

MARCHAS SOBRE A DOR: ANÁLISE DE “O PELOTÃO”, DE SÉRGIO SANT’ANNA

Beatriz Mendes e Madruga¹
Andrey Pereira de Oliveira²

RESUMO: Em homenagem ao escritor Sérgio Sant’Anna (1941-2020), faz-se aqui uma análise textual do seu conto “O Pelotão”, publicado originalmente no volume *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)* em 1973. Esse artigo adentra esse texto de Sant’Anna observando vários dos seus aspectos formais em verdadeira confluência com seu conteúdo, e a afluência de conteúdo e forma com o contexto social com o qual o conto se relaciona: a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). Para atingirmos tal compreensão, o estudo se serve de alguns nomes como Adorno (2012) e Friedman (2002) para análise do narrador; e aprofunda a compreensão dos personagens observando seu respectivo anonimato – um traço recorrente em quase todos os contos desse volume. Candido (2014) adensa nossa compreensão da dialética entre esse escrito e seu horizonte sócio-histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Sérgio Sant’Anna; Literatura; Ditadura.

ABSTRACT: In honor of the writer Sérgio Sant’Anna (1941-2020), this work refers to a textual analysis of his short story "O Pelotão", originally published in the book "Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)" in 1973. This paper dives into the text of Sant’Anna, observing several of its formal aspects in true confluence with its content, as well as with the influx of content and form into the social context with which the story is related: the civil-military dictatorship in Brazil (1964-1985). In order to achieve this understanding, this study resorts to a few authors, such as Adorno (2012) and Friedman (2002), for the analysis of the narrator; deepens the understanding of the characters and their respective anonymity – a common trait in almost all stories in this volume. Candido (2014) deepens our comprehension of the dialectics between this piece of writing and its socio-historical horizons.

KEYWORDS: Sérgio Sant’Anna; Literature; Dictatorship.

Introdução

“O Pelotão” é uma das vinte e três narrativas que integram o livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter: a respeito de Kramer*, publicado por Sérgio Sant’Anna em 1973. Trata-se de uma narrativa breve, objetiva e, à primeira leitura, clara, claríssima. É também, em muitos sentidos, uma narrativa econômica: quatro páginas mal preenchidas por um universo diegético rigidamente circunscrito a um tempo breve, a um espaço restrito, a uma única unidade de ação; povoado por personagens anônimos, referidos apenas pelo papel social que exercem. Isso tudo tomando forma a partir da enunciação de um narrador de terceira pessoa que se mantém

1Doutoranda pelo programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PpgeL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural. E-mail: beatrizmadruga@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0216026618339843>

2 Doutor em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal da Paraíba. Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: andrey2oliveira@gmail.com Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9422139982124228>

impassível, emocionalmente distante daquilo que narra. E o que narra não é nada menos que a execução de um homem.

Na tensão entre aquilo que é narrado e o modo como é narrado, entre o que é ostensivamente apresentado e o que assombra em estado de latência, funda-se a estrutura constitutiva do conto. E é essa tensão que pretendemos investigar neste artigo.

Uma fotografia de monóculo

Narrador, tempo, espaço, personagens, enredo, são todos elementos trabalhados no limite do mínimo em “O Pelotão”.

O narrador, assumindo a técnica que Norman Friedman (2002) chama de “modo dramático”, tece sua matéria num discurso bastante seco, despidido de excessos estilísticos. Os eventos, que são poucos, decorrem num curto tempo. Não há menções a eventos anteriores aos eventos centrais que permitam aos leitores apreenderem laços de causalidade para melhor situar o que agora se manifesta. O mesmo pode-se afirmar em relação ao futuro.

A circunscrição do enredo é tal que “O Pelotão” faz mais do que jus à analogia que Julio Cortázar (1993) propõe entre o conto e a fotografia, ao afirmar que, diferenciando-se do romance que, assim como o cinema, organiza-se a partir da soma sucessiva de quadros, a narrativa curta do conto “recorta um fragmento da realidade”.

Sendo verdade que o conto enquanto forma artística apresenta, em geral, unidade de tempo, de espaço e de ação, restringindo-se basicamente a uma cena apresentada, é comum, todavia, que em algum ou alguns momentos da narrativa, apareçam algumas informações que sirvam para uma melhor contextualização dos eventos e personagens, possibilitando que esses sejam percebidos numa circunstância mais compreensível. Não é raro que sumários narrativos sejam entremeados à cena narrada, acudindo o leitor com resumos de eventos anteriores aos que são postos em foco principal.

Mas não é exatamente isso o que ocorre em “O Pelotão”. No conto de Sérgio Sant’Anna, o torniquete estrutural é ainda mais apertado, a circunscrição é ainda mais rigorosa: não há sumários narrativos, não há explicações das circunstâncias, não há esclarecimentos sobre os personagens além das descrições de ações parcamente expostas pelo narrador em seu modo dramático.

