

LITERATURA DE VIGILÂNCIA

SURVEILLANCE LITERATURE

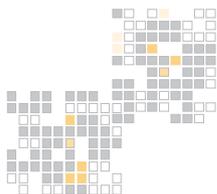
LITERATURA DE VIGILANCIA

Muniz Sodré

■ Muniz Sodré (nome completo: Muniz Sodré de Araujo Cabral) foi jornalista profissional, tradutor e Professor Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É pesquisador 1-A do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas (CNPq). Tem 36 livros publicados sobre comunicação, cultura e ficção, alguns dos quais traduzidos no exterior. Seu livro mais recente é "A Ciência do Comum –Notas para o Método Comunicacional", Editora Vozes, 2014.

■ E-mail: sodremuniz@hotmail.com

30



RESUMO

Literatura de vigilância como expressão sugestiva para um tipo de narrativa – basicamente de origem norte-americana, mas de amplo consumo no mercado mundial – em que se manifestam traços fortes do imaginário e da realidade de controle sobre povos e indivíduos tidos como ameaças potenciais. Do ponto de vista dos gêneros literários, trata-se de um desdobramento do romance policial, com acento sobre as operações de espionagem e contraespionagem por parte das potências militares. Do ponto de vista ético, divisam-se ameaças às garantias do cidadão e do homem.

PALAVRAS-CHAVE: LITERATURA DE VIGILÂNCIA; IMAGINÁRIO COLETIVO; ESPIONAGEM; DIREITOS CIVIS.

ABSTRACT

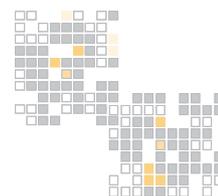
Surveillance literature as a suggestive expression for one type of narrative – basically bearing US origin, but broadly consumed in the global market – wherein strong traces of the imagination are manifested and yet those of the reality reflecting the control over peoples and individuals seen as potential threats. By the perspective of the literary genres, it refers to an unfolding of the crime novel, with accent on the spying and counter-spying operations by the military powers. By the ethical point of view, threats to the citizen's and mankind's guarantees can be observed.

KEYWORDS: SURVEILLANCE LITERATURE; SOCIAL IMAGINARY; SPYING; CIVIL RIGHTS.

RESUMEN

Literatura de vigilancia como expresión sugestiva para un tipo de narrativa – básicamente de origen norteamericana, más de amplio consumo en el mercado mundial – en que se manifiestan trazos fuertes de lo imaginario y de la realidad de control sobre pueblos e individuos considerados como amenazas potenciales. Desde el punto de vista de los géneros literarios, se trata de un desdoblamiento del romance policial, con énfasis sobre las operaciones de espionaje y contraespionaje por parte de las potencias militares. Desde el punto de vista ético, se divisan amenazas a las garantías del ciudadano y del hombre.

PALABRAS CLAVE: LITERATURA DE VIGILANCIA; IMAGINARIO COLECTIVO; ESPIONAJE; DERECHOS CIVILES.



Seria possível falar de uma literatura comercial, mas ambígua no que diz respeito aos direitos humanos ou à cidadania livre?

Bem, floresce nos Estados Unidos um gênero ficcional que poderíamos chamar, entre outros nomes, de “literatura de vigilância”. É um gênero de fortuna no mercado editorial americano, antenado basicamente com o *imaginário* (no caso, com o imaginário paroxístico do medo) e não com o *simbólico* que, como bem o sabem os críticos literários, é o material da chamada “literatura de grande alcance cultural”, essa que de um modo geral faz festa de linguagem e que, por isso mesmo, é considerada “literatura séria”, recomendada nas escolas de Letras.

Como preliminares, impõe-se aqui algum esclarecimento sobre (1) o que significa exatamente “imaginário” e (2) de qual mercado editorial estamos falando.

A primeira questão é necessária porque o imaginário como substantivo está sempre demandando algum esforço conceitual. Num livro anos atrás (*As Estratégias Sensíveis*), discutimos esse conceito, mostrando que filósofos, antropólogos, psicólogos e escritores sempre foram atraídos pelas forças espirituais de produção de imagens, normalmente enfeixadas no conceito de “imaginação”, a *vis imaginativa*, que os escolásticos entendiam como o sentido interno capaz de conservar o traço dos objetos percebidos, representados sob a forma de imagens. A imaginação implica principalmente o poder de criar ficções, combinando as imagens do passado em novas sínteses.

