

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**Representações da violência do Pós-64 na ficção literária de Ivan Ângelo: a escrita
engajada**

FRANCESCA BATISTA DE AZEVEDO

PORTO ALEGRE-RS

2015

**Representações da violência do Pós-64 na ficção literária de Ivan Ângelo: a escrita
engajada**

FRANCESCA BATISTA DE AZEVEDO

Dissertação de mestrado apresentada como
requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Sociologia ao Programa de Pós-
Graduação em Sociologia da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador:

Prof. Dr. José Vicente Tavares dos Santos

Porto Alegre, 2015

CIP - Catalogação na Publicação

Azevedo, Francesca Batista de

A representação da violência do Pós-64 na ficção literária de Ivan Ângelo: a escrita engajada / Francesca Batista de Azevedo. -- 2015. 130 f.

Orientador: José Vicente dos Santos.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Representação da violência. 2. Pós-64. 3. Sociologia da Literatura. 4. Literatura Brasileira. 5. Ivan Ângelo. I. Santos, José Vicente dos, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

FRANCESCA BATISTA DE AZEVEDO

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito final para obtenção do título de Mestre
em Sociologia.

Aprovada em 02 de outubro de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Vicente Tavares dos Santos (PPGS-UFRGS)
(Orientador)

Prof.^a Dr.^a Ligia Mori Madeira (PPGS- UFRGS)

Prof. Dr. Enio Passiani (IFCH-UFRGS)

Prof. Dr. Alex Niche Teixeira (PPGS-UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Ao PPGS-UFRGS pela oportunidade de prosseguir os estudos em uma universidade pública, gratuita e de qualidade.

À CAPES pela concessão de bolsa de estudos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Vicente Tavares dos Santos, pelo acolhimento e confiança.

À Regiane Accorsi, secretária do PPGS, pela eficiência e disponibilidade.

Aos colegas Rui Zanata Jr., Gabriela Blanco e Cristiano Junta pela solidariedade.

Ao Prof. Dr. Renato Oliveira pelo incentivo a prosseguir firme na incerteza.

Aos moradores e amigos da CEU-UFRGS e da CEFAV pela convivência interdisciplinar.

Ao Centro de Referência das Lutas Políticas do Brasil (1964-1985) pelo compartilhamento de muitas memórias.

À minha família, em especial, à minha mãe Soila, sempre presente.

E ao meu companheiro e historiador, Dihony Corrêa.

RESUMO

Através das representações da violência presentes nas obras ficcionais escritas por Ivan Ângelo *A Festa* (1976) e *A casa de vidro* (1979), durante a Ditadura do Pós-64, é possível relacionar o discurso literário às dimensões sociais. Pelo crivo da história e conceitos originários da Crítica Literária e da Literatura Comparada aplicados ao campo da Sociologia da Literatura, é possível compreender com sensibilidade e rigor alguns episódios e elementos da vida social brasileira, tais como: o papel do escritor em tempos de repressão à liberdade de expressão. Esse exercício reflexivo, arriscado e recente na sociologia materializa tanto os estudos literários quanto os sociológicos, de modo que o imaginário adquire *status* de objeto social, o que introduz, na análise sociológica dos textos (verbais e imagéticos) e suas circunstâncias de produção, a afirmação de uma das características mais sociais e humanas: a narratividade. A escrita criativa é uma fonte de acesso a posicionamentos tanto estéticos quanto políticos, e através dessas interfaces mesclam-se a memória, o esquecimento e a construção da ideia do passado. Por isso, a prática da leitura sob essa via ressignifica o sentido do presente e avança um passo a mais em direção à literatura como um fato social inegável e como ato ao mesmo tempo individual e coletivo que persiste através dos tempos e da cultura nacional.

Palavras-chave: Sociologia da Literatura, Representações da violência, Pós-64, A festa, A casa de vidro, Ivan Ângelo.

ABSTRACT

It is possible to establish relations with literary discourse and social dimensions by means of the representations of violence existent in the fictional works *The celebration* (1976) and *The tower of glass* (1979) written by Ivan Ângelo during the Post-64 dictatorship. It is conceivable to comprehend sensibly and rigorously some episodes and elements of Brazilian social life, such as the role of the writer in times of freedom of expression repression by sifting through history and concepts from Literary Criticism and Comparative Literature applied to the field of Sociology of Literature. This risky and recent in sociology reflexive exercise enriches the study of literature and sociology in a way that fictional thought receives *status* of social object which introduces the statement of one of the most social and human features, the storytelling, in the sociological analysis of verbal and imagery texts and their production circumstances. Creative writing is a source of entry to both aesthetic and political positioning and, through these interfaces, memory, oblivion and the construction of the past are all mixed. Therefore, the practice of reading under this comprehension reframes the meaning of the present and advances another step towards literature as an undeniable and social fact and also as a fact that is at the same time individual and collective and that persists through time and through national culture.

Keywords: Sociology of literature, representations of violence, post-64, *The celebration*, *The tower of glass*, Ivan Ângelo.

In Memoriam

**Meus avós Aldair Henrique Batista, brigadiano, em Tapera, e
Setembrino Batista, participante do Grupo dos Onze, em Carazinho.**

**“Quem diria?
A história que meu filho estuda
eu lia
nos jornais do dia.”
(Millôr Fernandes)**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: CENAS PRÉ E PÓS-GOLPE DE 64	15
1.1 Versões inacabadas.....	15
1.2 “Cinquenta anos em cinco”, “Reformas de base”: antecedentes do Golpe.....	16
1.3 Jango no alvo da crise.....	20
1.4 Brasil: Estado de Exceção.....	26
1.5A formação do regime: Estado de Segurança Nacional na América-Latina.....	28
CAPÍTULO II: CULTURA INQUIETA	31
2.1 Teatro, cinema, música e a literatura	31
2.2 A presença da literatura em tempos de repressão social e política.....	36
CAPÍTULO III. A FESTA, ROMANCE PUBLICADO EM 1976	40
3.1 Chaves de acesso a uma leitura acerca da representação da violência no Pós-64.....	40
3.2 A estruturação da obra <i>A festa</i>	45
3.3 O começo flamejante de “ <i>A festa</i> ”.....	46
3.4 Marcionílio de Mattos: flagelado, camponês, agitador.....	48
3.5 Carlos Bicalho, o estudante agitador.....	53
3.6 Andrea: a mulher não pode ficar marginalizada.....	62
3.7 A Festa: Que festa?.....	69
3.8 Um personagem que é um escritor.....	71
CAPÍTULO IV: REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA DO PÓS-64 NO CONTO A CASA DE VIDRO (1979) DE IVAN ÂNGELO	74
4.1 Contexto da publicação de <i>A casa de vidro</i>	74
4.2 O texto ficcional <i>A casa de vidro</i>	77
4.3 Uma alegoria em tempos de censura?.....	80
CAPÍTULO V. IVAN ÂNGELO E A ESCRITA ENGAJADA	94
5.1 Discurso poético engajado	94
5.2 Ivan Ângelo, um intelectual na cultura nacional	95
5.3 As forças de resistência da literatura	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
ANEXO I: ENTREVISTA COM IVAN ÂNGELO	107
REFERÊNCIAS	126

INTRODUÇÃO

É importante nesta dissertação de mestrado trazer os impasses e os riscos da afirmação de que a literatura, suas circunstâncias de produção e circulação, sua representação e seus dilemas formais enquanto discurso socializador de sentimentos e tensões humanas, é um objeto sociológico legítimo. Muitas vezes, o apreço e apego maior ao empirismo e à concretude das ações e dos fatos sociais evidencia o estudo da sociologia da literatura como sendo um ramo de trabalho voltado ao estudo das relações sociais em torno dos escritores e seus grupos, do campo literário, da cadeia de produção, dimensões fundamentais para determinadas abordagens¹.

A aproximação entre a ciência e a arte, neste trabalho com a sociologia da literatura, preocupada com a representação do autoritarismo e da repressão nas obras escritas por Ivan Ângelo na Ditadura do Pós-64, tem pela frente o desafio de tocar em um espaço de estudo incômodo para os herdeiros de uma “dívida” com as ciências naturais. Dessa aproximação se determina um objeto de estudo cuja dimensão empírica não é imediata, uma vez que o sentido de uma sociologia da obra de arte, ou ainda, de uma sociologia do romance, é elaborado em suas dimensões estéticas, fornecidas pela análise comparativa da linguagem e de conteúdo do texto em uma dada condição social com fontes discursivas e imagéticas.

Esta dissertação tem como pressuposto a metodologia comparatista no campo dos estudos literários, por explorar nexos e relações entre diferentes disciplinas através dos constantes fluxos e influxos textuais estabelecidos em torno de temas e performances discursivas. Por conseguinte, busca-se aproximar ao estudo da literatura outros campos epistêmicos e diferentes manifestações culturais que desde as origens do estudo crítico do campo literário provocam reflexões polissêmicas e transversais, como as que giram em torno da relação entre a palavra e a imagem, a realidade e a ficção, a apresentação do/de um mundo e a representação do mesmo, a compreensão da literatura como uma manifestação que “fala do mundo” e que “fala da literatura mesma” (COMPAGNON, 2001).

Para análise das ficções relacionando a obra à perspectiva sociológica da qual se propõe esse estudo usar-se-á a noção de *intertextualidade*, concebida por Julia Kristeva (KRISTEVA, 1974), que renovou os estudos em/de literatura na segunda metade do século XX na mesma

¹ Os brasileiros Roberto Schwarz e Antonio Candido são exemplares referências quanto às possibilidades do estudo literário de corrente sociológica e da sociologia da literatura enquanto manifestação cultural brasileira. Expressão socializada é acessada pela linguagem escrita em língua materna, em um objeto ou bem cultural materializado em um livro, objeto portátil, artístico.

esteira já trilhada por Mikhail Bakhtin, ampliando tais estudos para além das noções de fontes e influências. Ampliou-se o campo da Literatura Comparada e da Teoria Literária devido à ‘intertextualidade’ que trouxe mais possibilidades de interpretação e de problematização aos textos literários. A negociação de sentido através da linguagem verbal depende de um sujeito enunciador que, em seu tempo histórico, apresenta uma narrativa, decodificada e atualizada por outro sujeito, o leitor, em outra situação. Esse *dialogismo* (BAKHTIN, 1981) torna a palavra literária *móvel*, de modo que o sujeito enunciador (o narrador, o eu ‘lírico’, um personagem etc.) é presentificado em um discurso que será ressignificado a cada ato de leitura. A ausência de um *logos* onipresente e completo no texto literário rompe com o pressuposto centro fixo e acabado do sentido das obras, assim, libertando-as de uma subordinação pré-determinada, ou tradicional, que via no texto literário apenas uma herança, ou traços de influência de determinados escritos já reconhecidos, prestigiados e canonizados pelo campo literário e pela tradição acadêmica.

Devido à noção do intertexto os sentidos de um texto e contexto são acionados e elaborados pelos interlocutores constantemente. O narrador literário estabelece comunicação com o leitor pela leitura deste. Através dessa interação e do acordo que se estabelece entre eles, o texto apresenta seu contexto, acionado mediante a interpretação do sujeito leitor em seu próprio contexto social. Contudo há uma estrutura que não pode ser descartada. Dessa maneira, a literatura torna-se um dentre tantos discursos nos quais a escritura porta subjetividade e comunicabilidade, sendo constantemente definida e redefinida por textos outros, pois as palavras são sempre “prenhes de resposta” e relacionam-se a um *já-dito* (BAKHTIN, 1981). Nesse sentido, os textos e os hipertextos configurariam uma grande “arqueogenealogia” do saber (FOUCAULT, 1997) literário e da história literária e cultural com seus diferentes pontos de emergência e diálogo, compondo, um grande *mosaico de citações* (KRISTEVA, 1974, p. 64), absorção e transformação de um texto em outro no interior do *sistema literário* (CANDIDO, 1985), no qual o autor- o leitor- o texto- e os contextos relacionam-se orgânica e socialmente com vistas a um fim: a literatura como um fato social e uma linguagem particular.

Através dessa perspectiva da *Literatura Comparada* analisar-se-á o modo como uma dada realidade política deixou marcas em grande parte da produção literária, no caso desta dissertação, são objetos de estudo as obras de ficção brasileira do escritor mineiro Ivan Ângelo: *A festa* (1976) e *A casa de vidro, cinco histórias do Brasil* (1979). Essas obras serão analisadas buscando a possível jornada do discurso literário como manifestação ética e

estética de diálogo (transgressor e criativo) e tensão com o regime ditatorial deflagrado em 1964, com seus discursos e práticas de autoritarismo.

As literaturas são *lugares de memória*² cuja forma privilegiada de dar forma ao pensamento, a um *ethos*, fornece saberes e visões de mundo como as perspectivas simuladas, interpretadas e históricas dos indivíduos em uma determinada sociedade. Sendo um discurso poético, uma mídia, uma narrativa, um fato social, localizado numa coletividade mais ou menos determinada, estocam-se na literatura saberes, opiniões, teses, registros, formas de socializar sentimentos, modos de pensar etc. Uma vez que “a rememoração [é] um processo realizado no presente com base em dados passados” (UMBACH; OURIQUE, 2010) estudar a literatura brasileira produzida no Pós-64 abre ao presente possíveis elos de identidade com o passado recente, com a repressão e o autoritarismo vividos sob a Ditadura, ainda não bem compreendida em muitos de seus matizes, pois o secretismo cerca as versões históricas reforçando duelos de interpretações. Muito do que se sabe sobre a ditadura representou-se na literatura, que respondeu e reagiu criativa e criticamente acerca dos acontecimentos sociais e políticos.

A Literatura desse período, dos chamados *Anos de Chumbo* (GASPARI, 2002), reintroduz saberes apagados ou em vias de serem esquecidos pelo acesso a uma história que atravessa a temporalidade da mídia literatura, aproximando sujeitos, discursos, textos e contextos em momentos históricos diferentes, mas reveladores do que se pode entender sobre o passado. Entretanto, ao fazer esse estudo, deve-se evitar o erro de transformar a literatura em mero documento das situações e transições sociais (BOSI, 2002), assim, a Literatura não apenas reflete o social, mas dele resulta. A história é relativizada pelo testemunho criativo do escritor; as noções do passado conformadoras dos discursos do presente alargam os limites, conformam e deformam o papel da crítica literária junto à crítica social, através das manifestações da literatura de ficção.

Diante disso, sustenta-se o comparecimento do tema da repressão política na ficção brasileira do Pós-64 como um fato social, o qual não se constitui apenas como motivo literário, mas instrumento de socialização histórico-cultural importante ao entendimento da identidade e das versões compartilhadas sobre o que foi o período violento vivido na Ditadura. A literatura brasileira contemporânea produzida nos períodos de regimes autoritários apresenta tendências bastante diversas de linhas temáticas e socializa experiências

² NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

históricas de violência pelo crivo da representação social na/da linguagem verbal escrita.

Um panorama histórico de alguns fatos marcantes da época da Ditadura será apresentado no CAPÍTULO I, CENAS PRÉ E PÓS-GOLPE DE 64. Certas condições históricas que possibilitaram o surgimento de narrativas literárias que se inspiram em temas sociais, populistas e vanguardistas. No caso do Brasil, em 1968, houve uma hegemonia de esquerda na produção cultural³. Nessa época em que o teatro, a música e o cinema popular alcançaram prestígio com seu público, houve grandes manifestações contrárias ao golpe de 1964 nas ruas. No Brasil poderia ter ocorrido um “modernismo temporão”,⁴ pois o aparecimento de uma cultura acadêmica, a confiança no desenvolvimento positivo das novas tecnologias e a percepção da viabilidade de uma Revolução Social, nos anos 60, teria contribuído para as experiências culturais que contestaram o quadro político e buscavam inovações formais na arte. Esse contexto será discutido no CAPÍTULO II: CULTURA INQUIETA: O TEATRO, O CINEMA, A MÚSICA E A LITERATURA.

Personagens e demais recursos literários empregados na obra de Ivan Ângelo serão apresentados no CAPÍTULO III, A OBRA “A FESTA”, e IV O CONTO “A CASA DE VIDRO”. A análise comparatista destaca textualmente alguns elementos da narrativa, a saber: os planos de ação temporal e espacial; o uso do discurso seja pelo narrador, seja pelos personagens; a visão de mundo dos personagens; a intervenção do local de enunciação do narrador\autor. As intersecções entre a ficção e a realidade balizam a sociologia da literatura ao estudo da representação social nos textos de Ivan Ângelo. Estes são analisados segundo as bases de um programa crítico-analítico que compreende a obra arte literária imersa em sua condição histórica e social (AUERBACH, 2004). A linguagem é estudada técnica e filologicamente⁵.

A literatura de ficção nos textos analisados nesse estudo demonstram uma crítica social que força a revisão do conceito de intelectual engajado. A literatura adquire uma função

³ SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. **Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Paz & Terra, 2001.

⁴ O *modernismo temporão* expressão do historiador Marcelo Ridenti (RIDENTI, 1993), segundo o qual o “modernismo” brasileiro nos anos 60 recolocava tardiamente elementos do modernismo dos anos 20 e tão logo na segunda metade da década de 1960 perde o vigor. Alguns traços foram: a modernização conservadora do golpe militar imposta à sociedade brasileira, que contribuiu para a conversão da oligarquia em uma burguesia agrária; a sociedade urbanizava-se rapidamente e enfraqueciam-se as tradições populares camponesas para resistirem à indústria cultural; o caráter libertário da modernização e otimismo no governo de Kubitschek virariam uma ilusão diante da submissão dos trabalhadores a ordem capitalista que se fortalecia. Por isso nos anos 60 as manifestações culturais do período se dividiam entre o bloco ligado ao debate e a estética formalista ou vanguardista e o bloco nacional e popular. Para saber mais consultar: RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Ed. Unesp, 1993. Artigo que apresenta em linhas gerais o romantismo revolucionário desse período, disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000200003&script=sci_arttext>, acessado em junho de 2013.

⁵ Filologia: estudo de língua, de literatura, de cultura ou de civilização sob uma visão histórica, a partir de documentos escritos.⁵

política associada à sua força simbólica, de modo que sem a aceitação da subjetividade não há acesso ao conhecimento da literatura e ao jogo de sentidos que ela propõe. O escritor Ivan Ângelo é um dos autores que reforçou essa ideia, defendendo uma preocupação com a composição da linguagem que, em segundo plano, apresenta a temática política relacionada ao momento brasileiro do pós-64. Essa temática histórica é tomada como objeto de estudo da sociologia por representar uma condição social compartilhável por meio de uma língua comum, um meio de pertencimento à cultura nacional acessada pela narrativa. Esse poder da literatura e, portanto da subjetividade, é tratado no CAPÍTULO V, IVAN ÂNGELO E A ESCRITA ENGAJADA.

É possível evidenciar os discursos presentes na literatura influenciada pelo contexto da repressão e do autoritarismo durante a Ditadura do Pós-64 nos textos de Ivan Ângelo? Como o desenvolvimento estilístico da obra caracteriza o conteúdo da narrativa e socializa determinada representação social? Que militância é essa que se apresenta em *A festa* e *A casa de vidro*? Qual é o poder da literatura em tempos de repressão social e política? Essas questões serão retomadas nas CONSIDERAÇÕES FINAIS.

CAPÍTULO I: CENAS DO PRÉ E PÓS-GOLPE DE 64

1.1 Versões inacabadas

A ditadura militar de 1964 a 1984, instalada por um golpe militar contra o regime democrático sob a presidência de João Goulart, foi um período abertamente autoritário, num momento histórico mundial em que ainda estavam em choque dois modelos socioeconômicos: o capitalismo e o comunismo.

A historiografia sobre o golpe de 64 brasileiro tem aglomerado posicionamentos reflexivos, que colocam em pauta questões que não foram bem esclarecidas até hoje, pois:

“(...) velhos mitos e estereótipos estão sendo superados, graças tanto a pesquisa histórica factual de perfil profissional quanto ao que poderíamos caracterizar como um ‘desprendimento político’ que o distanciamento histórico possibilita: tabus e ícones de esquerda vão sendo contestados (...) sendo cada vez mais frequente que pesquisadores do tema não tenham *parti pris*.” (FICO, 2004, p.30).

Esse debate gira em torno da discussão sobre os clichês e os mitos da ditadura militar brasileira, da avaliação dos fatos e de suas respectivas versões. Alguns debates e controvérsias que se podem elencar são: se os militares golpistas formariam instituições autônomas ou estariam a serviço de um grupo social; sobre o perfil vacilante, a inabilidade e o possível golpismo de João Goulart, diferentemente do mito do presidente reformista vitimado por reacionários; se havia tortura e censura só após 1968; se os oficiais-generais seriam responsáveis ou não pelos assassinatos políticos etc. Diante dessas questões, pode-se falar de uma nova fase da produção histórica sobre o período.

Versões e controvérsias acerca do pós-64 da história recente do Brasil tratam ainda das condições que permitiram a implantação da ditadura, pela sua natureza e alcance político e econômico. As versões tendem a impedir a *instrumentalização do esquecimento como arma política contra as democracias*. O afastamento do passado traz maior neutralidade aos estudos sobre o Pós-64, porém não diminui o secretismo que paira sobre o período. A preservação e a abertura de arquivos e documentos sigilosos, bem como a reparação do Estado a familiares, vítimas, mortos e aos desaparecidos políticos é parte dos desdobramentos da história presente

da sociedade civil e entidades ligadas aos direitos humanos, em defesa da justiça, da memória e da verdade.

Para alguns estudos o crescimento capitalista no Brasil ocorreu em momentos de governos autoritários, ou seja, houve uma *redundância autoritária*, como foi o caso entre 1930 e 1945 e entre 1964 a 1984. Nos períodos da história brasileira, não abertamente autoritários (Dutra e Era Vargas), havia um forte controle do movimento dos trabalhadores, especialmente do *operariado industrial, ao lado de uma ação do Estado implantando mecanismos de acumulação forçada que deram sustentação à industrialização*” (OLIVEIRA, 2004). O projeto de desenvolvimento capitalista posto em prática no Brasil desde a Era Vargas culminaria no agravamento de uma crise política e social durante outra forma de governo autoritário, não mais populista: a Ditadura civil-militar. Num contexto de Guerra Fria, a modernização do país e a internacionalização da economia entravam em choque com as estruturas sociais internas.

Diante dessas e outras tantas abordagens históricas, os modelos explicativos em relação às especificidades do golpe de 1964 no Brasil estão em plena construção do estudo histórico como tal. Por isso, pode-se afirmar que a memória está sendo disputada, concomitantemente à historiografia do Pós-64 no momento presente. Entretanto, é possível estabelecer alguns marcos e divisões de caráter didático para montar um panorama da situação nacional dessa Ditadura que perdurou por aproximadamente 21 anos.

1.2 “Cinquenta anos em cinco”, “Reformas de base”: antecedentes do Golpe.

Como estratégia desenvolvimentista, o *Plano de Metas* da presidência de Juscelino Kubitschek (1956-1961), cujo lema era "*Cinquenta anos em cinco*", organizou e implantou setores básicos lucrativos como siderúrgicas, hidrelétricas, estradas de rodagem. Nessa época, aumentou o consumo de eletrodomésticos (televisão, enceradeira, aspirador de pó) e automóveis em virtude do incentivo à produção de bens pela iniciativa privada e pelo capital estrangeiro. A modernização do país como projeto nacional continuava o que se iniciara nas décadas de 20 e 30.

O governo de Jânio Quadros, eleito presidente, em 1961 com 48% dos votos, era apoiado pelo Partido Democrata Cristão (PDC) e pela União Democrática Nacional (UDN),

cuja proposta ideológica era *liberal não-desenvolvimentistas* (não-industrialistas)⁶. Essas duas legendas eram representantes das facções "duras" das forças armadas e os setores liberais-conservadores da sociedade civil.

Nessa época, havia votação inclusive para vice-presidente, a qual acabou elegendo João Goulart, o Jango, presidente do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) cuja ideologia era *Desenvolvimentista nacionalista*. Jango, visto como o principal sucessor de Vargas, ao lado de Jânio, formava um governo não unificado, pois ambos eram representantes de setores da elite brasileira com diferentes interesses econômicos.

Esse novo governo executou uma série de medidas que ocasionou aumento do custo de vida, congelamento dos salários e restrição de crédito. A relativa estabilidade e desenvolvimento econômicos em crise tiveram como desfecho a renúncia de Jânio Quadros (figura 1) à presidência sob circunstâncias ainda pouco esclarecidas.

Em razão da ameaça ao empossamento de Jango à presidência da República, em 1961, Leonel Brizola, na época, seu cunhado e governador do Rio Grande do Sul, liderou a *Campanha da Legalidade* contra os setores conservadores em defesa da posse do vice-presidente. Contudo, foi adotado o parlamentarismo, justamente para diminuir o poder do Presidente e, desta forma, tornou a posse de Jango mais aceitável pela direita, já que o presidente não teria plenos poderes sem o aval do primeiro ministro, Tancredo Neves. O regime parlamentarista teve vida curta, seu término foi decretado em 1962.

Jango anunciou que faria as chamadas "Reformas de Base" para reorganizar a vida socioeconômica e política nacionais em um famoso discurso proferido a 150 mil pessoas na Central do Brasil⁷, no Rio de Janeiro, em 13 de março de 1964. Entidades ruralistas, setores da Igreja Católica, partidos liberais conservadores (UDN e setores majoritários do PSD), grande imprensa, discordavam das medidas anunciadas pelo governo, em razão disso, fizeram uma forte campanha nacional contra as reformas de base. Por isso, em 19 de março, a primeira manifestação da *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* saiu às ruas, reunindo número superior de participantes do que aquele presente no comício de Jango na Central do Brasil.

⁶ Os termos Liberal não-desenvolvimentistas e Desenvolvimentista nacionalista foram empregados conforme foram mencionado por Caio Navarro de Toledo em 1964: *o golpe contra as reformas e a democracia* em trabalho apresentado no Seminário 40 Anos do Golpe: ditadura militar e resistência no Brasi, FAPERJ, 2004.

⁷Parte do discurso pode ser assistida no sítio: <<http://www.youtube.com/watch?v=KjM48ZjevMA>>, acessado em: jan. 2010.

O regime ditatorial no Brasil é entendido por alguns historiadores como sendo um projeto amplo de dominação autoritária na sociedade que atingiu não só a vida política do País, mas também a cultura. Na educação escolar, exceto na militar, por exemplo, houve a retirada dos currículos das disciplinas humanistas, como a Filosofia, e inserida a disciplina de Moral e Cívica, demonstrando a intenção do Regime em gerir os saberes que caberia à escola vincular ou não. Houve, contudo, apoio civil e popular, pois não raro pessoas comuns denunciavam atitudes ditas subversivas e suspeitas à polícia, assim como defendiam veementemente valores conservadores para preservação da “moral e dos bons costumes” da família brasileira sob o binômio: segurança e desenvolvimento.

As práticas ditatoriais preservaram alguns elementos da democracia, ou melhor, teatralizaram-nos através de um congresso que embora cerceado manteve-se a maior parte do tempo em funcionamento, mesmo que aparelhado pelo bipartidarismo: a ARENA sustentava a política do regime militar, era “o partido do sim”; o MDB era o partido de oposição “o partido do sim, Senhor”. Apesar de manter essa “liturgia” política democrática, indivíduos tiveram seus direitos políticos cassados e o Estado legalizava os atos de violência encobrendo ou justificando sequestros, torturas, assassinatos de opositores⁸.

O governo militar contou com seis presidentes militares, a saber: Castelo Branco (1964-1967), Arthur da Costa e Silva (1969), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Batista Figueiredo (1980-1985). Em síntese, 21 anos de ditadura aproximadamente, que transformou o Brasil que, em teoria, era um Estado de Direito, mas que na prática estava distanciado dos reais pressupostos da sua constituição. A *legalidade autoritária* (ANTHONY, 2010)⁹ empregada por esse tipo de governo, justificava a repressão e o autoritarismo, encobrendo pela própria lei o terrorismo de Estado. Em 1968, nesse sentido, é

⁸ Sobre os mortos e desaparecidos políticos ver o dossiê: TELES, Janaina de Almeida, et. al. (org.). **Dossiê Ditadura: mortos e desaparecidos políticos no Brasil (1964 - 1985)**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos: IEVE (Instituto de Estudos sobre a Violência do Estado), 2010. Ainda, sobre o histórico deste dossiê, sabe-se que “Em novembro de 1979, os familiares de mortos e desaparecidos políticos organizaram informações relatando as denúncias sobre os assassinatos e desaparecimentos decorrentes da perseguição política durante a ditadura brasileira (1964-1985), para ser apresentado no II Congresso pela Anistia, realizado em Salvador (BA). Este dossiê foi posteriormente ampliado pela Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos do Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA/RS) e editado pela Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, em 1984. (...) Neste documento constam 339 nomes, dos quais 144 são desaparecidos políticos no Brasil e no exterior. Em 1995, o livro foi revisado, ampliado e publicado com o título *Dossiê dos Mortos e Desaparecidos Políticos a partir de 1964*, em Recife e, em 1996, em São Paulo”. Fonte: IEVE.

⁹ Para saber mais sobre esse padrão de repressão ver ANTHONY, W. Pereira. *Ditadura e Repressão: o autoritarismo e o estado de direito no Brasil, no Chile e na Argentina*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

visivelmente exemplar o famigerado “Ato Inconstitucional de número cinco”, o AI-5. Em contrapartida houve também sinais de crescimento econômico, o chamado *milagre brasileiro* vivido entre 1967-1973, no qual o país se integralizava internacionalmente, aumentava a concentração de renda e nome da “revolução modernizadora”, “a redentora”.

A cena cultural era altamente vigiada, havia o controle estatal sobre a produção artística e seu conteúdo. Mais que a censura, a repressão criava uma “produção da suspeita”, já que:

Através das fontes coletadas junto às coleções do DOPS, nos arquivos Públicos do Rio de Janeiro e em São Paulo é possível ter uma ideia das estratégias, do imaginário e das representações simbólicas que regiam o olhar e a produção escrita dos agentes da repressão, dentro da estratégia da produção da suspeita. (NAPOLITANO, 2004, p.105).

A escrita da burocracia repressiva era criteriosamente perversa para criar a representação do “inimigo interno” que poderia estar oculto nas atuações na política e na cultura. A lista dos elementos que entravam no cálculo da desconfiança militar é composta pelos seguintes pontos de observação: a participação em eventos patrocinados pelo movimento estudantil, a participação em eventos ligados a campanhas ou entidades da oposição civil; a participação no movimento da MPB e nos festivais dos anos 60; o conteúdo das obras e declarações dos artistas à imprensa (anexadas aos informes, relatórios e prontuários, como provas de acusação); a ligação direta com algum subversivo qualificado pela comunidade de informações oficiais; a citação do nome do artista em algum depoimento ou interrogatório de presos– estes eram eventualmente reunidos em formas de “prontuários”, uma síntese de informes.¹⁰

Enfim, o regime ditatorial brasileiro perdurou oficialmente até 1985, sendo o Brasil uma das primeiras nações na América a implantar a ditadura, favorecendo golpes militares em outros países, como no Chile e na Argentina. É sob esse contexto, sumariamente exposto, que a vida nacional e cultural passou a transcorrer no Pós-64 e é representado em manifestações artísticas, tais como a literária.

¹⁰ Mulheres e homens estudantes, trabalhadores, intelectuais e políticos não foram os únicos “inimigos” da Ditadura, crianças chegaram a ser presas, agredidas e mesmo fichadas como terroristas nos DOI-CODIs, DOPS, e outros locais, conforme o segundo volume do Relatório da Comissão Nacional da Verdade também apresenta. Para saber mais sobre a investida da repressão sobre as crianças, ver o documentário *15 Filhos*, produzido em 1996, no qual pela primeira vez algumas dessas vítimas, relatam suas histórias, o mesmo se encontra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XjXs_DOTfCk>, acessado em: abril de 2013.

1.3 Jango no alvo da crise

Reformas importantes e polêmicas: reforma urbana, reforma bancária, reforma tributária, reforma eleitoral, reforma do estatuto do capital estrangeiro, reforma universitária eram debatidas na sociedade. Muitos setores se agitavam na cidade e no campo. O Brasil era o *país do futuro*, a organização das antigas estruturas eram repensadas e a modernização, um fim.

Jango foi o alvo de uma ampla e heterogênea frente de forças. Entre os apoiadores do golpe contra sua figura havia aqueles que queriam apenas derrubá-lo, outros que desejavam mudanças mais profundas, afinadas com a política empreendida pelos Estados Unidos. Empresários e lideranças civis como Ademar Barros, Magalhães Pinto e Carlos Lacerda pretendiam beneficiar-se com o saldo à oposição militar (AARÃO, 2002, p.34). Em torno da situação, em novembro de 1961, uma organização de civis e militares criou o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), que se tornaria um centro de oposição a Jango. O IPES defendeu uma política econômica mais alinhada com a internacionalização do mercado brasileiro, tornando-se também um dos vetores que motivaram a derrocada de Jango. O instituto trabalhava em defesa de um Estado regulador, internacionalista-liberal, em vez de nacional-estadista e intervencionista, o que significava “deixar o bolo crescer para então dividi-lo”.

Diante da saída de Carlos Lacerda, Jango foi impedido de tornar-se o presidente conforme garantia a constituição. Diante disso, o chamado movimento da Legalidade liderado por Leonel Brizola (figura 7) defendeu a ordem legal, ganhando força e volume ao receber apoio do III Exército, na pessoa do general Machado Lopes; de militares nacionalistas dispostos a não cumprir ordens contrárias à constituição, alguns oficiais e subalternos das Forças Armadas e da Brigada Militar; estudantes; pessoas envolvidas na luta pela Reforma agrária; trabalhadores urbanos sindicalizados; um número significativo de populares e o apoio da igreja através de D. Vicente Scherer. O episódio foi marcado pela ameaça real de uma guerra civil, como se sabe:

Seguiram-se fatos como a ameaça de bombardeio do Palácio Piratini, a desmontagem das bombas em Canoas, a requisição da Rádio Guaíba e a montagem

da Rede da Legalidade, a transformação do Palácio em trincheira e o afluxo de apoiadores à causa encabeçada pelo governador (RODEGHERO, 2011, p.4)¹¹.

Enfim, em 7 de setembro de 1961, João Belchior Marques Goulart tomou posse à presidência, tendo como primeiro ministro Tancredo Neves (PSD). Porém, os poderes presidenciais estavam enfraquecidos pela emenda constitucional que instaurou o parlamentarismo como regime de governo. Só em janeiro de 1963 Jango assumiu plenamente a presidência, depois de um plebiscito pela volta do regime presidencialista, decidido por 11 500 000 dos 18 milhões de eleitores.

Com o objetivo de dar continuidade às medidas para a realização das *reformas de base*, anunciadas sob o regime parlamentarista ainda, com o fim de conter a inflação, e contornar as restrições do Fundo Monetário Internacional, foi lançado, em 1962, o *Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social* elaborado por Celso Furtado, ministro Extraordinário para Assuntos de Desenvolvimento Econômico. Esse plano apresentado e adotado pelo governo não ia ao encontro das reivindicações populares e esquerdistas, pois conter gastos implicava não reajustar de fato os salários que estavam bem abaixo do índice da inflação. As reformas de base eram reformas de estrutura agrária, bancária e fiscal, que implicavam discutir e negociar direitos trabalhistas, distribuição de terra e créditos bancários, tarefa nada simples e pacífica.

Em visita à Washington para discutir um plano de ajuda ao Brasil, no ano de 1963, o ministro San Tiago Dantas obteve para o país um empréstimo imediato de 84 milhões de dólares, dos 398 milhões, que seria liberado mediante reformas econômicas e negociação da dívida externa. O *Plano Trienal*, contudo, falhava e a inflação crescia, enquanto um próximo passo se anunciava. Algumas ações de Goulart, nesse período, como a aprovação do décimo terceiro salário para o funcionalismo público, adoção de escala móvel para reajustes de vencimentos, aprovação da previdência social para trabalhadores rurais e taxa sob óleos lubrificantes de empresas estrangeiras, monopólio das importações de petróleo concedidos à Petrobrás, marcaram as ações de Jango e seu governo¹². Mas a situação era tensa, pois setores populares estavam descontentes e a política externa era alvo de críticas, pois mantinha-se

¹¹ RODEGHERO, Carla Simone. 1961-2011: 50 anos do movimento da legalidade. **Jornal da Universidade**, Porto Alegre, jun. de 2011. Debates, p.4.

