

# Literatura e ditadura: alguns recortes

Paloma Vidal

*Olvidá el mensaje. Olvidá todo aquello que tengas para decir. Olvidá la ideología. Olvidá todo excepto la historia. Si tu ideología es suficientemente fuerte, aflorará en cada palabra.*

Rodolfo Walsh

No início da década de 80, alguns críticos assumiram a tarefa de avaliar a literatura que havia sido produzida durante a ditadura militar. Desse empreendimento resultaram livros como *Vale quanto pesa*, de Silviano Santiago, e *Literatura e vida literária*, de Flora Süssekind, que discutiam o modo como a literatura havia respondido à repressão. Evidenciou-se que nas duas décadas que se seguiram ao golpe militar a literatura havia se tornado um meio de denunciar as atrocidades cometidas pelo regime e de evitar o silenciamento absoluto da sociedade. O maior desafio dessa literatura engajada havia sido transmitir uma mensagem política sem se render ao maniqueísmo. Feito o balanço, destacaram-se duas vias predominantes na produção da época: a alegórica e a jornalística – na primeira incluíam-se os “textos que se filiam ao realismo dito mágico e que, através de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretendem, crítica e mascaradamente, dramatizar situações passíveis de censura” e na segunda “os romances-reportagem, cuja intenção fundamental é a de desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real”. (SANTIAGO, 1982: 52).

Flora Süssekind retoma essa bipartição e mostra que as duas tendências caminham juntas em relação à maneira de fazer transparecer o engajamento. Ambas privilegiam a transmissão de uma mensagem unilateral, fixando o leitor na posição de receptor da informação cujo conteúdo é uma denúncia política. “A mesma chave mestra político-referencial abre todas as portas” (SÜSSEKIND, 1985: 61). Uma vez que os meios de comunicação estavam censurados, a literatura assumia a função informativa que lhes estava impedida. Como consequência disso, muitos textos sustentaram uma posição crítica com

relação aos fatos, mas não com relação à linguagem e ao leitor, fazendo da primeira apenas um meio e do segundo um seguidor em potencial.

Walter Benjamin, em um ensaio intitulado “O autor como produtor”, desenvolveu uma reflexão sobre literatura engajada que antecipa os problemas encontrados pelos críticos brasileiros. Benjamin buscava uma solução para o problema de como unir na obra o que ele chama de tendência política e tendência literária. Ele defende uma subordinação do político ao literário como único modo de produzir um efeito no leitor, abalando suas convicções e impedindo que a obra seja apenas um meio de entretenimento. O engajamento do autor no nível de suas convicções pessoais, ao passar para o texto sem elaboração literária, não é capaz de modificar a estrutura sociopolítica dominante. Benjamin dá como exemplo uma corrente da fotografia alemã, a “Nova objetividade”, que no lugar de modificar o aparelho produtivo – esse seria o papel do artista – apenas o abastece de informação, transformando em objeto de consumo a luta contra a miséria. No polo oposto, Benjamin situa o teatro épico de Brecht que transforma o espectador em colaborador da obra. Para produzir algo assim seria necessário que o escritor fosse capaz de refletir sobre sua própria produção. Um tal espírito crítico deveria guiar o escritor e ser transmitido ao leitor para que a obra se transformasse em um veículo de mudança e não um mero documento panfletário:

O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. (BENJAMIN, 1985: 132)

Em *Literatura e vida literária*, Flora Süssekind mostra que existe uma escolha da forma utilizada para responder à censura. Em outras palavras, que a censura não determina de antemão a maneira como a literatura irá lhe fazer face. É uma escolha que, além de resultar do momento político, dialoga com a tradição e com o público. Como vimos, tendeu-se na década de 70 à narrativa alegórica ou jornalística. Guiadas pela idéia de que a denúncia só alcança o público se dela desaparecem as ambigüidades, ambas procuraram representar uma situação de violência e com isso denunciá-la. Analisar esse período traz à tona um aspecto problemático de sua produção literária: o espelhamento entre a retórica da

censura e do censurado no que se refere à expressão maniqueísta dos acontecimentos. O que se vê em muitos relatos de denúncia, tanto pela via jornalística como alegórica, é uma literatura de mão única, cujo objetivo maior é exercer uma função compensatória. Como assinala Silviano Santiago, trata-se de uma literatura que mantém “um laço mais estreito com a censura, visto que sua razão de ser está no nomear o assunto proibido e no despojar-se dos recursos propriamente ficcionais da ficção” (SANTIAGO, 1982: 53).