Sejam oriundos da experiência afetiva das formas ou da matéria, os produtos da imaginação constituem um repertório individual ou coletivo de imagens, a que se dá o nome de *imaginário*. O termo ganha sentido na separação disjuntiva com o princípio de realidade, operada pelo racionalismo da cultura ocidental. Peirce prefere evitá-lo, optando por categorias fenomenológicas que abrangem três modalidades da experiência

semiótica. A primeira, a que chama de *Firstness* (primeiridade) –relacionada às noções de acaso, indeterminação e possibilidade – diz respeito ao universo do possível, onde tudo é espontâneo e original, guiado pelo livre curso da imaginação.¹

Na teoria psicanalítica, o imaginário refere-se a “processo primário”, o modo inconsciente de funcionamento do psiquismo, cuja manifestação mais evidente é o sonho. De modo mais categórico na teoria lacaniana, imaginário é um efeito necessariamente decorrente do fato da constituição do sujeito do desejo. Em termos muito simplificados, pode-se dizer que todo processo de simbolização desenrola-se entre um limiar mínimo de abertura entre natureza e consciência (o imaginário) e um limiar amplo de realização, que é a relação social identificada com a linguagem e, portanto, já dentro do simbólico, isto é, da diferença essencial entre matéria e psiquismo.

Mas também fora da psicanálise se analisa o imaginário, distinguindo dois níveis: o nível primordial dos fantasmas ou fantasias e o nível que Bachelard chamava de imaginação material, ou seja, as imagens já dadas em sua articulação com a organização simbólica. À imaginação material, Bachelard dedicou algumas luminosas análises. Mas fez a ressalva de que, numa obra poética, a primeira sedução do leitor é a da beleza formal, em que detém o primado o sentimento da alegria pelo contato com a variedade das formas: “Em razão dessa necessidade de seduzir, a imaginação trabalha geralmente na direção da alegria – ou pelo menos na direção de uma alegria! –, no sentido das formas e das cores, no sentido das variedades e das metamorfoses, no sentido de um futuro da superfície” (Bachelard, 1942, p. 2-3).

Interessa-nos aqui frisar que o imaginário pode constituir relações sociais originais: Existe um

¹ As outras duas modalidades chamam-se *Secondness* (secundidade), que é a experiência determinada, material, conflitiva e vivida, e *Thirdness* (terceiridade) ou esfera da síntese, das conclusões gerais, do hábito e da aprendizagem, que permite pensar as outras categorias.

imaginário social. Para bem entender esta proposição, é preciso considerar, como Sercovich, que a força da dimensão imaginária na ordem dos discursos deve-se ao seu potencial de remissão direta à realidade (Sercovich, 1977). Ou seja, enquanto que a ordem simbólica implica uma mediação entre o discurso e a realidade, o imaginário passa por cima da mediação, zera a história e dá margem à constituição de possíveis. É assim que o imaginário social, não raro concebido como um estoque de representações congeladas transforma-se em imaginário ativo, coletivo e estratégico.

Normalmente, os ditos cientistas sociais não prestam muita atenção a isso. Mas há exceções: Howard Becker (pioneiro em estudos sobre desviantes e cultura das drogas, tido por alguns como “patriarca da sociologia americana”) é um *scholar* que valoriza teoricamente esse imaginário, mesmo quando se apresenta sob a forma do entretenimento. Para ele, gêneros como cinema, literatura e fotografia são tão eficazes quanto as ciências sociais na análise das representações sociais. “Aquilo que outros poderiam considerar entretenimento é também uma fonte de conhecimento sério” (em entrevista ao *Globo*, 8/8/2015).

(2) Sobre o mercado editorial: Rahv distingue os escritores norte-americanos em duas categorias, de inspiração indígena: “cara-pálida” (*paleface*) e “pele-vermelha” (*redskin*).² A primeira categoria compreende autores como H. Melville, Henry James, T.S. Elliott, Nathaniel Hawthorne; a segunda, escritores menos refinados como Ernest Hemingway, John Steinbeck, Mark Twain e outros. Menor refinamento significa ausência de nuances, de detalhismos psicológicos e de sensações internas, portanto o predomínio do relato e de um certo anti-intelectualismo sobre a “visão” impressionista do escritor.

O esquematismo da distinção serve para acen-

2 Trata-se de Rahv, Philip. *Image and idea: fourteen essays on literary themes*. N.Y., New Directions, 1949. Cf. Risério, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. Editora 34, 2007, p.255-6.