Sendo mais precisos, se assumirmos como pertinente as analogias do autor argentino, que toma o romance como análogo de um filme e o conto como análogo de uma fotografia,

teríamos que considerar “O Pelotão” como um caso especial de fotografia: uma fotografia de monóculo, tão em voga à época em que o conto foi escrito e publicado. De longe ou à meia distância, nada se vê. Porém, ao aproximarmos um dos olhos da extremidade mais acanhada do pequeno objeto ótico, uma imagem se revela amplificada e, às vezes, até razoavelmente nítida aos que não forem muito exigentes. Tal nitidez é, contudo, descompensada pela avareza de suas bordas. Assim também o conjunto de ações que compõem o enredo do conto de Sérgio Sant’Anna: nítido, claro, objetivo, porém, ao menos ostensivamente, abstraído de qualquer enquadramento histórico. Em suma, como uma fotografia de monóculo, cobra dos leitores um olhar muito atento, para que se possa ler nas entrelinhas.

Para efeito prático dessa análise, assim podemos resumir o enredo do conto: no início da manhã, alguns homens – não sabemos quantos – que fazem parte do chamado Pelotão Especial, um grupo de elite da tropa, acordam mais cedo que de costume, põem-se de pé e começam a se preparar para uma missão especial: fazem a higiene pessoal, arrumam o dormitório, lustram as botas e preparam os fuzis. Tudo isso realizado com destreza, correção e em silêncio absoluto, sob as ordens e supervisão do sargento. Convocados ao pátio, os homens do Pelotão esperam que dois carcereiros tragam até o local um professor feito – não se informa o porquê – prisioneiro e, ao comando do tenente, disparam, simultaneamente, seus fuzis, cravando um único buraco vermelho sobre o peito do prisioneiro. O cadáver é, então, recolhido por dois soldados em uniforme de faxina, e os homens do Pelotão seguem para tomar o café da manhã que, nesse dia, está “melhorado como numa data comemorativa” (SANT’ANNA, 1973, p. 56).

Em linhas gerais, é isso que a narrativa nos permite enxergar em primeiro plano. E não nos parece que seria demais propor um resumo numa única frase: “um professor é fuzilado num quartel.” São, na verdade, pouquíssimas ações compondo numa unidade de ação e cingidas num quadro conciso. Ao leitor são sonegadas informações contextuais fundamentais: em que época e em que lugar se passa a cena? Trata-se de um quartel da polícia militar ou de um quartel das forças armadas? Quem é o professor feito prisioneiro? Por qual razão ele está preso? Que crime praticou? Foi submetido a algum julgamento legal? Por que será fuzilado? A pena de morte é uma figura juridicamente prevista no universo fabular do conto? Além do tenente e do sargento, que outras autoridades sabem da execução? Quem tomou a decisão e de quem partiu a ordem primeira para tal fuzilamento? O que motiva e condiciona a falta de compaixão que chega ao limite da total indiferença dos homens do Pelotão? Essas são apenas algumas das muitas

questões que ficam em aberto, rondando e ameaçando a objetividade da cena narrada, contrapondo-se dialogicamente ao silêncio e às lacunas do narrador.

Tal qual o usuário de um monóculo, que precisa calibrar bem o olho para ampliar a imagem e poder inferir daquele avaro fotograma o máximo informações, é necessário que o leitor se aproxime bastante do quadro narrativo. Tanto o que é ostensivamente dito quanto o que é silenciado cobram do leitor o seu empenho crítico, a fim de desvelar tanto o que está sendo escondido pelo que é dito quanto o que está gritando em latência nas lacunas e nos silêncios do não-dito.

É nesse esforço de compreensão que importa tentar recompor não apenas a circunstância do quadro tão sucintamente narrado, apreendendo o contexto fabular mais amplo a partir da observação atenta dos ditos, dos não-ditos e dos jogos de simbologias um tanto arrevesadas, como também tentar observar o próprio conto em seu contexto de produção e circulação de início da década de 1970.

Repressões e refrações

No contexto autoritário que tomou conta do país quando se deu o golpe civil-militar de 1964, muitos artistas, e entre eles, escritores, não alheios ao que ocorria em seu entorno, atentos às notícias que os jornais passaram a ser proibidos de divulgar, fizeram de suas obras espaço em que discursos críticos contrários à nova ordem pudessem ecoar como dissonâncias aos discursos oficiais.

Refrações do ambiente sociopolítico repressivo e violento, às vezes mais abertas, outras vezes mais cifradas, manifestaram-se em romances como *A hora dos ruminantes*, de J. J. Veiga (1966), *Quarup* (1967), de Antonio Callado, *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles (1973) e *Exército de um homem só* (1973), de Moacyr Scliar; e em livros de narrativas curtas como os livros *O carnaval dos animais* (1966), de Moacyr Scliar, *10 histórias imorais* (1967), de Aguinaldo Silva, além dos volumes reunindo contos de autores diversos, como *7 de humor e sexo* (1965) e *64 D. C.* (1967)³, para citarmos apenas algumas das obras de destaque que

3A primeira dessas coletâneas de contos mereceria lugar de destaque por ter sido dos primeiríssimos livros de literatura a abordar o contexto repressivo. Já a segunda destaca-se pela excelência das narrativas reunidas, assinadas por autores como Antonio Callado, Carlos Heitor Cony e Sérgio Porto.

vieram à luz entre a instauração do golpe civil-militar em 1964 e o ano de publicação do livro de Sérgio Sant’Anna aqui estudado.