¹² REGAL, H. M. et al. Os Presidentes e a Ditadura Militar. Arquivo Nacional, 2001. Disponível em: <<http://www.portalmemoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/media/Os%20presidentes%20e%20a%20ditadura%20militar.pdf>> Acesso em: 19 de mar. 2010.

independente perante a polarização mundial. Em 1961, a condecoração a Che Guevara com a Grã Cruz da ordem Nacional do Cruzeiro do Sul durante visita ao Brasil atiçava ainda mais os ânimos, pois havia um temor de que o país se alinhasse à Cuba e exercesse forte liderança na América Latina. Comícios faziam parte da agenda governamental, para pressionar a aprovação das reformas, uma das frases de ordem frequentes nas manifestações camponesas era “reforma agrária na lei ou na marra”, a qual representava bem a efervescência que estava nas ruas. Quando, em 13 de março de 1964, o discurso na Central Brasil para 150 mil pessoas trouxe mais expectativas e temores ao clima da época (figura 2). O presidente falou em "reforma agrária, desapropriação de terras improdutivas ao longo dos eixos rodoferroviários às margens das rodovias" (AARÃO, 2012, p.30), e a reação foi quase imediata.

Dias depois a Campanha da Mulher pela Democracia (Camde) e a Sociedade Rural Brasileira (SBR) saíram às ruas, na *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, no dia do padroeiro da família São José, 19 de março de 1964 (figura 3). Quinhentas mil pessoas, pelas ruas de São Paulo, colocaram a opinião pública em alerta diante de uma possível *comunização* brasileira, temor de uma subversão, do populismo e da desordem. O clima da ocasião foi descrito por Roberto Schwarz da seguinte forma:

Agora no rastro da expressão de 64 era outra camada geológica do país quem tinha a palavra.(...) já no pré-golpe, mediante forte aplicação de capitais e ciência publicitária, a direita conseguira ativar politicamente os sentimento arcaicos da pequena burguesia. Tesouros de bestice rural e urbana saíram à rua na forma das “marchas da família, com Deus pela liberdade”, movimentavam petições contra divórcio, reforma agrária e comunização do clero ou ficavam em casa mesmo rezando o terço em família (SCHWARZ, 1978, p.70).

Outras marchas se seguiram pelo Brasil, em processo até hoje mal estudado, segundo Daniel Aarão Reis (2002). Contudo, um fato curioso, Jango foi passar o feriado da Semana Santa em uma de suas fazendas no Rio Grande do Sul. O seguinte e esperado comício do líder não ocorreu.

Em 25 de março de 1964, uma reunião comemorativa da Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais realizada por subalternos da Marinha terminaria de vez por desgastar Jango. Era o segundo aniversário da entidade, não reconhecida oficialmente, cuja reunião fora proibida pelo ministro da marinha, Sílvio Mota. A desobediência dos participantes ficou conhecida como a Revolta dos Marinheiros, e contou com a presença do presidente da

República. O aniversário de dois anos da entidade, no sindicato (figura 4) dos Metalúrgicos de São Paulo contou com a presença de dois mil marinheiros presentes; o marinheiro João Cândido, o almirante negro, líder e único sobrevivente da revolta da armada de 1910, o convidado de honra, Jango, e Leonel Brizola, então deputado. O fato gerou uma crise nas forças armadas, feriu o típico princípio de hierarquia e disciplina interna. O que mudou o foco do processo político de Jango em torno das reformas e das disputas contrárias a essa, de modo que a desintegração do dispositivo militar é que passou a ocupar a cena que era então política.

Em 25 de março, no Automóvel Clube do Rio de Janeiro, Jango pediu apoio aos soldados e saiu aplaudido (figura 5). Foi de Minas Gerais que o apoio antirreformista tomou a frente da reação. Lideradas pelo General Olympio Mourão Filho, tropas marcharam para Rio de Janeiro, em 31 de março de 1964 (figura 6). Jango diante de tudo, “saiu da História pela fronteira com o Uruguai” (AARÃO, 2002).



Figura 1: Jânio Quadros com os pés trocados. Foto de Erno Schneider. Jânio Quadros. 1961.



Figura 2: Milhares de pessoas em apoio à Jango, março de 1964, imagem do arquivo nacional ¹³



Figura 3: Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Praça da Sé, São Paulo, 19/3/1964. Arquivo Nacional, Correio da Manhã, PH FOT 161.1

¹³Fotos disponíveis no sítio: <<http://www.memoriasreveladas.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=11>>, acessado em 15/03/2012. Memórias Reveladas é o centro de referência às lutas políticas (1964-1985) do Arquivo Nacional e demais entidades de pesquisa e preservação da memória e patrimônio desse tema.



Figura 4: Jango no Sindicato dos metalúrgicos, foto do Arquivo Nacional/ph fot 5610 10.



Figura 5: João Goulart no Automóvel Clube. Rio de Janeiro, 30/3/1964. Arquivo Nacional, Correio da Manhã, PH FOT 21175.319



Figura 6: Movimentação das tropas do Exército na Central do Brasil. Rio de Janeiro, abril, 1964. Arquivo Nacional, Correio da Manhã, PH FOT 5609.18



Figura 7: monumento em mármore lembra os acontecimentos da Campanha da Legalidade, localizado na Avenida João Pessoa, em Porto Alegre-RS. Foto da própria autora, 2013.

1.4 Brasil: Estado de Exceção

A possível ameaça sindicalista, de caráter marxista, nutria o interesse dos militares em se colocarem como intérpretes do sentimento da nação, o golpe do pós-64 foi denominado por esses como *Revolução*, não era um mau uso do termo, pois representava também a utopia

militar. Com a ausência do Jango da capital Brasília, “o presidente do Congresso Nacional, Moura Andrade¹⁴, na sessão conjunta das duas casas, declarou vaga a presidência da República e convidou o deputado Ranieri Mazzilli”¹⁵ ao cargo, que assumiu a presidência da República por ocasião da “deposição” de Jango em 2 de abril de 1964, mas não passou de uma figura representativa, já que o poder era exercido de fato pelo *Comando Supremo da Revolução*, formado por um líder de cada uma das forças armadas: o general Artur da Costa e Silva, o almirante Augusto Rademaker Grünewald e o brigadeiro Francisco de Assis Correia de Melo.

Juridicamente, o golpe foi tomando identidade: Ato Institucional de número 1, o AI-1, deu início à legalidade que tornaria o Brasil um Estado de Exceção social e política. Em 9 de abril de 1964, decretou-se: eleições indiretas para presidente da República, suspensão de imunidade parlamentar, cassação de mandatos, suspensão de direitos políticos por dez anos, suspensão de funcionários públicos. Ou assim seria votado e aprovado ou seria decretado estado de sítio, passando sem o consentimento do parlamento.

Perseguições políticas, incêndio criminoso ao prédio da União Nacional dos Estudantes, intervenção de sindicatos, invasão à Universidade Federal de Brasília com a prisão de estudantes e professores, uma verdadeira caça às bruxas iniciou-se garantindo o estabelecimento da ordem social. Instaurou-se o Inquérito Policial Militar (IPM), que possibilitou perseguição e cerceamento das liberdades civis para e combater à subversão, termos caros aos militares, bastante presentes em seus discursos.

Esse foi o desfecho do golpe e o início de um período autoritário e repressivo que perduraria por duas décadas, numa sucessão de governos militares e endurecimento do regime. A chamada revolução, que se autodeclarava “a redentora” se desenvolveria como um amplo projeto de modernização, violenta, na vida cultural, social e política brasileira, cerceando as liberdades civis e coletivas, ferindo direitos humanos. O Brasil tornou-se o mais novo Estado de segurança nacional na América Latina. Seus idealizadores e partícipes tomaram para si a missão de interpretar o que seria melhor à nação, essa crença na racionalidade militar possuía raízes mais funda e o ano de 1964 foi o momento de colocá-la em prática.

¹⁴ Presidindo a sessão de 1º de Abril de 1964, o Senador Auro Soares de Moura Andrade declarou vaga a Presidência da República, o áudio histórico se encontra disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=B-3Ng_eaG2I>. Acesso em: 19 de março de 2014.

¹⁵ Paulo Affonso Martins de Oliveira, secretário da Câmara dos deputados em 1968, fala sobre a conjuntura política que levou à promulgação do Ato Institucional nº5, em entrevista concedida ao Arquivo Nacional, publicada na Revista Acervo, Rio de Janeiro, v. 11, nº 1-2, p.3-6, jan/dez 1998, p.3.

Caiu um governo “subversivo” e, na escolha do novo presidente, o primeiro dos militares, Castelo Branco, chegou a declarar que faria um “mandato-tampão”, provisório, para garantir a volta à normalidade democrática, que, como a história mostra, não ocorreria tão cedo sob os signos da incerteza e instabilidade. Por fim, a imprensa em grande parte anunciava os passos do governo militar, a Rede Globo demonstrou total apoio e o povo em parte agradecia.

Um dos principais articuladores do golpe e chefe do Estado-Maior do governo João Goulart, o marechal Castelo Branco, acabou por surgir como relativa aceitação entre os conspiradores contra Jango para o cargo de presidente da República. Castelo Branco era até o golpe uma figura pouco conhecida e jornalistas tiveram dificuldades em encontrar fotos suas para os jornais. Ele assumiu a presidência em 11 de abril de 1964 por força do primeiro Ato Institucional que cassou mandatos políticos e promoveu o início das perseguições políticas também dos militares não aliados aos interesses da ditadura.

Contudo, o regime caminhava para um endurecimento crescente. Em uma atitude bastante significativa, o presidente Castelo Branco deixou de realizar os encontros com jornalistas no Palácio da Alvorada, logo depois da edição do AI-2, que extinguiu os partidos existentes, permitindo apenas dois a ARENA e a UDN. O AI-2 estabelecia eleições indiretas para presidente da República. O regime manteve uma imagem moderada por meio de aproximações esporádicas nos meios de comunicação como forma de buscar apoio da opinião pública ao regime. Após dois anos, dois atos institucionais, uma Constituição imposta ao Congresso Nacional, um sem-número de cassações e prisões por motivos políticos, o marechal entregaria o cargo a um de seus maiores desafetos: o general Artur Costa e Silva, o presidente do AI-5.

1.5 A formação do regime: Estado de Segurança Nacional na América-Latina.

A república brasileira, após a renúncia de Jânio Quadros, viveria uma conjuntura política de grandes lutas sociais, até então inéditas, como apontou o historiador Aarão (2002). O Brasil era um território e uma nação visados pelos projetos tanto capitalista como comunista, que buscavam aliados para expandir mercados e fortalecer modelos de economia.

Estimava-se que os americanos detinham 60% de todo ouro do mundo como resultado direto do pós-Segunda Guerra Mundial, e se adiantavam para limitar as relações da União Soviética na América Latina. Interesse relacionado às divisões Russas que também haviam

conquistado grande poder econômico no mesmo período e ocupavam grande parte da Europa, também onde um amplo poder ideológico se fortalecia sob a organização de um Estado comunista. Os Estados Unidos, através do um ideário anticomunista conhecido como a *Doutrina de Segurança Nacional* previam, entre outros, a influência Norte-Americana nos países latinos que “pendessem” para o socialismo, através de medidas que pudessem ser ameaçadora como: a nacionalização de empresas estrangeiras, ampliação sindical, entre outros. A Doutrina de Segurança Nacional inspirava-se em um forte sentimento nacionalista cultivado em quartéis e na Escola Superior de Guerra, via nos movimentos populares uma ameaça à forma capitalista de mercado e a tais valores arraigados no imaginário de parte da sociedade que apoiava o governo militar contrário a tudo que representasse perigo àquele sentimento. A ideologia soviética adotada também por Cuba iria ser estrutural nos setores de esquerda e de direita Latino-Americanos, gerando adesão ou repulsa por parte dos militantes e políticos que se dividiram em comunistas e anticomunistas como ocorreu no Brasil. Durante as décadas de 60 e 70 a Guerra Fria presenciou um evento muito importante para o entendimento das ditaduras na América Latina.

O levante de Fidel Castro teve efeitos perduráveis sobre a história política e social da América Latina– similares aos provocados pela Revolução Francesa de 1789 e pela Revolução Russa de 1917, em suas respectivas épocas (...). A Revolução Cubana (...) desencadeou contra ela o mais violento ciclo de ditaduras militares da história contemporânea da América Latina, com a conseqüente formação de regimes de Estado de Segurança Nacional (SCHILLING, 2002, p.83).

Dentre uma série de medidas norte Americanas e investimentos maciços que consolidariam o projeto anticomunista destacou-se “uma política de reforma agrária, para neutralizar a secular insatisfação camponesa contra as oligarquias” (2002, p.86) como resolução aos focos revolucionários que se nutriam desse tipo de insatisfação. A Escola das Américas (EA), ou *escola dos ditadores* como pejorativamente se referiam a ela, também fez parte desse projeto uma espécie de escola para militares para o combate contra a subversão:

Até 1975, mais de setenta mil oficiais latino-americanos haviam passado pelos cursos oferecidos por aquelas instituições, e, segundo dados da mesma época, dos quinhentos oficiais superiores que ocupavam postos relevantes nos países ao sul do Rio Grande do Sul (presidentes, ministros, comandante dos exércitos ,etc.) 382 deles haviam feito cursos de aperfeiçoamento nos Estados Unidos (SCHELLING, 2002, p. 98) .

A ideologia da DSN fazia parte dos currículos das escolas militares, de modo que o surgimento e o empossamento de militares nos cargos de liderança e na presidência do Brasil de 1964 a 1985 apontam efetivamente para um projeto que se desenvolveu e tomou corpo nas práticas típicas dos governos autoritários que perduraram por vinte e um anos na História do Brasil.

Sobre a DSN, pode-se afirmar que:

Quanto à ideologia, a Segurança Nacional tem claras ligações com o pensamento autoritário, porque a geração de militares atores dos eventos propulsores da campanha golpista, FEB, Clube Militar e ESG está nos primórdios da formação militar, consistente nas afirmações da incapacidade de organização enquanto nação, despreparo das elites, num Estado forte e centralizado e diferentemente dos Tenentes, esses mentores da ESG ocupam altos escalões no aparelho militar, porém manifestam o mesmo receio frente às massas. Se as elites são despreparadas, então os Objetivos Nacionais, serão definidos por uma outra elite. Somente o Estado estará em condições de arbitrar ou de exercer um poder justo, não como instrumento de partido ou de organizações privadas, mas representando a Nação. Amassa na política é um elemento perturbador, porque facilmente manipuláveis pelo comunismo. Este é o pensamento autoritário dado às elites, instituições políticas e massas. Criou-se uma consciência de que era necessária uma elite preparada para a missão de interpretar as aspirações e interesses nacionais e formular a política e estratégias nacionais (GUIMARÃES, 2009) ¹⁶.

O apoio dos Estados Unidos¹⁷ à ditadura que se instalou em 1964 ocorreu pela intervenção do diplomata americano Lincoln Gordon, que fora mandado para o Brasil. Segundo suas observações, o Brasil estaria sob o governo de Jango se aliando ao socialismo, o que representava uma ameaça aos interesses capitalistas da potência americana.

¹⁶ GUIMARÃES, Cristiane S. Anistia autoconcedida pela ditadura militar e o processo de sua deslegitimação no Brasil contemporâneo como pressuposto para reparações pelas violações aos Direitos Humanos. *Revista UNIRB*, - Salvador, vol 1, número 2, 2008-2009, pp122-147. **Disponível em** <http://www.unirb.edu.br/periodicos/pdf/Revista_Cientifica_v1_n002_alagoinhas.pdf>. Data de acesso: ago. de 2015.

¹⁷ Para saber mais recomenda-se o documentário *O Dia que Durou 21 anos* de Camilo Tavares, o qual revela conversas entre Kennedy e Lyndon Johnson sobre o Brasil. Além do papel do Embaixador Lincoln na desestabilização de Goulart e no envio de força-tarefa naval para o Brasil.

CAPÍTULO II: CULTURA INQUIETA

2.1 O teatro, o cinema, a música e a literatura

As manifestações culturais¹⁸ brasileiras sob o contexto da ditadura pós-64 e seus antecedentes mais conhecidos e lembrados são o teatro (Centros de Cultura Popular, os CCPs, o Show Opinião e o teatro Arena), as músicas dos festivais universitários e aqueles exibidos pela TV Excelsior e TV Record. Inegável e nevrálgicamente, tais espetáculos estavam ligados aos fatos políticos e sociais no período do pré-golpe e nos seus anos iniciais, porque atacavam a situação política e social dos anos 60 e 70. Além disso, os grupos artísticos-culturais eram formados pelos personagens que estavam no centro da disputa ideológica naquele momento ou a ele se relacionavam, os estudantes, os intelectuais, os artistas, espécie de porta vozes e defensores do povo em um país de contradições e desigualdades sociais e econômicas como é o Brasil. Segundo Renato Ortiz:

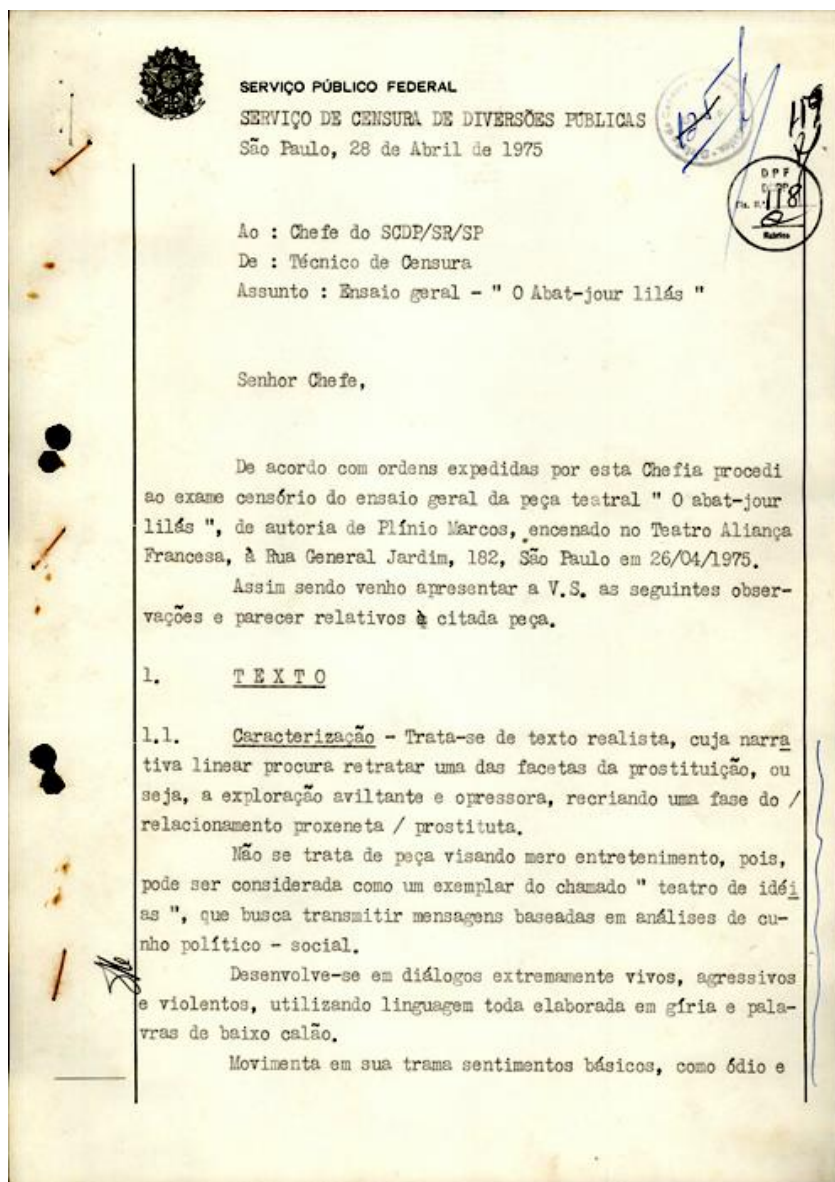
...teatro e cinema nesse período se aproximavam muito à literatura engajada de Sartre.[...] através da cultura popular, era levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais. Movimento que caminhava ao lado da questão nacional, pois, de acordo com o pensamento dominante, a "autêntica" cultura brasileira se exprimia na sua relação com povo-nação (ORTIZ, 2001, p.162).

O teatro engajado, que desde os fins dos anos 50 buscava renovação em temas sociais e cotidianos, manifestava-se nos conhecidos Centros de Cultura Popular (CCPs) que repercutiam e davam continuidade à estética do Teatro de Arena e do Teatro Oficina. Bertold Brecht, alemão, poeta, dramaturgo, enfermeiro na I Guerra Mundial, utilizou a música como um dos elementos do que chamou de Teatro Épico¹⁹ nos anos 20 e 30, era uma das referências

¹⁸ Para saber mais sobre as artes plásticas e suas contribuições no período da ditadura consultar: MAGALHÃES, Fábio. *Arte e Memória: Anos Rebeldes, 1964-1968*. Catálogo de exposição, 13 de out.- 19 de dezembro de 2008, Museu da UFRGS, Porto Alegre, UFRGS.

¹⁹ Segundo Fernando Peixoto: A experiência da guerra de 1914-1918 e a da frustrada revolução espartaquista foram fundamentais[...]. Constituíram seu primeiro encontro concreto com dois dos temas centrais de sua obra: guerra e revolução. [...] Durante seu estágio no hospital de Augsburg, conheceu de perto a violência do homem, a podridão dos cadáveres, a putrefação, a morte como realidade material. [...] Foi ainda em 1918 que Brecht [...] escreveu seu primeiro grande poema: *a Lenda do soldado morto*. [...] Escrito com agressiva ironia, imagens fortes e concretas, penetrante vigor satírico, o poema (que foi a causa direta da colocação do nome de Brecht em quinto lugar na lista negra dos que seriam assassinados se o *putsch* de Hitler em 1923 tivesse vencido) é um

desse teatro *de ideia* (Figura 9) que buscava a *catharsis*²⁰ com seu público, investindo numa mudança de linguagem e ideologia teatrais. Teatro de militância e renovação formal, provocativo e crítico foi um dos alvos primeiros do “terrorismo de estado”, já em 1965: “na Estudantina, onde cantavam músicas do espetáculo Opinião [...] distinto representante do IPM do ISEB interrompeu o espetáculo bramindo seu argumento – uma pistola 45.” (WERNECK, 1965, p. 196).



símbolo poético de uma suja guerra imperialista esfacelada. (PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: vida e obra. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 1991. p. 26-7)

²⁰ Do grego, *catharsis* significa purgação, purificação, esclarecimento sentido pelo espectador de teatro ou leitor causado no desfecho ou clímax da cena. O termo foi originalmente usado em *A Poética*, obra que reúne registros de Aristóteles para exposição oral e filosófica sobre arte e poesia gregas aos seus discípulos.

Figura 9. Parecer do técnico de censura ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP)/ SP sobre peça teatral em 1975. Imagem disponível no sítio <<http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/multimedia/linhadotempo/timeline.html>>. Acesso em: 20 de julho de 2011

Essa dramaturgia veio a sofrer ainda mais represália em 1968. Uma das cenas históricas destacadas e já bastante presente na memória do que representou o teatro do período, encontra-se tanto na crítica realizada por Roberto Schwarz e reiterada por Tânia Pellegrini (1998) da seguinte forma:

Janeiro de 1968. Uma peça de Chico Buarque de Holanda provocava, no Rio, um dos maiores escândalos teatrais do pós-64. Encenada por José Celso Martinez Corrêa, *Roda viva* contava a história da ascensão e queda de um cantor popular medíocre, manipulado por múltiplos interesses, alimentada por toda uma mitologia, devolvida ao público numa espécie de paródia de Cristo: entre outras soluções de impacto maior ou igual, o personagem principal oferecia à platéia, perplexa, um pedaço de fígado de boi cru, gotejando sangue, numa proximidade perigosa com os rostos atônitos dos espectadores. Era o auge do "teatro da agressão" pregado por Martinez Corrêa (ou "estética da porrada", como afirmava o dramaturgo), usado como instrumento para despertar o público de sua anomia. Em julho, o espetáculo foi para São Paulo. Durante uma sessão ouviu-se um apito e, em seguida, um grupo de indivíduos armados de cassetetes e revólveres invadiu os camarins, espancou os artistas e depredou os cenários. Marília Pera, uma das atrizes, foi despida, esbofetada e posta a correr na rua. (PELLEGRINI, 1998, p. 7-24).

Os festivais de música eram assistidos pela televisão e se afirmavam com seu grande alcance e difusão popular, maior que o teatro, restritos aos grupos escolarizados e ligados aos movimentos sociais que defendiam projetos de inspiração socialista formados por jovens estudantes e novos artistas unidos pela “estética da fome”, agressivos, a música passaria a embalar o protesto em um ritmo mais audível e visível, assim o

Roda viva tinha surgido no III Festival da Record, em 1967, com o MPB4, e teve um imenso impacto: harmonia, de um lado, e o conteúdo da poesia, por outro, assombraram a platéia: Tem dias que a gente se sente... Cada um podia ler como bem entendesse; para a maioria, talvez menos atenta, era o engajamento, em clara leitura então chamada de ‘politizada’; para poucos, naquele momento — e muitos hoje —, era um grito interior, existencial e exausto (PELLEGRINI, 1998, p.11).

A música popular, em suas variantes, englobava as músicas “politizadas”, que difundiram no palco, o protesto reprimido nas ruas. São bem exemplificadas, nas canções de Chico Buarque, em *Construção* e *Caminhando*, de Geraldo Vandré, que no III Festival da Canção dispensou a orquestra caminhou no placo com seu violão, diante de 30 000 pessoas, colocou o pé numa banquetta, deu alguns acordes que se misturaram ao rumor indefinido das arquibancadas e começou a cantar: “*Caminhando e cantando e seguindo a canção*” (PELLEGRINE, 1997) ²¹.

As músicas irreverentes, lisérgicas, sob o signo do movimento *hippie*, recebeu a alcunha de tropicalista, que teve como marcas, a mistura de instrumentos modernos, elétricos com os populares, reunindo estilos distintos em uma única canção, e tendo como expoentes Caetano Veloso, Gilberto Gil na sua gênese, e os novos Baianos e Mutantes, na fase seguinte, com uma consciência maior de que faziam parte da moderna indústria cultural. À parte do cenário político estava a Jovem Guarda, conhecida por seu rock “iê-iê-iê²²”, não politizado, foi de certa maneira, entendida como alienada e ostentadora da modernidade vista pela janela do carro, pois queria que “tudo mais fosse para o inferno”. Assim, enquanto a música de protesto proclamava um sonho de libertação social, a Jovem Guarda representava indivíduos e jogos amorosos propagando uma consciência juvenil apolítica.

O cinema representado pelo movimento do *Cinema Novo*— influenciado pelo Neo-Realismo italiano— filmava a realidade pretendida pelo filme no próprio meio real que lhe servia de referência, funcionando como um documentário, por incluir no filme o povo local e a ambientação original, intensificando a representação dos dramas e problemas sociais que eram problematizados e denunciados.

Essa onda militante no meio artístico reverberou uma interpretação da ideologia marxista, da crença na luta de classes e de forte engajamento democrático-populista, a arte “autêntica”, que não ficava em sua *torre de marfim*²³, simplificava a linguagem, incorporando termos coloquiais e regionais, e seus limites técnicos, ao “antropofagizar”— o ato de comer e digerir o alheio para compor o próprio ou lhe tomar seu poder, segundo explicita o *Manifesto*

²¹ Do texto que reproduz em linhas gerais palestra proferida por Tânia Pellegrine, professora do Departamento de Sociologia da UNESP, no Fórum de Debates, Promovido pelo Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Carlos, em 24/09/1996. Para saber mais sobre argumentos da professora desenvolvidos sobre a relação entre literatura e a sociedade, ler as obras *Gavetas Vazias- Ficção e política nos anos 70*, e *A imagem e a letra- Aspectos da ficção brasileira contemporânea*.

²² Por analogia à “yeah, yeah, yeah”, da canção *She loves you* (1967), dos Beatles.

²³ Ver como é feita a crítica à “arte pela arte” em: GULLAR, F. Vanguarda e Subdesenvolvimento. **Ensaio sobre Arte**. 3. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

Antropofágico dos modernistas brasileiros de 1922, a língua e a arte deveriam ser trabalhadas esteticamente e eticamente sem arcaísmos, sem erudição. [...] A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. [...] Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente (MENDONÇA, 2005).²⁴

No teatro, buscava-se destruir a distância entre atores e público para formar uma aliança entre a arte e a população, arte de contestação e denúncia. Essa foi a marca em fins dos anos 50 até 1968, por ocasião do endurecimento maior do regime sobre a produção artística através do AI-5.

A contestação e a utopia²⁵ foram traços juvenis e culturais não apenas no Brasil, como no mundo, nos movimentos de 68: contra a guerra no Vietnã, contra o arcaísmo do sistema de ensino e a repressão burguesa na França, o movimento negro, as feministas, crítica ao socialismo na Tchecoslováquia, o problema da massificação cultural. Essas lutas da *aldeia global*²⁶: o *sufoco* compartilhado que marcava os impasses do capitalismo e das mudanças tecnológicas, sexuais, morais que ganharam uma dimensão ética e passaram a ser o perfil do emblemático ano de 1968, do desejo de libertação. Mudança essa que teve como um episódio marcante, já antes de 1968²⁷, na capa do Zero Hora de 27 de julho de 1967, a manchete “Minissaia dá cadeia”. Noticiava que no dia anterior, duas adolescentes de 14 e 16 anos causaram *frenesi* numa multidão de cerca de 2 mil pessoas na Rua da Praia em Porto Alegre por causa de suas mini-saias. Elas correram, se refugiaram em lojas, sendo retiradas por oito PMs e encaminhadas ao Juizado de Menores (figura 8).

²⁴ TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

²⁵ HOLZMANN, L. e PADRÓS, H. **1968**: contestação e utopia. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

²⁶ Expressão de Herbert Marshall McLuhan (1911-1980). *A Aldeia Global* é um espaço em que a evolução tecnológica possibilitaria em qualquer circunstância a comunicação direta e sem limites.

²⁷ SIMÕES, Inimá. **Sessenta e oito começou bem antes**. Acervo, [S.l.], v. 11, n. 1-2, p. 39-56, dez. 2011.



Figura 8. Banco de dados ZH, Porto Alegre, 16/07/1967.

2.2 A presença da literatura em tempos de repressão social e política

Não raro quando se pensa em cultura de resistência e contestação, vem à mente canções, filmes e peças teatrais que ilustram o quadro político da época. A literatura, contudo, também registrou, problematizou e foi influenciada pelo momento que a circunscreveu, apesar de sua menor popularidade. Mas não existe uma correspondência necessária, em princípio, entre a literatura e a militância política, e, por consequência, entre o escritor e a luta revolucionária e/ou a política militante, todavia, a ficção critica a realidade, denuncia a violência, representa determinados sentimentos contextualizados na narrativa deixando entrever contextos sociopolíticos no espaço e no tempo da ficção.

As obras de ficção *A festa* (1976) e *A casa de vidro* (1979) do escritor brasileiro Ivan Ângelo (1936-) tematizam aspectos da conjuntura cultural e política do pós-64. Dentre os muitos enredos (êxodo rural, desigualdade social, seca nordestina), a primeira das obras apresenta o clima da produção de suspeita, vinculada às práticas de autoritarismo e de controle sobre os passos de indivíduos vigiados, perseguidos, presos, interrogados, torturados. Na segunda obra, a coletânea de contos "A casa de vidro", o conto homônimo trata da construção de uma casa feita com paredes de vidros, permitindo observar as pessoas em seu

interior. Tal construção trata-se de um experimento aplicado às pessoas de um determinado lugar, não nominado pelo enredo, na tentativa de conter a desordem e a revolta social, conforme o conto vai demonstrando. O mesmo funciona como uma alegoria na qual se projeta a vigilância e violência de um grupo que usa autoritariamente o poder em prol da eficácia de suas ações modernizadoras e moralizadoras.

Essas representações de repressão e autoritarismo, nas obras de ficção de Ivan Ângelo, são parte do panorama da literatura subsequente ao Golpe de 1964 e presentes no período da abertura política, já no governo de Ernesto Geisel. O único estudo sobre a representação literária acerca das experiências sociais que prevaleceram nessa época, tomado como referência para a análise da obra de Ivan Ângelo e o imaginário corrente no campo literário dos anos 70, é *O Itinerário político do romance pós-64: A festa*, tese de doutoramento defendida na UNESP por Renato Franco. Esse trabalho procura organizar, mesmo que provisoriamente, um cânone literário através do qual é possível estabelecer convergências e divergências dos romances que se ocuparam em dar à literatura uma função militante ou crítica, a presença de uma nova consciência narrativa entre escritores que resgatavam a preocupação com a forma romanesca, o texto em prosa, como sendo a prioridade da literatura

O impulso político e a crítica engajada às forças de esquerda no quadro social do momento em que foram produzidas obras do pós-64 (HOLLANDA, 1981), deu à literatura funções diversas: parajornalística, memorialística e militante. Essa gama de obras gerou, em alguns casos, narrativas enfraquecidas do ponto de vista das possibilidades até então conquistadas pelo campo literário brasileiro, tradicionalmente empenhado em representar a brasilidade e as questões autóctones por oposição ao “estrangeiro”, tomado como matriz cultural desde os primórdios da literatura nacional, como Antônio Cândido definiu em sua *dialética do localismo* e do *cosmopolitismo* na formação da literatura brasileira.

A manifestação literária, uma expressão das mais antigas que tem acompanhado a história brasileira, e é lembrada quando se tem em mente a cultura sob o pós-64, ainda que seja uma expressão menos popular em comparação à música do mesmo período. Sob o mesmo clima de época e paradoxos apresentados sumariamente no cinema, no teatro e na música, o momento literário era volátil, memorialístico, documental, deu vazão a um discurso de engajamento e crítica social que, para além de uma mudança no quadro da produção literária e de uma participação na utopia revolucionária, gerou fórmulas panfletárias que esvaziavam a simbologia literária e não interferiria de fato no campo político.

Em alguns casos, era o militante quem contava sua experiência com a resistência clandestina e armada, ou com o exílio, noutros, os escritores e jornalistas embutiam a informações factuais dosando-as com a ficção. Não bastaria que um autor escolhesse alguns personagens típicos como revolucionários, policiais, estudantes, dentre outros, em torno das questões mais reconhecíveis e polêmicas da ditadura (tortura, luta armada etc.) para surtir efeito de crítica profunda e comprometida com as questões mais difíceis de serem elaboradas, porque também em pleno curso dos fatos estavam sujeitas a erros de análise, ou misturando escolhas pessoais como solução de impasses distantes das reais condições de vitória sobre a ditadura, como parte do discurso da história recente do Brasil.

O projeto comum da literatura brasileira que a partir do Realismo do século XIX, cuja figura mor é Machado de Assis, cronista do Rio de Janeiro no século XIX, fazia a prosa *empenhada* por tratar dos temas nacionais e da autonomia da literatura local na periferia do capitalismo²⁸, para a qual o herói literário não seria mais figura imponente, o índio virtuoso, a Iracema, a *virgem dos lábios de mel*. Assim:

As décadas em torno da transição dos séculos XIX e XX assinalaram mudanças drásticas em todos os setores da vida brasileira. Mudanças que foram registradas pela literatura, mas, sobretudo mudanças que se transformaram em literatura. Os fenômenos históricos se reproduziram no campo das letras, insinuando modos originais de observar, sentir, compreender, nomear e exprimir. Por outro lado, os valores éticos e sociais mudaram tanto no nível das instituições e dos comportamentos como no plano das peças literárias. Os textos artísticos se tornaram, aliás, termômetros admiráveis dessa mudança de mentalidade e sensibilidade. (SEVCENKO, 2003, pp. 286-287).

Nos anos 60 e 70, a literatura torna-se tão política quanto aquela da segunda fase do Modernismo, por colocar a crítica social no mote da ficção, ora de um modo explícito, ora mais reflexivo e metacrítico, ou ainda um modo de medir o impacto do novo governo, que apresentava algo até então pouco conhecido no Brasil. O País anteriormente vivia como nunca debates, em todas as classes, sobre os rumos do Brasil face às mudanças marcantes desde a

²⁸ *Um mestre na periferia do capitalismo* de Roberto Schwarz é uma publicação que analisa a obra de Machado de Assis como um artefato cultural da maior importância a quem se interessa pelas mudanças urbanas no Rio de Janeiro, em especial, ocorridas após a abolição da escravatura e pelos gostos de uma classe burguesa.