A avaliação da produção literária dos anos 70 nos faz refletir sobre os meios que a literatura tem de intervir na realidade. Ela pode informar, como fazem os jornais ou a televisão, pondo-se do lado da referência e tornando-se um documento da realidade censurada, mas ela pode também ir além da informação, contestando inclusive os princípios de objetividade e neutralidade que a regem. Ao deslocar o foco da literatura para a informação, tende-se a abrir mão da pluralidade de sentidos em nome de um quadro unificador da realidade. A linguagem se torna apenas um meio de chegar ao fato. As narrativas que seguem esse paradigma acabam sendo literariamente conservadoras, ainda que politicamente subversivas para a censura. Não seria possível responder à censura subvertendo sua lógica, isto é, questionado seu discurso e os valores implicados nele?

Um exemplo de narrativa que apresenta esse tipo de subversão é *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, particularmente a cena do interrogatório que, deixando de lado recursos naturalistas e alegóricos, surpreende o leitor com um diálogo que se aproxima do *nonsense* em vez de reproduzir as perguntas que seriam habituais em uma situação desse tipo.

– Cite outras datas e respectivos acontecimentos.

– 1587: Sir Francis Drake destrói a frota espanhola no porto de Cádiz; abril de 1665, a Grande Praga em Londres; 7 de outubro de 1870, Leon Gambetta, em um balão dirigível, escapa de Paris sitiada, para prosseguir na guerra contra a Prússia; 18 de dezembro de 1865, a escravatura é abolida nos Estados Unidos; 2 de maio de 1885, o Estado Livre do Congo é fundado por Leopoldo II, rei da Bélgica; 1º de outubro de 1936, o Generalíssimo Franco é nomeado chefe do governo espanhol; 6 de agosto de 1945, a primeira bomba atômica é lançada em Hiroshima; 30 de outubro de 1941...

*Duas chibatadas por aborrecer-nos com tantas datas.*

– E o que aconteceu em 1584?

– ?

*Uma chibatada por não lembrar-se o que aconteceu em 1584.* (SANT'ANNA, 1995: 122-123)

Através do sem sentido da situação narrada, o texto de Sérgio Sant'Anna não só obriga o leitor a considerar a gratuidade da violência por uma via inesperada, desautomatizando seu olhar sobre a tortura, mas aponta para os limites da linguagem na representação da violência. Como representar o sofrimento causado pela violência? Como passar isso para o leitor? Como afirma Flora Süssekind, a tortura parece irreduzível ao plano discursivo. “Por isso quanto mais minuciosas e emocionais as descrições, mais o assunto e a sensação que se buscava produzir parecem escapar.”(SÜSSEKIND, 1985: 52)

Em “Prosa literária atual no Brasil”, texto de 1984, Silviano Santiago refere-se novamente às duas tendências dominantes da literatura dos anos 70, e inclui uma terceira corrente constituída pelos relatos de cunho autobiográfico. Apesar de estarem mais próximos do romance-reportagem do que da narrativa alegórica, diferenciam-se também dele na medida em que partem da visão de um sujeito que dá voz à história através de suas vivências pessoais. Tomando como exemplo o texto autobiográfico *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, abordaremos agora esse outro nível da relação entre a literatura e a ditadura de 64.

*O que é isso, companheiro?* foi escrito quando Fernando Gabeira retornou do exílio em 1979. Narrado em primeira pessoa, centrado na figura do próprio Gabeira, o livro opta por uma perspectiva mais próxima da experiência do narrador, ainda que pressuponha que essa experiência foi comum a um grupo de pessoas. A partir da visão de um personagem, o livro se propõe a informar sobre o golpe e os anos de ditadura. O olhar de Gabeira é o de alguém que pôde tomar distância em relação àquela época. A subjetividade do narrador é posta em destaque, relativizando os fatos, deixando claro que essa é sua visão e não uma visão absoluta, como quando ele pergunta: “Quem era eu para entender as coisas profundamente?” (GABEIRA, 1998: 97)

Flora Süssekind destaca o uso abundante do condicional no livro de Gabeira. Minimiza-se assim o caráter fatural do texto e joga-se com o potencial, com aquilo que *poderia* acontecer. Esse recurso é usado, por exemplo, nas cenas de tortura para não descrevê-las diretamente, evitando o excesso de minúcia que nos romances-reportagem promove uma verdadeira retórica do horror. Outra característica do estilo de Gabeira são as

frases curtas e o tom informal, que devem muito ao discurso jornalístico, além do uso freqüente da segunda pessoa para aproximar o leitor. Essa última opção está relacionada à necessidade didática de informar uma geração que não vivenciou a ditadura. Boa parte do público consiste de jovens desejando suprir uma carência instaurada pela censura. No seguinte trecho, Gabeira dirige-se a seu provável leitor:

O amigo (a) talvez fosse muito jovem em 64. Eu mesmo Achei a morte de Getúlio um barato só porque nos deram um dia livre na escola. Um golpe de Estado, entretanto, mexe com a vida de milhares de pessoas. Gente sendo presa, gente fugindo, gente perdendo o emprego, gente aparecendo para ajudar, novas amizades, ressentimentos... (GABEIRA, 1998: 25)