Essas obras, assim como várias outras aqui não mencionadas, cada uma ao seu modo refratam a realidade sócio-político-cultural brasileira dos anos da repressão militar. Suas manifestações estéticas singulares apontam para uma notável pluralidade formal, uma vez que, rompendo com os padrões tradicionais do gênero romanesco, incorporam técnicas e procedimentos de outras formas de escrita e linguagem, como o jornalismo, a publicidade, o teatro, os documentos cotidianos e prosaicos, a fotografia, entre outros, resultando, em muitos dos casos, em conjuntos compostos por justaposições de fragmentos híbridos.

Quanto à proximidade com o real, é fundamental nunca perdermos de vista que tais textos são obras literárias, objetos ficcionais. Nelas podemos querer encontrar ou delas exigir um retrato fiel da sociedade. Como ficcionistas, os escritores sempre têm a liberdade de “distorcer” o mundo empírico, visto que o trabalho artístico estabelece com a realidade uma relação de razoável arbitrariedade e deformação. Todavia, cada um dos escritores mantém a necessária coerência interna, apresentando-se aos leitores como universos ficcionais verossímeis, cuja força de convencimento estético deriva não da semelhança aparente com a realidade exterior, mas sim de sua estrutura interna.

Num artigo em que, no calor da hora, tentava avaliar a produção literária de 1972, Antonio Candido afirmou:

Aliás, o conto está passando por uma boa fase, – talvez porque permita estabelecer, mais facilmente que o romance, ligações com a crônica, a notícia, a anedota, tão gratos ao leitor de hoje. Ao lado de certos traços de super-real, há também nele uma espécie de novo realismo, baseado sobretudo nas alterações da técnica narrativa. É por exemplo o caso de certos contos exclusivamente dialogados de Luis Vilela. Ou de outros feitos em torno de uma ação vivida, como alguns de Rubem Fonseca, onde o narrador na primeira pessoa não tem qualquer afastamento temporal, mas parece estar na própria duração do acontecimento. Em alguns contistas recentes nota-se a influência mal aproveitada de Clarice Lispector, que além de romances escreveu excelentes contos. [...]

Notemos, pois, que enquanto na poesia de vanguarda o afastamento da mimese se deu por um reforço da racionalidade na construção, para elaborar objetos autônomos que tomam o lugar dos objetos reais, na ficção esse afastamento se tem dado num duplo sentido: de um lado, uma certa busca anti-racional de elementos insólitos; de outro, uma espécie de reforço da mimese, pela tentativa de suprimir a mediação do narrador. (CANDIDO, 1972, p. 11)

É nesse ambiente literário em que “o conto está passando por uma boa fase”, em que as tensões sócio-políticas estão sendo refratadas, que *Notas de Manfredo Rangel, repórter: a respeito de Kramer* é gestado e apresentado ao público leitor em 1973. Nossa aposta é que a

partir da consideração desse contexto sócio-político e das manifestações culturais que lhes são contemporâneas que “O Pelotão” pode ser melhor compreendido.

Experimentador de formas

Desde o início de sua carreira literária, Sérgio Sant’Anna destacou-se pelo alto grau de variação e experimentação dos procedimentos e elementos narrativos: enredos ora mais aderidos a uma mimese externa, buscando atingir certo o efeito de realidade, ora aventurando-se pelos caminhos acidentados do insólito; ora conformando-se com a estrutura mais tradicional do conto, ora rompendo com seus limites e mesclando gêneros, formas e estilos diversos, às vezes, numa mesma narrativa.

Considerando particularmente o livro *Notas de Manfredo Rangel*, constatamos que suas narrativas são configuradas de modos bastante variados entre si, como se nota já da observação dos narradores que se manifestam ora em terceira pessoa, como observador (“O Pelotão”), ora em terceira pessoa onisciente (“Pela janela”, “A morte do pintor surrealista”), ou ainda em primeira pessoa, como assumindo papel actancial de personagem (“Composição I”, “O dia em que não matei Bertrand”). Saindo do lugar comum mais tradicional, alguns contos apresentam-se em estrutura topicalizada (“Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)”, simulando uma observação cinematográfica (“No último minuto”), ou, ainda, como uma reunião de pequenas histórias numeradas e aparentemente independentes.

A experimentação também se dá no plano da linguagem, que chama atenção para si pelos inusitados estilísticos. São comuns, por exemplo, as frases curtas ou curtíssimas e as repetições (em “O Pelotão”, e em “Uma visita, domingo à noite, ao museu”). Uma linguagem predominantemente descritiva, de quem observa e informa, e que às vezes se mostra bastante enxuta.

Os personagens são muitas vezes anônimos ou referenciados por suas funções (de arquiteto, de pintor, de professor), num manejo estético que faz jus à linguagem seca e objetiva, porquanto coloca ainda mais impessoalidade e distanciamento naquilo que conta. Tais anônimos são dotados de uma disposição melancólica (SANTOS, 2007), silêncio e resignação. Apresentam-se empilhados em apartamentos impessoais, simbolizando a indiferença geral do cenário urbano contemporâneo, um espaço hostil que torna os sujeitos das histórias tão solitários (MESQUITA, 2010, p. 20).