Era Vargas que impulsionou à Revolução burguesa tecnocrata, ele que exercia papel paternalista e assistencialista às massas populares.

Sendo o elemento social o fator da própria construção artística, uma vez que *a arte é um sistema simbólico de comunicação-inter humana* (CÂNDIDO, 1985, p.22) ²⁹, o autor, a obra e o público, como agentes interligados no *sistema literário*, encontram na literatura o debate e a pressão vivenciada na cultura brasileira em que se localiza a produção ficcional. Antonio Cândido demonstra em sua larga pesquisa literária que as formas de escrever foram se alterando pelo refinamento e complexidade cultural de seus princípios, com base em uma dialética do cosmopolitismo e do localismo presente nos séculos XVI, XVII, XVIII, XIX³⁰ durante a formação da literatura brasileira³¹. Nas obras ficcionais desses séculos, a criatividade, e com ela a consciência dos escritores operaram e se manifestaram no esboço de duas tendências: a localista, que acentuava os modos próprios de compor a literatura, e a outra, a cosmopolita, que ao contrário daquela se afastou da visão local e abriu-se em direção à forma de expressão universal. O equilíbrio entre uma tradição literária originalmente ocidental e a tradição por ser afirmada, numa instituição literária³² por ser fortalecida, na colônia Brasil e posteriormente da ex-colônia foi como demonstrou Cândido, matéria e estímulo constante no contexto das letras brasileira, uma “literatura social” (CÂNDIDO, 1995, p. 249). ³³, em produções literárias “nas quais o autor deseja assumir posição em face dos problemas” 1995, “São casos em que o autor tem convicções e deseja exprimi-las; ou parte de certa visão da realidade e a manifesta com tonalidade crítica” (CÂNDIDO, 1995, p. 250), como ocorreu na literatura que representou a repressão e o autoritarismo na ditadura civil-militar e a modernização conservadora brasileira.

²⁹ CÂNDIDO, Antonio. A literatura e a Vida Social. In: **Literatura e Sociedade**. 7ª. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985. p 22.

³⁰ *História Concisa da Literatura Brasileira* é uma obra de Alfredo Bosi é obra didática que esboça um panorama das escolas literárias conhecidas como Barroco, Arcadismo, Romantismo, Realismo, Simbolismo, Pré-modernismo e Modernismo, e Tendências contemporâneas.

³¹ CÂNDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6ª ed. rev. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

³² REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1997.

³³ CÂNDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 3ª. ed. (Revista e Ampliada). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

CAPÍTULO III: A *FESTA*, ROMANCE PUBLICADO EM 1976

3.1 Chaves de acesso a uma leitura acerca da representação da violência no Pós-64

Sobre o romance *A festa*, críticos e estudiosos da literatura costumam dizer que se trata de uma obra paradoxal na literatura brasileira. Escrita durante os anos iniciais do golpe, o livro só veio a ser publicado em 1976, pelo então jovem escritor na cena literária e jornalista, ganhador de um prêmio na cidade de Belo Horizonte com o seu primeiro livro de contos *Duas faces*, Ivan Ângelo.

Na abertura do livro, encontramos um prólogo³⁴ (figura 10) que apresenta ao leitor mais atento chaves de leitura que antecipam questões relativas à composição da diegese³⁵:

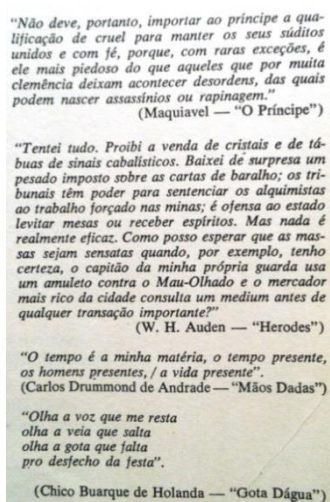


Figura 10. Prólogo de *A festa*

³⁴ Do grego *prólogos*, na tragédia grega, constitui a parte anterior à entrada do coro e da orquestra, e na qual se enuncia o assunto da peça. Aparece por vezes também a anteceder o discurso romanescos e outras formas de narrativa. Fonte: Dicionário de termos literários disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=397&Itemid=2. Acesso em: jun. de 2014.

³⁵ Termo de origem grega divulgado pelos estruturalistas franceses para designar o conjunto de ações que formam uma história narrada segundo certos princípios cronológicos. O termo já aparece em Platão (*República*, Livro III) como simples relato de uma história pelas palavras do próprio relator (que não incluía o diálogo), por oposição a *mimesis* ou imitação dessa história recorrendo ao relato de personagens. Por outras palavras, o sentido da oposição que Sócrates estabelece entre *diegesis* e *mimesis* corresponde, respectivamente, à situação em que o poeta é o locutor que assume a sua própria identidade e à situação em que o poeta cria a ilusão de não ser ele o locutor. Ainda, segundo a teoria de Sócrates o drama (que é sempre *mimesis*) e o ditirambo (que é sempre *diegesis*) diferenciam-se salvaguardando-se a natureza da épica (que é ambas as coisas). Divergindo desta oposição clássica, a partir dos estudos da narrativa cinematográfica de Étienne Souriau (que chamava diegese àquilo que os formalistas russos já haviam chamado *fábula*) aplicados por Gérard Genette à narrativa literária, considera-se diegese o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal ("l'univers spatio-temporel désigné par le récit"), aproximando-se, neste caso, do conceito de *história* ou *intriga*. Não se confunde com o relato ou o discurso do narrador nem com a narração propriamente dita, uma vez que esta constitui o "ato narrativo" que produz o relato. Fonte: texto adaptado pela autora a partir de consulta ao *Dicionário on-line de termos literários*, disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>> Acesso em: junho de 2014.

Nesse prólogo, há quatro citações, das quais duas referenciam figuras históricas na política: o renascentista Nicolau Maquiavel e Herodes (nascido em 73 A.C), rei da Judeia. O primeiro é um dos precursores do realismo político no pensamento moderno, para o qual a moral religiosa não se aplicava às necessidades da racionalidade e virtude necessária para governar um povo, o que ele atestava através de exemplos históricos. A outra citação é de W. H. Auden, um dos grandes autores anglo-americano do século XX, fazendo referência a Herodes, popularmente conhecido na tradição do cristianismo, por ter ordenado a morte de todas as crianças nascidas por volta do ano 7 a.C. na esperança de que Jesus, o esperado rei dos judeus, fosse também executado. Herodes, cuja corte era helenizada e culta, ficou conhecido por ter empreendido colossais projetos de construção, admiráveis nos tempos de hoje ainda. A segunda citação do prólogo faz crítica à presença do misticismo na vida política e na cultura do povo o desse rei.

As demais referências paratextuais³⁶ são brasileiras, dos reconhecidos artistas Carlos Drummond de Andrade, e Chico Buarque, cujas matérias de suas expressões estéticas e poéticas representavam preocupação com o presente e o contexto nacional. A citação do primeiro é parte do conhecido poema *Mãos dadas*, escritas no terceiro livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento de Mundo*, publicado em 1940. Nesse poema, o poeta trata de solidariedade e compromisso da literatura ao questionar o lirismo contemplativo, o escapismo romântico e a desesperança em sua própria poesia.

A citação do segundo, músico e compositor, apresenta parte de um texto escrito primeiramente para a peça de teatro *Gota d'água*, em de autoria conjunta com Paulo Pontes publicado em livro homônimo, em 1975. A interessante história dessa obra conta que para liberar a peça que continuara censurada no teatro, alguns cortes foram negociados. Mesmo assim, a peça obteve sucesso de público e de crítica sendo foi premiada com o *Prêmio Molière*, recusado como forma de protesto contra a censura, no mesmo ano, de outras obras como *O abajur lilás*, de Plínio Marcos (figura 11).

³⁶ Paratexto: Aquilo que rodeia ou acompanha marginalmente um texto e que tanto pode ser determinado pelo autor como pelo editor do texto original. O elemento paratextual mais antigo é a ilustração. Outros elementos paratextuais comuns são o índice, o prefácio, o posfácio, a dedicatória ou a bibliografia. Sobre paratextualidade de consultar: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Col. Poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1982. Disponível em: [10.http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=351&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=351&Itemid=2). Acesso em: abril de 2014.

São Paulo

1975
11/10/75

SRA. CHEFE DA CENSURA FEDERAL EM SÃO PAULO.

Coube-me por determinação de V.S. comparecer ao teatro " O GALPÃO " à Rua dos Ingleses, no dia 21 do corrente mês, para observar o espetáculo ora encenado nêsse teatro que, recebe o título de "RODA VIVA ".

Lamento que o referido espetáculo, é de fato degradante e de certo modo até subversivo.

O autor - seria um débil mental? - de nome Francisco-Buarque de Holanda, criou uma pega que não respeita a formação moral do espectador, ferindo de modo contundente todos os princípios de ensinamento de moral e de religião herdados dos nossos antepassados.

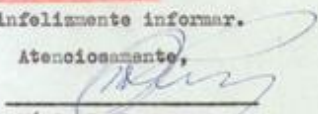
Expressões pornográficas, as mais baixas possíveis são ditas no palco com a mais vergonhosa naturalidade.

Desrespeitam todos e tudo, até a própria mãe.

Quanto aos gestos e marcação, esses acompanham as palavras de baixo calão, chegando ao absurdo de mostrar em cena posições de ordem sexual; não esqueceram também a parte política e fazem severas críticas, até mesmo, isso de modo inteligente, provocando o espectador para tomada de posição.

É o que me cumpre infelizmente informar.

Atenciosamente,


Mário F. Russomano
Censur

Dist. em 21/10/75

Figura 9. Carta que censura o espetáculo *Roda viva*. Parecer do técnico de censura ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP)/ SP sobre peça teatral em 1975. Imagem disponível no sítio: <<http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/multimedia/linhadotempo/timeline.html>> Acessado em: 20 de julho de 2011.

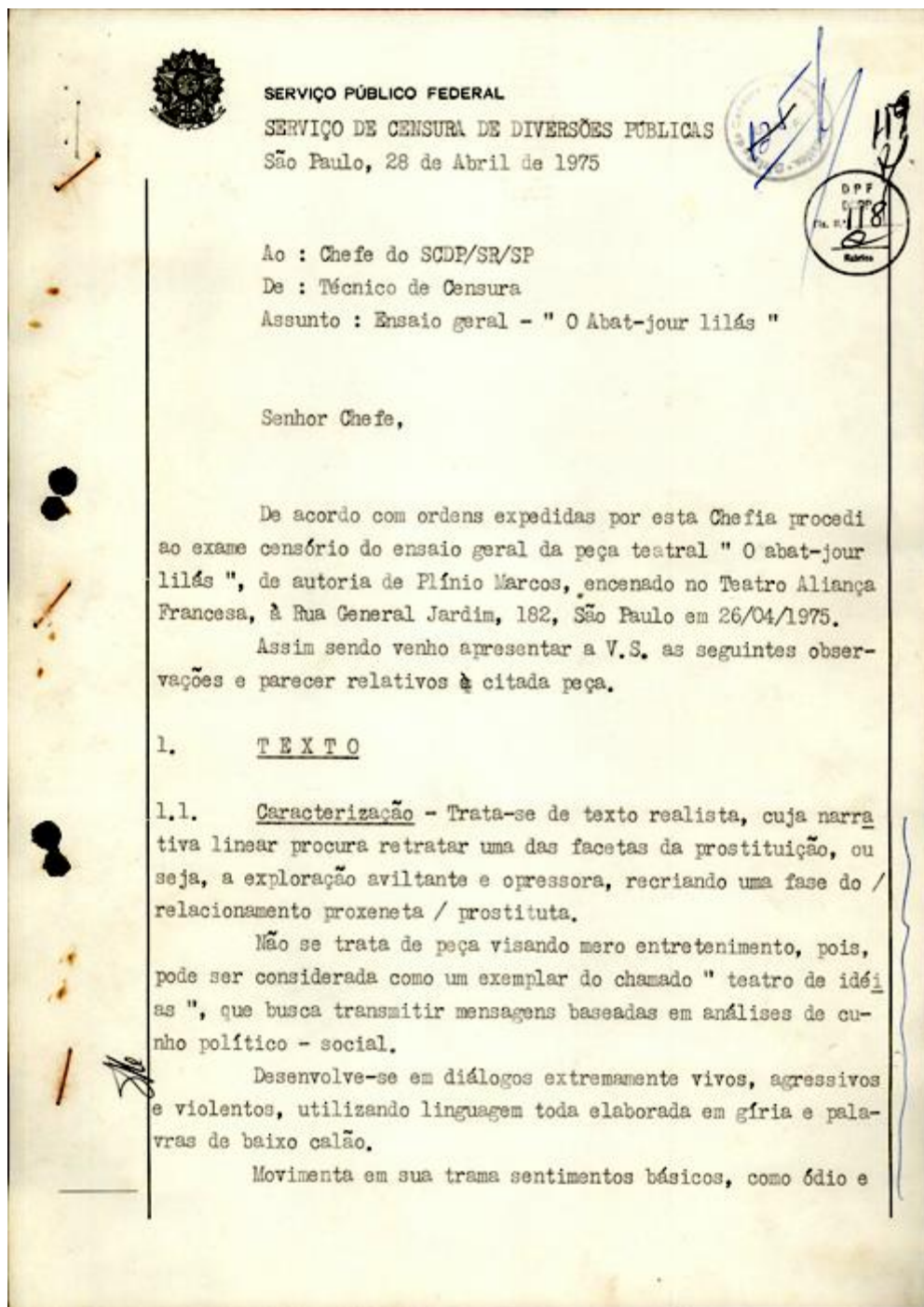
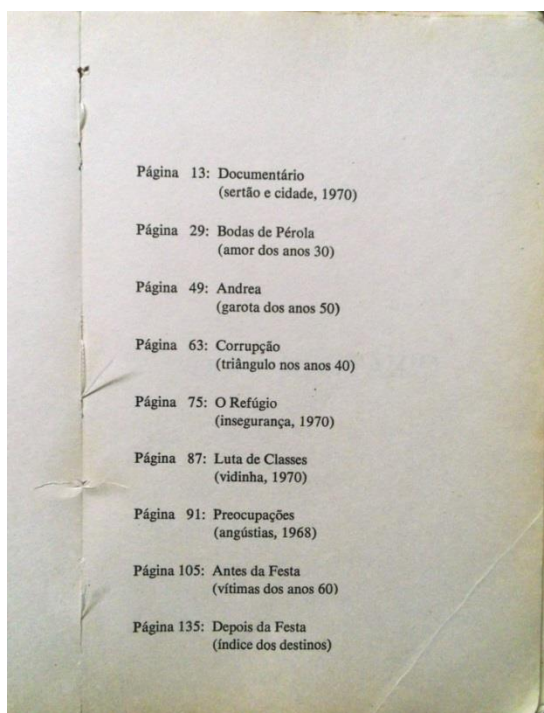


Figura 10. Parecer do técnico de censura ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP)/ SP sobre peça teatral em 1975. Imagem disponível no sítio: <http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/multimedia/linhadotempo/timeline.html>,> Acessado em: 20 de julho de 2011.

3.2 A estruturação da obra *A festa*.

Cinematográfica, híbrida, polissêmica, a obra de difícil categorização certamente problematiza seu tempo e tenciona os limites do gênero narrativo romance, visto que se divide em capítulos que lidos um a um são histórias independentes, contudo, no grande panorama da obra, são uma narrativa única. A saber, os capítulos se dividem conforme o sumário os apresenta a seguir (figura 11):



Página 13:	Documentário (sertão e cidade, 1970)
Página 29:	Bodas de Pérola (amor dos anos 30)
Página 49:	Andrea (garota dos anos 50)
Página 63:	Corrupção (triângulo nos anos 40)
Página 75:	O Refúgio (insegurança, 1970)
Página 87:	Luta de Classes (vidinha, 1970)
Página 91:	Preocupações (angústias, 1968)
Página 105:	Antes da Festa (vítimas dos anos 60)
Página 135:	Depois da Festa (índice dos destinos)

Figura 11: Reprodução da página do sumário, *A festa*, 5ª edição, 1978.

Esse sumário é uma tentativa de organizar a narrativa ficcional, que se situa entre os decênios 30, 40, 50, 60 e 70, em ordem não cronológica. Sobre essa organização temporal o escritor afirmou que tentou “fazer com que o romance abandone um pouco aquela linguagem do romance realista que depende de uma sequência cronológica” (informação verbal).

Os personagens dos diferentes capítulos por casualidade cruzam seus destinos em 1970. Conforme é observável no sumário, os capítulos contêm mais informações do que as que serão encontradas na sequência da narrativa, segundo a paginação indicada, ou seja, o que se encontra entre parênteses não aparecerá no título quando o leitor avançar para os capítulos indicados de antemão. Nota-se que o primeiro desses é “Documentário”, nome que remete ao gênero cinematográfico que se caracteriza por um compromisso com a exploração da realidade cuja parcialidade típica se expressa na pretendida neutralidade na voz narrativa que

se instala, por diferentes citações de textos³⁷, sempre acompanhadas de uma nota explicativa entre parênteses, tal técnica de escrita será empregada repetidamente pelo autor.

No *Documentário*, o eixo da narrativa é a chegada de um levante nordestino que fugia da seca, mas que ao desembarcar, seria recambiado de trem na estação do centro de Belo Horizonte, na véspera do aniversário da “Revolução³⁸”, 30 de março de 1970, mas conseguem se dispersar pela cidade. Quatro personagens se destacam nos fatos, Marcionílio, um nordestino que migrou com os demais populares; o jornalista, Samuel Aparecido Ferezin, o estudante, Carlos Bicalho, destacado no decorrer da narrativa e Andrea uma colunista social colega de Samuel.

O outro eixo da narrativa está na festa de aniversário que se realizou por ocasião do aniversário de Roberto Miranda, um dos novos artistas plásticos da cidade, em seu apartamento. Pessoas que foram convidadas para o evento e que conheciam outras envolvidas com a confusão na praça da estação, ou quem estivesse passado por lá também se tornariam suspeitos e seriam incluídas no inquérito do DOPS sobre os episódios daquela véspera de aniversário da “Revolução” (o golpe de 1964).

Como procedimento narrativo, o romance *A festa* é composta por cortes no tempo e espaço, típicos da linguagem fílmica, de modo que, no primeiro capítulo do romance, as digressões no tempo contextualizam o problema da seca como algo crônico no Brasil. Sem preservar um ponto fixo na história, a narrativa desenvolve uma espécie de “genealogia” da seca nordestina e os reais motivos da manifestação popular em Minas Gerais ridicularizam a postura adotada pelos militares e demais agentes do regime ditatorial, pois a explicação para aquela manifestação popular não está na oposição política ao governo, o drama do campo que se transfere para a cidade é resultado de uma crise social bem mais antiga. A chegada do levante na praça da estação mineira na véspera do aniversário do golpe é o elemento simbólico que insere na narrativa uma representação da violência, o efeito disso é um registro da intervenção autoritária que se imprimiu em torno desse grupo e aos olhos do leitor pode ser cômica e imbecil. Sobre isso, ao ser questionado pela escolha temática e formal na

³⁷ Intertexto, no sentido clássico do conceito de intertextualidade: “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 2005, p.64).

³⁸ *Revolução* é como os militares e civis favoráveis ao Golpe militar de 1964 denominam esse evento até hoje, narrativizando o termo amplamente em suas instituições de ensino e festividades. Tal designação é rejeitada por historiadores, por vítimas da Ditadura e defensores dos Direitos Humanos tendo em vista as maneiras como um sentido serve para estabelecer e sustentar relações de dominação simbólica. Para saber mais sobre os mecanismos que envolvem uma disputa semântica dessa natureza recomenda-se a seguinte leitura: THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p.82.

composição da obra *A festa*, o autor Ivan Ângelo disse que, por um acontecimento fortuito ela (essa parcela da população brasileira) vira vítima de um regime militar que estava implantado (anexo I). Ainda, objetivamente o escritor diz que sobre os grupos de personagens que criou, haveria a seguinte dinâmica na narrativa:

fazer uma primeira parte em que vários personagens têm sua vida independente, numa outra parte eles são colocados juntos, formando uma figura, quer dizer um grupo da sociedade e na terceira parte, aí viria como que esse grupo da sociedade, por uma coisa que aconteceu que é contado no livro (informação verbal)³⁹.

3.3 O começo flamejante de “A festa”

O primeiro capítulo/conto *Documentário* do romance *A festa* apresenta-se da seguinte forma:

“Quem estivesse na praça da Estação na madrugada de hoje veria um nordestino moreno, de 53 anos, entrar com uns oitocentos flagelados no trem de madeira que os levaria de volta para o Nordeste. Veria os guardas, soldados e investigadores tangendo-os com energia mas sem violência para dentro dos vagões. E veria que em pouco mais de quarenta minutos estavam todos guardados dentro do trem, esperando apenas a ordem de partida.

E, a menos que estivesse comprometido com os acontecimentos, não compreenderia como o fogo começou em quatro vagões ao mesmo tempo. Apenas veria que o fogo surgiu do lado de fora dos vagões, já forte, certamente provocado.

O grande tumulto estourou às 1h 45m, com o grito de” fogo”!. Os retirantes saíram do trem correndo e gritando, carregando seus filhos, arrastando os velhos. Os policiais atônitos, não sabiam se agarravam os nordestinos que fugiam ou se tomavam providências contra o incêndio. Dividiram-se nessas tarefas, gritando, esbarrando-se, empurrando, batendo. Um carro brucutu, que ali estava para conter a multidão se necessário, atacou o incêndio que comia rapidamente o trem de madeira. Policiais a cavalo corriam atrás dos retirantes que debandavam. (ÂNGELO, 1976, p.15).

Essa abertura do romance dá destaque ao poder dos civis diante do poder policial, o texto destaca ainda a organização da revolta dos populares e a desorganização por parte dos

³⁹ Entrevista concedida por ANGELO, Ivan. Anexo I. [mai. 2012]. Entrevistador: Francesca Batista de Azevedo. São Paulo, 2012. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita em anexo nesta dissertação.

policiais, estes enfraquecidos diante de um número muito superior de pessoas que não puderam ser contidas. Essa interpretação é abstraída da continuidade das seguintes cenas:

Quem estivesse no hotel Itatiaia, de frente a Estação, veria avançar para a direita o único grupo que mantinha uma espécie de organização, em formato de cunha. À frente estavam aquele nordestino de 53 anos, mais tarde identificado como Marcionílio de Mattos, e o repórter Samuel Aparecido Ferezin, de um matutino desta Capital (...) (ÂNGELO, 1976, p.15).

O texto ainda segue dando visibilidade às características do grupo de quase trezentas pessoas elencando expressões verbais como “armados de porretes, alguns de peixeira (...), a grande maioria desarmada”, “grupo organizado”, construindo semanticamente a ideia de que os flagelados eram combativos e coesos.

Em relação aos policiais, a narrativa apresenta características que descrevem a ineficiência diante da situação que se instala na praça, como em:

...A surpresa do ataque favorecia os nordestinos, pois foi impossível reunir mais do que oito ou nove soldados. Tentaram conter os flagelados com ordens (eles avançavam); depois com tiros para o alto (avançaram); depois com tiros diretos e cassetetes, e foram envolvidos pela multidão, pisados, batidos”.. (ÂNGELO, 1976, p.16).

Até então a narrativa configura mais evidentemente um discurso sobre a migração para a zona urbana em virtude da seca no nordeste do que o contexto da ditadura civil-militar do Pós-1964. Contudo, a nota explicativa, aquela assinalada por parênteses, que é um elemento marcante do estilo literário empregado nesse romance, coloca em outro nível o teor político da obra *A festa*, pois toda essa parte da diegese que o leitor acessou a chegada do levante nada mais é que um trecho suprimido, ou seja, censurado do jornal *A tarde*. A falta de liberdade de expressão⁴⁰, típica do autoritarismo, e a desconfiança em relação à veracidade das matérias jornalísticas emergem sorratamente da narrativa.

⁴⁰ O General “linha-dura” Newton Cruz aparece em *Céu Aberto* filme de João Batista de Andrade, cujo trecho bastante ilustrativo sobre a postura típica da repressão está disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=IWuggz3aWhw>>. Acesso em: março de 2015.

3.4 Marcionílio de Mattos: flagelado, camponês, agitador.

No capítulo “Documentário”, a aparente neutralidade da voz narrativa ao estilo jornalístico que abre o texto, deixa escapar no detalhe da escrita algumas tensões típicas na cultura da época, como o mecanismo da censura. As notas explicativas que acompanham os trechos na narrativa estão assinaladas entre parênteses e itálico sendo ora verídicas, ora ficcionais, e trazem mais que explanações, são inclusive pequenas curiosidades que ressignificam o trecho anterior da leitura. E eis que mimetizando um fato real a representação literária apresenta um traço histórico da Ditadura que lhe foi contemporânea e interlocutora, comprometendo-se criativamente com a crítica de oposição à repressão, já na primeira nota ao final do primeiro bloco da narrativa, o leitor é informado que se trata de: *(Trecho da reportagem que o diário “A Tarde” suprimiu da cobertura dos acontecimentos da praça da Estação, na sua edição do dia 31 de março de 1970, atendendo solicitação da Polícia Federal, que alegou motivos de segurança nacional).*⁴¹ (ÂNGELO, 1976, p.16).

Em outros dois subcapítulos intitulados respectivamente de *FLASH-BACK* e *Fim do FLASHBACK*, citações independentes de diferentes fontes escritas são apresentadas, fazendo um corte no tempo e no espaço na narrativa. De 1970, Belo Horizonte, a leitura é levada a outras temporalidades e ambientações, costurando temática a historicamente a questão da seca nordestina. A linguagem fílmica é trabalhada no interior da linguagem verbal conforme os trechos literários em sequência demonstram:

“Não creio, não creio absolutamente que, sem o trabalho escravo, esses grandes canaviais dum só senhor possam ser cultivados...” (Robert Avé-Lallemant, médico alemão, em “Viagem pelo Norte do Brasil no Ano de 1859”, p. 39, edição do Instituto Nacional do Livro). (ÂNGELO, 1976, p. 16).

“Nas terras dos grandes proprietários, eles não gozam de direito algum político, porque não tem opinião livre; para eles o grande proprietário é a polícia [...] a sorte desses infelizes em nada difere da dos servos da Idade Média.” (Colaborador anônimo do Diário de Pernambuco”, publicado em meados do século XIX, cit. Por Gilberto Freire em “Nordeste)

(...)

Apareceu no sertão do norte um indivíduo que se diz chamar Antônio Conselheiro, e que exerce grande influência no espírito das classes populares servindo-se de seu exterior misterioso e costumes ascéticos, com que impõe à ignorância e à

⁴¹ Nos trechos literários transcritos, manteve-se a grafia original em itálico, cuja função, nesse caso, indica o que foi omitido, ou censurado, do jornal ao qual o enredo se refere.

simplicidade. (...) (Folhinha Laemmert, de 1877, publicada no Rio de Janeiro vinte anos antes da campanha de Canudos. Cit. Por Euclides da Cunha em Os Sertões). (ÂNGELO, 1976, p.17).

(...)

“Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até o esgotamento completo. [...] Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados.” (Euclides da Cunha, em Os Sertões, 1902).

“Em 1900, abandonam o Ceará 40.000 vítimas da seca. Ainda em 1915, de cerca de 40 mil emigrantes que saem pelo porto de Fortaleza, enquanto 8.500 tomam o destino do Sul, 30 mil se dirigem pelo caminho habitual, o do Norte...” (Rui Facó em Cangaceiros e Fanáticos).

“E, em 1917, ingressou Virgulino na vida guerilheira, tornando-se, em pouco tempo, o espantalho dos sertões.” (Optato Gueiros em Lampião- Memórias de um oficial ex-comandante de forças volantes). (ÂNGELO, 1976, p.18).

Os diferentes discursos, como os transcritos anteriormente, compõem parte da narrativa (texto jornalístico, estudo de campo/relato de viagem, análise sociológica, escrito literário e biográfico). Mais que uma amostra da diversidade estilística empregada e facilmente reconhecida no romance *A festa*, tais discursos recorrem a fontes históricas, a produção de intelectuais e artísticas, o que torna possível diferentes versões e narrações em torno de interpretações plausíveis para traços da brasilidade como o problema da seca no nordeste e a violência em períodos não exclusivamente totalitários.

A montagem narrativa, ao fim do chamado subcapítulo FLASH-BACK é encerrada pela apresentação escrita da certidão de nascimento de Marcionílio de Mattos, nascido em 1917, que foi encontrada pela polícia na praça da Estação. Um detalhe nesse papel: (...) *Há uma frase escrita a lápis na margem do documento, ao lado da data, em letra que a polícia reconheceu como sendo de Marcionílio: “Ano que Lampião entro nu⁴² Cangaço.”* (ÂNGELO, 1976, p.18-19).

Essa estratégia narrativa apresenta elementos que povoam o imaginário coletivo sobre o nordeste e o povo nordestino: a seca, o cangaço, o sertanejo, a Guerra de Canudos. Depois de sua exibição, a narração retoma seu curso com um de seus próprios personagens fictícios, o retirante Marcionílio. A focalização narrativa passa a enquadrar um indivíduo e não mais um povo ou personagens heroicos do passado. Assim, alguns traços marcantes da personalidade

⁴² Expressão típica da linguagem coloquial, usada estilisticamente pelo autor na obra de ficção.

de Marcionílio vão sendo apontados em depoimento prestado por ele no DOPS de BH, tal como nesse trecho da ficção:

“que não é admirador de Prestes, homem que põe fogo em cidade; que desde menino até hoje o homem que mais admirou foi o chefe jagunço do coronel Horácio Mattos, de nome João Duque; que o mesmo João Duque brigou de machado contra mais de dez (10) homens armados de fuzil da Coluna Prestes; que não sabe dizer se Prestes já era comunista, mas sabe que hoje é comunista; que por isso não gosta dos comunistas...” (ÂNGELO, 1976, p.19).

A biografia do retirante de 53 anos vai revelando sua admiração pelo cangaço e seu envolvimento com as Ligas Camponesas⁴³ nos anos 60, sua antipatia pelo comunismo, e principalmente, a incongruência e o anacronismo da ligação sua com qualquer atividade subversiva do ponto de vista da Ditadura. O aniversário do Golpe de 1964, ao coincidir com os acontecimentos da véspera em 30 de março, coloca um sujeito, alienado da situação política brasileira, no centro de uma investigação que quer atribuir-lhe uma consciência ideológica e militante distante de sua atuação real. Em seu depoimento ao DOPS fala de lembranças de quando tinha nove anos de idade:

“que seu pai, Divino de Mattos, era capanga do coronel Horácio Mattos, homem forte da República, no sertão da Bahia, respeitado por Lampião, que o mesmo tomou parte nas guerras do coronel contra a Coluna Prestes nos lugares Olho d’água, Riacho d’Areia, Roça de Dentro (...) que seu pai sempre amaldiçoou esses revoltosos porque queimaram a vila de Roça de Dentro depois de a vencerem; que não é admirador de Prestes, homem que põe fogo em cidade; que desde menino até hoje o homem que mais admirou foi o chefe jagunço do coronel Horácio Mattos, de nome João Duque; que o mesmo João Duque brigou de machado contra mais de dez (10) homens armados de fuzil da Coluna Prestes; (...)” (ÂNGELO, 1976, p.19).

⁴³“Em 1954, em dezembro daquele ano, um grupo de camponeses procurava o advogado e deputado estadual Francisco Julião para formalizar uma associação mutualista. A frente dos camponeses, Zezé da Galileia; Julião tomou a frente deste movimento e essa associação foi considerada por latifundiários uma liga de bandidos, liga de camponeses bandidos, e daí surgiu a *Liga Camponesa do Engenho Galileia* do município de Vitória de Santo Antão no estado de Pernambuco, Brasil. Esse movimento levou a que se produzisse o primeiro ato de reforma agrária quando da expropriação desse engenho por pressão dos camponeses na assembleia legislativa e que fez com que se tornasse num símbolo pela reforma agrária e luta no Brasil, que tinha como lema “Reforma agrária na lei ou na marra”... Transcrição de trecho da fala de Anacleto Julião, filho de Francisco Julião, que narra um pouco da história da luta por Reforma Agrária no Brasil. Material disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QiqLSxHF2_A>. Acessado em: 19 de mar. de 2014.

Um manifesto (exposto na narrativa integralmente) exigia a liberdade de Marcionílio, após ter sido preso, acusado de ser ex-cangaceiro e agitador durante o saqueamento do mercado de Araparica por centenas de famintos e flagelados. Sobre seu envolvimento anos depois com as Ligas Camponesas Marcionílio contou que:

Que é verdade que pertenceu às Ligas Camponesas de Pernambuco; que teve de mudar-se de Alagoas porque foi retirado sem júri de Araparica, Alagoas, em 1960; que foi libertado pelas Ligas Camponesas de Alagoas, mas teve de fugir para Pernambuco; que em 1963 seu processo foi arquivado porque nenhuma culpa foi apurada contra ele na morte do comerciante de Araparica, durante a invasão do mercado por retirantes; (...) voltou para Alagoas para buscar mulher e filha na cidade de Pombal; que lá encontrou sua mulher amasiada com outro homem, porque o julgava morto (...) que em Pernambuco trabalhava na lavoura de cana; que não conhecia pessoalmente o deputado Francisco Julião, das Ligas...*(Do depoimento do subversivo Marcionílio Mattos, enquadrado por incitação à revolta, na Lei de Segurança Nacional e, pela morte de um policial, acusado de homicídio doloso, no processo do DOPS de Belo Horizonte sobre a revolta popular da madrugada de 31 de março na Praça da Estação.)* (ÂNGELO, 1976, p.25).

À medida que o inquérito avança a culpa de Marcionílio por ter sido apontado como um dos líderes dos acontecimentos na praça da Estação aumenta. Sua vida passada é investigada e são apresentados no decorrer da narrativa alguns discursos que delineiam seu histórico. Em meses Marcionílio passa a ser visto como uma figura perigosa, astuta, um inimigo da sociedade devendo enfim ser eliminado pelos militares. Textualmente, é possível perceber o emprego de adjetivações que vão requalificando gradativamente o “retirante”⁴⁴ para enfim torná-lo um “subversivo”⁴⁵, “ex-cangaceiro”⁴⁶, um “frustrado líder camponês”⁴⁷. Em junho de 1970, ele acabou morto em fuga do “xadrez do DOPS” segundo informações divulgadas nos jornais⁴⁸. Seu destino retrata simbolicamente a desigualdade social brasileira, pois a rapidez com que foi julgado e preso é oposta à demora e em solucionar um problema que se arrasta por séculos, as consequências da seca. Os discursos políticos totalmente distanciados da realidade que viveu Marcionílio permitem encontrar explicações para seu

⁴⁴ ÂNGELO, 1976, p.19.

⁴⁵ Ibidem, p.25.

⁴⁶ Ibidem, p.26.

⁴⁷ Ibidem, p. 27.

⁴⁸ Muitas mortes foram justificadas de modo semelhante pelas autoridades durante a ditadura do Pós-64 e anunciadas na imprensa como sendo um acidente de trabalho, fuga e resistência à polícia etc.

trágico e infeliz destino. A narrativa traz declarações verídicas de líderes políticos que sensibilizam o leitor para ver Marcionílio com outro olhar, um olhar para além dos depoimentos do DOPS e para além da ditadura civil-militar de 1964:

...Por onde passamos encontramos-lo faminto, maltrapilho, esquelético, olhar triste em busca de auxílio que nunca vem. Já sem fé, porque sua única ambição é um pouco de farinha para matar a fome que lhe mina dia a dia (...). Aqui mesmo no Brasil, de que nos orgulhamos, sobre o qual proclamamos loas e queremos que se situe no concerto das nações como possuidor de elevado estágio de civilização, há no momento uma população estimada em mais de dois milhões que vegeta no mais baixo padrão de subnutrição em que um povo pode viver. (...) (*Coronel Orlando Gomes Ramagem, subchefe do Gabinete militar da Presidência da República, observador pessoal do então presidente Juscelino Kubitschek da seca de 1958. Seu relatório foi escamoteado durante esse governo e só divulgado no governo seguinte, de Jânio Quadros, em 1961*) (ÂNGELO, 1976, p.22).