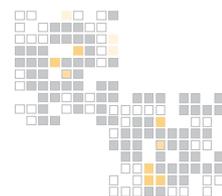
tuar a caracterização dos “peles-vermelhas” como uma vertente típica da cena literária nos Estados Unidos, em que a experiência vivida pelo escritor e estilisticamente traduzida no realismo objetivo, prima sobre o refinamento linguístico. Em gradações diferentes, o realismo do “romance americano” empenha-se em registrar de modo quase neutro os fatos da vida, descrevendo gestos e atos dos personagens, sem mergulhos em pensamentos ou em vida interior. O predomínio da frase curta e a raridade das orações subordinadas não deixam de evocar as regras de *readability* (“lisibilidade”), que pontuavam os manuais de redação em jornais e agências de notícias, nos Estados Unidos, ao longo de todo o século passado.

Pois bem, a “literatura de vigilância” é um gênero no interior da “literatura de massa” que, por sua vez, é irmã dessa literatura “pele-vermelha”, predominantemente realista. Antes de serem reconhecidos pelos críticos como obras do espírito, os grandes romances oitocentistas eram inicialmente textos produzidos para a imprensa – folhetins, portanto. O folhetim e o realismo literário nascem de mãos dadas.

A literatura de massa ou de grande consumo é o sucedâneo contemporâneo do velho folhetim oitocentista, portanto, uma variedade da arte do romance que coexiste com o chamado “romance de arte”. Tanto que a sua evolução estilística não abre mão das constantes da estrutura folhetesca, a saber:

(1) O herói, modelado pelo Romantismo literário, que se esmera no exercício de um poder investido da ideia de destino e de uma especial rejeição de regras sociais;³ (2) as grandes oposições míticas – tais como o bem e o mal, perseguidor e o perseguido, etc. –, que ensejam a tensão dos contrários, assim como a unidade dos opostos, concretizada na onipotência narcísica do herói; (3) a preservação da retórica consagrada, que se traduz na prática por uma espécie de “realismo

3 Cf. Sodré, Muniz. *Op.Cit.*, p.82-84.



não crítico”, estabelecido por um reaproveitamento do modelo figurativista da literatura realista clássica, com ênfase nos “efeitos de real” típicos da estética do realismo objetivo; (4) a *atualidade informativo-jornalística*, que reforça a verossimilhança dos acontecimentos imaginários com a divulgação de fatos jornalísticos, descobertas científicas, doutrinas, ideias correntes, etc.

Estas constantes ajudam a se avaliar o padrão de acabamento literário do texto folhetinesco em todas as suas modalidades. Eu fiz esta classificação na minha “Teoria da Literatura de Massa”, assim como num livrinho intitulado “Best-seller – a literatura de mercado”. Todo texto da ficção de grande consumo (policial, terror, *science-fiction*, espionagem, aventura, romance, telenovela) pode ser assimilado a este esquema retórico. É de uma retórica, portanto, que se trata.

Uma ou outra constante pode ser privilegiada pelos autores dos diversos tipos de folhetim, gerando estilos diferentes e dando margem, em certos casos, a uma aproximação com a literatura consagrada pelo cânone estético. Não que essa literatura seja radicalmente antitética à informação ou ao saber teórico: a ficção proustiana é atravessada por especulações de natureza psicológica, assim como acontece nas obras de autores de grande envergadura como James Joyce, Thomas Mann e outros.

A diferença é que, neste último caso, o “histórico” (psicologia, filosofia, teologia etc.) é “informação” *inseparável* do texto, isto é, o seu sentido se produz no interior da armadura romanesca, e não vem de “fora”, como uma dimensão do real que se agrega ao fictício, como se dá primordialmente na ficção de massa, da qual se pode dizer que muitas vezes constitui o reflexo “parajornalístico” – mesmo sem indicações de autoconsciência por parte dos personagens – de questões da época. Na novela policial, por exemplo, a informação é um dado exterior, separável, destinado a produzir “efeitos de real” e a reforçar a verossimi-

lhança da fabulação. Do saber técnico da investigação policial provém informação necessária para que o detetive possa combinar a sua destreza física, quando é o caso, com o tirocínio (senão o palpite, a sorte etc.) que também o singulariza como herói.

Citamos a novela policial porque, na verdade, o que estamos chamando de “literatura de vigilância” é um setor especializado da narrativa policial que, por sua vez, sempre trabalhou com o imaginário de identificação do Mal e de manutenção da Ordem.

É um setor problemático para a crítica convencional. São muitos os críticos “sérios”, nacionais e estrangeiros, em épocas diversas, que se debruçaram sobre a narrativa policial, quando não para simplesmente rebaixá-la como subliteratura, ao menos para apontar-lhe os pecados para com a forma, que poderia levar o texto romanesco a ser reconhecido como literatura “plena”, isto é, como obra ajustada ao cânone literário. Alguns, particularmente *snoobs*, podem mesmo aventurar-se a ofensas paradoxais, a exemplo do filósofo e cientista alemão Hermann Keyserling, notório por suas frases de efeito, para quem Georges Simenon não passaria de “um imbecil de gênio”.