E dentre esses personagens há dois grupos que se fazem presentes em alguns dos contos: o das figuras de autoridade; e o das pessoas oprimidas. Assim, há narrativas cuja figura de autoridade está nos pais e a correspondente oprimida são os filhos (“Composição I”); em outras, o Estado fulgura como autoridade e a população – ou alguém que a represente – como a ele submissa (“O Pelotão”, “Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)”); há, ainda, narrativa onde é um professor que oprime seus alunos (“God save the king”). Nessas oposições, aparecem os sentimentos de impotência diante das práticas autoritárias, e o trauma das agressões violentas. Por meio de ações agressivas (cabendo às figuras de autoridade) e de resignações depressivas (os subalternos), a violência se apresenta nesse livro (SANTOS, 2007).

Os outros prisioneiros... e o professor

Quando analisamos detidamente “O Pelotão”, vemos que seu enredo e ação giram em torno da ação principal de um fuzilamento. Que agentes protagonizam essa ação? Quem, antagonizando com os primeiros, é o paciente dessa ação?

Em todo o conto, nenhum personagem é, de fato, nomeado. Todos são referidos segundo o papel que exercem e a hierarquia que ocupam: de um lado temos os homens do Pelotão Especial, o sargento, o tenente, os dois carcereiros e os dois soldados (em uniforme de faxina); de outro, temos o professor, referido muitas vezes pela sua condição de prisioneiro. Essa nomeação por substantivos comuns já indicia uma questão fundamental da narrativa: a despersonalização dos indivíduos, retratados como seres que se confundem com peças de uma engrenagem.

A despersonalização rege toda a burocracia militar. Todos os que dela fazem parte devem atuar segundo valores, normas e procedimentos rigidamente previstos pela instituição. Ela implica e condiciona as ações como simples respostas imediatas a estímulos. Não resta espaço para subjetividade, individualidade, criatividade, criticidade e liberdade.

Dentro da máquina militar, o narrador dá destaque aos homens que “formam o grupo de elite da tropa”. São as ações deles que o narrador nos faz acompanhar em detalhes, desde o despertar até o momento em que se servem do café da manhã no refeitório. Eles são os chamados “homens do Pelotão Especial”. Curiosamente, tal Pelotão é referido sempre com inicial maiúscula, marca típica de nomes próprios, como a revelar que, enquanto coletivo, enquanto tropa, enquanto unidade, o Pelotão tem mais essencialidade que cada um dos homens que o compõem.

A especialidade do Pelotão – bem como o elitismo da tropa, que, no fim das contas, são uma única coisa – decorre da finalidade de sua missão: são seus homens quem disparam os fuzis. Decorre também do modo perfeito como eles executam essa missão. Segundo ressalta o narrador, “Eles dificilmente cometiam erros” (SANT’ANNA, 1973, p. 53)

Essa perfeição só é possível graças a uma “qualidade” que se mostra plena nos homens do Pelotão: o automatismo. São autômatos, não porque – segundo revelaria uma leitura apressada e descontextualizada apoiada na etimologia do termo – agiriam por si, mas, ao contrário, por executarem as ordens sem pensar. Eles são exemplos lapidares de seres despidos de autonomia cujas normas de conduta são assumidas heteronomamente. A potencialização do automatismo e a negação da autonomia são forças e condições fundantes da ordem militar.

Os primeiros parágrafos do conto, em que é narrada a preparação dos homens para a missão, bem como os parágrafos finais, em que os vemos tomando um café da manhã como em uma data comemorativa, revelam como esses homens são seres adestrados segundo uma receita pavloviana: iniciam atendendo de pronto o toque de alvorada e terminam contentes com o reforço da recompensa do prato especial de comida. Entre o início e o término, agem segundo foram condicionados: arrumam as camas, escovam os dentes, tomam banho, engraxam as botas, lustram os metais dos uniformes, cada qual cuidando de seus itens individualmente, sendo essa a única experiência – incipientíssima, vale registrar – de liberdade a eles concedida. Daí em diante, o condicionamento a que são submetidos lhes impõe uma severidade maior. Precisam ser céleres, cuidadosos, precisos, metuculosos ao limpar e carregar os fuzis. A partir desse instante, não somente as tarefas continuam a ser comuns a todos os homens do Pelotão, como também, agora, precisam agir ordenados e sincronizados, a ponto de serem capazes de, como uma unidade, disparar os fuzis ao mesmíssimo tempo e no mesmíssimo alvo: o coração do prisioneiro.

Nesse automatismo dos homens do Pelotão, composto por seres cuja razão foi sufocada pelo instinto ou pelo hábito e cujos sentimentos foram anestesiados pelo adestramento, merece destaque a ausência de qualquer esforço de pensamento e de qualquer empatia. Agem indiferentes a quem seja o prisioneiro, indiferentes a sua morte, indiferentes a tudo aquilo que ultrapassa o necessário para bem executarem o fuzilamento. No prisioneiro não veem um homem, veem apenas um alvo a ser atingido. A indiferença dos homens do Pelotão só é minimamente fraturada ao manifestarem, não um movimento de simpatia, mas de desprezo por aquele prisioneiro ridículo e covarde, que acreditam ter sujado as calças de medo. Fora esse breve momento em que parecem manifestar algum sentimento – mesmo que negativo – para

com o prisioneiro, o que predomina quase em absoluto é a simples e brutal indiferença, registrada pelo narrador ao afirmar narrar: “O Pelotão verificou, quando o prisioneiro caía, existir um grande buraco vermelho sobre o seu peito. O Pelotão não sentiu nem mesmo nojo” (SANT’ANNA, 1973, p. 55).