(...)

“Aqui vim para ver, com os olhos da minha sensibilidade, a seca deste ano, e vi todo o drama do Nordeste. Vim ver a seca de 70 e vi o sofrimento e a miséria de sempre.” (*Emílio Guarastazu Médiçi, presidente da República, em 6 de junho de 1970*) (ÂNGELO, 1976, p.26).

Apresentando o drama do personagem Marcionílio o autor expressa um tipo de sentimento em relação ao período no qual a obra foi publicada. Sem fazer da literatura um espelho que refletiria a realidade, o que não elimina o teor realista da obra, o escritor realizou, pelo uso de técnicas de escrita e dos avanços do código literário, a expressão de um sentimento que apenas muitas décadas depois a história e suas versões puderam debater e ao ampliar a abordagem a certos assuntos. Assim do ponto de vista da realidade social, na obra há uma “fantasmagoria” nas palavras do escritor, própria do clima gerado pela repressão da Ditadura. Hoje, por exemplo, causa perplexidade arquivos em que se encontram fichadas crianças⁴⁹ como sendo terroristas, por serem filhos de pais que tinham envolvimento com a militância de oposição ao autoritarismo no país. A maneira como eram conduzidas as

⁴⁹ Edson Telles durante o *Seminário Internacional Memória, Verdade e Justiça: as marcas da ditadura no Conesul*, realizado em Porto Alegre em 30 e 31 de março e 1º de **abril de** 2011, recomendou assistir um documentário em que ele e outras vítimas da repressão contam sobre sua infância: *15 filhos*. Vídeo. Direção: Maria Oliveira e Marta Nehring, p & b, 20 min, 1996. DISPONÍVEL EM : <<https://www.youtube.com/watch?v=u0bzuuW7anc>>, acesso em 10/12/14.

investigações pelos órgãos da repressão e como cidadãos comuns foram fichados e criminalizados sem terem ligação direta ou indireta com a resistência ao regime ditatorial vigente no período, hoje parece irônico, não fosse pelo sofrimento real que causaram. Nesse sentido, a aventura trágico-cômica do personagem Marcionílio retrata um pouco o sentimento de impotência e injustiça diante da barbárie na qual ele transita enquanto um retirante envolvido politicamente com as causas do campo.

3.5 Carlos Bicalho, o estudante agitador

Sabe-se que os estudantes durante os anos de repressão e autoritarismo no Pós-64 foram uma parcela atuante dos participantes dos movimentos sociais (tanto de apoio como de resistência ao golpe) e da cultura artística do período. O governo atacou após 1968 fortemente o movimento estudantil, reduzindo os recursos às faculdades federais de 11% para 7% (RIDENTI, 2010, p. 124), monitorando e reprimindo manifestações políticas (Figura 12 e 13). Assim que despontaram lutas, grupos e movimentos que representavam ameaça aos ideais da “revolução modernizadora” foram neutralizados. Por isso, em 1964, a ditadura militar tornou ilegal a UNE e promoveu os Diretórios Acadêmicos- Das, restritos a cada curso, e o Diretório Central dos Estudantes (DCE), no âmbito da universidade. Como exemplo da investida da repressão em torno de comunidades estudantis foi instalada na UFRGS⁵⁰ a Comissão Especial de Investigação Sumária (CEIS), e dezessete professores foram expurgados (exonerados ou aposentados acusados de “subversão da hierarquia universitária” no relacionamento com alunos)⁵¹. Nesse sentido a obra literária *A festa*, publicada em 1976, representa um pouco a violência sofrida por um personagem estudante.

Um dos personagens envolvidos em um dos eventos centrais da obra, o conflito ocorrido entre retirantes e policiais na noite de 31 de março de 1970, na Praça da Estação, é o estudante de Ciências Econômicas, Carlos Bicalho. Nesse episódio, os flagelados foram colocados nos vagões de trem para serem “recambiados” (p.175) às suas cidades de origem. Mas após incêndio, provocado, conseguiram se espalhar pela cidade de Belo Horizonte. Carlos foi detido no DOPS, onde ficou incomunicável. Sua trajetória só é revelada de modo tangencial nos contos *Bodas de Pérola (amor dos anos 30)* e *Preocupações (angústia, 1968)*, não havendo um conto com protagonismo do rapaz, porém através de algumas referências a

⁵⁰ Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁵¹ *Arte e memórias: anos rebeldes / catálogo da exposição organizada pelo Museu da UFRGS; apresentação de Fábio Magalhães. Porto Alegre: UFRGS, 2008.*

ele em meio à narração de trajetos de outros personagens sabe-se que fora uma das vítimas do regime ditatorial nos anos 70. Informações são destacadas e reiteradas sobre o mesmo na parte final do livro intitulada *Depois da Festa*. Nesta se encontra um índice *remissivo dos personagens* que conta o que se passou com o estudante depois da sua saída da prisão do DOPS.

Na ficção de Ivan Ângelo, Carlos em princípio fora chamado para representar a Secretaria do Trabalho e cuidar da distribuição de alimentos ao grupo, porém diante das condições em que se encontravam as pessoas, ele se sensibilizou e decidiu colaborar mais com os retirantes na praça. Acabou no DOPS por ser considerado subversivo e ter envolvimento, inexistente na verdade, com a vinda dos nordestinos e o fogo ateadado no trem que os levaria de volta ao sertão. O jovem foi mandado ao local porque seu chefe, Dr. Otávio, estava mais interessado em se aprontar para a festa de aniversário de Roberto Miranda, um artista jovem da cidade, que ocorreria naquela data, do que se envolver pessoalmente com o problema dos retirantes.

O próprio Marcionílio, apontado como líder dos retirantes pelo inquérito policial, afirmou que:

“(...) não conhecia anteriormente o estudante Carlos Bicalho, da Faculdade de Ciências Econômicas; não conhecia o jornalista Samuel Aparecido Fereszin; que não sabe dizer se os dois se conheciam; que não é verdade que tenha vindo para o Sul com seus retirantes a chamado dos supra-citados, que não recebeu dinheiro de quem quer que seja para esse fim.

(Do depoimento de Marcionílio de Mattos, após os dramáticos acontecimentos da praça da Estação de Belo Horizonte, quando foram apreendidos pela polícia 183 peixeiras, 31 canivetes, 2 garruchas, 5 bordões e um sabre militar que estavam em poder dos amotinados.) (ÂNGELO, 1976, p. 22-23).

Porém, não foi o suficiente para anular a desconfiança do DOPS em torno da participação do estudante no conflito ocorrido na praça durante a madrugada.

O conto *Preocupações* (*angústia*, 1968) divide-se em dois itens, a saber: *a) senhora mãe de um rapaz* (p.93); *b) um delegado de polícia social* (p.99). Mãe e delegado contam sobre suas aflições, ambos são favoráveis à conservação da moral e dos bons costumes, são fechados às mudanças de comportamentos sexuais e políticos. A mãe apela a Deus em oração que proteja seu filho “Carlinhos” e dessa informação pode-se concluir ser ela a mãe de Carlos

Bicalho, o estudante que participa de reuniões no movimento estudantil as quais ela não compreende, que escapa de cavalos e bombas da polícia (figura 14 e 15), segundo alguns trechos apontam:

(...) não deixais cair em tentação e livrai-o do mal amém.

Todo dia: vou pro DCE. Todo dia: não venho jantar, tem reunião no DCE. Tem reunião no DA. O que será esse DA, meu Deus, esqueci de perguntar ao Carlinhos. Alguma coisa eles estão aprontando, com essas meninas de minissaia. (ÂNGELO, 1976, p.95).

(...)

Nunca se sabe como eles voltarão para casa, podem apanhar, levar tiro, quebrar uma perna na correria. Não se sabe nem se eles voltarão para casa. Nem posso pensar: preso, morto. Livrai-o de todo mal. Amém. (ÂNGELO, 1976, p.95).

Quem sabe o que deu nesses meninos. Uma coisa tão perigosa, sem quê nem pra quê. Cada vez que ele sai de casa é essa aflição que me dá. Essas bombas de gás decerto que machucam, não tem só gás. Na correria leva uma paulada na cabeça ou um cavalo passa por cima. (...) O que será que estão fazendo de tão importante? (ÂNGELO, 1976, p. 96).

Cabelo comprido e minissaia. Se tivéssemos proibido, se todas as mães do mundo tivessem proibido essa liberdade quando começo, protegido os corpos de nossos filhos, se tivéssemos proibido que eles se juntassem para aquelas danças de uns anos atrás eles não estariam assim loucos, se nós tivéssemos proibido a pílula, proibido que se falasse em pílulas nos jornais (...) proibir certas leituras, isso sim, se os jornais não pudessem falar de sexo, se tivéssemos proibido que tirassem a roupa nos teatros, nos cinemas, nas praias, esses hippies sem-vergonha fumando maconha e fazendo sem vergonhices pelados na frente dos fotógrafos... (ÂNGELO, 1976, p.96).
...e nós temos presidente é para isso, para tomar conta de nós, e eles estão deixando fazerem isso, na França já se vai à praia sem sutiã, já tomaram a escola dos professores...

(...) não tinha nada de vou pro DCE, nada de letra de música, nada de passeata. (ÂNGELO, 1976, p. 96 – 97).

A ‘mulher-mãe-dona-de-casa-brasileira’ que anuncia à nação, com grande estardalhaço, sua disposição de deixar a proteção do lar e se lançar às ruas e praças públicas” (SIMÕES, 1985, p.26-27) é entrevista na personagem que se preocupa com seu filho, estudante, frequentador de DCE, que anda com meninas de minissaia. Ela acredita que proibir e censurar determinados comportamentos é um modo de proteger a família e negar mudanças de comportamentos, por isso repulsa o que vem acontecendo em outras partes do mundo, como os ecos do Maio de 1968 e a contracultura *hippie*.

Essas preocupações, como *as meninas de minissaia* (Figura 16), com os *cabelos compridos* dos rapazes são exemplos de mudanças de comportamento juvenil percebidas com desconfiança pelas pessoas inseridas em uma tradição social já estabelecida. A peça nova no vestuário feminino simbolizou de fato a rebeldia e a libertação sexual feminina de antigos tabus.

A parte da narrativa intitulada “Depois da festa (índice dos destinos)”, funciona como um índice remissivo dos personagens, que acrescenta alguns detalhes às cenas anteriores, ou, ainda, satiriza determinados acontecimentos e entes. Nas edições publicadas primeiramente pela editora paulista Summus, as folhas do índice são diferenciadas das tradicionais laudas brancas, são azuis, inovação que confirma o fato de o livro ter sido aceito e publicado por uma editora “alternativa”, como o próprio escritor Ivan Ângelo declarou em entrevista concedida nesse estudo. O recurso textual do índice possibilita ao leitor remontar ou até mesmo descobrir partes das aventuras dos personagens, mesmo de outros capítulos, que até então funcionavam como uma história independente. A nota citada a seguir revelará uma informação relativa ao capítulo *Bodas de Pérola (amor dos anos 30)*, além de acrescentar a continuidade da sua vida de jovem estudante que foi alterada violentamente em razão dos fatos ocorridos na praça da estação:

**Carlos,
o rapaz
que possui
Juliana.**

Página 41.⁵²

-A sua única chance de voltar é fazer uma declaração pública renegando o comunismo. O reitor não pretende impedir você de estudar. Veja bem. O que ele não quer que você seja um mau exemplo para os outros alunos.

-Como é que eu vou renegar uma coisa que eu nunca fui? Isso seria admitir uma coisa que eu nunca fui? Isso seria admitir uma coisa que eu tenho negado desde o princípio.

-A sua imagem é essa. A declaração atingiria apenas sua imagem.

-E senhor acha que eu teria algum ambiente para estudar nesta escola se fizesse uma declaração dessas? Acha que os colegas iam me aceitar?

(...)

⁵² A grafia em negrito é opção estilística do autor na obra literária de ficção e foi mantida em sua transcrição.

-Eu não preciso de acordo com o reitor. Eu vou à Justiça. Se não ganhar a reintegração, faço vestibular e começo no primeiro ano outra vez (ÂNGELO, 1976, p.142).

(...)

-Olha, meu filho, eu vou ser franco: não adianta. Um reitor atualmente tem meios...você sabe...a qualquer momento ele pode agir, *no interesse da comunidade universitária*. (ÂNGELO, 1976, p.142-143).

Ao mesmo tempo sabe-se que o estudante foi o amante da senhora Juliana. O enredo desse núcleo está narrado no segundo capítulo da obra *A festa*. Em síntese a esposa do professor Candinho (depressivo), vive uma relação extraconjugal com um homem. O marido, ex-professor universitário, possuía a ideia obsessiva de matar Juliana com *pequenas armadilhas que elaborava em casa*, querendo concretizar um pacto de suicídio feito na juventude. O texto se desenvolve em duas partes: "MARIDO" e "MULHER", narrando a perspectiva de um em relação ao outro. Em primeira pessoa, o texto apresenta monólogos interiores do professor, nos quais ele conta os acontecimentos cotidianos de sua esposa. A relação extraconjugal é narrada na segunda parte, em diálogos diretos dos quais os grafados em negrito correspondem às falas do amante, ou seja, de Carlos, detalhe reiterado pelo índice remissivo dos personagens.

Por conta da investigação, fichamento e prisão no DOPS, o estudante perdeu a faculdade. Ele não aceitou se retratar para recuperar a sua vaga e, no decorrer da narrativa, faz um desabafo:

-Acho que naquela eu fui o único que se fodeu.

-Como único? Morreu gente, não morreu?

-Morreu está morto. Se fodeu que eu digo é com cadeia, escola, família. Eu queria naquela época estudar economia, trabalhar em pesquisa. Me fodi

-Sozinho de certa forma foi. Eu fui o bode expiatório de meu grupo. Quer dizer, muitos foram envolvidos no processo, levaram uma cana de dois, três dias, nada se apurou contra eles e ficou por isso mesmo. O meu grupo, quer dizer, o nosso grupo começou a se formar aí por volta de 67 e se condensou em 68. Confusão pra burro naquele ano, foi quando começou o negócio todo, aliás. Dos que estavam na Faculdade, só eu tinha um certo envolvimento estudantil. Nada de liderança ou uma coisa assim. Eu ia, sabe como é, participava. Em 68, acho que estava no segundo ano, levei um mês de cana por causa do congresso proibido da UNE, em São Paulo. Aí fiquei marcado em Belô. Isso influenciou muito no comportamento da polícia comigo, em 70 (ÂNGELO, 1976, p.186).

Conforme referência feita em depoimento presente na primeira história de *A festa*, “Documentário” sabe-se que ele não era de fato envolvido em nenhum plano terrorista ou subversivo contra o Estado, mas por estar naquela praça e se sensibilizar com a situação buscando uma intervenção humanizada, acabou sendo preso por meses.

Sentimento de desconfiança e intolerância que o escritor Ivan Ângelo testemunhou, conforme declarou em entrevista concedida para esse estudo:

Num regime desses, qualquer coisa, mesmo não tendo nenhuma atuação política, não sendo um ato político, um ato de revolta se torna suspeito.

(...) quando eu estava escrevendo *A festa*, estavam matando aqui, mataram o Vladimir Herzog aqui, na operação bandeirantes, mataram o operário Manuel Filho, prenderam um amigo meu, mataram dois amigos meus numa operação, eu tinha um amigo exilado. Enfim, estavam coisas acontecendo que não eram otimistas, quer dizer que não pintavam um retrato otimista, mas a gente sabendo que podendo publicar um livro como esse e as pessoas podendo ler, eu acho que um pouco sentir o impacto dessa realidade no livro, acho que isso é uma coisa positiva. (informação verbal).⁵³

Ataíde, pintor, um dos protagonistas do capítulo *Luta de Classes*, apresenta uma versão que contraria a da polícia, que coletada pelo jornalista Samuel no local e narrada no Capítulo I, *Documentário*. De modo que:

Praça da Estação

21h57m

Samuel atende o homem que o chama com tapinhas no braço. O homem, mulato, olha para os lados, disfarçando, e, chama-o para um canto com um sinal de mão.

—Você é repórter, não é? Eu te vi conversando com o investigador ali e vim até aqui.(...)

—Vai na conversa daquele tira não.(...)

Olha pra os lados cauteloso e continua:

— Eles já chegaram aqui com estupidez. Eu estava passando, passo aqui todo dia voltando do serviço. (...) Eles chegaram juntando os flagelados num canto, de qualquer jeito, precisava ver a cara dos coitados, não estavam entendendo nada. (...) Aí o moço, deve ser Carlos que você estava falando com o investigador, não sei como que apareceu. Conversou com um tenente, saiu para falar com um secretário

⁵³ Entrevista concedida por ANGELO, Ivan. Anexo I. [mai. 2012]. Entrevistador: Francesca Batista de Azevedo. São Paulo, 2012. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita em anexo nesta dissertação.

não-sei-que-lá, mas não arranhou nada. (...) Bem, aí esse Carlos, deve ser, explicava que aquele pessoal estava com fome e não podia sair nem parra arranjar comida. Estava falando verdade, eu vi tudo, mas o tenente mandou ele calar a boca. Ah, pra quê. O moço disse que meganha nenhum fazia ele calar a boca e aí ⁵⁴o e aí o tempo fechou. Quiseram bater no rapaz, o povo não deixou, aí o rapaz disse que também era autoridade, que trabalhava no governo, pediu ajuda para os nordestinos, aí o tenente mandou prender, aí ele reagiu, aí entraram os baianos e foi porrada para todo lado, aí ele chegou chegou mais polícia e acalmou. (...) A gente vê que não está certo, mas vai fazer o quê? Eu tenho minha mulher para olhar, não sou besta de entrar nisso aí. Mas raiva dá (ÂNGELO, 1976, p.126).

Portanto nota-se que a vida do estudante Carlos, segundo a narrativa, foi profundamente alterada em função da repressão e do autoritarismo, sendo, pois, uma representação da violência no Pós-64 e também de uma violência incrustada na realidade brasileira que essa ditadura potencializou.



Figura 12: A polícia descobre o XXX Congresso da União Nacional dos Estudantes em Ibiúna SP, e prende cerca de 900 estudante, 1968.

⁵⁴ Marca da estilística que mimetiza a fala coloquial na obra.



Figura 13: Congresso da UNE em Ibiúna, SP, 1968.

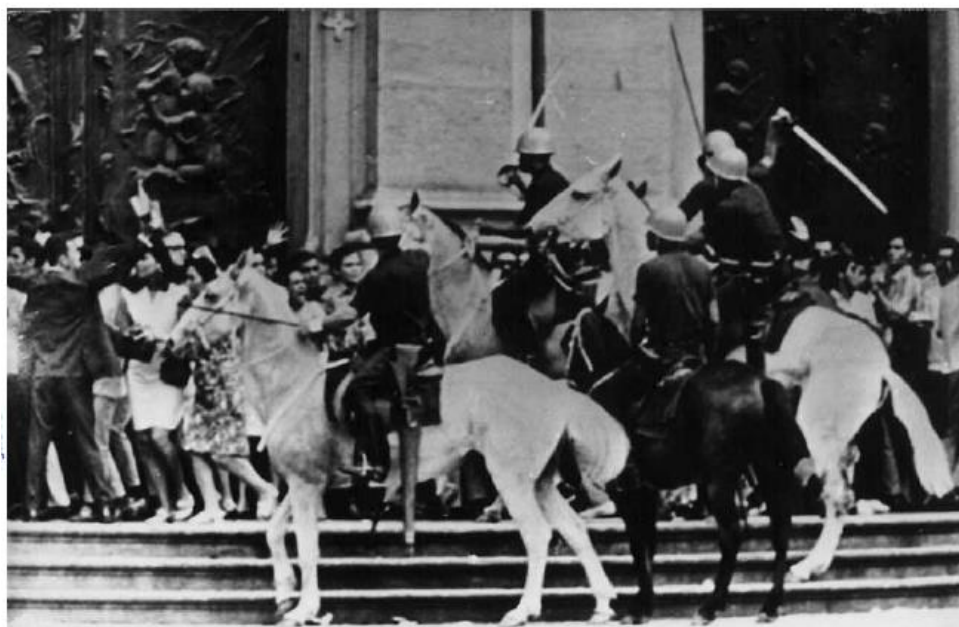


Figura 14: Monitoramento e intervenção policial durante manifestações estudantis em protesto contra a morte de Edson Luís: o estudante assassinado no Restaurante Calabouço, Rio de Janeiro, 1968.



Repressão às manifestações estudantis realizadas no centro do Rio de Janeiro, em 1968 (DOPS/GB)

Figura 15. Conflito entre civis e militares em manifestação no Rio de Janeiro.⁵⁵



Estudantes presos durante as manifestações realizadas no centro do Rio de Janeiro, em 1968 (DOPS/GB)

Figura 16: A presença da minissaia no vestuário feminino.

⁵⁵ Essa sequência de imagens faz parte da candidatura para registro como Memória do Mundo (Memory of the world register) e compõe parte de um conjunto de 17 fundos produzidos pela rede de informação e contrainformação do regime militar no Brasil (1964-1985) hoje custodiadas por diversos arquivos públicos do país. Essa documentação encontra-se disponível para consulta no portal do Centro de Referência das Lutas Políticas no Brasil (1964-1985)- Memórias Reveladas, projeto que congrega esforços do Estado e da sociedade para preservar e recuperar a memória do período e incentivar a reflexão social sobre valores da cidadania, democracia e direitos humanos.

3.6 Andrea: a mulher não pode ficar marginalizada

O terceiro capítulo de *A festa* está dividido em dez partes indicadas por numeração em ordem crescente que apresentam partes da vida de Andrea, da juventude à fase adulta. Conforme o *Sumário* indica nas usuais notas explicativas localizadas entre parênteses, ela é a *garota dos anos 50*, é a partir dessa época que sua história passa a ser narrada. Como se fosse uma nota de rodapé, na abertura do capítulo a narrativa informa que se trata de: *Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe ainda se identificará mais adiante* (ÂNGELO, 1976, p. 49).

A personagem desde cedo chamou a atenção pela sua beleza. Mandada pelo pai para uma cidade mais provinciana, viveu uma espécie de “expulsão do paraíso” (ÂNGELO, 1976, p.52):

Um dia o pai descobriu e leu o diário de Andrea, falando em beijo demais. Enfurecido mandou a filha para a casa de uma tia, em Vassouras, onde ela terminou o curso Normal e adquiriu uma inquietante ignorância, que conservou para sempre. (ÂNGELO, 1976, p.51).

Vítima da vigilância e da autoridade paterna, na fase adulta, ela passa a ser novamente vigiada e tem sua privacidade invadida por outro homem: Samuel Ferezin, seu colega de trabalho, jornalista, que decidiu escrever uma biografia não autorizada sobre ela. Em Minas, foi alvo de comentários entre grupos e pessoas de seus novos círculos de amizade e contato: *“Ela trazia o quê?: dois namorados quase esquecidos, egocentrismo, beleza, uma fotografia 3x4, alguns beijos, uma carta mal escrita, uma família em dificuldades* (ÂNGELO, 1976, p.52).

Mais especificamente, a biografia tratava-se da tentativa de Samuel em estender a experiência do cinema-verdade e a experiência do Truman Capote com *A Sangue Frio*. Seria um romance-verdade.(...) Escolheu Andrea para personagem, escolha maravilhosa, lógico. (...) (ÂNGELO, 1976, p.190) Visto que Alguns repórteres contam da grande curiosidade da Redação a respeito de Andrea e nisso Samuel não era diferente da turma toda. (ÂNGELO, 1976, p.138). Essa intenção do repórter justifica a obsessão do jornalista em escrever sobre sua colega, pois narrativas desse tipo baseiam-se em uma história real que se transforma em literatura, são escritas em terceira pessoas e detalham ambientes e comportamentos buscando

compor a narrativa de modo realista. Esse novo gênero híbrido ficou conhecido como *Novo Jornalismo*, sendo a referida obra de Capote considerada o primeiro romance nesse estilo.

A literatura serve também como uma espécie de matriz para as fantasias românticas de Andrea, como podemos ler em alguns momentos da narrativa, tais como em:

Ela, finalmente, amava como uma heroína. (...) lia os livros da moda (ah, o grande orgasmo de Lady Chatterley. (...)) (ÂNGELO, 1976, p.54); (...) não encontrou no sexo aquela satisfação das grandes amorosas da literatura. (ÂNGELO, 1976, p.57). (...) Gostava um pouco mais de um jovem escritor que colaborava no suplemento do jornal. Contava-lhe tudo, talvez com esperanças de personagem. (ÂNGELO, 1976, p.57).

Ela vira uma figura que passa a habitar no imaginário de muitas pessoas, já que sobre a qual se escreve:

Quando já não era muito difícil manter as posições conquistadas, moça adulta de vinte e dois anos, orgulhosa de uma ilusória independência, assunto principal das crônicas sociais e mesmo de algumas literárias, vítima de dois ou três poemas... (ÂNGELO, 1976, p.54).

O narrador explora toda a intimidade e personalidade de Andrea para representá-la, destacando suas fraquezas e medos: Nas suas “manobras de defesa”, criou outra ilusão: de eficiência. (...) (ÂNGELO, 1976, p.53).

Sua sexualidade e sensualidade também fornecem matéria para a biografia que Samuel Ferezin escrevia:

Um dos rapazes obteve uma espécie de vitória quando conseguiu enfiar a mão sob suas saias e mantê-las ali alguns minutos. Depois contou para quem quisesse ouvir e não a procurou mais. (ÂNGELO, 1976, p.53).

(...) A acusação de burrice era a que a deixava em maior insegurança. Então comparecia a concertos, vernissagens, estréias teatrais, informava-se nos jornais, lia os livros da moda (ah, o grande orgasmo de Lady Chatterley), decorou versos do poeta da moda, frases inteiras do cronista da moda. (...) (ÂNGELO, 1976, p.54).

De vez em quando Andrea considerava sua situação com algum desespero: vinte e cinco anos, mulher feita, numa terra em que donzelice é virtude necessária, procurando culposamente manter isso em segredo (se a família soubesse!), tratada com desinteresse por um homem que ainda amava. (ÂNGELO, 1976, p.55).

A narrativa ainda informa que ela trabalhou num banco como recepcionista, namorou um jovem *playboy*, largou do trabalho em Belo Horizonte, voltou para Vassouras e retornou como jornalista cronista de coluna social se aproveitando da *ascendência sobre o círculo que a julgava* (p.56), pois havia ressentimento pelo fato que: (...) Naqueles seis anos ela fora para eles uma espécie dessas pequenas cortesãs com que seus filhos brincavam antes de procurarem alguém para casar (ÂNGELO, 1976, p.56).

Do período em que mais se dedicou ao trabalho, já cansada de se envolver em casos de amor que fracassavam, dedicou-se mais ao trabalho, foi quando se aproximou de um grupo de intelectuais. Nesse meio, outra vez alguns traços de sua personalidade são observados e comunicados pela voz narrativa que compõe a biografia de Andrea:

Compreendia pouca coisa do que eles discutiam. Palavras desconhecidas, inquietantes, atravessavam a mesa do bar, ricocheteavam nas garrafas e em Andrea: infraestrutura, pop-art, fenomenologia, estruturas bilaterais do verso decassílabo, ontológico, estruturalista, transcendência, imanência. Falavam no fim do parlamentarismo, nas reformas de base, nos centros populares de cultura, teatro popular, poesia popular— e ela tentava aprender por que o isso-que-está-aí não podia continuar. Uns dois da Polop (que seria isso?) passavam palavras de ordem no meio da conversa de botequim. Sentia-se perturbada e feliz no meio da revolução. Alguém afirmava uma coisa, o escritor protestava, dizia que era ridículo, ela não sabia exatamente o que era ridículo, concordava. Aprendia também frases como: a mulher não pode ficar marginalizada. Em 62, era uma das suas frases preferidas. (ÂNGELO, 1976, p.57, 58).

Uma cronista social que desconhece arte, filosofia, linguística e política de seu tempo. Tal ignorância é ressaltada pela enumeração dos assuntos e de fatos marcantes do período do pré-golpe de 1964 que datam o momento biográfico da personagem sem ela própria ter noção disso. Um pequeno ganho para ela em meio a tanta depreciação narrativa: em 1962, aprendeu uma frase cujo conteúdo reivindica a presença da mulher, o que é válido diante da biografia que descreve sua fragilidade diante dos tabus de seu tempo.

Tendo em vista que mesmo dentro de organizações revolucionárias a igualdade entre homens e mulheres era questionável, é possível ter uma dimensão do que significava ser mulher em um ambiente hegemonicamente masculino como a redação do jornal em que a personagem trabalhava como colunista social. Muitas passagens da narrativa, como se

verificou, representam o olhar de superioridade masculina: o patriarcalismo embutido na mente do narrador/escritor da biografia de Andrea.

De acordo com depoimentos de ex-militantes de resistência ao regime ditatorial, as relações entre homens e mulheres, sobretudo nos grupos de esquerda armada, parecem ter rompido com uma série de preconceitos e práticas, ainda que, olhadas retrospectivamente pelas feministas de hoje, aquelas rupturas sejam relativamente tímidas segundo Costa et al (1980) apud Ridenti (1990). Para a depoente Zuleika Alambert (líder comunista nos anos 40, 50 e 60) a ruptura das militantes de extrema esquerda com o papel de “dona-de-casa-mãe-esposa” é ressaltado em reportagens da época. Ela se lembra das notícias sobre sua participação militante, ao dizer que:

(...) criou o mito da diabólica e, paradoxalmente, atraente “loira dos assaltos”, transgressora das regras sociais de comportamento feminino. Uma das primeiras mulheres que a imprensa estereotipou como “a bela do terror”, pois haveria outras “belas”, declara: As acusações que faziam contra mim nos jornais eram muito poucas. A grande sensação realmente era eu ser mulher. Eles não publicavam coisas que eu tivesse feito ou que me fossem atribuídas, publicavam só minha foto e com o letrero: ‘Bela do Terror’. Você vê que é toda aquela trama feita em cima da mulher. Teve um outro caso que saía assim: ‘a loura da metralhadora’, ‘loura dos assaltos’. Essas pelo menos localizavam em ações definidas, eu nunca, nunca fui acusada de ter feito nada. O meu caso foi fundamentalmente ter sido uma das primeiras mulheres e ser descoberta. No momento do primeiro golpe na esquerda armada em 1969 havia poucas mulheres, pelo menos conhecidas. Eu lia todos os jornais para ver se transparecia um pouco do que eles sabiam, e cheguei à conclusão de que a acusação contra mim era ser mulher (RIDENTI, 1990, p.208).

A não consciência de ser oprimida era uma das características de Andrea, que mesmo rompendo com alguns tabus como o da virgindade, por exemplo, ainda demonstrava-se passiva em relação ao machismo de seus colegas na redação do jornal em que trabalhava. De modo que tal qual Zuleica, Andrea é julgada pelo fato de ser mulher, de haver uma biografia contando curiosidades da sua intimidade sexual. Em outro depoimento, outra ex-militante faz uma avaliação da participação feminina na sociedade nos decênios de 60 e 70:

“Durante muito tempo eu não tive consciência de que existia uma opressão das mulheres dentro dos grupos políticos. Hoje, eu vejo que essa opressão existia muito

marcada pelo tipo de estrutura de poder, pelas relações de poder que existiam nas organizações em geral” (RIDENTI, 1990, p. 249).

A personagem Andrea volta ao Rio de Janeiro, retorna em 1969 para o seu emprego no jornal de BH. Envolve-se com o *novo pintor da cidade* (p.59) sem desconfiar que: Alguns homens usam a mulher como um patuá contra o mau-olhado, Homossexual?—ela não acreditaria. (ÂNGELO, 1976, p.59). A verdade lhe foi revelada pelo noivo, Roberto, o pintor, durante a festa de seu aniversário que aconteceu na mesma noite em que os retirantes que participaram do levante iriam ser mandados de volta às suas cidades de origem.

A biografia condensada de Andrea deixa de ter independência como um conto e passa a compor o romance maior, ao convergir rumo ao evento festivo que causava expectativa entre as personagens (dispersas na narrativa). Para ela, a festividade seria triste:

Numa festa cheia de gente (inclusive seu antigo jornalista)⁵⁶ (lembra-se dela como um dos episódios mais tristes de sua vida) (lá conheceu também aquele escritor comunista) (aniversário de seu noivo, amigo dos jovens intelectuais) (no dia da invasão da cidade por um bando de nordestinos) (depois dessa festa, Andrea não pôde mais fingir que era outra e não conseguiu ser uma só) foi massacrada por ele numa cena dolorosa e auto-destrutiva de jogo da verdade.(...) (ÂNGELO, 1976, p. 60).

Enfim Andrea que exercia atração no grupo de jornalista pelo *glamour e sex-appeal das estrelas de cinema* (p.56) torna-se uma personagem ainda mais polêmica, quase um mito. Metaforicamente a situação de Andrea diante das pessoas é representada ao estilo da burocracia policial, no seguinte excerto do texto:

A sociedade reabriu seu processo, agora com provas; testemunhas segredavam depoimentos, intimidades eram reveladas. Dizia-se que um diário obsceno de um jornalista subversivo era vendido às escondidas em cópias mimeografadas e que nele havia detalhes incríveis sobre suas relações com Andrea. (...). (ÂNGELO, 1976, p.61).

Outros constrangimentos sofridos por Andrea são narrados no índice remissivo dos personagens, parte da narrativa em que é apresentada o seu depoimento no DOPS. Nessa

⁵⁶ O excesso de parênteses marca uma opção estilística do autor para apontar vários fatos que marcaram o trágico destino da personagem Andrea na festa.

ocasião havia cinco policiais presentes durante o relato dela, eles demonstram satisfação diante do embaraço da mulher, que foi obrigada a ler em voz alta os escritos sobre ela realizados por Samuel. A mulher ficou muito incomodada com o jogo de sadismo e assédio moral empreendido pelo investigador Levita que mesmo percebendo que a depoente não demonstrava estar relacionada com os acontecimentos na Praça da Estação e que sua ligação com Samuel, era profissional, pressionou-a até confessar o detalhe da pinta em seu clitóris e demais fatos da sua intimidade sexual, escritas no “diário pornográfico” (p.189) do jornalista. Ocasão em que se sentiu muito incomodada: Ajeitou-se na cadeira, tentando puxar a saia para baixo. (ÂNGELO, 1976, p.145).

Narrativamente, essa impressão foi sendo construída pela repetição de descrições das reações dos homens durante as declarações de Andrea. As assertivas a seguir de acordo com a ordem de apresentação na narrativa, exemplificam sumariamente o efeito desse recurso: (...) Cinco homens olhavam para suas pernas. (...) Os cinco homens gostavam da resposta e se olhavam. (...) (ÂNGELO, 1976, p.143). Os homens olharam para ela, atentos. (...) Os cinco homens continuam olhando-a. (...) Ela olhou para os homens, procurando apoio. Encontrou caras de pessoas assistindo a um filme. (...) (Ângelo, 1976, p.144).

No capítulo homônimo, Andrea chega a ser comparável a um militar saudosista: Nos dias longos de solidão e pileques daquele abril de 1970, ela relia, às vezes chorando, as velhas cartas, os recortes, revia retratos(...). Um velho general considerando suas medalhas: testemunho de que tudo foi verdade. (ÂNGELO, 1976, p. 61). Esse detalhe estético presentifica, na representação literária de Andrea, o apego dos militares aos feitos que empreenderam, tendo em vista que a obra *A festa* foi publicada já em 1976— momento de abertura política⁵⁷ e decadência do Regime (quando ocorria greve dos metalúrgicos no ABC paulista e abolição do AI-5 em dezembro de 1968).

