro Flávia Castro, Mauricio Lissovsky, Maria Camargo e Chris Alcazar. Distrib. Imagem Filmes, 2016.

NO. Dir. Pablo Larrain. Prod. Pablo Larrain, Juan de Dios Larrain, Daniel Marc Dreifuss. Roteiro Pedro Peirano. Distribuição Imovision, 2012.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORWELL, George. **1984**. Trad. Wilson Velloso. 22 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1991.

PARRON, Tamis. Disputas de poder no ocaso do Império: uma leitura de O Alienista. **Revista USP**, São Paulo, n. 88, p. 199-206, dezembro/fevereiro, 2010-2011.

PAZ, Octávio. Literatura de fundação. Invenção, subdesenvolvimento, modernidade. In: _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, s/d.

PELEGRINI, Tânia. **A imagem e a Letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Mercado de Letras, 1999.

_____. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 39, jan/jun. 2012, p. 37-55.

_____. Ficção Brasileira Contemporânea: Ainda a Censura? **Acta Scientiarum**, Maringá, 23 (1): 79-86, 2001.

_____. **Gavetas Vazias**. Ficção e Política nos anos 70. São Carlos: UFScar/Mercado de Letras, 1996.

_____. Realismo: a persistência de um mundo hostil. In: **Revista de Literatura Comparada**, n. 14, 2009.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o Conto. In: _____. **Formas Breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 87-92.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Sargento Getúlio**. Rio de Janeiro: O Globo/Folha de São Paulo, 2003.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e Kafkianos. In: _____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. p. 221-259.

_____. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio [et al]. **A Personagem de Ficção**. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: _____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. p. 73-97.

SANT'ANNA, Sérgio. **A Senhorita Simpson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Notas de Manfredo Rangel, Repórter** (a respeito de Kramer). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

_____. **Um Crime Delicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. 50 Contos e 3 Novelas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O caminho circular da ficção (ou: não será outra a verdade?). In: _____. **Uma Literatura nos Trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 176-187.

_____. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHNAIDERMAN, Boris. “O Alienista”, Um Conto Dostoievskiano? In: **Teresa** revista de Literatura Brasileira [6/7]; São Paulo, 2006. p. 268-273.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do Crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

_____. Cultura e Política 1964-1969: alguns esquemas. In: _____. **O Pai de Família e Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

_____. Nacional por subtração. In:_____. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-49.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária**: polêmicas, diários & retratos. (Brasil os anos de autoritarismo: análise, balanço, perspectivas). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. **Tal Brasil, qual Romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TCHEKHOV, Anton. **As Três Irmãs; Contos**. Trad. Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

THOMPSON, John B. **Mercadores de Cultura**: o mercado editorial no século XXI. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

TURGUÊNIEV, Ivan. **Pais e filhos**. Trad. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

WELLERSHOFF, Dieter. Literatura, Mercado e Indústria Cultural. **Humboldt**, nº 22, p.44-48, 1970.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOOLF, Virginia. Mr. Bennett and Mrs. Brown. In: _____. **Collected Essays**. V. 1. London: Chatto & Windus, 1968.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. Cinema Político e Gêneros Tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática. **Revista USP**, nº 19, setembro-novembro, 1993.

_____. Melodrama ou a Sedução da Moral Negociada. **Novos Estudos CEBRAP**: nº 57, julho de 2000, pp. 81-90.