Retomando o que já comentamos sobre a nomeação dos personagens, vale observar que apenas os “homens do Pelotão Especial”, são referidos por esse substantivo. Não são referidos pela condição de soldados (como os que fazem a faxina), nem de carcereiros, nem pela patente de sargento ou tenente. Quando não são referidos pelo coletivo, “Pelotão”, são sempre referidos como os homens, às vezes, “homens do Pelotão”, outras, “homens do Pelotão Especial”, mas sempre como “homens”. Nenhum outro personagem é assim referido. E aí reside uma ironia bastante significativa: eles são a “elite” e “especiais” justamente porque atingiram, via adestramento, o ponto máximo de desumanização necessário para a execução impecável de sua missão, que, ironicamente, consiste em matar outros homens.

Dentro de uma cultura militar que já é altamente burocratizada e que tende a desumanização e a alienação dos seus integrantes, os homens do Pelotão são o cúmulo da reificação. Passam a se ver e a se comportar como um instrumento da ordem abstrata a eles ditada por um comando superior.

O vocábulo “homem” com que são referidos talvez signifique o que esse termo conota de trivial numa sociedade violenta e machista como a que há tempos impera no nosso país: eles desejam mulheres, como se deduz pelos retratos expostos no dormitório, e eles agem com violência, como se observa em seu papel de executores. A esses personagens que – registremos mais uma vez – são os únicos na narrativa referidos pelo substantivo “homens”, não cabe o sentido de homem como caberia aos seres que apresentam e cultivam os componentes da essência humana: “o trabalho (a objetivação), a socialidade, a universalidade, a consciência e a liberdade” (HELLER, 2016, p. 17). Nesses seres vemos a manifestação do resultado do condicionamento de um grupo social adestrado para abrir mão de sua humanidade. Daí a indiferença diante do outro, daí a isenção de culpa, daí a ausência de qualquer conflito moral, uma vez que apenas executam ações decididas por quem as há de decidir. Despídos de humanidade, esses “homens de elite”, esses “homens especiais”, não mais podem (ou não querem) ver como são utilizados como instrumentos de execução do mal, que por eles é banalizado, ou mesmo reforçados, seja com uma alimentação especial ao fim da missão, seja com o melhor trato por parte dos superiores, seja com a fama distinta na instituição.

Tentando compreender o conto a partir do contexto histórico em que foi elaborado e publicado, não nos parece uma extrapolação sem fundamento nele enxergar a refração crítica de uma sociedade tomada por um regime autoritário, em que o Estado deixa de significar a sociedade enquanto organização, ou mesmo o conjunto de instituições responsáveis pela administração e gestão de questões públicas a partir de regras legais assentadas constitucionalmente, para se tornar uma força de opressão que impõe a vontade de um grupo político (seja militar, seja civil, seja ambos conjugado) à totalidade dos indivíduos.

Nesse sentido, os homens do Pelotão são apenas aqueles que fazem o trabalho técnico de disparar os fuzis. São o instrumento dos que tomam nas mãos a organização burocrática do Estado a seu favor, usurpando direitos e impondo suas vontades muitas vezes por meio da violência que, se é executada, na ponta, pelos soldados, sargentos, tenentes, e outros mais acima na hierarquia dos quartéis, é, de início, planejada e ordenada por quem detém as rédeas do Estado, tomado como máquina burocrática de poder dissociada da legalidade.

Do lado contrário do conflito narrativo, temos o prisioneiro. Como professor, o prisioneiro representa exatamente o oposto do que o adestramento militar – ao menos em época de Estado de exceção, como parece ser o refratado no conto – representa. Ele simboliza o cidadão que professa alguns dos saberes mais caros à sociedade e que em sua rotina docente estimula outros a desenvolverem o uso da razão, a consciência crítica, a responsabilidade e a autonomia. Tudo o que num ambiente autoritário é carente de valorização. Por essa razão, aos olhos dos homens do Pelotão, exemplo mais icônico da engrenagem do Estado autoritário apoiado na burocratização e na violência, o professor é apenas mais um prisioneiro como outros que já estiveram e outros que ainda estarão diante deles: nada mais que um alvo a ser atingido, uma coisa a ser eliminada.

Observando a tensão sociopolítica que coloca frente a frente e em lados opostos o professor prisioneiro e os homens do Pelotão, consideramos que, se é certo afirmar que o professor foi feito prisioneiro e perderá a vida em decorrência da intolerância do Estado a sua razão crítica, também é certo afirmar com a mesma convicção que os homens do Pelotão também são prisioneiros do mesmo sistema político que levou ao fim do professor. Se não no sentido mais trivial de alguém encarcerado, ao menos no sentido de terem sido cooptados seus sentimentos, seus desejos, sua liberdade, enfim, sua humanidade. Os tiros que matam o professor saem de fuzis empunhados por seres que, há muito, abriram mão de viver uma vida humana.