⁵⁷ A abertura é um momento de desestabilização e desagaste da Ditadura cuja duração é compreendida de 1974 com o governo do General Ernesto Geisel até 1985 com o mandato de João Baptista Figueiredo, ano em que a ditadura militar é findada. Em 1974, os militares liberam a propaganda eleitoral gratuita na televisão e no rádio. O Movimento Democrático Brasileiro (MDB), o partido de oposição, ganha as eleições. É desse momento que se aponta a tese da dita “linha dura” (Militares e civis contrários à redemocratização) que não aceita oposições ao regime militar, nem seu desmantelamento. Casos de tortura, assassinatos, espancamentos e esquadrões da morte (CCC- Comando de Caça Comunista) aumentam exponencialmente. A abertura que não foi lenta e gradual, como anunciada, prosseguiu violenta e autoritária. Apesar de Geisel ter punido os militares que estavam envolvidos nos assassinatos de 1978, usou o mesmo ato que havia extinguido meses antes para fechar o Congresso Nacional e aprovou o *Pacote de Abril*, em seguida, criou os chamados “senadores biônicos”, parlamentares eleitos indiretamente por um Colégio Eleitoral, em consonância com a Emenda Constitucional número 8, de 14 de abril de 1977). O pacote compreendia um conjunto de leis e decretava o fechamento temporário do Congresso Nacional e aumento do mandato dos seguintes presidentes da república para seis anos, manobra dos dirigentes militares em plena ditadura, buscando assegurar o número de representantes no governo.

Ela que foi colunista de jornal, ficara solteira, não se tornara mãe, foi discriminada por conta de seus casos afetivos acabados, foi retratada na narrativa (narrativa entendida aqui como a suposta parte de uma biografia não autorizada) enquanto uma mulher frustrada e solitária que morre de pneumonia em 1997 sem ter realizado seu grande sonho de velhice: ver a virada do século. Em seu túmulo, encontra-se o epitáfio: “Não se esqueçam de nós, do século XX.” (ÂNGELO, 1976, p.192). É bastante significativo para a interpretação da relevância da personagem no enredo e para a compreensão da forma que a narrativa a desenvolve, analisar o conteúdo desse pedido em dois sentidos. Um está no nível do enredo e consiste em expressar o desejo de ser lembrada. O outro está no nível da função literária, pois, a literatura se afirma de fato como uma possibilidade de contribuir para o não esquecimento de uma mulher como Andrea, que nem tinha consciência de sua condição de inferioridade diante dos homens. A personagem delineada pelo crivo de um narrador (Samuel) preconceituoso revela-se machista, tornando questionáveis os julgamentos morais que descreveram Andrea.

A narrativa, ao se desenvolver com intertextos, recortes de diferentes textos para compor o capítulo intitulado *Documentário* (canção, notícia de jornal, anotação, referências a outras obras escritas etc.) faz referência à linguagem jornalística, além de ter como ambientação a redação de um jornal e pontos estratégicos na cidade como bares onde ocorrem encontros de profissionais da referida mídia. O personagem Samuel repórter do Correio de Minas é enviado para cobrir os acontecimentos na Praça da Estação: (...) —Você que só deu focada hoje, vai ver esse negocio de estudante preso. (...) (ÂNGELO, 1976, p.109).

Conforme instruído, ele vai primeiro à casa de Carlos, o estudante de Economia, falar com sua mulher, a mesma está grávida do segundo filho. Ela sugere que procure ajuda para

O último dos generais no poder, Figueiredo assume a Presidência da República (1979-1985) em 15 de março de 1979. Ele jurou fazer do Brasil uma democracia. Ao ser questionado sobre a abertura política, ficou famoso pela sua frase. É pra abrir mesmo. Quem não quiser que abra, eu prendo e arrebento! Enfim é sancionada a lei 6683, em 28 de agosto de 1979 que concede Anistia aos cassados pelo regime militar, porém a lei também concedeu anistia aos membros do governo acusados de mandar e praticar torturas. Portanto o chamado período de distensão, abertura, lenta e gradual, deixa um paradoxo na história, pois em um depoimento dado aos professores Gláucio Ary Dillon Soares, Celso Castro e Maria Celina D’Araújo, Geisel reconheceu que achava “que a tortura, em certos casos, torna-se necessária para se obter confissões”. Se tanto ele como outros militares pensavam assim, pouco os diferenciava, ou seja, não haveria uma divisão entre os da linha dura e os moderados para a maioria dos pesquisadores do período. Segundo Elio Gaspari, demitir o ministro Sylvio Frota, mesmo tendo sido uma ação de um presidente-general, representou o fim de um período em que o presidente da República era apenas um representante da vontade militar. Daí por diante a repressão transparece seu desgaste, sua anarquia militar, como ilustra bem o caso do atentado a bomba do Riocentro. Versões sobre a saída ou a falência dos militares ainda estão sendo construídas com base em fontes que acrescentam novo material aos estudos historiográficos e históricos da Ditadura Civil-militar de 1964.

libertar seu companheiro da prisão: —Tem um professor dele que é amigo do Secretário de Segurança. É meio maluco, não sei se resolve. (ÂNGELO, 1976, p.116).

Samuel é uma das figuras representativas da violência relacionada ao Estado de exceção, pois morre em trabalho. Esse acontecimento não é enquadrado em primeiro plano pelo romance *A festa*, nem em um conto específico ou capítulo. A narrativa destaca a sua atuação durante o incidente com os retirantes, como quando Samuel telefona para o redator-chefe do jornal, conta o que está acontecendo e o lembra:

—Olha, é preciso mandar fotógrafo, esqueci de falar com o Ênio. Todo mundo tem fotógrafo aqui, menos nós. O Estado está com dois repórteres. Já quebrou o maior pau. (...)

—Certo. Mantenha-se em contato comigo. Mas olha a hora, hem porra. Esse negócio tem que estar aqui até as onze, estourando. (ÂNGELO, 1976, p.125).

Se, por um lado, a morte do jornalista naquela ocasião é quase imperceptível, a polemizada vida de Andrea, sua colega, colunista social, adquire mais visibilidade, através de uma biografia escrita por ele que revela a opressão da mulher numa sociedade patriarcal.

3.7 *A festa*: Que festa?

A festa a qual muitas passagens do livro anuncia trata-se da comemoração do aniversário de 29 anos do Roberto, o mais velhos dos artistas a cidade, que tem entre 22 e 26 anos em 1970. Festa que coincidia com a chegada de um levante de retirantes em Minas Gerais pela madrugada, e que é narrada sob dois momentos: antes da festa e depois da festa, contudo esse depois é no ano seguinte em 1971, quando novamente um evento violento marca a data, no episódio que encerra o livro, a saber:

Um grupo de trinta rapazes armados com longos cacetes de madeira invadiu a festa de aniversário de Roberto em 1971. A porta foi aberta com estrondo de pontapé e os rapazes, de cabelos muito curtos, civis, entraram correndo, atropelando, batendo, gritando. Excitados pelo pânico que criaram, rasgaram a roupa de várias mulheres, gritando puta, sua putona; invadiram os dois banheiros da casa e num deles deixaram desmaiada uma mulher. Quebraram o aparelho de som, televisão, discos, copos, espelhos, esculturas, quadros, antigüidades, móveis, privadas, bidês, vidros de perfume, garrafas de bebidas, bibelôs, pratos, cabeças, rasgaram livros, vestidos, cortinas. Quem tentava fugir era espancado na porta por um grupo que formava uma

parede. Roberto apanhava, sangrando, e ouvia: "Está pensando que você pode debochar da gente e ficar por isso mesmo, veado?" Veado, comunista e putas eram seus gritos de guerra e excitação. Soou um apito e todos juntos largaram suas vítimas e desapareceram pela porta, compactos, poderosos.
Foi a última festa. (ÂNGELO, 1976, p.193).

Sob uso da violência, a liberdade era cerceada e a festa, encerrada. A Repressão e a violência na esfera da vida privada das pessoas praticada por não mascarados, civis, que invadem a festa e agredem as pessoas, seria uma alusão ao Comando de Caça Comunista (CCC)?

Disse Ivan Ângelo em entrevista para este estudo que:

...Lá nos EUA foi lido como uma representação da censura não ter a festa, então foi como se a censura tivesse tirado a festa do livro, olha estão exagerando, mas pode interpretar assim, porque o autor já não é mais dono da história assim, até como você disse, está solta no mundo ⁵⁸. Mas pode interpretar assim, mas não a minha intenção dizer que foi a censura que aboliu a festa, fui eu mesmo quem aboli a festa pra não virar uma coisa preciosa, que eu tive um desejo de fazer uma coisa tão elaborada que ia criar dificuldade de leitura...(informação verbal).⁵⁹

Algumas das notícias que circularam na imprensa sobre o nordestino Marcionílio apresentam-se nos seguintes trechos da narrativa *A festa*:

...(Sabe-se já que Marcionílio, preso incomunicável no DOPS, é subversivo e das Ligas Camponesas do ex-deputado Francisco Julião. O jornalista, como se sabe, trabalhava nesta folha e" (*Jornal "Correio de Minas Gerais", em 13 de abril de 1970⁶⁰*) (ÂNGELO, 1976, p.26).

(...) "após empreender espetacular fuga do xadrez do DOPS. Marcionílio, o frustado líder camponês que há três meses tentou trazer a subversão do campo, chefiando um verdadeiro regimento de famintos, em conexão com extremistas da Capital, arrebato a arma de um policial, imobilizou guarda, ganhou o saguão do DOPS e correu pela avenida Afonso Pena abaixo, atirando em seus perseguidores. Um tiro de um dos agentes que em sua perseguição atingiu Marcionílio na cabeça, que caiu já sem vida."

⁵⁸ Referindo-se ao que falamos *off line*: a relevância da figura do autor e até que ponto pode ser válido usar sua biografia na interpretação das representações da obra.

⁵⁹ Entrevista concedida por ÂNGELO, Ivan. Anexo I. [mai. 2012]. Entrevistador: Francesca Batista de Azevedo. São Paulo, 2012. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita em anexo nesta dissertação.

⁶⁰ Grafia originalmente em itálico e fragmentada.

(Notícia publicada em uma coluna, na décima-segunda página do jornal “Correio de Minas Gerais”, em 7 de junho de 1970.) (ÂNGELO, 1976, p.27).

3.8 Um personagem que é um escritor

A *festa* apresenta um personagem escritor que também é um narrador que aparece de maneira difusa pela narrativa. Este é um artifício da narração que funciona como um recurso metalinguístico⁶¹. Tal personagem se apresenta da seguinte maneira, em trechos grafados em itálico, estilo mantido nas transcrições literárias, como veremos a seguir:

(Anotação do escritor:

*O Judeu Refratário. Escrever o que nessa terra de merda? Tudo que eu começo a escrever me parece um erro, como se estivesse fugindo do assunto. Que assunto? Merda! E quem disse que isso é responsabilidade minha? Por que não escrever um romance policial ou um balé-revista infantil?)*⁶² (ÂNGELO, 1976, p.107).

No trecho anterior, observa-se o sentimento do personagem sobre seu bloqueio ao escrever uma narrativa ficcional. As possíveis causas disso são tratadas em outra anotação do personagem-escritor:

(Anotação do escritor:

O papel está na máquina há uma hora e meia, branco até eu começar a escrever esta carta a quem interessar possa- porra, porra, porra. Eu pus o papel na máquina para começar novamente a escrever o Judeu Refratário e não consigo tirar nada de mim. Porra. Gostaria de dar porrada no meu superego. Preciso entender direito o que é que me impede. Hipótese um: medo de crítica e eu disfarço com escrúpulos de escrever um livro inútil. Hipótese dois: o ambiente rarefeito de liberdade me inibe, inibe todo mundo, e escrever virou uma bobagem sem importância. Hipóteses três: estou entre deus e o diabo na terra sol, entre escrever para exercer minha liberdade individual e escrever para exprimir minha parte da angústia coletiva; imagino histórias que tenho vergonha de escrever, histórias participantes porque são circunstanciais. Hipóteses quatro: sou consciente de estar vivendo num momento de obscurantismo da Literatura, um daqueles períodos estéreis de que a História não

⁶¹ Termo originário do estudo sobre as funções da linguagem de Roman Jakobson (1974,) o qual considera a função metalinguística aquela em que a linguagem fala da linguagem, voltando-se para si mesma.

⁶² Segundo a ABNT não se deve citar em bloco com itálico, porém nesse trabalho preservou-se a grafia da obra que de fato apresenta-se, para marcar graficamente a diferenciação de narrador e personagem, o que é perfeitamente aceitável em uma escrita de literatura de ficção.

guarda nada e sei que é inútil escrever qualquer coisa, participante ou não, que tudo sairá uma bosta e se perderá na noite da História e é melhor não desperdiçar meu tempo. Hipótese cinco: tem muita porra estéril derramada por aí e eu não quero ser mais um punheteiro. (...) (ÂNGELO, 1976, p.123).

O personagem escritor avalia seu papel e o papel da literatura ficcional em um contexto de regime ditatorial, “na noite da História”, avaliando sua própria posição no campo literário em relação à crítica e à qualidade e à relevância de sua produção que poderia ser inútil e estéril. O uso de termos vulgares pelo escritor em sua reflexão metalinguística é algo que leva a discussão literária para um lugar não erudito, além de representar o intimismo de suas anotações, não publicadas em um livro, uma escrita geneticista. O escritor e seu desalento, seu pessimismo, sua indignação, sua impossibilidade artística diante do impasse da repressão do momento. O mesmo segue afirmando que:

(Anotação do escritor:

Um desperdício deixar passar este momento sem tentar captar o sentido dele, ao menos um esboço que mostre a alguém: era assim, naquele tempo. Era assim que as pessoas se destruíam, que as consciências aceitavam, que os homens se diluíam entre o medo e o dever, que os escritores procuravam esquecer ou não conseguiriam escrever nada.

Sim, eu creio que é isso e que é uma luz e que estou certo. Algumas das minhas histórias podem esperar uma década para serem escritas.) (ÂNGELO, 1976, p.133).

Esse personagem dá detalhes a cerca de partes de uma história ficcional que pretende escrever. Um leitor mais atento perceberá que toda a narrativa, além de ser muitos contos e fragmentos, pode ser também essa grande tentativa desse personagem em compor, organizar e realizar uma ficção. Assim os elementos aparentemente periféricos do texto como o sumário, o índice remissivo dos personagens, dentre outros, denotam esforço do escritor em escrever. Esse escritor-personagem que pensa sobre o seu ofício, apresenta suas ideias a um amigo no enredo, o que se encontra narrado na nota que indica, no título, o personagem e a localização deste na obra que subjaz essa cena metalinguística: “Escritor. Página 108” (ÂNGELO, p. 1976, 167). Tal nota apresenta o modo como esse personagem-escritor dividiria sua narrativa, explicitando isso da seguinte maneira: “Antes da Festa, A Festa e Depois da Festa” (ÂNGELO, 1976, p.167). Em síntese, essa nota apresenta a possibilidade de entender a

narrativa como uma narrativa dentro de outras narrativas, como um jogo de montar e desmontar a narrativa ficcional o que só pode ser realizado pelo leitor: “Este livro (diz o escritor recebendo os originais) é o resultado de um fracasso. É o que eu consegui fazer de um projeto pretencioso que tracei em linhas gerais há uns dez anos ou mais...” (ÂNGELO, 1976, p. 167).

Seria esse personagem um alter-ego do próprio Ivan Ângelo? Teria a angústia dele servido de inspiração para uma narrativa cheia de fissuras? Em entrevista concedida para essa dissertação, o escritor disse que “...eu parei em 64, quando eu retomei em 72...” (informação verbal) referindo-se ao tempo de pausa entre o início da escritura da obra *A festa* e a retomada desse trabalho que veio a ser publicado em 1976, pela editora Vertente, já na Abertura Política, por uma editor “alternativo” nas palavras de Ivan. Sobre essa pausa, o escritor disse que: “Eu não queria que a minha obra fosse uma obra permitida, eu queria escrever como eu quisesse, aí eu parei de escrever, porque eu achei que de certa forma, não havia um clima de criação total, você se policiava ou não...” (informação verbal) Diante desses apontamentos, é perceptível, em certo grau, ver algumas semelhanças entre os anseios do escritor real, Ivan Ângelo, e o seu personagem-escritor na ficção, o que demonstra como fatos reais podem influenciar ou servir de inspiração para uma escrita criativa.

Na narrativa ficcional, há vários apontamentos dispersos e curiosos sobre a composição desse personagem-escritor que deixa margem para o leitor entrever o próprio ofício de um escritor, um destes é o seguinte:

Assim, o escritor seria, junto com Samuel, personagem principal da história que está escrevendo. Personagem involuntário, porque é “outro autor” — ele mesmo, ou o homem que ele viria a ser, convivendo artificialmente no tempo e no espaço com o homem que ele tinha sido — é “outro autor” quem junta os pedaços desconexos de suas anotações.) (ÂNGELO, 1976, p.117-118).

Essas possibilidades de leitura indicam o “quebra-cabeça” narrativo que o autor mineiro, Ivan Ângelo, oferece a seus leitores em *A festa*. Em entrevista concedida para esse estudo, o mesmo afirmou que: “Como diz Sartre, você escreve o livro e o leitor reescreve, o leitor pega aquele texto e se instala dentro dele e muda de leitura.” (informação verbal). Eis o papel da cabeça em tempos de repressão social e política: o pensar.

CAPÍTULO IV: REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA DO PÓS-64 NO CONTO A CASA DE VIDRO (1979) DE IVAN ÂNGELO.

4.1 Contexto da publicação de *A casa de vidro*

Em 1979 em São Paulo foi publicada pela editora Vertente *A casa de vidro, cinco histórias do Brasil*, obra que reúne cinco novelas curtas. O conto que nomeia a obra apresenta a história de um experimento científico aplicado em uma população de um lugar não designado no conto. Essa “experiência” é executada por “Chefes”, “Financiadores” e “Arquiteto”. O mesmo não é datado em tempo histórico determinado. No entanto, os elementos verossímeis da narrativa permitem ao leitor comparar e até mesmo sobrepor a tirania narrada na ficção com aquela vivenciada no contexto da Ditadura brasileira do Pós-64, se observadas algumas características como se mostrará a seguir.

No contexto histórico da chamada “modernização” brasileira, alteraria as estruturas produtivas do país e seria um meio de alcançar o crescimento econômico, porém, voltado para interesses das economias desenvolvidas. Data dessa época: o chamado *milagre econômico* (1968 -1973), período cuja taxa de crescimento do PIB saltou de 9,8% a.a., em 1968, para 14% a.a, em 1973, enquanto a inflação passou de 19,46%, em 1968, para 34,55% em 1974; o grande número de desaparecidos e torturados políticos; o sentimento de uma “desilusão armada”, ou seja, a descrença na possibilidade de uma guerrilha vitoriosa contra o regime já que importantes líderes da militância clandestina como Mariguela e Lamarca, e a guerrilha do Araguaia foram aniquilados. Seguem sumariamente, outros fatos marcantes do período:

- ◆ 1969: Emboscada em São Paulo. Sob o comando do delegado Fleury, Marighella leva cinco tiros. Um disparado à queima-roupa secciona-lhe a aorta;
- ◆ 1970: SISSEGIN, o Sistema de Segurança Interna, DOI, o Destacamento de Operações de Informações, CODI, o Centro de Operações de Defesa Interna são instaurados. A seleção brasileira de futebol ganha o tricampeonato da Copa do México e a vitória é usada como propaganda para a ditadura inspirando músicas como “Pra frente Brasil, salve a seleção...” As torturas no Brasil são denunciadas na OEA. O projeto da transamazônica, a estrada que pretendia ligar o Brasil, nunca foi acabada. O papa Paulo VI condena a tortura e nomeia Dom Paulo Evaristo Arns arcebispo de São Paulo, que abre um canal de denúncias contra a ditadura;

- ◆ Sequestros realizados pela esquerda armada urbana- Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e Ação Libertadora Nacional (ALN), como o do embaixador da Alemanha que foi trocado por 40 presos que partiram para a Argélia. Outro sequestro foi o do embaixador suíço realizado pela VPR e MR-8, Movimento Revolucionário 8 de Maio;
- ◆ 1971: Execução do Capitão do Exército brasileiro Carlos Lamarca, líder do MR-8, morto pela repressão ao tentar instalar uma guerrilha no sertão baiano. O primeiro campeonato brasileiro de futebol é organizado no país;
- ◆ Fevereiro de 1971 A ‘Casa da Morte’ é administrada pelo Centro de Informações do Exército (CIE), já funciona em Petrópolis (RJ) de onde só uma presa saiu viva. As organizações armadas de esquerda matam 21 pessoas em 1971, entre elas um major do Exército, um industrial e um militante da ALN;
- ◆ Após recolher centenas de denúncias, a Anistia Internacional divulga um relatório listando os nomes de 472 torturadores e de 1.081 torturados;
- ◆ 31 de Dezembro, 1972: Mortos e torturados no ano em que se inaugura a EsNI, Escola Nacional de Informações, braço pedagógico do SNI, Serviço Nacional de Informação, somam-se 58 mortos, dezoito desaparecidos e cinco ‘suicidas’ (três ‘enforcados’ na cela);
- ◆ Guerrilha do Araguaia (1972 – 1973). Em 1972, inaugurada transmissão a cores de TV com a Festa da uva em Caxias, Rio Grande do Sul. Nesse mesmo ano, duas expedições do exército brasileiro tentam sem sucesso dismantelar a guerrilha, combatendo mais de 800 homens, liderados pelo Partido Comunista do Brasil. Oficialmente derrotada em 1973, os corpos dos guerrilheiros ainda seguem desaparecidos. Raul Seixas lança seu primeiro álbum, é exilado nos EUA em 1974; Secos e molhados chocam com sua performance;
- ◆ 1973: Governo Médici e o Milagre Econômico, PIB recordista. O ano termina com crescimento do PIB em 14%. Isso nunca havia acontecido nem voltaria a acontecer pelo menos nos quarenta anos seguintes;
- ◆ 1974: projeto Itaipu: hidrelétrica binacional. Em discurso aos dirigentes da Arena, Geisel pronuncia as cinco palavras mais importantes de sua vida ao anunciar a “lenta, gradativa e segura distensão” do regime;
- ◆ 1975, o jornalista Vladimir Herzog é encontrado morto nas dependências do DOI-CODI, em São Paulo. A versão de suicídio é contestada pela sociedade. Após

uma década de negociações, é iniciada a construção da usina hidrelétrica de Itaipu, Geisel assina com a Alemanha um Acordo Nuclear para a construção de oito usinas nucleares. Só uma é construída, Angra 2. O ano termina com 585 denúncias de tortura (o maior número de denúncias durante o governo de Geisel);

◆ 1976: O operário Manuel Fiel Filho é assassinado pela ditadura, como consequência disso o comandante do II Exército, o general Eduardo D'Ávila Melo, foi exonerado. O sequestro do bispo de Nova Iguaçu, dom Adriano Hipólito, e o assassinato do padre João Bosco Burnier, em Mato Grosso, causaram ainda mais pressões da Igreja sobre o governo e suas ações de segurança. O ex-presidente Jango e JK morrem em condições duvidosas para a oposição. A exumação de Jango ocorreu em 2013, na cidade de São Borja, no Rio Grande do Sul.

◆ Terroristas de direita atiram bomba no Cebrap (SP), onde Fernando Henrique Cardoso liderava a produção de acadêmicos expulsos da USP. Dom Adriano Hypólito, bispo de Nova Iguaçu, é sequestrado e deixado nu em uma estrada. Seu carro é explodido em frente à CNBB. Terroristas de direita atiram uma bomba na sede do semanário *Opinião*, leitura obrigatória da esquerda na época, junto com *O Pasquim*. O depósito da editora Civilização Brasileira é atacado à bomba. Seu proprietário, Ênio Silveira, edita livros de oposição ao regime. Inflação fecha o ano em 46%, a maior taxa desde 1964. O PIB cresce 10,2%;

◆ 1977: Maluco Beleza tem um *clip* no Fantástico, na rede Globo. Em 1988, em entrevista concedida ao jornalista André Barbosa, na extinta rádio FM Record de São Paulo, conta detalhes das torturas que o músico sofreu durante três dias no ano de 1974. O ano termina com 214 denúncias de torturas de presos políticos;

◆ Pacote de abril, para mudar as leis eleitorais em favor da Ditadura. Divórcio no Brasil: legitimidade dos novos comportamentos. Para preservar o poder da Arena, Geisel fecha o Congresso, torna indiretas as eleições para governadores e cria o 'senador biônico' Em meio a grande polêmica, Geisel consegue finalmente aprovar a instituição do divórcio, combatido pela Igreja católica, que incluiu a eleição indireta para governadores e para um terço dos senadores, o chamado senador biônico, e a extensão do mandato para o sucessor de Geisel por seis anos;

◆ 1978: Grandes greves do ABC paulista. Depois de muita censura *Cálice* e *Apesar de você* são liberadas. Em dezembro é finalmente abolido o AI-5, depois de dez anos sob sua tutela;

- ◆ 1979: Greve dos trabalhadores: mais de três milhões param em todo o país. Anistia é decretada: Luiz Carlos Prestes, Leonel Brizola, Miguel Arraes, Henfil e outros retornam do exílio. Torturadores também são anistiados.

4.2 O texto ficcional A casa de vidro

A construção dessa casa feita de vidro e aço no lugar onde ficava a central da polícia é o começo de uma grande experiência, cujo objetivo é acabar com o ódio manifestado em protestos recorrentes, naturalizando aos poucos a violência legalizada, exposta como em uma vitrine a uma população. Prisões, espancamentos, espionagem da população e censura são algumas das técnicas adotadas na Casa de Vidro. Os técnicos denominados na narrativa como o Experimentador e os Chefes executam o projeto que se divide em fases.

Na fase I:

“Naquele mês o setor de informação investigou minuciosamente vizinhos, uns e outros...” A construção, os de dentro constrangidos, os de fora curiosidade e medo. Serviços expostos pelas paredes de vidro: comunicação e casa das armas. No primeiro momento *os de dentro* da obra trabalhavam constrangidos, *os de fora* estavam curiosos, desconfiados, temerosos. (...) Os serviços expostos eram os de comunicações, escuta telefônica, fichários, administração, almoxarifado. Pareceria uma repartição burocrática se não houvesse, bem visível na lateral esquerda, a casa das armas. Ainda se mantinham sentinelas com metralhadoras, apesar de os vidros serem à prova de bala. (ÂNGELO, 1979, p.172)

Na fase II do PGP, Programa Gradual de Pacificação, foram realizadas gravações de áudio da população as quais demonstram que há medo, ignorância e desconfiança por parte de alguns em relação à casa referida. Foram retiradas de sentinelas, foi suspensa a censura às críticas à Casa de Vidro e fizeram as salas de depoimentos e outras dez novas celas de vidro foram construídas. Assim:

O Experimentador, com a impaciência dos Iluminados, argumentava com dados, fotos, filmes, relatórios, e defendia a passagem imediata à segunda fase do PGP (...) De modo que houve a ampliação horizontal das instalações e experiência piloto com um preso “bem escolhido” (ÂNGELO, 1979, p.173-174).

A Fase III do PGP foi concebida com base nas comparações da Casa de Vidro com os pressupostos políticos de Maquiavel e com a invasão do Império Romano que foram apresentadas por um editorial de jornal censurado anexado a um relatório e lido pelo Experimentador aos Chefes. As colocações do jornal envaidecem as autoridades, as levam a afirmar declaradamente o *terror de Estado* como sendo algo superior aos *antigos porões* o que justifica a liberação de notícias. Chefes e Experimentador seguem ouvindo as gravações e lendo as transcrições de áudio da população vigiada. Em um dos seus comentários, o Experimentador apresenta a ideia de que:

“Naturalmente eles querem nos provar alguma coisa. (—Esse é um professor aí de frente, disse o Experimentador sem desligar.)...como aquela máquina diabólica da novela Na Colônia Penal, do Kafka. O que é que eles querem que a gente entenda —é preciso saber é isso, pra ver se essa máquina pára. Na novela o criminoso compreende vagorosamente o seu crime, à proporção que as agulhas da máquina vão gravando nele sua culpa, e morre até feliz, aliviado porque compreende. Para o homo sapiens, o horrível é não compreender. É o pior de tudo.”
...(Ruído.)

Esse intertexto literário trata-se da obra *A colônia penal* de F. Kafka (1919). A citada história ficcional faz uma análise crítica sobre a pena convertida em castigo corporal, analisando sua impropriedade, sua ineficiência e suas falhas. Mostra as desumanas técnicas na aplicação de castigos. Nessa narrativa um explorador visita uma colônia francesa e testemunha a execução de um soldado julgado arbitrariamente por insubordinação. A justiça é administrada por uma máquina, um instrumento de tortura que escreve a sentença do condenado com agulhas de ferro na pele dele. O preso nem sabe qual é o crime cometido. *A colônia penal* é também uma crítica à exaltação aos saberes e técnicas usados com intenções cruéis. A história se desenvolve em torno de uma moderna máquina que tortura seres humanos e ainda assim é admirada por muitos.

A fase final do PGP é denominada *Diluição e Indiferença* e consiste na aceitação passiva e naturalização da Casa de Vidro na sociedade, o que será retomada mais adiante neste estudo.

De onde teria surgido a ideia do escritor em narrar *A casa de vidro*? Ivan Ângelo, em entrevista concedida para este estudo, revelou que:

Não precisa falar que está ali, que as pessoas estavam sendo torturadas, é um experimento. Mas também houve uma primeira origem, eu fui buscar uma moça aqui na rodoviária de São Paulo, e tinha umas casinhas de vidro, assim com a polícia dando informações, era regime militar, e tinha uma pessoa que tinha sido presa acusada de ter roubado alguma coisa na rodoviária, e os caras estavam chutando ele sentado lá no chão. Dava para ver dos vidros todos, dava para ver, e ninguém fazia nada, eu falei, "Nossa!", é isso, é tortura, mas ninguém faz nada, você aceita, vê e vai, embora ninguém pergunta porque que ele está ali, o que houve, o que está acontecendo, enfim, são esses momentos de criação, mas depois a obra não tem nada que ver com aquilo (...) (informação verbal)⁶³

Na casa de vidro a violência é exposta como numa vitrine em vez de escondida como ocorria nos porões/nos subterrâneos da Ditadura (FICO, 2001) conforme inúmeros relatos têm revelado, um destes é o do cantor Raul Seixas:

Então foi tudo desativado porque eu fui expulso para Nova York. Fiquei um ano exilado do Brasil, sem poder voltar. Eu fui pego na pista do Aterro [do Flamengo, no Rio] quando eu voltava de um show. Um carro do Dops barrou o meu táxi e eu fiquei nu com uma carapuça preta na cabeça. Fui para um lugar, se não me engano, Realengo. Eu sinto que foi por ali, Realengo. Um lugar subterrâneo, que tinha limo. Eu tateava as paredes e tinha limo⁶⁴.

Em outro depoimento recentemente apresentado no Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade: Volume II – Textos Temáticos⁶⁵, segundo o qual o sargento Almoré Zoch Cavalheiro, cuja eleição fora impugnada pelo Supremo Tribunal Federal, gerando a Revolta dos Sargentos em 1963, registra que:

Após indulto, vim para Porto Alegre como civil, no início de 1965. Alguns meses em Porto Alegre tive o apartamento invadido e fui preso novamente por suspeita de participação numa tal Guerrilha de Ipanema. Fui levado para a prisão da polícia do Exército, a prisão das tocas, onde fiquei por mais de 80 dias, incomunicável. Foi a mais repugnante masmorra que conheci. Seu endereço era na avenida João Pessoa,

⁶³ Vide anexo I.

⁶⁴ O áudio em que Raul Seixas relata a prisão, tortura e exílio em 1974 está disponível em: <http://www.ebc.com.br/cidadania/2014/08/em-audio-de-1998-raul-seixas-relata-tortura-sofrida-durante-a-ditadura-militar-11-2-14>. Acesso em: março de 2015.

⁶⁵ BRASÍLIA. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório Mortos e desaparecidos políticos**: Volume III. CNV. Brasília: CNV, 2014. 1996 p. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_digital.pdf> Acesso em: dezembro de 2014.

esquina com Duque de Caxias. A prisão possuía uma peça grande e uma porta de ferro que acessava um corredor, onde ficavam as tocas. Era um buraco ao lado do outro, com mais ou menos 1m por 2m, todo pintado de preto por dentro, com caveiras brancas no teto e colchão sujo no chão. Alguns desses buracos, ao invés de porta de ferro, possuíam um tampão que dificultava até para respirar. (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014).

A espionagem, o controle de opinião, humilhações foram algumas das estratégias muito empregadas pelos setores de repressão durante o Pós-64, o que se verifica representado na ficção *A casa de vidro*.

4.3 Uma alegoria em tempos de censura?

A relação entre política e cultura se altera no momento de abertura política que trazia condições mais favoráveis à criação estética do que as do período anterior devido ao esgotamento da eficácia da censura e do próprio crescimento do mercado editorial (REIMÃO, 2009), muito embora data da década de 70 o Decreto-Lei n.1.077/70, cujos art. 1º e 2º registram que:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação;

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.

A censura prévia para cinema, televisão, teatro, espetáculos públicos, música e rádio, revistas e jornais impressos se expandiu (REIMÃO, 2014), mas era limitada diante da totalidade do mercado editorial em crescimento.

Uma matéria da revista *Visão*, de 11 de março de 1974, salienta a impossibilidade técnica da censura:

...só em 1971 foram lançados no Brasil 9.950 títulos novos, que exigiriam um número incalculável de censores”. O conjunto de pessoas atuando como censores federais passou de 16 funcionários em 1967 para 240 ao final do Regime Militar. (STEPHANOU, 2001, p. 246 *Apud* REIMÃO, 2009).

Assim tendo em vista a ascensão do mercado editorial do período da publicação dessa obra e o enfraquecimento do alcance da censura, ou seu anacronismo diante das modificações desse mercado, pode-se afirmar que a ficção *A casa de vidro* foi composta com plenas possibilidades da linguagem em termos de expressão. Porém desviando-se das expressões engajadas da ditadura como parece assinalar uma onda de publicações literárias daquele tempo tais como o romance-depoimento lançado em 1979 *O que é isso companheiro?* de Fernando Gabeira, ou ainda, *Bar Don Ruan*, obra de Antônio Callado lançada em (1971) que narra a vida de um grupo de amigos intelectuais, uma “esquerda festiva” (que se encontrava em bares e debatia as impossibilidades políticas do Brasil). Durante o pré e pós-64 ao se fazer arte se fazia política, e durante os anos 70 surgem escritos como os de Ivan Ângelo que já estavam se desviando da “obrigação” de serem políticos engajados e se voltam para a autonomia da arte *a priori*, inclusive, como ele, tematizam o ato de escrever como sendo um processo não heroico, mas trabalhoso, racional, como na atuação do “personagem-escritor” na obra *A festa*.

A novela *A casa de vidro* apresenta uma narrativa alegórica sobre a violência, segundo Silviano Santiago (2004) já havia tratado em ensaio intitulado *A casa de vidro uma alegoria*, no conto há duas perspectivas interpretativas: a história social e a história literária. A primeira poderia ser facilmente reconhecida pelo leitor através das analogias entre: *Grande Avanço com Golpe* (ou ainda o Milagre Econômico), *Programa Gradual de Pacificação* com a repressão carcerária ou ainda a distensão, *Setor de controle de opinião* com Serviço Nacional de Informação, conforme alguns trechos de editoriais e relatórios da narrativa apresentam. As instituições históricas na ditadura estariam mascaradas pela alegoria, um artifício de linguagem, nesse caso, de maneira que uma leitura intertextual permite identificar no sentido abstrato um sentido mais profundo. A história literária, por sua vez, pode ser revisitada através das relações intertextuais com as obras *A colônia penal* de Kafka, *O alienista* de Machado de Assis, *O príncipe de Maquiavel*, obras que tematizam a violência e a repressão de diferentes naturezas. Tal como nas fábulas a alegoria teria um propósito moral na sua representação simbólica, isso em um sentido mais clássico, pois além das alegorias medievais e das bíblicas.

Para uma leitura da representação da violência típica da ditadura na literatura é significativo averiguar os métodos e as práticas de violações de direitos humanos e vítimas que a narrativa apresenta simbolicamente, ou ainda, verificar que reações os personagens que assistiam a casa de vidro tiveram, pois nessa lógica a casa é a institucionalização do

autoritarismo e os espectadores são a população civil. Como apontou Santiago haveria um anacronismo entre a realidade do conto atribuída ao período do Pós-64 em que foi publicada, pois semelhante aos tempos do Brasil colonial os presos são humilhados numa época atual, um expectador verbaliza a comparação entre o passado e o presente, ao dizer: “Qual é essa de deixar um preso assim, sem explicar nada? Parece coisa da colônia, pelourinho .” (ÂNGELO, 1979, p.178). Os detidos são expostos e mortos publicamente ainda, mas de um modo mais tecnológico, através de transparentes e resistentes vidros, durante o período que na ficção é chamado de o *Grande Avanço*, a tecnologia modifica por etapas a casa/prisão: (...) Usava-se ainda aquele vidro fabricado antes do Grande Avanço, sem essa qualidade extraordinária de hoje...(ÂNGELO, 1979, p.172).