O tom dessas críticas costuma oscilar entre a pura expressão do gosto estético pessoal e a mera descrição de um repertório de histórias e autores, como se fosse este um objeto sociológico ou um fato social atravessado pela narratividade. Mas a crítica habitualmente confina esse gênero uma espécie de gueto estético.

O paradigma desse gênero é *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, o longo e pitoresco relato das aventuras de “Rodolfo”, um aristocrata alemão disfarçado de operário no submundo parisiense. São muitos volumes com peripécias de forte apelo popular, mas que tiveram uma enorme ressonância em altas esferas da cultura, para ficarmos apenas em Karl Marx, que escreveu sobre o livro. Escreveu, fez duras ressalvas ao con-

teúdo, mas foi claramente seduzido pelo enredo, embora não o tenha dito expressamente, como a maioria dos intelectuais que se debruçou analiticamente sobre o folhetim, mantendo sempre em reserva o prazer do texto. Ludwig Wittgenstein, um dos grandes mestres de pensamento do século vinte, não escondia a sua predileção por narrativas de *western*. Outro nome de destaque é Jean-Paul Sartre, um dos poucos que admitiam ter encontrado em narrativas folhetinescas o impulso motivador do hábito da leitura. Os Pardaillan, Fausta e outros folhetins de Michel Zevaco foram os favoritos de Sartre.

No passado, o jornal institucionalizava a mediação entre o escritor e o mercado, com o risco de dissolver às vezes a imagem do autor junto ao público, como assinala Martín-Barbero: “Para a maior parte do público do folhetim, o autor importava tão pouco que as pessoas achavam que eram os entregadores que escreviam os romances” (Martín-Barbero, 1997, p.127). Nessa mediação, estava embutida uma relação de trabalho assalariado, com efeitos literários condicionados, como bem vê o mesmo Barbero:

(...) a remuneração do escritor disfarça um salário. Agora o realmente novo e decisivo é que a relação assalariada penetra o ritmo — seria melhor escrever ‘contra o relógio’ — e o modo de escrever para um meio de comunicação que impõe um formato, expondo o escritor, revelando seu modo de trabalhar, ao erguer entre escritor e texto uma mediação institucional com o mercado que reorienta, rearticula a intencionalidade ‘artística’ do escritor (Martín-Barbero, 1997, p.174-5).

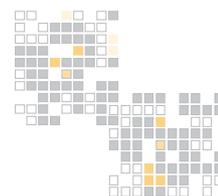
Ainda hoje, uma grande parte dos “folhetinistas” da narrativa policial-detetivesca provém do meio jornalístico ou de outros profissionais do texto, que de algum modo transferem documentalmente sua experiência prévia para os personagens e enredos.

Um exemplo padrão é Connely, um dos melhores na atualidade, assim apresentado na orelha de um de seus livros: “Michael Connely cobria crimes e julgamentos para o Los Angeles Times, tendo sido um dos membros da equipe que recebeu o *Pulitzer* devido à reportagem sobre os tumultos ocorridos na cidade em 1992. Autor premiado de vários romances protagonizados pelo policial Harry Bosch, ele vive atualmente em Los Angeles, dedicando-se integralmente a escrever”.

Essas preliminares foram talvez longas, mas necessárias à apresentação da “literatura de vigilância”. Para começar, registre-se a informação de que a maior parte desses escritores provém do meio jornalístico, do meio policial e do meio dos serviços de inteligência do Estado americano. Trata-se de um ambiente editorial de milionários, os *best-sellers* são numerosos e costumam render milhões de dólares para os autores.

Por que? Porque é uma escrita transmidiática. O gênero policial-detetivesco em todas as suas espécies tem uma forte afinidade com as formas expressivas audiovisuais (cinema e televisão), possivelmente devido à fácil tradução que se pode fazer entre os diferentes campos semióticos, uma vez que “o folhetim” não busca a sua especificidade numa intervenção estilística no vernáculo, e sim no agenciamento imaginário de conteúdos fabulativos, ou seja, na pura narratividade – isso que os norte-americanos chamam de *storytelling* – entendida como exacerbação da intriga.