Os sons da marcha

Nesse conto, o silêncio tem muito a dizer. Diz enquanto é silêncio e diz, também, enquanto cadência e ritmo. O pelotão atua por todo o tempo silenciosamente. Os ruídos são somente as botas, os fuzis, a marcha. Numa manifestação da ausência de diálogos e do monólogo da autoridade, não existem diálogos diretos nessa narrativa, e são somente três as falas diretamente emitidas por algum personagem: “preparar”, “apontar”, “fogo!” diz o sargento. Além dessas falas, há algumas manifestações de verbos que indicam outras vocalizações, que são também poucas: “o sargento ordenou”; “o tenente deu uma ordem, falando baixo ao sargento”; “o Pelotão recebeu ordens” (SANT’ANNA, 1973, p. 54 e 56).

O silêncio que sugere opressão sugere, também, automatismo. Esse grupo especial de militares não precisa de muita instrução para cumprir suas tarefas, já sabem o que fazer e como fazer. O automatismo aqui assinala não somente eficiência como também alta frequência para a mesma atividade, e indiferença diante do alvo. É corriqueiro, então, fuzilar presos políticos, mesmo que isso seja feito envolto numa atmosfera de cerimônia, posto que essa se deve muito mais à admiração aos militares do Pelotão do que sinônimo de respeito diante da morte indefensável do civil.

Essa esporadicidade dos ruídos é um coerente complemento aos indivíduos do conto, todos não nomeados. Um apagamento das pessoas e, conseqüentemente, das suas vozes. As únicas vozes ouvidas são as da máxima autoridade – carcereiros e soldados comuns, mesmo que sejam parte do lado autoritário, são completo silêncio, tal qual o acuado prisioneiro.

Nesse caminho textual de silêncios e movimentos uniformes e previsíveis, a estrutura do texto refrata o contexto social da ditadura militar, a qual tanto se caracterizou pela opressão sobre a livre expressão e pelo seu esforço de manter a ordem – materializada pelos perfeitos meneios do Pelotão Especial. Nessa orquestração estética, acontece o que indica Candido (2014, p. 17): o externo torna-se um elemento interno do texto, e é por isso que o silêncio tanto nos diz.

Fazendo eco (!) ao silêncio, o ritmo da narrativa tem grande destaque quando atentamos para outros aspectos da sua estrutura: repetições frequentes; frases curtas separadas por ponto final; ritmo acelerado. Quando começa a descrição do pelotão, o narrador refere-se a eles insistentemente como “os homens”:

Havia uma missão especial para os homens e eles estavam tão habituados a reagir aos toques de corneta e seus significados, que não levaram mais do que

alguns segundos para se levantar. [...] A mulher nua sorria para eles e os oficiais consideravam que os homens mereciam essa distração. Os homens se dirigiram logo a seguir ao lavatório. [...] Depois os homens cuidavam das camas, do uniforme e do equipamento. As botas teriam de “brilhar como um espelho”, segundo o sargento, que costumava cuspir nas botas mal engraxadas. Mas o sargento raramente cuspia nos homens do Pelotão. (SANT’ANNA, 1973, p. 53)

Tamanha repetição produz o efeito de afirmar, tantas vezes quanto possível, uma mesma ideia. Referindo-se a eles como homens, mas não quaisquer homens, e sim “os homens”, posto que são “os homens” do “Pelotão Especial” ou, simplesmente, do Pelotão. O artigo definido aumenta a importância desses sujeitos, enquanto denota alguma exclusividade, especialidade.

Mas a repetição também traz um ritmo bastante cadenciado à narrativa, pois o termo repetido é sempre o que inicia a oração, e esta, por sua vez, está sempre na ordem direta de sujeito, seguido de verbo, seguido de complemento. Vemos situação semelhante quando o prisioneiro aparece:

O prisioneiro entrou no pátio, acompanhado pelo sargento e dois carcereiros armados. O prisioneiro usava sandália e uma calça larga demais e uma camisa fina, branca e suja. O prisioneiro estava barbado e com o cabelo crescido. O prisioneiro, apesar da luz ainda incipiente da manhã, não conseguia manter os olhos bem abertos. O prisioneiro vinha da escuridão de muitos dias. O prisioneiro não sabia se marchava como o sargento e os carcereiros, ou se simplesmente andava, como um civil. (SANT’ANNA, 1973, p. 54)

O prisioneiro não sabia se marchava como o sargento, como os carcereiros, ou... como a narrativa. Orações curtas e de ordem direta cujo sujeito se repete após cada ponto final. O ponto, assim como a vírgula, corresponde, no campo musical, à cadência interrompida e à cadência autêntica (ADORNO, 2012). No conto sob análise, ele representa a interrupção repetida e previsível, e, ao mesmo tempo, reproduz a marcha: um ritmo previsível, idêntico, havendo curtos intervalos de tempo nos sons que ouvimos.

O conto “O Pelotão” também marcha. E põe uma constância nessa forma de narrar, pois ela persegue o conto do início ao fim. A cadência previsível como a da marcha remete à pretensão de ordem, de impossibilidade de mudanças ou rompantes, mas ela é também responsável pela nuance do que Adorno (2012, p. 142) chamaria de tonalidade das orações. Ditas sempre da mesma maneira, possuindo a mesma extensão, elas transmitem o tom monocórdio de um governo conservador e tradicional, que não admite mudanças bruscas e que está disposto ao fuzilamento como ato cotidiano e contínuo, se o preceito for o de manter a ordem.