Além do recurso da intertextualidade já bastante presente no romance anteriormente escrito *A festa*, vejamos como se formalizou, no texto literário *A casa de vidro*, a representação da violência, com uso da análise comparativa desse conto tendo em vista as seguintes categorias utilizadas pelo método de Erich Auerbach em estudo intitulado *Mímesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental (1946)*: o tempo, o espaço, os personagens, o narrador, o tema.

Sobre *A casa de vidro*, o crítico João Luiz Lafetá analisa que:

“a invenção dessa estrutura narrativa é o grande achado de Ivan Ângelo (...) a ausência de um ponto de clímax, substituído por uma inflexão, um retorno sobre os passos da própria história – para modificar a forma básica: consegue assim conjugar o interesse da curiosidade com o interesse mais intelectual da procura de causas (...)” (LAFETÁ, 2004, p.264).

A compreensão das causas e mesmo da finalidade dessa casa são compreendidas pela reflexão acerca da cientificidade que foi empregada pelo experimento. A narrativa se constrói ao apresentar as fases do projeto empregado pela construção e administração desse local de prisões. Ainda sobre o referido “retorno sobre os passos da própria história” no conto é estruturado pelo surgimento e continuidade do funcionamento daquele local na cidade que não é nominada na narrativa. Ainda Santiago (2004) apresentou a ideia de que:

O projeto arquitetado para a construção da “casa de vidro” (em lugar de uma Central de Polícia), constitui uma amostra da evolução dos processos de repressão e controle da massa popular, bem como a

mudança da própria linguagem e da sua forma de comunicação social. Existe um aperfeiçoamento do vidro dentro da própria narrativa, existe também um aperfeiçoamento do modo de narrar dentro da própria narrativa (SANTIAGO, 2004, p.192).

Verifica-se que o *insipit* do conto apresenta-se ao leitor da seguinte maneira:

“Para remédio se fazia demonstração de toda severidade contra quaesquieres revoltas deles, desde açoutes ao pee do Pelourinho â mais severa de enforcamentos e esquartejamentos em praça pública, para terror e exemplo, conforme declaravaõ as sentenças deles, q' se se liã.”

(Estevam de Saa Perdigaõ — Memória do achamento de hum ouro q' estava perdido). (ÂNGELO, 1979, p.169).

Essa citação alude aos tempos coloniais em que se praticavam execuções públicas de indivíduos como medida de punição. Essa abertura, em português arcaico, antecipa a punição como um dos temas do conto que se inicia:

Houve protestos.

Deram uma bola a cada criança e tempo para brincar. Elas aprenderam malabarismos incríveis e algumas viajaram pelo mundo exibindo sua alegre habilidade. (...)

Houve protestos.

Aumentaram o preço da carne, liberaram os preços dos cereais e abriram crédito a juros baixos para o agricultor. O dinheiro que sobrasse, bem, digamos, ora, o dinheiro que sobrasse!

Houve protestos. Diminuíram os salários (infelizmente aumentou o número de assaltos) porque precisamos combater a inflação e, como se sabe, quando os salários estão acima do índice de produtividade eles se tornam altamente inflacionados de modo que.

Houve protestos.

Proibiram os protestos.

E no lugar dos protestos nasceu o ódio. Então surgiu a Casa de Vidro, para acabar com aquele ódio.

A antiga casa de vidro é agora apenas o miolo do conjunto e foi construída no lugar do prédio de alvenaria onde funcionava a central de polícia.(...) (ÂNGELO, 1979, p.171)

Assim, através da genealogia da casa de vidro, é entrevista genealogia da violência que marca o país desde sua fundação. A repetição da oração “Houve protesto”, demonstra a insatisfação como sendo uma das motivações para a referida construção. Além disso, através dos vocábulos *bola, carne, cereais, crédito, juros, dinheiro, salários, assaltos, inflação*, a atmosfera de uma sociedade bastante familiar à brasileira do período da publicação da ficção é imaginável: o país do futebol, agropecuário, economicamente instável, violento.

O narrador em terceira pessoa descreve informativamente e de modo impessoal o surgimento, funcionamento da prisão de vidro. Em um longuíssimo parágrafo de pouco mais que duas páginas, é narrada a rotina de um preso, escritas entre parênteses se encontram pequenas especulações sobre o indivíduo encarcerado:

(...) (Estará com frio?) (Deve ser o frio) (...)

(...) (Deve ter dormido. Vidão).

(Estará chorando?) (...)

(...) O rapaz ficou desenhando no vapor do vidro, treinando. Não conseguia formar um número completo. (De telefone com certeza.) (...) (ÂNGELO, 1979, p.174-175).

Quando o leitor acessa as gravações de áudio que apresentam as diversas reações da população diante da *Casa de Vidro*, os trechos estão grafados sempre entre parênteses e às vezes acompanhados da palavra “ruído”, entre parênteses também, evocando, assim, o som típico de corte ou fim de gravação em áudio de fita magnética. Algumas onomatopeias são empregadas como recurso estilístico do texto, como em: (...) *Os que tentavam escalar o muro de vidro morriam quando se ouvia tatatatata da metralhadora altas horas da noite ou (...)* (ÂNGELO, 1979, p.181).

O texto se estrutura em prosa, mas apresenta quebras nesse estilo quando surgem pequenos poemas, o primeiro deles, lê-se a seguir:

Transparências:

Vitral vivo

Vitriolo no vértice

Vertigem

O ventre da filha

Vislumbres

Vitral decúbito

Vara a vidragem

Viragem
Vértice vertigem
Volta voltagem
Ventríloco informe
Vislumbres dos ídos
Nos vidros e vividos

A estrofe traz ao leitor palavras que até se repetem em outras aparições de poemas ao longo do conto, alguns léxicos tais como “decúbito”, “vertigem”, “ventríloco informe”, “voltagem”, por exemplo, suspendem a imagem de pessoas torturadas (figura 17), de maneira que acrescentam à discursividade do texto algumas cenas que não foram narradas em prosa. Em outro trecho, o texto repete essa semântica e estilo, como se lê a seguir:

Transparências:
O choc do choque
O ai do pai
A face desfaz-se
O pão da pancada
A uva da vulva
O oh do homem
O hi do hímen
A fila do falo
A fala do falo
O tim do tímpano
O nome da mãe
O au do pau
O rito do grito
(ÂNGELO, 1979,195-196).



Figura 17: *Dossiês Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil de 1964-1985.*

A casa de vidro construída para acabar com o ódio gerou ainda mais, pois:

Vinte e cinco pessoas imolaram-se em fogueiras de ódio, cinco cortaram as veias e esvaíram-se até a morte diante do mundo de vidro, três explodiram-se com dinamite contra os vidros, mais de cinquenta morreram tentando uma escalada, em grupos ou sozinhos. Eles chegaram com seu galãozinho de gasolina, urgentes de ódio e determinação, e logo se levantava entre as pessoas que estavam olhando os presos um clamor de não! Inútil: os que se queimariam de ódio vinham surdos e eram cegos ao horror: sentavam-se diante dos vidros, empapavam-se de gasolina ameaçando os que se aproximassem, acendiam os fósforos e queimavam-se sem um grito. (...) Os que abririam as veias e deixariam escorrer seu sangue preto de ódio precisavam antes acorrentar-se a uma árvore da rua para impedir o socorro e então gritavam “assassinos, assassinos” e cortavam-se rapidamente nos pulsos, nas pernas e na

garganta. Ninguém na casa de vidro nunca se mexeu com esses acontecimentos; só quando um jovem molhou as mãos no sangue horrível de um suicida e escreveu “assassinos” no muro de vidro surgiram rapidamente alguns homens que o perseguiram, prenderam e o arrastaram lá para dentro.(...) (ÂNGELO, 1979, p. 180-181).

Houve descontentamento e atitudes radicais para expressar descontentamento e resistência quanto ao projeto da referida casa. Há, entretanto, elementos que se afastam de semelhanças do que as forças de resistência fizeram durante o pós-64: guerrilhas, assaltos, justiçamentos, grupos clandestinos, etc. Mas explodir-se de ódio e se suicidar “simbolicamente” foi a opção de muitos indivíduos e grupos que de algum modo se opuseram ao regime ditatorial dispostos a arriscar suas vidas por uma causa e de outros tantos que foram perseguidos, morreram e/ou se encontram ainda desaparecidos.

Na ficção, os vidros cada vez mais tecnológicos refletiam imagens sobrepostas, reflexivas em sentido moral inclusive. Há um momento da narrativa que aproxima a leitura do conto a uma leitura alegórica, como nas parábolas, pois há uma lição a ser compreendida, assim apresenta-se nos seguintes trechos:

“Certas horas da manhã e da tarde, dependendo da posição do sol, o vidro reflete um pouco, sem deixar de ser transparente. E então a gente vê, lá dentro, a gente mesmo, junto com os outros” (ÂNGELO, 1979, p.199).

[...]

“Você sabe, ó, daqui, está vendo?, daqui eu me vejo lá dentro. Às vezes parece que eu estou sendo interrogado, outras vezes eu é que estou dando porrada”.

“É mesmo, olha lá.”

(Ruído) (ÂNGELO, 1979, p.207).

A casa de vidro e seus procedimentos de punição são enfim naturalizados na sociedade, o fechamento do conto encaminha a interpretação nesse sentido:

“Não, eu venho só olhar. E o senhor?”⁶⁶

“Eu? Venho ver meu filho.”

“O que é que ele fez?”

“Que é isso. Trabalha aí.”

“Importante, heim?” (ÂNGELO, 1979, p.207).

⁶⁶ As aspas fazem parte da grafia original do texto. Representam as transcrições das gravações das falas da população a respeito da casa de vidro.

(Ruído)

(...)

Passei por passar. Os jornais não falam mais nisso aí. Vim ver se mudou alguma coisa.”

“ A gente se acostuma, não é?”

Fazer o quê? E as crianças?

“Tudo bem. Crescendo numa boa.” (ÂNGELO, 1979, p.210).

Nota-se que a palavra *crianças* é um dos elementos lexicais da abertura e também do fechamento do conto, devido a isso ocorre uma referência ao ponto de partida da leitura, o que evidencia a infância como uma pista de leitura, um símbolo na leitura. Através da análise do conto de Ivan conclui-se que o narrador conta um fato do passado e avança até um presente sem clímax narrativo, sem alteração, o futuro é, pois, algo ausente, quase imutável nessa perspectiva, enquanto uma renovação não há, mas a presença da palavra “crianças” porta um incômodo sentido para o futuro.

O Experimentador volta a ler aos Chefes um editorial de jornal que faz crítica a essa casa de vidro, o mesmo traz uma referência à de obra *O alienista* (1882), de Machado de Assis:

O Experimentador desliga o gravador:

—Perfeito, não é? E além do resumo de gravações temos hoje um novo editorial, com um tema que pode nos ajudar. (...) O douto Bacamarte construiu um grande hospício pintado de verde e encerrou nele os doidos varridos. (...) (ÂNGELO, 1979, p.193).

Essa filiação literária incorpora à leitura de *A casa de vidro* a comparação como a história de Simão Bacamarte, um médico conceituado em Portugal e na Espanha. Nessa trama ele inicia um estudo sobre a loucura e sua classificação. Instalou-se em Itaguaí e funda a Casa Verde, um hospício. Cobaias humanas são estudadas e para as suas pesquisas. Quase toda a população acaba sendo internada. As pessoas ora apoiam o médico, ora desaprovam-no e protestam contra as suas teorias e estas também vão se modificando. Por fim, o alienista decide trancar-se sozinho na Casa Verde para o resto de sua vida quando concluiu ser o único anormal. A casa verde beneficiou politicamente algumas figuras, motivou a criação de uma lei para proteger vereadores, apoiadores da *Revolução dos Canjicas* não são poupados. O texto

de jornal que apresenta essa comparação literária é apresentado pelo Experimentador aos Senhores Chefes no conto *A casa de vidro*:

Senhores Chefes: tirante a petulância, para a qual encontraremos algum remédio, esse artigo contém uma idéia que nos convém a aprofundar: onde começa a loucura. (...) quem deve ser preso? Os métodos de trabalho têm trazido, junto com os elementos que devem ser eliminados ou encerrados ou reeducados, um tipo de preso que não é exatamente aquele que pretendíamos. É alguém que pode saber de alguém, alguém que conheceu alguém (...) parente ou amigo...enfim, uma infinidade de gente de interesse temporário que nos tem causado problemas de superpopulação na Casa de Vidro. (...) Quem deve ser preso? Só os loucos, os sem-limites? Lembrem-se de Simão Bacamarte. (...) Toda insubordinação deve ser punida! É o professor 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; é a dona de casa que usa a panela para fazer barulho em vez de comida, é o estudante (...) (ÂNGELO, 1979, p. 193-194).

Foi a partir dessa etapa que cinco novas unidades foram construídas e alguns presos foram soltos para que divulgassem mais a casa de vidro. O enredo de *A Casa de Vidro*, então, apresenta em um longo período, sem vírgulas, as pessoas que puderam ir embora. A estrutura do texto contribui para o sentido de muitos homens e mulheres, uma multidão foi solta. As características expressas dos libertos denunciam os maus tratos sofridos durante o cárcere e os traumas e marcas em decorrência da violência praticada sobre eles conforme se lê no texto ficcional:

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 um moço mancando para uma senhora gritando alegre um moço de seios queimados para ninguém esperando um moço de pernas incontroláveis para o canto da calçada esperando alguém um homem de cabeça baixa para ninguém esperando um homem de costela quebrada para uma família sorrindo um homem de olhos assustados para uma senhora aliviada uma moça chorando uma menina para um médico um moço andando devagarinho para o canto da calçada esperando alguém um rapaz com pulsos roxos para um homem de barba queimada para três moços alegres um menino para uma mulher grávida para um homem com dois meninos uma moça alegre para um moço com um cachorro um homem de maca para uma ambulância uma sombra para a luz um moço apoiando-se numa mulher de rosto queimado de cigarro para um casal de meia idade junto com um senhor um padre para um arcebispo uma coisa para uma coisa um coisa para um coisa para uns coisas. (ÂNGELO, 1976, p.194-195).

Do lado de fora da casa, reencontros, rendem a narrativa algumas falas tais como:

“Como é que foi isso, me fala.”

“Eu caí, mãe, só isso. Vamos e fala baixo que tem gravador por aí tudo. Eles levam a gente de volta. Vamos sair daqui, depressa.” (...) (ÂNGELO, 1979, p.197).

O Experimentador analisa com os Chefes o conteúdo censurado de um editorial de jornal. Os trechos entre aspas são as transcrições que ele lê, fora destas estão seus argumentos e conclusões sobre a finalidade da Casa de Vidro na sociedade, como se lê nesse longo trecho da narrativa:

—Estava tudo previsto, como os senhores viram. E eles fizeram exatamente o que esperávamos. Hoje podemos dizer com certeza que temos condições de estimular, dirigir e extinguir comportamentos primários. Mas vamos afinar a corda. Os sinais são de vitória total contra o Ódio dentro de no máximo três anos. (...) Este é um editorial de jornal que o Setor de Controle de Opinião proibiu. Vou ler os trechos mais importantes. Hã-hum. “Os grupos mais reacionários da vasta e não raro incompreensível gama de interesses que caracterizam o Poder criaram agora uma nova barbaridade no sentido etimológico do termo; criaram a prisão vitrina, o *shopping center* da humilhação, a sua mais recente e quem nos dera última agressão à Sociedade. Falamos de barbaridade e não foi sem intenção: só mesmo recuando aos tempos de Átila, ou dos vândalos, ou dos terríveis ávaros, que destruíram nas patas de seus cavalos o Santo Império do Oriente, encontraremos tanta iniquidade. Estaremos vivendo uma época semelhante àquela em que os proprietários da terra, que eram ao mesmo tempo os chefes do exército e condes do reinado, só conseguiram salvar da ruína total os camponeses e as cidades, ameaçados por hordas bárbaras do leste europeu, exercendo o terror do Estado, impedindo que os bárbaros se fixassem? Sendo esses condes e o próprio rei bárbaros, senhores de povos bárbaros que conseguiram organizar-se como um Estado— isto é, um conjunto de homens vivendo sobre um território, e sob um conjunto de leis— eles adotavam na guerra os mesmos métodos dos inimigos: o terror”(...) “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. (...)”⁶⁷

“Que Maquiavel— para avançar um pouco mais na História— terá inspirado tal criação? Que diabólico cientista político terá imaginado essa fantástica prisão de

⁶⁷ As aspas fazem parte do texto original.

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?” O senhores Chefes me desculpem se estou me alongando, mas isso é próprio dos comentários da Imprensa, esse apego às fórmulas do passado. (ÂNGELO, 1979, p.183).

...Senhores chefes: se precisássemos de uma oposição que nos legitimasse, teríamos nós mesmos de escrever um editorial como esse, às escondidas! Diz ele; agressão à sociedade. ” Mas é uma agressão. É um ponto básico do projeto que essa agressão seja clara, nada dos antigos porões, aquilo sim, um barbarismo. Depois ele fala do “terror do Estado”. Mas é isso mesmo. As velhas palavras, as velhas ideias liberais (...) A guerra é uma prática e o próprio jornal a justifica ao dizer que só com métodos bárbaros foram salvos os camponeses e as cidades, talvez até a Europa moderna.

...Tudo que o homem faz é humano. E cristão? Ora, a própria Igreja usou os métodos, que usamos hoje e continuou cristã. Quanto a Maquiavel, a comparação só nos envaidece. Para resumir, o que eu submeto à consideração dos senhores Chefes é o seguinte: nós queremos a verdade, ela é a principal ideia na implantação do PGP. É por isso que as paredes são de vidro, porra! Perdão, perdão senhores Chefes. Eu... perdão. Bem, o que nós queremos é a liberação de notícias e comentários sobre a Casa de Vidro. (...) Ela, deve ser conhecida por todos, ela deve ser a consciência de todos. O povo está ávido pela verdade, ele quer saber, ele quer ver. A Verdade, senhores chefes, eu vos peço que espalhem essa Verdade por todo o País, através da Imprensa.

Retiraram as sentinelas, suspenderam a censura às críticas à Casa de Vidro e abriram as primeiras salas de depoimentos. (ÂNGELO, 1979, p.184-185).

O Experimentador acrescenta que:

A propósito: é preciso tomar cuidado com certos artistas. Eles usam o mesmo método que nós, em que a perfeição da forma perturba o público e esconde os truques. Mas a emoção sem controle científico, o suspense, as ideias, transformam as pessoas em bombas de inquietação, soltas por aí. (ÂNGELO, 1979, p.188).

Esse temor, de que um artista/intelectual através da escrita “inquietar” as pessoas levou a repressão do Pós-64 a censurar obras de ficção e não ficção que abordassem assuntos não tolerados, como violência, sexo, política, sociologia, história, como foi o caso do veto de *História militar do Brasil*, de Nelson Werneck Sodré (1965).

Sandra Reimão faz uma comparação entre a listagem de obras vetadas que ela própria levantou com as de Deonísio da Silva publicadas em *Nos bastidores da censura* (1989): através de levantamento de dados dos DCDP (Departamento de Censura de Diversões Públicas) ela contabiliza cerca de 100 livros eróticos/pornográficos de autores nacionais que foram censurados no período da ditadura militar. Dentre os quais “18 são de autoria de Cassandra Rios; 13, de Adelaide Carraro; 22 são assinados como Dr. G. Pop; 17, como Brigitte Bijou; e seis, como Márcia Fagundes Varella” (REIMÃO, 2014). Ainda romances, contos e poesias como *Zero—romance pré-histórico*, de Ignácio de Loyola Brandão; *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós; *Aracelli, meu amor*, de José Louzeiro; *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca foram vetados.

A casa de vidro é um local de autoritarismo estruturado e executado com base em métodos de punição desumanos e que usam as pessoas como cobaias em nome da racionalidade e do avanço científico. Na narrativa, os dispositivos de violência perduram. Gravações, relatórios, humilhações públicas, prisões incomunicáveis, maus tratos aos presos e presas e censura à imprensa compõem a rotina e o clima de vigilância que envolve a casa. Personagens como os Chefes, o Arquiteto e o Experimentador estão grafados sempre em letra maiúscula, destacando-se das demais personagens, representando toda a autoridade que possuem. De um modo geral a população é manipulada, mas alguns personagens desconfiam e questionam os meios empregados pela casa.

Nessa análise do conteúdo e da forma da obra literária de Ivan Ângelo as noções históricas que se têm até o momento em torno dos acontecimentos da Ditadura do Pós-64, os sentidos socializáveis das comparações entre os textos históricos com os imagéticos, as fontes primárias e secundárias, como a entrevista do próprio autor, os textos literários comparados entre si e outros discursos que tratem do período ditatorial são elementos da representação, em narrativas de violência na literatura, o que se buscou atestar.

Sendo assim, o local chamado *A casa de vidro* comporta a tese de que as práticas de violência podem ser expostas, reconhecidas e até mesmo aceitas na sociedade, fato que marca em parte o período em que a obra foi publicada, tendo em vista o reconhecimento atual de que a ditadura do Pós-64 foi civil e militar. Essa é uma das noções que a ficção apresenta simbolicamente. Apoiadores e simpatizantes da *vitrine prisão* podem ser comparados com a parcela da sociedade que era a favor da Ditadura, ou o foi por um determinado tempo. Diferentemente dos *Financiadores* citados na ficção, os financiadores do regime que se instalou de 1964 a 1985 no Brasil não seguem anônimos como, na ficção, há fontes que os

revelam (figura 18 e figura 19): a *Operação Brother Sam* que consistia no apoio, financiamento e intervenção dos EUA no governo militar; ainda, o apoio de multinacionais e da Rede Globo.



Figura 18. O governo investiu como nunca em propagandas destinada a melhorar sua imagem diante do povo. "Brasil, ame-o ou deixe-o", um dos *slogans*.



Figura19. Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=acritica.uol.com.br.+ame+ou+deixe-o...>

CAPÍTULO V. IVAN ÂNGELO E A ESCRITA ENGAJADA

5.1 Discurso poético engajado

O discurso poético engajado do escritor não o torna um intelectual engajado na cultura nacional, no sentido que Gramsci e Sartre dão a esse termo. Não há uma missão a ser sustentada, segundo o próprio autor Ivan Ângelo declarou em entrevista. O teor político das suas obras se estabelece a *priori* pela via da literatura como um discurso de contestação no plano da linguagem.

Neste sentido, a militância literária se relaciona também a noção de linguagem e de língua que são patrimônios culturais em uma sociedade (código comum a uma comunidade de fala). O poder exercido pela literatura ficcional compreendido, conforme a abordagem de Roland Barthes (BARTHES, 1997), apresentada em célebre aula inaugural da disciplina de Semiologia Literária proferida em 7 de janeiro de 1977, no Collège de France, habilita deslocar a noção de *literatura militante* para uma *poética militante*.

Os intelectuais brasileiros escritores expressavam o desejo de construir uma literatura nacional que dialogava intensamente com a matriz da literatura da metrópole portuguesa. Para realizar a chamada “literatura empenhada” (CÂNDIDO, 1997) ⁶⁸ora a matriz portuguesa era um ponto de convergência ora de divergência. Por exemplo, a escolha do índio como herói nacional que data do período indianista do romantismo brasileiro, em obras como *Iracema* de José de Alencar, idealizou o nativo como sendo praticamente um cavaleiro medieval, ao mesmo tempo em que a presença de elementos descritivos locais aponta para um traço diferencial e critério de valor ao ambientar o enredo no espaço geográfico brasileiro e descrever características indígenas como um traço de brasilidade.

O engajamento é uma das potencialidades da literatura enquanto discurso socializável que atua na propagação de valores e sentimentos através dos tempos. Diversas formas de expressão artística durante o Brasil República tiveram como finalidade incorporar novos símbolos, como ícones oficiais inspirados nos franceses, e da Roma Clássica, ausentes e estranhos no nosso imaginário nacional, é o que José Murilo de Carvalho demonstra em *A formação das almas* (1992, p. 57) quando interpreta o uso de símbolos e a escolha de heróis nacionais por intelectuais cooptados pelo governo no período Republicano para produzirem também uma literatura que propagasse valores e símbolos da Nação.

⁶⁸ CÂNDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 8.ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

Em 1959, ao publicar *A Formação da Literatura Brasileira*, Antônio Cândido sustentou a ideia de que a literatura propriamente dita, como fenômeno da civilização, não era algo necessariamente diverso da portuguesa, porque a formação do sistema literário depende do papel dos escritores em seus contextos de atuação. Então de acordo com a representação artística é perceptível o grau com que uma obra se afastou ou se distanciou de uma literatura matriz durante o momento histórico de formação da literatura brasileira.

No período da Ditadura do Pós-64, em nome da militância diversos usos literários de temas políticos foram realizados como tema e inspiração de ficções. Então, para explorar os potenciais expressivos da representação da violência via literatura deve-se separar a militância política, da militância literária, porque uma não corresponde a outra necessariamente. Desse modo, pode Ivan Ângelo realizar duas obras no período que criticam a situação do período sem, contudo haver a correspondência entre uma vida de atuação política como uma literatura política. Por isso muitos são as análises de romances que narram experiências de cárcere, de exílio de fato experimentado pelos seus autores, mas não se espera que a literatura descreva, ou relate fatos e experiências existentes na sociedade, a literatura pode as recriar, representar, dispor de sentidos culturais socializáveis conforme o repertório cultural de cada leitor. Depois da Independência do Brasil, segundo a história da literatura permite saber, houve a tendência pelo nacionalismo que se acentuou, e tanto na visão de Antônio Cândido (CÂNDIDO, 1997) o como de Murilo de Carvalho (CARVALHO, 1992) ⁶⁹ considera-se a atividade literária como esforço de construção de um país livre. Nos tempos de autoritarismo e repressão também havia o espírito de comprometimento de artistas e demais intelectuais a favor ou contra a ditadura instalada no país. Dizia-se que a literatura não deveria ficar em sua *torre de marfim*, contudo, isolar a realidade e levá-la para fora dos domínios da imaginação é reduzir o papel político que a literatura sempre teve no campo da liberdade de expressão. Nesse sentido, Barthes considera política a poética, e é nesses termos que a leitura da escrita engajada presente na ficção do escritor Ivan Ângelo é analisada nesta dissertação.

5.2 Ivan Ângelo, um intelectual na cultura nacional

O clima político, econômico e cultural era tenso na época em que Ivan Ângelo, escritor nascido em 1936, Barbacena, Minas Gerais, trabalhava como funcionário público e

⁶⁹ CARVALHO, José Murilo A. **formação das almas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

iniciava sua *militância na literatura* ⁷⁰. Ele trabalhou no *Diário da Tarde*, em 1955; participou com Silviano Santiago, outro escritor e jornalista, como editor e colaborador, em 1956, na *Complemento*, revista de arte e cultura da conhecida geração de jornalista e escritores mineiros que depois migrou para a mídia jornalística de São Paulo. Em 1961, editou a revista *3 Tempos* (que fechou em 1963), e contribuiu com o jornal *Correio de Minas* como colunista no caderno literário *O que acontece!* cujo diretor era o escritor Affonso Romano de Sant'Anna; trabalhou na revista *Alterosa* em 1962 e tornou-se editor do *Jornal da Tarde*, no cargo de secretário de redação em 1965. Nesse mesmo ano o escritor mineiro mudou-se para São Paulo, onde passou a trabalhar como editor do *Jornal da Tarde*, no qual assumiu o cargo de secretário de redação em 1968 e tornou-se editor-chefe em 1986.

Nas décadas de 80 e 90, Ivan Ângelo realizou palestras e contato com público em conferências sobre literatura brasileira. Nesse período, escreveu roteiros para o programa *Séries Brasileiras*, apresentado pela Rede Globo de Televisão. Em 1996, colaborou como cronista semanal no jornal *O Tempo*, editado em Belo Horizonte, e nas revistas *Veja*, *Exame Vip* e *Playboy*. Viajou para os Estados Unidos, em 1998, como professor residente do curso de literatura brasileira da Universidade da Califórnia. Um ano depois, passou a publicar crônicas quinzenais na revista *Veja* em São Paulo. Ivan tem um currículo efetivo no mundo das letras até hoje. Em 2008, através do IBEP (Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas) o governo federal distribuiu na rede pública de ensino o livro de contos *A face horrível* escrito na década de 80.

Ivan Ângelo é um escritor "antes de qualquer coisa" (como ele mesmo diz). Sua produção escrita transita por diferentes gêneros de texto: jornalístico, prosa, contos, crônicas e as críticas culturais (sobre televisão, cinema e literatura). Os seus textos são plurais na forma e no conteúdo, escrevendo do jornalístico ao literário. O público leitor varia, há aquele que adquire a revista e ou o jornal com base nas preferências por colunistas, matérias e estilo predeterminados, regionalidade, elementos que caracterizam e compõem o conceito da mídia escrita ofertada. De maneira distinta outro público leitor, mais vasto, está na mente do escritor como alvo quando exerce seu lado literário. Isso porque quando se trata de produzir um livro ficcional, não existe uma pauta específica na mente do escritor, nem há a obrigação do texto

⁷⁰ Expressão empregada pelo próprio autor em 20 de outubro de 1999, no programa *A Palavra e a Memória*, produzido pela Casa de Cultura Mário de Andrade e o Museu da Imagem e do Som.

ser aquele conciso e objetivo da redação jornalística, midiática. Tal multiplicidade está presente na produção literária de modo especial na obra *A festa*.

Sua trajetória profissional é, pois, exercida em ambientes letrados, nos quais lhe eram exigidos diferentes funções e, por conseguinte, empregava diferentes técnicas narrativas em sua escrita. Ele trabalhou na redação de revistas culturais, recebeu prêmios literários (o primeiro já em sua estreia como escritor de ficção literária) que indicaram a sua aceitação no circuito literário, publicou crônicas em jornais e revistas. Essas características em sua história de vida profissional e pessoal conferem-lhe um papel ativo e de reconhecimento no seu campo de atuação e na cultura nacional, o que o insere no rol dos *escritores-jornalistas*⁷¹ sempre presentes no sistema literário e cultural brasileiro.

Sobre o autor e sua obra muitas questões são levantadas, tais como: tendo em vista a atuação constante desse escritor no mundo das letras, e por consequência, na cultura brasileira, como se avalia e compreende-se a literatura quando essa se coloca a serviço da crítica social em um momento histórico de repressão e autoritarismo, inscrevendo na história também um lugar de reflexão sobre um fato importante e não grato como foi a Ditadura Brasileira? E, ainda, como a escrita orienta-se quando existe a intenção do escritor de denunciar, ironizar, alegorizar o cenário e os acontecimentos sob o controle da produção intelectual? E como Ivan participou da vida cultural via literatura ficcional? Foi sua intenção fazer uma literatura militante?

Ao longo da história do Brasil a literatura acompanhou e mesmo contribuiu para a formação da cultura nacional. Tendo, pois, marcos como a carta de Pero Vaz de Caminha, que inaugura a narração e visão dos europeus de um novo mundo. A língua portuguesa e o colonialismo enraízam um paralelismo na formação da literatura nacional, a matriz portuguesa ora inspirava ora era repulsada pelas tendências e movimentos em torno do que se configurava como campo literário.

Sobre quem seria o intelectual e qual sua função na sociedade contamos com duas descrições bastante difundidas de intelectuais do século XX. Uma delas é a de Antônio Gramsci. O mesmo acreditava que os intelectuais orgânicos seriam aqueles que estão ativamente envolvidos na sociedade, sempre em movimento, isto é, eles lutam constantemente

⁷¹ Para saber mais sobre a função híbrida do escritor-jornalista recomenda-se a seguinte leitura: COSTA, Cristiane. **Pena de Aluguel:** escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia da Letras, 2005. Ainda, a respeito da Geração mineira de intelectuais conhecida como Complemento a qual Ivan Ângelo filia-se, ver: WERNECK, Humberto. **O Destino da Rapaziada.** São Paulo; Companhia das Letras, 1992.

para mudar mentalidades e expandir mercados; ao contrário dos professores e dos clérigos, que aparecem permanecer mais ou menos no mesmo lugar, realizando o mesmo tipo de trabalho ano após ano, a serviço de uma classe. (SAID, 2005, p.20).

A outra importante definição da figura do intelectual foi concebida por Jean Paul Sartre, segundo a qual: Um físico que se dedica a construir uma bomba atômica é um cientista. Um físico que contesta a construção da bomba é um intelectual. (SARTRE, 1994, p.7). O intelectual seria ainda:

Produto de sociedades despedaçadas, o intelectual é sua testemunha porque interiorizou seu despedaçamento. É, portanto, um produto histórico. Nesse sentido, nenhuma sociedade pode se queixar de seus intelectuais sem acusar a si mesma, pois ela só tem os que faz. (SARTRE, 1994, p.31)

É possível ver em comum entre tais definições a finalidade racional do intelectual nesses termos. A defesa de uma classe e de suas convicções em uma disputa de poder seja ele político, econômico, ou simbólico é uma das atividades desenvolvidas pelo intelectual. Trata-se de um sujeito que expressar publicamente algo sobre o ser no mundo. Essa figura social é, pois, dotada de capacidade para a comunicação, e para a difusão e proposição de conhecimentos e questionamentos, que atenderam a um fim. O indivíduo quando dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público é o intelectual (SAID, 2010).

A explicação *gramsciana* sobre a concepção ético-política, típica do chamado *intelectual orgânico*, reconhece a função intelectual em um determinado campo de poder cuja atuação é a priori política, de luta por poder. A concepção *sartriana* é mais humanista e pressupõe a busca da universalização de um discurso intelectual. Há, ainda, uma concepção do trabalho intelectual em atividade com linguagem literária, segundo Roland Barthes:

[...] pode-se conceder à literatura um valor essencialmente interrogativo; [...] admiravelmente servido por aquele sistema decepcionante que, ao meu ver, constitui a literatura, o escritor pode então ao mesmo tempo engajar profundamente sua obra no mundo, nas perguntas do mundo, mas suspender esse engajamento precisamente ali onde as doutrinas, os partidos, os grupos e as culturas lhe sopram uma resposta. (BARTHES, 1999, p.74)

Isso significa entender Ivan Ângelo, o escritor das obras que são estudadas nesta dissertação, como um dos tipos de intelectual engajado na medida em que ele é sujeito de uma

prática artística livre da associação a uma classe social ou categoria. Com essa premissa, anula-se, pelo menos para o caso da atuação militante na literatura, a ideia de intelectual orgânico e humanista existencialista, a ênfase da militância não está na pessoa civil, mas na produção de subjetividade através de um livro que quer ser reconhecido enquanto discurso da ordem da arte e não da ordem da política. A atitude e a intenção desse escritor converge com a noção barthesiana de "engajamento" que ao longo de sua trajetória foi substituída pela de "responsabilidade da forma", de modo que a função política do escritor, o engajamento, foi redefinida como crítica e subversão dos discursos dominantes, empoderando a narrativa literária como uma mensagem de valor político e social das mais relevantes na sociedade moderna.

Então, para mensurar, explicar e significar o discurso engajado do escritor ficcionista brasileiro neste estudo, foi fundamental descobrir e compreender qual (s) é/são o(s) saber(s) empregado (s) na sua escritura sem ignorar a história do indivíduo como um dos pontos do contexto social para interpretar as figurações da violência ao buscar o entendimento daquele passado contemporâneo à composição e publicação das obras de Ivan Ângelo, comparando à produção de outros escritores em um panorama geral, reconhecendo a história que se desdobra e se encobre pelo enredo literário diante das pressões históricas da realidade daquele período. Diante dessas noções, Barthes, ainda sobre o engajamento sartriano, esclarece que:

“seu engajamento, se for possível usar esta palavra, não é puro e simples, não toma para si uma ideologia ou causa política, mas se alarga para uma proposta, digamos, mais humanitária, porém não escapa de sugerir a existência de um projeto que desencadearia numa tentativa de intervenção no real.” (BARTHES, 1975).