Isso faz do gênero uma ficção propriamente comunicacional, com propriedades *transmidiáticas*, isto é, *perfeitamente adaptável a diferentes suportes*. O grande cineasta russo Sergei Eisenstein revelava ter disto plena consciência, ao proclamar, num ensaio, a literatura policial como “o gênero de maior eficácia” entre todos os da literatura moderna, exatamente porque nele “os meios de comunicação se sobressaem ao máximo”. De fato, é forte o apelo do folhetim ao imaginário



mítico que estimula a imaginação de tal modo a permitir a “visualização” dos personagens ou das paisagens em que eles se movem. O literário-folhetinesco demanda uma espécie de contato afetivo em bruto com o leitor, com os sentidos mais do que com a inteligência, tal como precisou, em termos um tanto fóbicos, Ian Fleming: “Escrevo para heterossexuais de sangue quente, que têm de ler em camas de hotéis, cabanas de trens, poltronas de aviões”.⁴

A dimensão simbólica (linguagem e a intervenção estilística da alta literatura) não se presta tão bem ao transmediatismo, mas a dimensão imaginária, sim. E isto é facilitado pelo realismo literário, que constrói um trânsito cômodo para o que o jornalismo chamaria de “realidade objetiva”. Esse trânsito é fortemente ideologizado na sociedade americana, refletindo o imaginário bruto ou subterrâneo de uma formação social voltada para o controle do Outro e para a guerra. A literatura de vigilância é uma ficção imperialista e paranoide.

Antes, os heróis do controle e da vigilância provinham principalmente da CIA (americana), do MI-5 (britânico) ou da DST (francesa). Na prática, eram espões que combatiam a KGB (russa), outra agência de controle e espionagem. Nos textos de agora, o terrorismo árabe passou a ocupar o lugar do grande inimigo. Os heróis americanos ainda estão na CIA, mas ultrapassados em brilho pelos agentes do NSA, o Serviço Secreto do Tesouro Americano, esse mesmo denunciado por Snowden. Com a tecnologia eletrônica da NSA, a vigilância está vocacionada para ser total.

São muitos os autores. Mas se pode tomar Tom Clancy como um padrão, por ser considerado um mestre da mistura de realismo com autenticidade. Um pequeno trecho de livro serve de amostra:

“Nós botamos a mão num resto de informação no evento da embaixada de Tripoli (...) O disco

tem um monte de arquivos JPEG.

“Fotos do esconderijo do Emir?”, perguntou Brian.

“Não temos tanta sorte. Os bandidos estão aperfeiçoando o jogo deles. Estão usando esteganografia”.

“Repita isso!”

“Esteganografia. Estego, para dizer curto. É um método de criptografia — essencialmente, é esconder uma mensagem dentro de uma imagem”.

“Como tinta invisível”.

“Mais ou menos (...) Aqui estamos falando de fotos digitais. Veja, uma imagem digital não é nada mais do que um punhado de pontos coloridos”.

“Pixels”, disse Chavez.

“Certo. Cada pixel recebe um número — de valor vermelho, azul e verde, normalmente indo de zero a 255, a depender da intensidade. Cada um destes, por sua vez, é armazenado em oito bits, começando em 128 e pulando de volta para um, reduzindo à metade progressivamente, assim de 128 para 64 para 32 etc. A diferença em ou dois ou mesmo quatro no valor de RGB é imperceptível ao olho humano”.

“Não consigo acompanhar você”, disse Brian. Resuma”.

“Essencialmente se trata de esconder caracteres dentro de uma foto digital, alterando ligeiramente os pixels”.

“Quanta informação?”

“Digamos, uma imagem de seis por quatro a quatro por oito... meio milhão de caracteres, para mais ou para menos. Um romance de bom tamanho” (...) Estamos falando de cerca de uma dezena de pixels alterados numa mensagem que contém milhões. É a proverbial agulha no palheiro”.

Este é um trecho de “Dead or Alive”, um “New York Times bestseller”. Na história, todo mundo vigia todo mundo o tempo inteiro. O presidente dos EUA é um ex-agente de inteligência, o brilhante filho do presidente é agente de campo da inteli-

⁴ Ibidem, p.145.

gência, todo patriota é necessariamente paranoide diante do estrangeiro, árabe bom é árabe morto.

Como se pode concluir, a ficção de vigilância é reflexo direto do imaginário isolacionista, guerreiro, imperial, xenofóbico e paranoide das classes

dirigentes americanas. A propósito, vale recordar Maiakóvski quando dizia que “a arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo”. No caso em pauta, a arte é tão só um martelo para arrebentar a cabeça do Outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves – essai sur l' imagination de la matière*. Librairie José Corti, 1942.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

RAHV, Philip. *Image and idea: fourteen essays on literary themes*. New York: New Directions, 1949.

RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2007.

SERCOVICH, Armando. *El discurso, el psiquismo y el registro imaginario*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.

Recebido: 23/09/2016

Aceito: 09/12/2016