Aproximando-nos do conto a partir de reflexões teóricas expostas por Medviédev (2016), podemos perceber que a atmosfera cerimoniosa em volta do fuzilamento do preso político consolida essa curta narração como um ato histórico-social. O alvo de importância e atenção são esses militares tão competentes, meticolosos, que não sentem medo, e cumprem missões sem divagar ou questionar, e que se organizam em número para executar um homem fraco e desarmado. É o Pelotão o protagonista dessa história, o que o torna um documento indireto, de natureza estética, do seu horizonte ideológico ditatorial, e também uma refração ideológica de um tipo social determinado, qual seja, o militar.

Quatro símbolos arrevesados

Em comunhão com as ações retratadas no plano diegético, há alguns elementos que, quando observados com atenção, revelam, no sistema semântico do conto, forte simbolismos que reforçam o estado de desumanização dos militares. Destacamos apenas quatro deles: os retratos de mulher, as botas dos homens do Pelotão, o canto dos pássaros e o sol.

Já no segundo parágrafo, lemos que a cama de cada um dos homens do Pelotão ostenta “o retrato da mesma mulher nua e loira e de seios enormes e um sorriso de dentes perfeitos. A mulher nua sorria para eles e os oficiais consideravam que os homens mereciam esta distração” (SANT’ANNA, 1973, p. 53). Esse trecho vem logo em seguida à descrição das camas simetricamente alinhadas, que indiciam uma organização padronizada e austera dos móveis, e, por metonímia, de seus usuários. É nesse contexto que os retratos ostentados pareceriam romper com essa organização impessoal. Retratos femininos num ambiente marcado pela sobriedade militar poderiam significar, por contraste, vínculos afetivo-amorosos dos homens do Pelotão. Poderiam ser fotografias de suas companheiras, de suas esposas, de suas namoradas, enfim de alguma mulher com quem mantivessem uma relação afetiva próxima. Todavia, as imagens ostentadas não eram retratos de mulheres singulares, mas sim a reprodução replicada de um mesmo retrato de uma mesma mulher que, pela descrição – loira, nua, expondo os seios fartos e com sorriso perfeito – é um clichê de mulher desejada vendido pela indústria cultural. Os retratos, portanto, não singularizam laços afetivos individuais e subjetivos de cada homem, são apenas objetos impressos em série e autorizados pelos superiores para distração erótica dos militares. Não são imagens humanas, são meros instrumentos de sublimação. Ironicamente, o que poderia ser um símbolo de vida humana, de real investimento afetivo, de lembranças ou de

promessas de realização amorosa, não é mais do que um símbolo arrevesado do rebaixamento do afeto mais pleno ao instinto mais bruto.

Relatando ainda a preparação dos homens do Pelotão, o narrador informa: “As botas teriam de ‘brilhar como um espelho’, segundo o sargento, que costumava cuspir nas botas mal engraxadas” (SANT’ANNA, 1973, p. 53). Fica patente nessa passagem o modo como se efetiva a manutenção da hierarquia militar: internaliza-se uma cartilha de regras, ordens e consequências. Os homens internalizam tanto a exigência da limpeza quanto a ameaça de punição humilhante na hipótese de não atenderem o esperado. Dessa passagem, todavia, o que nos interessa agora é comentar um detalhe presente no discurso do sargento reportado em aspas pelo narrador: o símile segundo o qual as botas deveriam “brilhar como um espelho”.

É certo que tomar um espelho como símbolo de limpeza está longe de ser raro. Mas também é muito frequente que o espelho seja símbolo de individualidade, ao servir como instrumento que permite às pessoas se verem refletidas em suas imagens pessoais únicas. O que faz notável o símile entre as botas e o espelho, no conto, é que ele é empregado por uma autoridade militar que tem como uma de suas funções garantir a organização da tropa a ele subordinada. Uma organização a tal modo padronizada, que a uniformização dos homens da tropa deve ser a maior possível. Em consequência, ao cobrar dos homens botas brilhando feito espelho, o sargento quer apenas reforçar a padronização: todos devem apresentar o mesmo brilho, a mesma limpeza. Devem limpar as sujeiras e outras marcas que possam indiciar qualquer individualidade.

As superfícies lustradas das botas não seriam superfícies em que se refratariam as faces singulares dos homens, mas sim superfícies em que tais faces estariam esterilizadas pela uniformização. Quanto mais os homens lustram as botas, fazendo delas espelhos, mais suas singularidades, suas subjetividades, suas individualidades se tornam embaçadas. Ironicamente, portanto, o que poderia ser um símbolo de individualidade, não é mais do que um símbolo arrevesado de impessoalidade.

O terceiro símbolo que comentaremos se manifesta na seguinte passagem: “O sargento media o silêncio pela possibilidade de ouvir nitidamente o canto dos pássaros nas árvores do quartel. O sargento não se interessava por pássaros, mas gostava de verificar, ouvindo o seu canto, o silêncio e a paciência disciplinada dos homens” (SANT’ANNA, 1973, p. 54). Dessa vez, o próprio narrador explicita o descompasso: o sargento não deseja ouvir o canto dos pássaros. Ele não tem nenhuma intenção de se afinar, com os encantos dos pássaros nem com qualquer manifestação de beleza ofertada pela natureza. O que ele quer, de fato, é ouvir o

silêncio dos homens. O canto dos pássaros é reificado pelo sargento como um instrumento de medição do grau de submissão passiva dos seus subordinados. Quanto mais o canto dos pássaros pode ser ouvido, mais significa que os homens se mantêm em silêncio. Nesse caso, ironicamente, o que poderia ser um símbolo de comunhão sensível dos humanos com a natureza por meio da beleza da harmonia do canto, não é mais do que um símbolo arrevesado de um instrumento de controle e repressão e silenciamento.