Assim é possível ver na obra de Ivan Ângelo escrita e inscrita sob as marcas do Pós-64 uma linguagem que porta uma intenção de dialogar entre o enredo e o quadro social brasileiro sob um recorte criativo e simbólico da realidade. Há um estoque de conhecimentos que caracterizariam o trabalho literário desse escritor como sendo um projeto de enfrentamento, de reflexão sobre problemas típicos do Brasil: a questão latifundiária, a atuação policial, a violência urbana etc. Sua narrativa não deixa de apresentar um domínio de técnicas de escrita que tornam a leitura de sua obra um jogo de montar, pois não há linearidade, tampouco um ponto central na história.

É sujeitada ao poder da escrita literária de ficção uma dimensão ética, a saber, o acordo implícito entre o narrador e o leitor que aceitam mutuamente “ir” rumo a alguma

história. Essa interação instaurada pelos sentidos organizados primeiramente no texto pelo autor, em seu estilo narrativo, nos arranjos textuais, no próprio trabalho com a linguagem é a matéria primeira da análise literária como objeto sociológico. Por isso antes de procurar a presença do clima da Ditadura do pós-64 na ficção de Ivan Ângelo escrita nesse período, é o texto e somente esse que faz remeter qualquer interpretação para um tema, assim afasta-se a ligação entre escrita militante, da militância civil para ver como a representação alcança a política do período. A literatura exerce poder em outra dimensão, afastando-se da esfera política de atuação literária para investir na representação como uma força atuante na linguagem e por conseguinte na difusão de ideias e valores. Em vez de uma literatura política uma política literária, assim:

“As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinário de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua” (BARTHES, 1989, p. 1).

A Literatura a serviço da denúncia atua a favor da liberdade de expressão que no caso de Ivan Ângelo é exercida sob dois aspectos: o aspecto formal da sua obra e a temática que lidou com assuntos sobre os quais se devia ter cautela diante da retaliação ditatorial sobre a produção, e sobre as liberdades civis.

Na já referida *Aula inaugural da disciplina de Semiologia de janeiro de 1977 do Colégio de França*, Roland Barthes expõe a relação da linguagem e da língua (código) com a prática de poder, em suas palavras:

Adivinhamos então que o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo: chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe. (...) Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem — ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. (BARTHES, 1989, p. 11-12).

A língua é um suporte significativo do exercício constante de hierarquias internas, semânticas, linguísticas e pragmáticas no seu sistema, é uma prática pela qual ocorre a

socialização humana. A língua é um código social e coletivo, que obedece a uma lógica e estrutura próprias na sua dinâmica, de modo que ninguém pode sozinho simplesmente banir ou desvalidar o uso convencionalizado do *signo* e do *significante*⁷² que compõem suas unidades *lexicais*, a língua está na coletividade como um fato social. Ninguém pode sozinho criar uma língua (código), pois se trata de um patrimônio cultural, isso significa dizer que uma simples evocação lexical, já aciona a tradição, a convenção que se internalizaram e são utilizadas socialmente pelo falante em diversas modalidades de linguagem verbal (oral/ escrita).

Se “esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem — ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua.” (BARTHES, 1989, p.12). Assim chega-se ao questionamento: Há como fugir à armadilha do autoritarismo, do “fascismo”, inerentes à linguagem verbal? A solução ao paradoxo que nos apresenta Roland Barthes é: “(...) esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução, eu chamo, quanto a mim; literatura” (p.16). A liberdade humana é possível aparentemente apenas fora da linguagem. Entretanto, os seres humanos existem dentro dessa, por não haver separação entre homem e linguagem, é a essa conclusão que se chega em *A Aula*.

A rede de poder que constitui os discursos de saber, não pode nem ser afastada no interior da língua, e tampouco ser retirada dela, o trunfo da literatura está no desvio dos sentidos estereotipados, que desloca os dispositivos de poder dos signos e dos enunciados para usos criativos na língua. Narrar via escrita é fazer literatura. Ao escrever se instaura o outro, o leitor, então a escrita é um meio de comunicação, de socialização narrável⁷³.

⁷² Ferdinand Saussure (1857-1913), precursor da Linguística e do Estruturalismo, cunhou o conceito de signo linguístico explicado sobre duas dimensões e metaforizado como uma moeda na qual de um lado tem-se o *significante* como sendo a "imagem acústica" (cadeia de sons e letras), e do outro, o *significado*, como sendo o conceito, o conteúdo, a imagem mental que se aciona ao ouvir um determinado nome. Assim, disse-se "Árvore" e mentalmente vem a imagem e a ideia do que seja uma árvore: verde, com tronco, frutos...)

⁷³ Não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relação de poder- Foucault leva isso como pilar no seu método arqueogenalógico de estudo, desenvolveu essa base epistêmica e crítica em *Vigiar e Punir, Nascimento da prisão*, obra publicada em 1975, na qual o poder é estudado através da constituição histórica de saberes em discursos e práticas legitimados pela sociedade através do nascimento da prisão. Na Aula Inaugural de 1977, Barthes declarou seu laço com Foucault dizendo: “(...) a quem sou ligado por afeição, solidariedade intelectual e gratidão, pois foi ele quem se dispôs a apresentar à Assembléia dos Professores esta cadeira e seu titular.” (BARTHES, 1989, p.9) Sobre o conceito de Saber-poder Foucault diz “Resumindo, não é a atividade do Sujeito de conhecimento que produziria um saber, útil ou arredo ao poder, mas o poder-saber, os processos e as lutas que atravessam e que constituem, que determinam as formas e os campos possíveis do conhecimento.” (FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir, Nascimento da prisão*. 16 ed. Rio de Janeiro: Editions Galimard, 1997.p.27).

5.3 As forças de resistência da literatura

Barthes afirma a presença de *poder* e *des-poder* na prática da escrita literária, ou seja, as forças de liberdade, ou as forças de repressão, presentes nos estereótipos, “cúmulos de artifício”. A expressão literária porta forças de comunicação e troca simbólica em três níveis de reflexão: *Mathesis*, *Mimesis*, *Semiosis*. A língua através da escrita literária é um símbolo dialógico.

A primeira força equivale à força dos saberes, visto que todas as ciências estão presentes no monumento literário, segundo Barthes. Existe no texto literário conhecimento, sendo assim a literatura o próprio desdobramento e pulsão do real, fazendo os saberes se movimentarem relacionalmente com o real, de maneira que nenhum desses saberes é fixo, ou fetichizado, a literatura dando-lhes um lugar “indireto, e esse indireto é precioso.” (BARTHES, 1989, p.18) Essa força que torna a literatura “categoricamente realista” é vista sob duas dimensões: uma da possibilidade para designar saberes possíveis insuspeitos, irrealizados, utópicos; a outra é a incompletude assumida do saber que assume a condição e se vale, por nunca ser inteiro nem último, podendo propor sem impor.

A segunda força da literatura é a força de representação, que a torna “obstinadamente irrealista” (BARTHES, 1989). O real, que pode ser apenas demonstrável, e não representável, pode ser impossível ao discurso e dele escapa. De outro modo, essa impossibilidade está no fato de o real (pluridimensional) não coincidir com a linguagem (de ordem unidimensional). É exatamente por negar o impossível paralelismo entre a linguagem e o real que se produz a literatura, uma *teimosia* na qual se aceita a fantasia, a verossimilhança e o disparate. Esta seria a força utópica da literatura.

A terceira força da literatura é o jogo, a *reflexividade* operante na ficção. O deslocar-se e *teimar*, através do (des) poder da língua. “(...) ali onde a língua tenta escapar ao seu próprio poder, à sua própria servidão.” (BARTHES, 1989, p.28) Assim “resiste e sobrevive a literatura aos discursos tipificados que a cercam...” (BARTHES, 1989, p.26). Nessa perspectiva, surge o estudo da linguagem trabalhada pelo poder de modo concreto na dimensão humana e distintiva que é a língua e suas expressões. Essa mudança paradigmática nos estudos sobre a língua e a sociedade é explicado pelo professor Barthes da seguinte maneira: “Esse deslocamento fez-se porque a sociedade intelectual mudou, quanto mais não fosse pela ruptura de maio de 68 (...) Por outro lado (...), o próprio poder como categoria

discursiva, se dividia, se estendia como uma água que escorre por toda parte...” (BARTHES, 1989, p.34).

A obra *A teoria do romance*, um dos principais estudos empreendidos por György Lukács (1885-1971), buscou renovar a crítica da literatura redimensionando a abordagem puramente estética e literária (idealista) para uma explicação histórico-filosófica das formas de arte. O resultado dessa guinada epistêmica foi a atribuição da fragmentação do texto moderno à cisão do sujeito com o mundo. O romance, é para ele, uma construção “problemática”, emblema de uma modernidade, e marca o fim da forma épica de narrativa. Dessa maneira, o texto literário estaria à mercê da estrutura social ao mesmo tempo em que expressa a insuficiência e estranhamento perante o “eu” e o mundo de que fala. A Literatura seria um “símbolo esvaziado” em sua concepção, já que é caudatária da realidade e não propositiva, apenas uma alternativa sempre reprodutora de uma forma possível para narrar um mundo em descompasso com o sujeito em crise.

Ao contrário, Barthes está justamente crente de que a literatura é interlocutora e não apenas tradutora de uma realidade acima dela, por isso mesmo a literatura de Ivan Ângelo, ao representar episódios de violência em seus enredos, permite adentrar em um diálogo sobre a violência da sociedade. Assim, pode-se falar de um discurso engajado, não passivo em relação ao que estava ocorrendo durante a ditadura, ainda que não tenha sido inspirado em uma vivência do escritor em movimentos sociais de resistência e contestação ao regime.

A força da literatura em um discurso transversal e não apenas sincrônico e sintomático da realidade a torna reflexiva, pois instiga questões como: a representação da violência na obra de Ivan Ângelo revela um traço da literatura brasileira do pós-64 ou seria apenas mais um livro em que a violência faz parte do enredo? Os estudos literários do período caminham no sentido dessas questões.

Ivan Ângelo militou literariamente e não literalmente militou. Nessa direção Barthes apresenta um sentido de literatura de esquerda como sinônimo de literatura militante. Ao fim, conclui-se que se o fim da escrita for essencialmente de engajamento de ideais militantes ocorre uma mudança radical na própria literatura, em suas palavras:

(...) Pode-se até dizer que a literatura de esquerda consolida e desenvolve em si tudo o que não é literatura, que ela visa o grau último, em que a literatura nada mais seria que a forma ritual de seu próprio questionamento e passagem direta do domínio da expressão para o mundo real da História. Se esse momento chegar lá um dia, é possível que a literatura morra. Mas será por ter se transformado em história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A burocratização e as tentativas de controlar a sociedade que foram típicas da ditadura de 1964-1985 fazem parte da rotina do experimento da Casa de vidro referenciado na ficção de Ivan. Nesse experimento havia a produção de relatórios, transcrições de áudio, etc, realizados por pessoas “qualificadas”. Neste local, as pessoas “especializadas” em vigiar e punir executaram aprisionamentos, torturas e morte. Os procedimentos pareciam ser até simples e eficazes no controle da população, já que tudo ocorreu como se planejou como nos mostra a ficção. Na narrativa, a população se acostuma com a situação referida, o local passa a ser apenas um entre outros na paisagem urbana, pessoas passam só por curiosidade, outras nem lembram mais; enquanto na ditadura da realidade houve reações de inconformismo e luta que seguem até os dias atuais contra os regimes não democráticos de governo e violação dos Direitos Humanos.

O binarismo político e não-político como elemento explicativo da escrita literária de ficção do Pós-64 classifica as obras em escrita militante quanto mais engajada com uma ideologia, e não militante quanto menos comprometida com a crítica ao regime ditatorial. Esperar da militância dos intelectuais um produto do engajamento na atuação civil do escritor é restringir, no caso da arte ficcional, o alcance da expressão estética enquanto um ato político em si, um exercício da liberdade de expressão e criação. O próprio deslocamento dos sentidos usuais de diferentes discursos é uma maneira de exercer liberdade de expressão e de pensamento, fundamentais para a manutenção e socialização do exercício da imaginação e capacidade de significação coletiva nas sociedades sob o signo da modernidade tardia. A obra de Ivan em vários níveis eleva o leitor à categoria de jogador da narrativa e investe numa lógica de montagem narrativa não linear, já que os diferentes focos narrativos, estilos, tempos e núcleos de personagens estão empregados nas vozes narrativas que emitem cada qual seus discursos.

Distante de certezas e convicção de filiação revolucionária e/ou utópica as obras *A festa* e *A casa de vidro* nos temas secundários e periféricos de suas narrativas, no descompromisso consciente de um personagem escritor, como no primeiro romance, que não sabia qual é o papel da literatura e da arte em tempos de repressão social, seja na confusão e surpresa de ao fim do romance não se saber ao certo qual é o romance condutor diante da

fragmentação discursiva e polissêmica da obra que se acabou de ler. É necessário insistir para entender, mas numa leitura livre, ainda assim, pequenas cenas que se inserem no imaginário do leitor, notas que fazem referência à violência do período e à própria violência como traço do Brasil.

Em *A festa* (romance) e *A casa de vidro* (conto) Ivan permite o distanciamento de uma *leitura vitimizadora* do período da Ditadura, antecipando uma postura fundamental nos estudos que se conhecem atualmente sobre a História recente do Brasil, como na afirmação de que a ditadura tenha sido civil e militar, já que a população em determinada medida também apoiava o esforço em preservar a ordem e a moral e os “bons costumes” no Brasil. Em pleno andar dos acontecimentos que testemunhou o escritor, ou que tomou conhecimento enquanto um cidadão, jornalista, mineiro em São Paulo, que fazia parte de um nicho da população com acesso a informações e nível maior de escolaridade, Ivan marca na literatura brasileira de ficção importante ponto de reflexividade, abusando de recursos literários inovadores como os que os modernista defenderam sem cair numa escrita “preciosista” (como contou em entrevista, anexo I) e inflamada acerca das agitações sociais do país, ao passo que preserva na caracterização dos personagens traços datáveis em figuras análogas no contexto cultural brasileiro por meio do olhar do escritor que ele foi em seu contexto temporal.

É crescente o interesse pelo entendimento e difusão da memória do período da ditadura do Pós-64. Os estudos da literatura ficcional que compreendem a produção publicada nesse momento histórico lançam luzes à obscura memória brasileira e, por conseguinte, à cultura brasileira produzida sob tal circunstância. As manifestações culturais, por sua vez, representam e se inserem nas múltiplas perspectivas sobre o que teria sido e qual seria o significado de viver em uma ditadura que perdurou por 21 anos. No caso da ficção realizada em São Paulo pelo escritor mineiro Ivan Ângelo, confirmamos a hipótese de que existe como pano de fundo, em suas narrativas, alguns elementos sociais verossímeis aos fatos que barbarizaram a sociedade brasileira da época, tais como: o clima de suspeita gerado pela a repressão e perseguição policial aos cidadãos, a vigilância constante aos envolvidos e até aos não envolvidos com movimentos sociais de contestação e luta política, a invasão da privacidade das pessoas, a tortura, os presos incomunicáveis no DOPS, etc. Muito embora, o foco nos enredos nem tenha sido exatamente tais atrocidades e nem equivalentes aos crimes reais cometidos em nome de um Estado ditatorial.

O autor, entretanto, foi mais além, quando demonstrou que a violência não era

prática exclusiva de militares ditadores naquele momento, pois estaria enraizada na sociedade brasileira desde sua origem. Assim, a voz narrativa imparcial, contemplativa até, de um modo geral, presente em suas obras, denota o modo como a arte narra eventos sociais sem, contudo, estar necessariamente atrelada a uma militância política por parte do intelectual que a realiza. O escritor, ao gozar, da liberdade de expressão, colocou em prática algo fundamental para o fortalecimento da democracia: o exercício da sua racionalidade e de sua criatividade. Assim, sua ficção se filia a teses posteriormente defendidas por historiadores e demais estudiosos em torno da noção de que a ditadura não teria sido somente militar, mas, também civil-militar, já que em certa medida, a própria sociedade praticou violência de várias maneiras. A manutenção das violências no Pós-64 pode ser percebida também nas ações de pessoas comuns, representada por vários personagens ficcionais, os quais, em suas vidas privadas, aceitaram, naturalizaram e reproduziram barbarismos de vários tipos por diferentes motivações. Dessa forma, o estudo sociológico das obras *A festa* e *A casa de vidro* coloca-se como um dispositivo que nos faz questionar o modo como avaliamos e compreendemos hoje nossa própria história, nossas memórias, em disputa.

ANEXO I: ENTREVISTA COM IVAN ÂNGELO

Pressupostos metodológicos:

Os parâmetros que competem à veracidade as fontes ou a própria reconstrução do passado, em geral são as perguntas que o entrevistador vai fazer ao seu objeto, problematizando-o a ponto de fazê-lo expressar o que passou com coerências determinadas pelo próprio trabalho e as suas opções de abordagem. Porém, quando esse “objeto é um ser humano” vivo e em nossa frente, o assunto requer uma certa “delicadeza metodológica”. A preocupação em acessar a história através de uma fonte oral é como relata, Edwart Paul Thompson (2002) a de: “fazer um registro “subjetivo” de como um homem, ou uma mulher, olha pra trás e enxerga a sua própria vida, em sua totalidade ou em suas partes.⁷⁴ O autor defende que o entrevistado não seja moldado pelo entrevistador através de perguntas fechadas e preestabelecidas. Sendo assim, ao se entrevistar alguém, em sentido metodológico, a interação ocorreria em tom de conversa.

Porém, isso não renega, obviamente, um planejamento e um conhecimento aprofundado do que se irá conversar porque alguma curiosidade nos levou até a pessoa com quem se conversa, e é nesse sentido, ou seja, de se construir um diálogo, buscando esse apoio na metodologia característica da História Oral, que o entrevistador se coloca como não sendo “desumanizado, sem rosto, é alguém que experimenta sentimentos” (THOMPSON, 2002, p.258). No caso deste estudo apresentar-se-á transcrita a entrevista que demonstra uma preocupação inicial em comparar a diferença do tempo que separa a entrevistadora do tempo vivido pelo entrevistado. Alguém que não fez parte deste passado quer conhecê-lo. Tomando essas noções da história, está apresentada a entrevista a seguir.

Transcrição da entrevista: (Entrevista concedida à Francesca Batista de Azevedo (F.A) pelo escritor Ivan Ângelo (I.A), em 05 de maio de 2012, na cidade de São Paulo, Bairro Perdizes, onde reside).

F.A. Eu obviamente não era nascida, não vivi aquele período, chamado (risos de Ivan Ângelo), dito Ditadura. Então, a minha primeira curiosidade em perguntar para alguém que

⁷⁴ THOMPSON, Edwart Paul. A voz do passado. **Historia Oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p.258.

viveu naquela época, como você que já era um jovem homem, bem consciente sobre o que estava acontecendo, é: o que e como foi para você viver aquele período?

I.A. Olha, no período inicial a gente tinha até uma certa flexibilidade, inclusive muito da produção teatral, aquele teatro Opinião, CCP, tinham algumas manifestações que tinham um público, mas mais que permitidas, eram toleradas. Depois de 68, aí realmente ficou uma coisa meio irrespirável. Antes de 68 tínhamos passeatas, teve o surgimento daqueles líderes estudantis, o clima todo está muito bem representado tanto na literatura, como no na música, no teatro. Mas depois de 68, foi a escuridão total, eles deram um golpe dentro do golpe e veio um endurecimento tal que ficou péssimo para a gente como escritor, como jornalista, como artista, todos artistas.

F.A. Nessa época, você trabalhava já em um jornal e...

I.A. Trabalhava num jornal, em Minas Gerais, em 64, mas eu mudei para cá final de 65 e até o jornal do *Estado de São Paulo*, três meses, cinco depois já tinha brigado com os militares e o jornal já estava na oposição. Então eu vim para o jornal, o jornal já estava na oposição. A gente já trabalhava com a censura, com os censores dentro da redação. Então, tinha que submeter a matéria para o censor e a gente recebia ordens, proibições, "isso não pode publicar", e respaldado pelo diretor a gente falava "não, isso a gente vai publicar, se vocês quiserem vocês cortam, mas nós vamos publicar, nós vamos botar no jornal, se não quiserem..." Aí eles botaram um censor dentro do jornal cortando as matérias, tirando, na oficina, enfim, foi um clima pesado de relações entre os jornalistas e o governo militar. O *Estado de São Paulo* inventou de no lugar das matérias cortadas, porque eles falavam, não pode ter espaço em branco, se vocês tirarem as matérias. Como é que não vai sair espaço em branco, "a não pode ter espaço em branco". O Estadão botou poemas de Camões, Os lusíadas, e o *Jornal da Tarde* onde eu trabalhei, nós botávamos receitas.

F.A. Hummm, eram vocês, eu ouvi falar que as receitas nem estavam inteiras, nem dava certo o bolo.

(risos)

I.A. Não dava certo nada. Às vezes, tinha piadinhas internas, dentro das receitas, por exemplo, tinha um título, aqui tinha um governador chamado Laudo Natel, então a gente botava Lauto Pastel, sabe fazia uns trocadilhos, umas brincadeiras, nas receitas que não tinham nenhuma garantia de que iam dar certo. Então a relação era muito ruim, a relação dos artista, então, era pior ainda.

F.A. Seria possível pensar assim: a gente vê a censura como algo que corta, que impede, mas de certa maneira poderia ter estimulado uma outra forma de poder se expressar, de ter voz?

I.A.: Eu acho que para determinados escritores ruins pode até ter sido um bem, porque a literatura ruim ela é tão óbvia que é objeto fácil da censura, mas uma literatura mais sutil, que você trabalha não no nível da coisa mais rasteira, no nível mais óbvio, você tem suas metáforas sua construções mais elaboradas, pode ser que tivesse passado alguma coisa mas nem isso passava, porque de certa forma havia uma certa indignação entre as pessoas que escreviam, e quem queria escrever sobre o momento atual brasileiro, naquela época, brasileiro, não conseguia escrever nada, nem coisas que não eram explícitas, não se conseguia.

F.A. Escrever crônica seria uma coisa bem perigosa ou quase impossível?

I.A. Pois é, porque...Não. Haviam os cronistas, tudo, mas, se escrevia os assuntos, se fosse para abordar qualquer assunto referente à realidade brasileira, eles cortavam, e cortavam do ponto de vista, também, digamos, nem era moral, era uma coisa assim de carolas, cortavam as revistas de nus femininos, cortavam os mamilos dos seios das mulheres, ou só podia aparecer de perfil, um bumbum não podia aparecer inteiro era só de perfil, enfim, quase mataram as revistas de nus para público masculino, e de certa forma toda a sociedade estava em volta de uma capa de censura. As peças eram censuradas, até antes de 68, tivemos algumas peças de protesto interessantes, o Show Opinião, ótimo, não sei se você já ouviu falar.

F.A. Nessas leituras políticas, eu me lembro que se diz que a direita estava com o poder político e a esquerda um pouco mais com o poder cultural, dessas expressões... Nessa época, o senhor já tinha começado a escrever referindo-me á obra *A festa* publicada em 1976], que eu me lembre, procurando a cronologia da obra, ela iniciou antes [antes de manifestações de 1968, como o Show Opinião] e teve uma pausa aí, e continuou depois, é isso mesmo?

I.A. Não, eu comecei a escrever *A festa* em 1964, porque eu publiquei meu primeiro livro, tinha buscas formais. Quando foi lançado chamou-se *Duas Faces*, que foi muito bem recebido porque tinha alguma intenção de inovação formal, de busca de linguagens. Quando eu quis fazer um outro livro eu comecei em 1964, daí veio o golpe de estado, aí toda arte era meio permitida, mesmo quando havia o teatro Opinião, esses shows, tipo o começo da música popular brasileira, não digo mais de mais borrada, uma música popular mais questionadora, músicas do CCP. Eu não queria que a minha obra fosse uma obra permitida, eu queria

escrever como eu quisesse, aí eu parei de escrever porque eu achei que de certa forma, não havia um clima de criação total, você se policiava ou não.

F.A. Ou não passaria ou sofreria corte talvez...

I.A. Mas aí quando foi 68, nada era mais permitido, nada, quase nada, então o livro que eu estava escrevendo eu parei em 64 (trimmm) então parei em 64 de escrever e só retomei em 72, já tinha tido o AI-5, o primeiro militar (presidente), já estava no segundo, o primeiro da linha dura, já era o governo Médici, uma coisa mais pesada, já tinha o governo linha dura. Mas eu fui a Europa e lá me falaram, encontrei lá com algum desses exilados brasileiros. "Poxa não há maneira de escrever no Brasil de dizer mais ou menos à população, a atualidade brasileira não aparece na literatura brasileira uma coisa esquisita." Mas mais ou menos começou a escrever assim o Callado alguma coisa né, aí tem o Loyola, escreveu o *Zero* (...)

F.B. O senhor teve contato com eles, conversou?

I.A. Lá na Europa? Conversei com alguns exilados sim. E o João Antônio estava escrevendo uma literatura forte, com os militares de olho, o Torres, Antônio Torres, *fez Essa Terra* naquela época, enfim era uma literatura que já começava a ver a realidade brasileira com olhos mais críticos. E então, eu resolvi, a partir dessas conversas, uma coisa mais crítica que começou a ser possível fazer, a trabalhar com algo assim mais disfarçado. Mas eu queria fazer assim, eu não vou botar limites, eu vou botar os limites do bom gosto, os limites de não cair no óbvio, digamos, que vá mais discutir tortura, vá discutir essas coisas de uma maneira explícita, mas eu quero fazer literatura, a minha política não é a política, a minha política é a literatura. Então, eu tentei fazer uma obra que foi *A festa*. O livro antes ia se chamar também *A festa* continua quando eu retomei, eu parei em 64, quando eu retomei em 72 mantive o um pouco o assunto, mantive um pouco a estrutura, mas mudei um pouco o enfoque, discutir a realidade brasileira.

F.A. Eu tenho uma curiosidade, por exemplo, quando o Senhor escreveu essa obra, ou essas do período o que vinha primeiro, a questão temática ou a questão formal? Ou como é que era isso, a ideia do livro?

I.A. Olha era junto, porque não pode para a feitura de uma obra do jeito que ela vai ser escrita. Então, eu tenho um tema, assim, eu quero trabalhar esse tema assim, eu vou fazer uma primeira parte em que vários personagens têm sua vida independente, numa outra parte eles são colocados juntos, formando uma figura, quer dizer um grupo da sociedade e na terceira parte, aí viria como que esse grupo da sociedade, por uma coisa que aconteceu que é contado

no livro *A Festa*, por um acontecimento fortuito ela vira vítima de um regime militar que estava implantado.

F.A. Era como se tivesse um algo comum que eram essas tensões?

I.A. Estranhamente, estranhamente não, propositalmente, no meu caso, ninguém era envolvido realmente em alguma luta militar, não era nada. Então era para retratar o seguinte, todo mundo é suspeito por um regime desses, qualquer atitude fora de um padrãozinho que eles estabeleceram se torna suspeito, então, só porque um repórter foi cobrir um evento e na hora que as pessoas estavam sendo perseguidas, lá nesse evento... a polícia cercou um bando de nordestinos que queria migrar de BH, migrar da cidade se espalhar na cidade,...então eles não deixaram, essa turma se revoltou, fugiu...

F.A. Isso aconteceu mesmo?

I.A. Não, nunca houve isso, nunca houve. E, então essa, esse evento colocou, quer dizer colocou no mesmo contexto pessoas que iam fazer uma festa, simplesmente uma festa, passaram lá para ver uns nordestinos presos e tal. E tudo isso se tornou suspeito, a própria festa tornou-se suspeita, então eu quis fazer uma coisa que jogasse com: Num regime desses qualquer coisa, mesmo não tendo nenhuma atuação política, não sendo um ato político, um ato de revolta se torna suspeito.

F.A. É até chega a um ponto que chega a ser engraçado, por exemplo, eu me lembro da cena da Andréia quando eles começam a perguntar sobre aquele diário (I.A. Pois é...) e tentar encontrar ligações com coisas que não...

I.A. Tudo era para dizer que os militares é que tinham uma fantasmagoria (...) quer dizer colocaram a população num ambiente de fantasmas, que são os fantasmas deles, não da sociedade, então criou-se esse clima que eu acho é que dá substância ao livro. Não é porque está falando do regime militar aí, é qualquer regime que é obscuro, que tem pessoas que tomam decisões, que assumem poderes. Até um momento em que eu faço a ligação entre um militar da época que era o Firminto Müller, que foi também o chefe da polícia da outra ditadura, que era a do Getúlio Vargas, quer dizer não há diferença, as ditaduras são assim. Elas têm suas fantasmagorias, atuam num nível que não é o da nossa realidade, o da realidade das pessoas e por isso que se torna uma coisa meio corriqueira, as pessoas são suspeitas em princípio. Agora, quando eu fiz *A casa de vidro*, aí já foi depois de *A festa*, três, quatro anos depois, porque eu achei que teria passado a impressão de que o livro teria, o livro teria passado a impressão de que os militares, que o Brasil, quer dizer que os militares que haviam,

quer dizer que o Brasil foi assim por causa dos militares, que os militares é que tornaram o Brasil, a sociedade brasileira, uma sociedade meio cruel.

F.A. Sim...

I.A. Quando eu queria dizer que não, eu queria dizer que os brasileiros é que criaram esses militares, foi nosso sistema social, nosso sistema nossa sociedade é que criou esse tipo de poder, esse tipo de gente, criou gente que era capaz de torturar pessoas até, do mesmo estrato social, porque, antes, quando era um regime colonialista que torturava os escravos.

F.A. Iam para o Pelourinho...

I.A. É... mas na nossa sociedade daquela época era possível torturar matar tal como se fosse, como acontecia no meio da escravidão. Então, eu quis dizer nesse livro *A casa de vidro*, é que a sociedade brasileira é que tornava possível existir esse tipo de comportamento, e aí eu aprofundi, indo até o século XVIII e XIX para mostrar que esses comportamentos estavam presentes na sociedade daquela época. Só pra corrigir visões que "ah, foram os brasileiros, quer dizer, os militares que fizeram surgir no brasileiro esse comportamento tal", essa coisa reacionária.

F.A. Ali era declarado quem se colocava com esse estilo, por exemplo?

I.A. Não. Era nossa criação pessoal, esses militares a nossa criação brasileira, não eram eles que estavam fazendo o Brasil ficar, parecer cruel, o Brasil que sempre teve raízes cruéis, teve uma certa crueldade na sociedade, é que tornou possível aflorar nessa sociedade e esse livro aí, mais ou menos, mostra as coisas que vem acontecendo desde o Brasil colônia.

F.A. Até eu não sei se na segunda edição, acho que não, só na primeira, que *A Casa de Vidro* tinha o subtítulo: cinco histórias do Brasil.

I.A. Pois é, eu acho que continua, não me lembro se eu mantive, porque depois que publicaram eu não vi assim.

F.A. Eu me lembro muito que meu professor de literatura (João Manuel dos Santos Cunha) frisava: “ Olhem o subtítulo...” Assim ele tinha a primeira edição, e disse “olha esse...” Depois também ele foi traduzido. Então eu pensei que poderia ter sido uma questão de não deixar muito localizado, porque aquela *Casa de vidro* poderia ser um regime de repressão no Brasil ou em outro lugar, uma alegoria também.

I.A. Aliás, foi criticado foi criticado por algum... (ininteligível) por ser uma alegoria. Não é uma alegoria assim nos termos absolutos de gênero que tu podes encaixar ali, e isso é exatamente. Não, não exatamente. Eu acho que houve uma certa má vontade porque, esse título, *cinco histórias do Brasil*, ele veio a substituir outro que eu tinha feito no início, que

cinco histórias inseparáveis, então *cinco histórias inseparáveis* remete ao leitor à estrutura do livro, *cinco histórias do Brasil* remete ao leitor a semântica.

F.A. Sim.

I.A. Então porque eu disse inseparáveis, porque ela procura retratar comportamentos de opressão dentro da sociedade brasileira desde esse período Colonial.

F.A. Que não seria uma característica só daquele período, desse momento?

I.A. Desse momento político brasileiro atual. Desse momento, uma coisa que está mesmo entranhada no sistema que foi imposto aqui, sistema de exploração, de divisão da terra, enfim, de um sistema que era meio aristocrático (...) não era assim de gente nobre, era uma aristocracia rural. Então eram exploradores tanto da área de minas, agrícola, como social, que fizeram com que houvesse essa quantidade de pobre, de gente massacrada, essa quantidade de gente sem esperança, sem rumo. O regime que fez, então, seria injusto dizer, foram os militares que fizeram, não foi o Brasil que fez esses militares.

F.A. Sim, até porque a condição de miséria das pessoas também as levava a migrarem para as cidades e iam gerar outro problema.

I.A. Sim está nesse livro *A Festa* essa migração. Ele já abre com a parte que chama *Documentário*, já com essa intenção de dizer esse problema não é de agora, vários governos, desde o século XIX, vieram prometendo resolver esse problema da seca, da miséria da terra, da produção nunca ninguém resolveu nada então isso estourou aqui, para o livro hoje, na cidade de Belo Horizonte. Por isso que eu incluo até o cangaço como um problema resultante desse sistema semifeudal (...) e todo o passado Brasileiro é que nos encaminhou para isso. A gente pode até ver esse sistema de castas de funcionários corruptos, tudo isso tem razões históricas, nada começou de agora.

F.A. O mais incrível do *A casa de vidro* é justamente o fato dela ser um texto, um enredo cujo tempo fica suspenso no espaço, aquela coisa de fábula. Que pode tanto ser visto como uma janela para ver aquele momento de tensão, mas como também serve para perceber como continua atual. Essa já é outra forma de entrar no texto?

I.A. Sim, essa forma de entrar no texto pela leitura atual eu fico até curioso de saber como que é lido. Porque o livro não está discutindo o regime militar apesar dele ter sido escrito no regime militar. Só um conto, que é *A casa de vidro*, dá essa ideia de que havia uma opressão e que havia uma casta dirigente impondo comportamentos para a sociedade.

F.A. O que eu acho curioso também é aparecer a racionalização para ter uma aparato de controle de violência, porque aquela casa de vidro é meio que um experimento também, então tem um "que" de ciência meio do mal, digamos.

I.A. É a ciência do mal. Eu cito lá dois exemplos dentro da literatura que é *O alienista* de Machado de Assis e *A Colônia Penal* do Kafka. *A Colônia Penal*, do Kafka, é mais ou menos um experimento disso do próprio criminoso, o preso, compreender porque ele estava sendo condenado. Era escrito na pele dele com agulhas, era uma máquina infernal, sistema infernal, que está até no conto do Kafka, também estava terminando o período dessa colônia penal. Então é isso: Um aparato militar tecnológico porque eles fizeram uma introdução de tecnologia no país grande. Foi uma modernização tecnológica e esse conto procura um pouco retratar isso. Eles tinham um avanço tecnológico, tinham a capacidade de operar isso muito bem.

F.A. Até a própria reunião do AI-5 foi toda gravada, toda aquela pompa também do tipo: "estamos pensando e queremos isso talvez para a posterioridade". Não sei, não sou historiadora para saber o porquê, mas é curioso, porque hoje você tem um canal, uma TV Senado, na época era o rádio, o começo da TV, na verdade o começo da popularização da TV.

I.A. Que naquela reunião você vê que os mais radicais eram os civis, mais radicais que os militares (risos), você vê que é a sociedade brasileira independente de ser fardada ou não é que impôs esse tipo de regime, impôs essas possibilidades de as pessoas... Porque criminosos sempre foram torturados e continuam sendo, a violência continua, mas poder torturar gente da classe média, professores, pintores, já era uma coisa absurda para aqueles olhos, digamos da República Velha, "não, nós somos intocáveis", a partir do regime militar, daí não era mais intocável, todo mundo era alcançado, deputados, professores, todo mundo podia ser torturado. Então, foi um Regime que não teve a ousadia do Regime que se impôs na Argentina e no Chile e em parte também no Uruguai, mas aconteceram as mesmas coisas, talvez numa escala um pouco menor, mas as mesmas coisas. Até a Operação Condor os órgãos de informação eram interligados, eles estavam preparados realmente para transformar isso aqui num inferno. Agora a Literatura não pode ficar retratando isso, para isso tem os jornais, as revistas, os livros de depoimentos, os livros de memória. A literatura lida com outros nem é um tipo de informação, outro tipo de relação simbólica com a realidade.

F.A. Então, nesse sentido, qual seria a força da literatura ou a possibilidade dela poder interligar a política e a arte, não de forma panfletária como você está colocando?

I.A. Pois é, o problema é que vira panfletário, se você quer atuar no seu momento histórico, você vira panfletário.

F.A. Vira uma militância?

I.A. Vira uma militância, você tem que esquecer que aquilo é para influir em alguma coisa, não é, não é para você derrubar governo nenhum, não é para você fazer as pessoas que estão no poder sentirem que tem gente olhando, nada disso. É para você trabalhar artisticamente, no nível da arte com aquela indignação, aquelas coisas que estão acontecendo, você tem que transformar aquilo numa coisa simbólica, que não tem intenção de interferir na realidade, ela pode interferir na consciência das pessoas, ela pode mexer com, digamos, com a cabeça. Porque até eu escrevi, na época, que: olha, eu escrevo pra mexer um pouco com a cabeça das pessoas. Mas mexer de outra maneira até no jeito de escrever. Porque tinha uma vasta literatura panfletária na época. "Olha vocês estão... fazendo a coisa errada, não é assim que vão fazer literatura." Se você quer fazer luta política, vai fazer luta política, mas literatura é outra coisa. Na época, então a minha discussão, a minha batalha era na época, apesar de dizerem assim: "ah, é uma literatura mimética, é uma literatura... (inaudível)".

Para era isso as pessoas estavam vendo errado, era preciso jogar com determinadas conquistas, que nós fizemos do ponto de vista da expressão literária, botar nessas conquistas, qualquer que fosse o assunto, podia ser um assunto da realidade política, quanto podia ser um assunto econômico qualquer, como um assunto de amor, o que interessa é como você aborda a literatura, como você faz que a literatura pense esse momento e exprima numa forma nova, numa forma que mexa com a linguagem, com a própria literatura, com o próprio jeito de ser da literatura, do que se está escrevendo na época com um questionamento, porque senão nós estaríamos aqui repetindo Machado de Assis...

F.A. Num sentido até de uma renovação?

I.A. É, porque senão estaríamos repetindo os Modernistas. O objetivo não é isso, você tem que usar o passado como um degrau de escada, você vai subindo.

F.A. Eu também li algumas críticas caracterizando sua escrita como fragmentária, mas muitas vezes atribuindo isso a uma linguagem fílmica, dizendo também que era a influência do cinema, do modo de organizar a linguagem do cinema num diálogos estreito com a forma de escrever, porque cinema e literatura narram (I.A. Certo...), tem essa natureza. Agora, também eu pergunto, se pelo fato de você ter sido jornalista e continuar sendo, você trouxe algo do seu campo de trabalho, de um ofício mais realista, mais informacional, para a forma

da escrita literária, digamos, mais livre e subjetiva, porque ali também, na minha leitura, vejo que há alguns modos de escrever, do jornal na literatura, mas não sei se seria isso.

I.A. Na literatura, você diz da minha?

F.A. Que você se apropria de uma alguma coisa também do jornal e isso enriquece, claro, usando num outro código.

I.A. Acho que do ponto de vista da literatura todas as linguagens são digamos absorvíveis, você trabalha muito com a noção que traz a pintura, porque a pintura é o que tem de mais próximo de uma composição literária, composição pictórica, tem que jogar volumes e cores e traços e profundidades e aproximação e a relação entre os objetos. Então, eu procuro um pouco essa composição, então não interessa para mim...eu acho que até que é uma buscar de tentar fazer com que o romance abandone um pouco aquela linguagem do romance realista que depende de uma sequência cronológica.

Eu procuro ver com... Eu até fui surpreender vários trabalhos meus com essa estrutura. *A Festa* tem vários contos que são obviamente contos, depois tem numa outra parte em que isso inquietantemente deixa de ser conto, esses personagens passam a ser conto e passam a ser relacionados entre si e continua na última parte. Então, também a *Casa de vidro* tem um conto, uma novela que chama de sexta para sábado, tem vários personagens que são apresentados e depois são reunidos... e depois se encontram. E um romance que eu fiz até juvenil, chama-se, aliás, é um dos que eu mais gosto, *Pode me beijar se quiser*.

F.A. Esse está nas escolas.

I.A. Está.

I.A. É um romance que eu procuro assim, um pouco mexer eticamente com a cabeça das pessoas, porque são questionamentos éticos, o menino era de uma ética tão óbvia, tão evidente que os outros todos ficam parecendo pessoas defeituosas. Tem uma estrutura de doze histórias e na última se fecha mais ou menos como um romance que é construído com contos, doze, treze contos independentes, então eu vi que essa estrutura me agrada. Trabalhar com isso acho que é uma forma de trabalhar, não sei, a realidade como ela se apresenta a nós, a gente não tem os fatos continuados como estão em um romance comum, em um romance tradicional, é um escritor que está dando certo rumo, parâmetro, realidade um veio para essa história.

F.A. É uma voz narrativa que não se coloca como a endeusada do alto do alto, eu posso organizar tudo o que eu vejo, um pouco isso?

I.A. É. Então eu procuro dizer que as pessoas existem independente de um escritor, então essas histórias existem independente de, elas é que vão de repente seguir o mesmo

rumo. Há um certo prazer em trabalhar como fazer as pessoas descobrir até onde vai a relação de uma personagem com a outra, ou quando é que elas vão se relacionar, como que vão interagir, eu acho interessante trabalhar isso.

F.A. Até aquele índice remissivo dos personagens em *A festa* é bem interessante, porque você volta ali e então acrescenta o que você não sabia antes e também acaba alterando também o sentido que tinha sem aquele índice.

I.A. Alterando personagem, alterando a informação que está ali antes, complementando. Então, o homem que tenta dar veneno para a mulher, então aquilo continua, continua, o homem continua, a mulher continua, enfim, aquilo terminou ali como conto, aquela história que se chama *Bodas de Pérola*, mas os personagens continuam seguindo a vida, como a gente, num momento qualquer a gente completa uma história depois a gente continua seguindo.

F.A. Você já pega o livro *A festa* pensando que vai falar de uma festa, mas cadê a festa, que festa, não tem, só tem o que estava antes e o que vem depois.

I.A.(risos) Pois é, mas o próprio autor discute. Quer dizer o próprio narrador discute “vou fazer assim, vou fazer assado...” Lá nos EUA foi lido como uma representação da censura não ter a festa, então foi como se a censura tivesse tirado a festa do livro, olha, tão exagerando, mas pode interpretar assim, porque o autor já não é mais dono da história assim, até como você disse, está solta no mundo. Mas pode interpretar assim, mas não foi a minha intenção dizer que foi a censura que aboliu a festa, fui eu mesmo quem aboli a festa pra não virar uma coisa preciosa, que eu tive um desejo de fazer uma coisa tão elaborada que ia criar dificuldade de leitura...

F.A. Outro aspecto que eu acho interessante que apresenta a primeira edição, não sei se continuou em outras mas eu vi, outras sem, são aquelas folhas azuis.

I.A. É, pois é, os outros editores acharam que iam encarecer o processo e...

F.A. Isso foi mais, como eu posso dizer, um trabalho com o seu editor?

I.A. Até ele mora na rua ali de baixo, o editor era o da editora Vertente, ele era alternativo na época, então ele topou fazer. Primeiro, algumas editoras não quiseram fazer *A festa*, publicar, ele disse: "Eu topo...quando você quiser." Falei olha, eu tinha pensado em na última parte, como é um índice da outra, ser completamente diferente, como se fosse um outro livro, eu pensei até em botar como um encarte...poderia ficar bem bagunçado, se perder. Tivemos a ideia, quer dizer eu tive a ideia de botar primeira uma tipografia diferente depois a cor da capa diferente, era para ser mesmo uma coisa que chamasse a atenção e o problema

principal ali foi, o trabalho depois de impresso fazer a remissão da página certinha, então o revisor tinha que ver se está lá na página tal mesmo.

F.A. Era um trabalho.

I.A. Se inserisse, por exemplo, uma dedicatória depois do livro pronto, para fulano de tal, aquilo ia alterar o número de páginas.

F.A. Tinha que casar o índice com a página?

I.A. Cada índice remissivo tinha que ser remissivo mesmo.

F.A. Até dava outra função a essa estratégia de escrita, porque vai botar um índice em uma história de ficção, mas sem ser.

I.A. Tem até partes assim, ah, é um humorzinho, mas não é. Tem uma parte que fala "Deus", tem o índice remisso e vai na página tal: Deus nessa página é espírito perfeitíssimo criador do céu e da terra. Deus não é qualquer Deus, é aquele Deus. Então, são sacadas que dão um certo prazer ao escritor, para mim. Sei lá, O leitor talvez não perceba isso, para mim não tem importância que ele não perceba. Por que o que eu quero é sentir a satisfação de fazer se depois não for lido assim não sou eu quem, comanda a leitura dos outros. Como diz Sartre, você escreve o livro e o leitor reescreve, o leitor pega aquele texto e se instala dentro dele e muda de leitura. Então essas coisas de leitura são interessantes, eu tenho um conto que se chama achado que está na casa de vidro e que tem lá um documento que é encontrado no século XIX, o trabalho que me deu pesquisar aquela linguagem para escrever uma parte.

F.A. Procurou em documentos históricos?

I.A. Eu li, procurei a linguagem da época, a ortografia da época a estrutura a sintaxe

F.A. O português que aparece ali é português arcaico?

I.A. É. A sintaxe da época, eu procurei uns seis meses, e eu precisava fazer assim? Não, mas eu acho que se você acha um documento do século XIX, ali não está bem definido..., você tem que saber como escrevia o pessoal daquela época, eu não posso escrever como hoje. Aí eu até brinquei, se eu tivesse que escrever as memórias de Ivan Ângelo (inaudível...) eu teria que escrever em Latim, porque as coisas são têm uma certa realidade, não é cinema americano que brinca com essas coisas.

F.A. Nessa obra, *A casa de vidro*, agora me ocorreu você que tem um paralelo entre o novo e o velho, como algo que diga algo para a obra como um todo.

I.A. O novo e o velho o que, eu não...

F.A. Porque, por exemplo, no conto, novela, *A casa de vidro*, há esse "quê" de tecnologia de futuro, que chega o ponto que fica tão (I.A. Ah.) especializado o material de vidro que já não se vê, então parece que passa uma ideia de progresso.

I.A. Sim, a ideia de que, não só, mas aí é uma coisa que foi escrita enquanto os militares ainda estavam no poder, então, eu pensava que seria uma coisa assim, que eles iam melhorar a tecnologia deles mesmos, e gente não ia poder ter mais nenhum controle da nossa realidade e da deles... quer dizer, é jogar mesmo para o futuro uma tecnologia de cientista, de mundo de ficção científica.

F.A. Meio "BBB", digamos, estar sendo vigiado sem perceber?

I.A. É ficção científica, aí cai um pouco na ficção científica, porque as pessoas estariam já tão acostumadas a ser controladas que não precisava mais nem do vidro.

Então...

F.A. E será que agora isso não está valendo também?

I.A. Não. Eu acho que o Brasil melhorou do ponto de vista de consciência política, de comportamentos, do ponto de vista de melhora da sociedade, certas coisas, algumas coisas pioram, mas eu acho que está sempre melhorando. As pessoas naquela época eram muito...(inaudível)

F.A. E naquele momento você era mais otimista ou pessimista em relação ao que viria depois?

I.A. Então eu acho que são livros otimistas, são sempre atitudes otimistas, ter essa noção de que como eu pude fazer isso, ter essa visão de que principalmente a de que as coisas estavam escuras naquela época, mas eu tenho a visão otimista da sociedade brasileira, eu acho que está sempre melhorando. O que eu botei de escuro de tenebroso é porque era para retratar uma realidade tenebrosa, eu não ia dizer que havia tortura que fulano foi morto, no DOICODI, que a polícia fez isso foi, aquele outro foi isso, foi aquilo, mas era passar o sentimento, a sensação de que não quer dizer que eu fosse uma pessoa pessimista... por exemplo, quando eu estava escrevendo *A festa* estavam matando aqui, mataram o Vladimir Herzog aqui, na Operação Bandeirantes, mataram o operário Manuel Filho, prenderam um amigo meu, mataram dois amigos meus numa operação, eu tinha um amigo exilado. Enfim, estavam coisas acontecendo que não eram otimistas, quer dizer, que não pintavam um retrato otimista, mas a gente sabendo que podendo publicar um livro como esse e as pessoas podendo ler, eu acho que um pouco sentir o impacto dessa realidade no livro, acho que isso é uma coisa positiva.

F.A. Nesse sentido, você acha, por exemplo, que esse livro também é memória para você como pessoa assim, você lê esse livro, hoje, é um outro Ivan Ângelo, alguma memória de você mesmo naquele momento da sua própria vida?

I.A. Sabe que às vezes eu fico pensando nisso, eu não me meteria mais em projetos tão complicados do ponto de vista da escrita. Então, é a memória do escritor que eu fui, uma pessoa capaz de se meter em obras um pouco trabalhosas demais para escrever, complicadas demais que envolviam muita pesquisa, pesquisa de linguagem, inquietações grandes com o sentido das coisas como seria lido aquilo e tal, então é a memória, sim, do escritor que eu fui, mas não dos acontecimentos da época, acho que pouca coisa tem de fato.

F.A. Nesse seu último trabalho *Certos homens*, eu li assim, todas as crônicas, então quando eu vi, aquela crônica, *Que mês*, eu disse ah, aí está...

(I.A) Qual?

(F.A) A que fala que o mês de abril seria realmente o mês do desgosto, aparecem ali elencados alguns fatos que marcaram aquele momento de repressão, então eu pensei assim: a crônica é um texto da atualidade do presente, das coisas do cotidiano em que a gente vive, e de repente vem esse tema que era o que eu estava estudando, não que eu fiquei procurando isso na crônica, li realmente para ver como está o seu trabalho agora e eu pensei: então que dentro dele deve haver a ideia de que isso é importante, importante no sentido de há riqueza para ser contada, ao ponto de não perder a atualidade, tanto que é uma crônica.

I.A. Continua presente. Hoje vivemos uma época de ouro dos comportamentos sociais, não sei por que as pessoas precisavam ter uma vida pessoal mais intensa, já que não tinham a vida política muito intensa, então faziam da sua atitude pessoal uma política, então, foi política da sociedade, foi assim quando surgiu, vários comportamentos libertários não politicamente, nada de mudar o rumo. Mas as pessoas se deram mais liberdade, passaram a atuar com o corpo de uma maneira muito diferente, passaram a atuar com as drogas quase como se fosse uma reivindicação de liberdade, drogas que eu digo, assim, era no máximo uma maconha e uns comprimidos que usavam, naquela época 60, 70, não tinham coisas muito pesadas. Então foi quando as pessoas reivindicaram para si liberdades pessoais, comportamentos mais livres, tanto jovens como as pessoas mais idosas, todo mundo procurou avançar independente do regime estar fechado.

F.A. Nesse sentido, então, será que aquele escritor que aparece em *A festa*, que mostra o anseio que ele tinha no trabalho com a escrita, ele pergunta a opinião de um colega, não seria um pouco disso também na história, uma personalidade de um personagem escritor?

I.A. Sim, tem razão.

F.A. Não se coloca eu sou, eu estou onisciente, escreverei como técnica no sentido do rigor, não que não tenha rigor formal, mas se permite pensar como um sujeito de dúvidas, incertezas...

I.A. Certo. É você teve uma observação hábil, do ponto de vista do escritor, a gente nunca tem certeza, (risos) sempre um mundo de incertezas, mas as ousadias depois a gente se lembra delas com gosto. Tem até outra crônica que diz que eu tinha saudade do escritor que eu fui porque...está numa crôquinha, não sei se está neste livro. Porque realmente o momento do escritor cheio de vigor, cheio de vontade de inovar é um momento diferente da maturidade...quando você fez as suas principais batalhas, agora quer fazer uma coisa que reflita a sua evolução psicológica, a sua evolução formal, você não precisa dar uma cambalhota para mostrar que você está vivo de uma maneira, mas não digo acomodada, de uma maneira menos...revolucionária, mas como você disse, nós como escritores temos um certo fascínio pelo nosso passado, é comum, é normal isso. Eu acho assim se vai um Machado de Assis pensar num livro que ele escreveu no começo da maturidade: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, eu acho que ele lia aquilo dando risada, não era ousado (risos), como eu ousei. Quando ele era muito menino não, ele era um pouco mais formal, menos revolucionário, mas ele chegou numa fase que ele pode se libertar em determinadas linguagens e propor outras coisas quando a gente chega nesse momento de poder romper com certas linguagens, propor certos comportamentos literários, certas soluções na escrita e tal, eu acho que é bacana.

F.A. Quem ganha com isso?

I.A. O próprio escritor, principalmente, se ele é um autor significativo a literatura do país também ganha. Você falou desse livro de crônicas e referências antigas? Eu tenho ali referências antigas, você falou de *Abril*, o mês mais cruel coisa e tal... É uma brincadeira também.

Mas eu tenho ali um texto que eu trabalhei no mesmo sentido que eu trabalhei esses livros de que nós estamos falando aqui, que é aquela crônica sobre balas perdidas, não sei se você chegou a ler, é que hoje eu uso aquela bala perdida, porque quando a bala chega já não é perdida, ela a achou alguém. Então essas discussões em torno de linguagem eu acho legal.

F.A. Questiona a obviedade.

I.A. É. Que essas expressões elas também têm certa conformação você fica confortada há... Talvez até, digamos, um apagamento.

É um apagamento de onde vem, de onde surgiram que a linguagem é o que a gente está usando... perdida é uma bala que saiu e caiu no mato e ninguém viu; essa que pega uma pessoa não é perdida. Enfim o objetivo das balas é matar quem autoriza a fabricar ou vender tem culpa nessas mortes é para dar essas discussões, eu acho que a literatura ela mexe muito com a linguagem e com o sentido.

O desvelamento a aparência da própria palavra. O sentido a palavra está obscurecendo? O que está escondendo o que. Eu acho que tudo isso é pra mexer com a sociedade, a obrigação do escritor é mexer com a cabeça do leitor, mexer com a linguagem precisa tentar fazer com que essas coisas sejam novas não paradas não estagnadas, tanto a cabeça do leitor quanto os comportamentos.

Uma mobilidade da própria literatura como uma linguagem, se não fica parada. O autor não pode se anular, o Millôr Fernandes tinha uma expressão ótima assim: “Enfim, o escritor sem estilo”. Eu acho que quando a pessoa tem um estilo ela parou. Um estilo que marca o autor no começo assim... ah! Esse aí é o estilo do fulano de tal, quer dizer que ele parou de criar, de inventar esses estilos consagrados, essa marca registrada do escritor eu acho que ele deixou de criar, passou a se repetir é isso que deu certo vou fazer isso...vai escrevendo sem fazer novas buscas. Aí descobre uma fórmula e vai.

Você tem que fazer buscas: a literatura só anda quando você busca novas maneiras de escrever, novos temas, não se conforma em falar que o brasileiro é assim e ele não é assim, então você questiona tudo isso, comportamentos, jeito de ser da literatura, o jeito de escrever formas, fórmulas, formatos, fragmentável e daí são formas...

F.A. Uma curiosidade que eu tenho, falando da forma, o livro, ele é todo um objeto, a história está dentro, mas dizem que a capa não interessa, mas pode interessar também, até uma folhinha, uma dedicatória, uma citação, tudo faz parte, tudo pensado. Esse trabalho com as imagens da capa teve alguma interferência sua?

I.A. Qual capa?

F.A. Dos livros.

I.A. Ah, de todos. É até depois da *Casa de vidro* eu interfeiri nas capas. Sugeri: faça assim, faça assado, quero contratar o pintor tal, faz isso, assim, mas depois eu achei que primeiros os editores não gostam muito, segundo, do ponto de vista do criador gráfico, foi se estabelecendo uma certa sociedade dos artistas gráficos capistas. Então, são especialidades

que você fica interferindo, se criou o mercado, então deixa, são especialistas, eles fazem. Eu acho que as capas que eu sugeri são melhores que as que vieram depois.

F.A. Quais delas foram essas, você se lembra?

I.A. Olha essa primeira capa *de A festa*.

F.A. Tacinha virada...

I.A. É, pois, é eu tinha até falado para um artista, eu disse, olha eu gostaria aqui que fosse uma coisa chocante, se fosse uma festa, eu penso numa coisa. Mas, ele mudou totalmente, uma taça e um trenzinho de brinquedo de criança queimando dentro da taça. Pensei até que ia fazer uma coisa hiper-realista, discuti, explicando assim que tal se fosse uma taça entornando, fica meio frio, eu digo, bota uma azeitona pegando fogo!

F.A. É vermelha.

I.A. Acabei deixando, mas o livro de conto que eu acho bem trabalhado, chama a *Face horrível*, que escolhi o quadro de Ismael Neves, escolhi a tipografia que ia ser e tal. *A casa de vidro* também, a primeira versão que saiu, também fui eu que sugeri para contratar o Gregório Gruder, um quadro que fosse uma coisa meio contemplativa, as pessoas olhando uma casa de vidro, ele botou outro distanciamento, eu queria um pouco mais próximo.

F.A. Aquela da capinha amarela com um quadro.

I.A. É um homem sentado como se fosse a casa de vidro, mas uma casa de vidro muito plácida.

F.A. Até há uma casa de vidro, em São Paulo, que é um ícone da arquitetura que se chama *Casa de vidro*, serviu como uma...

I.A. Não.

F.A. Porque assim, eu fui ver isso, eu pensei que o mérito dela é que ela meio que se mistura, ela fica mimetizada no ambiente, por ela ser de vidro e ter as árvores e tal, uma impressão que você está fora estando dentro.

I.A. É.

F.A. Mas eu pensei, não, pode ser que não tenha nada a ver, o vidro por si ele já é assim, então tem a casa de vidro do conto...

I.A. Cada país tem uma referência à casa de vidro, onde eu nem sabia. Quando foi traduzido nos Estados Unidos, que aqui significa que é uma casa para jogar pedra.

F.A. Ah, como teto de vidro.

I.A. Aqui nós falamos que tem *teto de vidro*, quem tem telhado de vidro, joga pedra no telhado do outro. Não, aqui é a casa de vidro, para jogar pedra e tal, e na Rússia também tem uma, diz que tem até um conto que se chama *Casa de vidro*.

F.A. Foi no inglês que eu vi "Torre de vidro".

I.A. Ele mudou para "Tower of glass", na Rússia, *casa de vidro* também significa assim, é uma coisa fechada na floresta.

F.A. É engraçado que isso casa com a ideia que a alegoria, algo universal, porque como ela não é datada, ela não localiza.

I.A. Não localiza, eu quis apenas essa alegoria assim: é casa de tortura, porém didática, as pessoas vão compreender que não podem se comportar mal, senão vão para lá, o que está acontecendo com elas lá, que todo mundo está vendo. Então é apenas uma ideia. Porque inicialmente era assim, todo mundo sabe que há tortura nas prisões da ditadura, então o que eu vou fazer é abolir os muros, vou botar de vidro. Então, vai ser de vidro, aí surgiu a ideia da casa.

F.A. Já subverte o sentido real?

I.A. Não precisa falar que está ali, que as pessoas estavam sendo torturadas, é um experimento. Mas também houve uma primeira origem, eu fui buscar uma moça aqui na rodoviária de São Paulo, e tinha umas casinhas de vidro, assim com a polícia dando informações, era regime militar, e tinha uma pessoa que tinha sido presa acusada de ter roubado alguma coisa na rodoviária, e os caras estavam chutando, ele sentado lá no chão. Dava para ver dos vidros todos, dava para ver, e ninguém fazia nada, eu falei, "Nossa!" é isso, é tortura, mas ninguém faz nada, você aceita, vê e vai, embora ninguém pergunta por que ele está ali, o que houve, o que está acontecendo, enfim, são esses momentos de criação, mas depois a obra não tem nada que ver com aquilo

F.A. Serve para o trabalho da escritura mesmo?

I.A. Dispara uma ideia e a partir daí você viaja, então eu acho que do ponto de vista criador tem que mexer com as coisas, mexer com a linguagem, mexer com comportamentos, e eu acho que é o principal, que eu pretendo, nestes dois livros, pelo menos, e também em *Pode me beijar se quiser* é isso, é mexer com a ética, com as opressões, com as violências internas dentro da sociedade, mas tudo com discurso que não é bem esse, quer dizer, não é um discurso explícito disso, minha intenção foi mexer com isso.

(Segue comentando que está trabalhando em livro que se chama *Amor*, no qual a fragmentação discursiva aparece como estratégia de escrita, fragmentação não, diz ele ser mais “uma forma de cada um ser cada um dentro de um todo”).

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Cláudio. **A regra do jogo: o jornalismo e a Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil: 1904-2004.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ÂNGELO, Ivan. **A casa de vidro**, cinco histórias do Brasil. São Paulo: Livraria Cultura, 1979.
- _____. **A festa.** São Paulo: Vertente, 1976.
- _____. **Certos homens.** Arquipélago Editorial: Porto Alegre, 2011.
- AUERBACH, Erich. **Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental.** 5. ed. São Paulo : Perspectiva, 2004. 507 p.
- AZEVEDO, Francesca B. de. **A casa de vidro: narrativa com vistas para duas histórias.** In: XVII Congresso de Iniciação Científica e X Encontro de Pós-Graduação - UFPEL. Pelotas, RS (Anais). UFPEL: 2008.
- BRÁSÍLIA. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório Mortos e desaparecidos políticos: Volume III.** CNV. Brasília: CNV, 2014. 1996 p. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_digital.pdf> Acesso em: dezembro de 2014.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** 7ªed. São Paulo: Hucitec, 1981.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** Trad. Paulo Bezerra. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Cultrix, 1989.
- _____. Para que serve a utopia. In: **Roland Barthes por Roland Barthes.** Tradução de: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. Literatura e Significação. In: _____. **Crítica e Verdade.** 3. ed. Tradução de: Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999. Coleção Debates.
- _____. **Inéditos vol. 4- Política.** São Paulo: Martins Fontes: 2005.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário.** Lisboa: Presença, 1996.
- _____. **O Poder Simbólico.** 8.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- CANDIDO, Antônio. A literatura e a Vida Social. In: **Literatura e Sociedade.** 7ª. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985. p 22.
- _____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** 6ª ed. rev. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.
- _____. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos.** 3ª. ed. (Revista e Ampliada). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.
- _____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada.** São Paulo: Ática, 1992.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** BH: Ed. UFMG, 2001.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. Um homem é isto: tempo, memória e representação. In: **Anais da VI Jornada de Literatura e Autoritarismo.** Santa Maria, RS: PPGL – Programa de Pós-Graduação em Letras e Grupo de Pesquisa “Literatura e autoritarismo”, EDUFMS, 2008.

- BRASÍLIA. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório Mortos e desaparecidos políticos: Volume III**. Brasília: CNV, 2014. 1996 p. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_digital.pdf> Acesso em: dezembro de 2014.
- BRASIL. Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos. **Dossiê dos Mortos e Desaparecidos Políticos a partir de 1964**. São Paulo: Instituto de Estudos da Violência do Estado- IEVER e Grupo Tortura Nunca Mais RJ e PE, n.d. Disponível em: <<http://www.portalmemoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/media/Dossie%20mortos%20e%20desaparecidos%20politicos.pdf>>. Acesso em: maio de 2014.
- ECO, Umberto. **Sobre algumas funções da Literatura**. In: _____. Sobre a Literatura. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ESCARPI, Robert. **Sociologia da Literatura**. São Paulo: Arcádia, 1969.
- ESTUDOS DE SOCIOLOGIA / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. – Vol.1 (1996) –. – Araraquara: UNESP/FCLAR – Laboratório Editorial, 1996- Semestral.
- FACINA, Adriana. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FELIX, Moacir, Ferreira Gullar e Affonso Romano de Sant'anna. **Poetas falam de poesia**. (depoimentos colhido por Olga Werneck). **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, nº 4, p.197-219, setembro de 1965.
- FERNANDES, Florestan. A “Revolução Brasileira” e os Intelectuais. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, nº 2, 325-337, maio de 1965.
- FERREIRA, J. (org.). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. RJ: Civilização Brasileira, 2003.
- FICO, Carlos. Como eles agiam. In: **Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, nº 47, julho de 2004, p.29-60.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir, Nascimento da prisão**. 16 ed. Rio de Janeiro: Editions Galimard, 1997.
- FRANCIS, Paulo. 1º Aniversário do Golpe: Quem deu, quem levou, reações possíveis. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, nº 2, p. 61-70 , maio de 1965.
- FREITAS, Jânio de. Introdução ao controle da opinião pública. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano I, n.º 5/6, p.19-33, março de 1966.
- GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GRAMSCI, Antonio. A Formação dos intelectuais. (tradução de Leandro Konder) **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, 1, .5/6, p.249-257, março de 1966.
- GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem**. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- HOLZMANN, L. e PADRÓS, H. **1968: contestação e utopia**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- IANNI, Octavio. Variações sobre arte e ciência. **Tempo soc.**, São Paulo , v. 16, n. 1, p. 7-23, Jun. de 2004.
- KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

- _____. **Introdução a uma estética marxista:** sobre a particularidade como categoria da estética, 2.ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- MAGALHÃES, Fábio. Arte e Memória: **Anos Rebeldes**/catálogo da exposição organizada pelo Museu da UFRGS. Porto Alegre, UFRGS, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, Rio de Janeiro, nº 47, julho de 2004, p.103-125.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo: Edusp, 1997.
- OLIVEIRA, Francisco. Ditadura militar e crescimento econômico: a redundância autoritária. In: **Seminário 40 Anos do Golpe:** ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.p. 219-225.
- ORTIZ, Renato.** A Moderna Tradição Brasileira. **São Paulo: Brasiliense, 1988.**
- _____. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2006.
- OURIQUE, J. L. P. ; UMBACH, R. U. K. . **Literatura e Autoritarismo**, n. 16: Rememoração e reminiscência. Santa Maria, RS: UFSM, 2010.
- PASSIANI, Enio. Afinidades seletivas: uma comparação entre as Sociologias da Literatura de Pierre Bourdieu e Raymond Williams. **Estudos de Sociologia**, Araraquara. v.14, n.27, p.285-300, julho/dezembro, 2009.
- PELLEGRINI, T. Cinco Cenas. In: **Revista Acervo**, Rio de Janeiro, v. 11, nº 1-2, jan/dez 1998, p. 7-24.
- PELLEGRINI, Tânia. **Cultura e Política em anos recentes;** cinco cenas e algumas interpretações. Texto que apresenta em linhas gerais a palestra proferida no curso de Ciências Sociais em 24/09/1996. Disponível em: <<http://seer.fcla.unesp.br/estudos/article/view/656/557>>. Acesso em: nov. de 2010.
- PROENÇA, M. Cavalcante. Flora Mutável. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, no .8, p.3-7, julho de 1966.
- RAMOS, Héctor Romero e Pablo Santoro Domingo. *Dos caminos em la sociologia de la literatura : hacia una definición programática de la sociologia de La literatura española.* 2007. **Revista Espanhola de Sociologia**, nº 8 (2007). pp. 195-223 . Disponível em: <<http://www.fes-web.org/publicaciones/res/archivos/res08/09.pdf> >Acesso em: 11 de setembro de 2010.
- REGAL, H. M. et al. **Os Presidentes e a Ditadura Militar.** Arquivo Nacional, 2001. Disponível em: <<http://www.portalmemoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/media/Os%20presidentes%20e%20a%20ditadura%20militar.pdf>>Acesso em: 19 de mar. 2010.
- REIMÃO, S. **Mercado editorial brasileiro.** São Paulo, ComArte, FAPESP, 1996. _____. “Proíbo a publicação e circulação...” censura a livros na ditadura militar. **Estud. av.**, São Paulo , v. 28, n. 80, Abril. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142014000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 11 Mar. 2015. _____. O Departamento de Censura e Diversões Públicas e a censura a livros de autores brasileiros 1970 -1988 1. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.
- REIS, Carlos. **O Conhecimento da Literatura.** Introdução aos Estudos Literários. Coimbra: Almedina, 1997.
- RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira.** 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

- _____. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. **Tempo Social**, Brasil, v. 2, n. 2, p. 113-128, dez. 1990. ISSN 1809-4554. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84806>>. Acesso em: ago. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.1590/ts.v2i2.84806>
- RODEGHERO, Carla S. Sandra Pesavento e a grande pergunta. **Revista de História e Estudos Culturais**. Jul., Porto Alegre, vol. 6, ano 6, nº3, jul. ,ago., set., 2009.
- _____. 1961-2011: 50 anos do movimento da legalidade. **Jornal da Universidade**, Porto Alegre, jun. de 2011. Debates, p.4.
- RODRIGUES, Fania. **Relatório mostra violência no campo durante a ditadura militar**. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/32087>>. Acesso em: 19 de Maio de 2015.
- SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. Companhia das Letras. São Paulo, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2004.
- _____. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTOS, Denis de Oliveira. Sociologia da Literatura. **Revista Urutágua**- revista acadêmica multidisciplinar (DCS/UEM), Maringá. n.14 (2008), dezembro/março. Disponível em: <www.urutagua.uem.br/014/14santos_dennis.htm > Acessado em 1 de dezembro de 2010.
- SANTOS, Marcelo Henrique Pereira dos. Roberto de Oliveira Campos: homem de ação do governo Castelo Branco. **São Paulo Perspec.**, São Paulo, v. 14, n. 2, June 2000. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288392000000200014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 07 Mar. 2015.
- SARLO, Beatriz. A Literatura na esfera pública. In: MARQUES, Reinaldo & Lúcia Helena (org.). **Valores**: Arte, Mercado, Política. Belo Horizonte: UFMG/ABRALIC, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos Intelectuais**. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** São Paulo: Editora Ática, 1993.
- SCHILLING, Voltaire. **Estados Unidos e América Latina**: da Doutrina Monroe à ALCA. 5.ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política, 1964 – 1969**. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978.
- _____. **Um mestre na periferia do Capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. **Ao Vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003, pp. 286-287.
- SIMÕES, Inimá. **Sessenta e oito começou bem antes**. In: Acervo, [S.l.], v. 11, n. 1-2, p. 39-56, dez. 2011.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História Militar do Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária, polêmicas, diários & retratos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- TAVARES, Assis. Causas da derrocada de 1º de abril de 1964, Os fatores econômicos. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, no 8, p.9-34, 1966.
- TAVARES, J.V. S e Alex N. T. Figurações da violência: uma apresentação enigmática. **Revista Sociologias**, Porto Alegre, ano 15, nº 34, set./dez. 2013, p. 14-25.
- TOLEDO, Caio Navarro de. **1964: o golpe contra as reformas e a democracia**. *Rev. Bras. Hist.* [online]. 2004, vol.24, n.47, pp. 13-28.

VELOSO, Fernando A.; VILLELA, André; GIAMBIAGI, Fabio. Determinantes do "milagre" econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica. **Rev. Bras. Econ.**, Rio de Janeiro, v. 62, n. 2, Jun. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003471402008000200006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 07 de Mar. de 2015.

VILA NOVA, Sebastião. **Introdução à Sociologia**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2004.
WELLEK, René; Austin Warren: **Theory of Literature**, 1942. (Teoria da Literatura, 4ª ed., trad. de José Palla e Carmo, Publicações Europa-América, Martins, s.d.)

WERNECK, Humberto. **Desatino Da Rapaziada, Jornalistas e Escritores em Minas Gerais**. São Paulo: Companhia da Letras, 1998. WERNECK, Nelson Sodré. O Momento Literário. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, nº7, p.161-166, maio de 1966.

_____. O Momento Literário. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, nº4, p.177, setembro de 1965.

_____. O Momento Literário. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 4, nº21/25, p.195-205, setembro e dezembro 1968.

_____. O Momento Literário. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano I, nº8, p. 147-151, julho de 1966.

_____. O Momento Literário. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano1, nº5/6, 101-105, março de 1966.

WERNECK, Nelson Sodré. O Momento Literário. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 3, nº16, p.177-187, novembro e dezembro de 1967.

WILLIAMS, Raymond. _____. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. Tradução de Leonidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1969.

_____. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.