Por fim, destacamos o sol como último elemento simbólico. Ele é mencionado algumas vezes na parte final da narrativa, em passagens como as que seguem: “O prisioneiro tinha o rosto virado para o Pelotão e piscava contra o sol da manhã. O Pelotão fixava o prisioneiro, a favor do sol, para que a pontaria não se prejudicasse”; “O Pelotão não pensou que o prisioneiro vira a luz pela última vez”; “O sol era mais forte, agora, sobre os telhados do quartel, esquentando os homens do Pelotão” (SANT’ANNA, 1973, p. 54-55). Em muitas culturas o sol representa o divino, a vida, o bem, a verdade, a razão. É assim que ele é compreendido em numerosas obras filosóficas, literárias e religiosas. No caso do conto em estudo, passa por um processo de reificação semelhante ao que passa o canto dos pássaros. Os homens do Pelotão dele se servem como instrumentalmente ora para melhor enxergarem seu alvo, ora como meio de se informarem sobre a passagem do tempo, ora como meio de se aquecerem.

Aqui arriscamos aventar que a interpretação do conto pode ser beneficiada ao se ler seu trecho final em diálogo com o mito da caverna, apresentado por Platão (2016), pela boca de Sócrates, no livro VII de *A República*. Na alegoria do filósofo grego, o prisioneiro é libertado dos grilhões da caverna e carregado para cima, para a superfície, onde, após se costumar com a força da luz do sol, dá-se conta de que é nesse espaço que está a verdade, e não na caverna, onde ele e os demais companheiros tomavam pelas coisas verdadeiras o que não eram mais que projeções de sombras de bonecos na parede. Já no universo do conto de Sérgio Santa’Anna, o prisioneiro que é levado do cárcere à luz do pátio, sendo um professor, já é ser que conhece, se não a verdade, a importância da razão na busca do saber. E justamente por isso, é morto, sob os raios de luz. Já os homens do Pelotão são incapazes de enxergar no sol qualquer simbologia que remeta ao conhecimento, à beleza ou o ao ético. Nele enxergam apenas algo a ser constantemente instrumentalizado para suas tarefas mais triviais ou mais torpes. E assim, mais uma vez em chave irônica, o que poderia ser um símbolo de divindade, vida, bem, verdade, razão e beleza, não é mais do que um símbolo arrevesado de obscuridade, violência e morte.

Conclusão

Na miopia estrutural do narrador – que restringe seu relato ao microcosmo de um único evento que decorrido no espaço de alguns poucos recintos de um quartel não localizado, que transcorre, desde sua preparação inicial ao seu desfecho, em não mais que em algumas poucas horas de um certo dia de um certo ano que não é informado; que conta da execução de um professor que não sabemos por que está preso, nem mesmo se passou por qualquer julgamento, e, caso tenha sido julgado, não poderia sofrer pena capital nem mesmo segundo a legislação do país sob o infame AI-5 –, na miopia estrutural do narrador, dizíamos, temos um procedimento de notável destreza de Sérgio Sant’Anna, que cobra do leitor que não se limite à leitura apenas de superfície do dito e que se imponha o esforço crítico e criativo de apreender e revelar o que não se diz ostensivamente e aguarda em expectativa pelo trabalho do intérprete.

De nosso esforço analítico-interpretativo de “O Pelotão”, observamos que tal texto se configura como uma narrativa que refrata esteticamente algumas tensões sócio-políticas do Brasil do início da década de 1970, época em que, com um golpe, o Estado passou a impor à sociedade civil um regime de exceção marcado por arbitrariedades e violência. No conto de Sérgio Sant’Anna, temos a configuração de um universo narrativo em que vemos, no pequeno espaço de um quartel – metonímia do Estado – apenas a ponta de uma estrutura estatal burocrática e violenta. Os protagonistas do enredo, destacados na engrenagem militar como pertencendo a uma elite de homens especiais, são, na verdade, seres desumanizados interessados apenas em atender às ordens superiores com toda a precisão técnica e sem qualquer movimento de consciência crítica. São especialistas em marchar – indiferentes e competentemente – sobre a dor alheia.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. De Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. *Arte em Revista*. n. 1, p. 21-33. 1972.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53, mar/maio, p. 166-182, 2002.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 11. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

- MEDVIÉDEV, Pavel. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Trad. Ekaterina Américo e Sheila Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.
- MESQUITA, Rodrigo de Lima Bento. *Os sentidos da violência em Sérgio Sant’Anna*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2010.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 15. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2017.
- SANT’ANNA, Sérgio. *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1973.
- SANTOS, Carlos Vinicius Veneziani dos. Opressão e violência em *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)*, de Sérgio Sant’Anna. *Literatura e Autoritarismo: memórias da repressão*. Revista n. 09, janeiro-junho, 2007. Disponível em <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num09/art_03.php> Acessado em: 02 de ago. de 2020.

Artigo recebido em agosto de 2020.
Artigo aceito em setembro de 2020.