O relato de Gabeira dá margem a heroicização do personagem-narrador, uma vez que a história gira em torno de um acontecimento real que foi o seqüestro do embaixador americano por um grupo de jovens militantes. O heroísmo só é amenizado porque a narrativa conta o fracasso de uma empreitada política e tende a relativizar as convicções que guiavam o narrador naquela época. Evidenciam-se com freqüência as fraquezas do projeto, as fraturas dos grupos, a ingenuidade dos militantes. O exílio viabilizou, como argumenta Santiago, um exílio interno que permitiu aos intelectuais uma consciência mais aguda desse estado de marginalização e “a descoberta de que o tecido social é feito de diferenças apaixonadas e que a negação das diferenças (com vistas a um projeto único para todos) é também o massacre da liberdade individual, o recalque das possibilidades mais autênticas do ser humano.” (SANTIAGO, 1989: 34) Em *O que é isso, companheiro?* a perspectiva do narrador é a de um indivíduo com vivências, idéias, sentimentos particulares e, principalmente, com críticas a respeito de seu papel na história:

Como é que um intelectual pode se negar tão profundamente? Passava os dias lendo jornais, fazendo planos para matar Eduardo e limpando *ad nauseam* meu revólver Taurus 38 que jamais disparei contra ninguém, mas que mantinha em um estado impecável, como se me esperassem, a cada manhã, fantásticas batalhas campais, ali naquele apartamento de Ana, onde o único vestígio de luta eram as camas desarrumadas com a agitação dos nossos sonhos. (GABEIRA, 1998: 148)

A prosa de Gabeira distancia-se do neonaturalismo dos romances-reportagem por não aderir a uma versão unificada da situação política dos anos 70, o que possivelmente contribuiu para que *O que é isso, companheiro?* não tenha sido tão bem recebido pela esquerda. O livro não segue a tendência principal do romance-reportagem que, como diz Sússekind, seria o de “produzir ficcionalmente identidades lá onde dominam as divisões, criando uma utopia de nação e outra de sujeito, capazes de atenuar a experiência cotidiana da contradição e da fratura” (SÜSSEKIND, 1985: 57). Por sua vez, o risco de uma visão mais centrada no personagem-narrador é o de que se anule a pluralidade de vozes, reduzindo tudo à perspectiva de um único indivíduo.

O livro de Gabeira não é uma exceção no que diz respeito ao caráter monológico dos textos autobiográficos de ex-exilados ou militantes políticos, em que se destaca, por exemplo, o fato de que os outros personagens não têm nenhuma profundidade subjetiva, nenhuma independência em relação à figura central do narrador. E a própria subjetividade do narrador não é explorada muito além de suas implicações referenciais. O texto é narrado em primeira pessoa para explicitar que aquelas vivências pertencem a um eu real, sendo que a elaboração do eu discursivo permanece bastante rasa. A opção pelo uso do “eu” garante uma visão mais pessoal dos fatos, mas circunscreve a narrativa politicamente engajada às aventuras de um indivíduo politicamente engajado.

O narrador autobiográfico centra seu relato nas experiências vividas por ele próprio em um período do passado que a distância temporal lhe permite abordar com olhar crítico, mas não coloca em questão a possibilidade de narrar tais experiências. Se, por um lado, a narrativa autobiográfica ao estilo de *O que é isso, companheiro?* consegue expor o caráter contraditório dos acontecimentos, por outro, evita o problema de como representar, nos limites da linguagem, uma experiência traumática. Walter Benjamin, em seu texto “O narrador”, observa que no mundo moderno a experiência está em baixa e comenta a situação dos combatentes que voltaram da primeira guerra mundial mais pobres em experiência comunicável. Diante de determinadas situações traumáticas – como foram as grandes guerras ou as ditaduras nos países latino-americanos – os escritores se confrontam com o silêncio, desconfiados da linguagem como meio de comunicar a experiência. O narrador autobiográfico, pelo contrário, acredita na possibilidade de comunicar uma

experiência que sirva de lição para gerações futuras, mas seu relato acaba transmitindo ao leitor uma redução do trauma à vivência privada do narrador.

Em um ensaio sobre literatura latino-americana atual, Ricardo Piglia fala dos momentos em que a escrita se depara com experiências de horror que parecem estar para além da linguagem. Ele se pergunta: como narrar o horror? Como transmitir a experiência do horror e não só informar sobre ele? E dá como exemplo a escrita do argentino Rodolfo Walsh, analisando o modo como ele conta uma experiência extrema: “*Hace un pequeñísimo movimiento para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir. Un pequeño desplazamiento, entonces, y ahí está todo, el dolor, la compasión, una lección de estilo*” (PIGLIA, 2001: 33). O narrador vai em busca da voz de um outro capaz de lhe dar a imagem da experiência que lhe escapa. Piglia cita um trecho da “Carta a Vicky” em que Walsh relata o momento que soube do assassinato de sua filha pelos militares. Diz Walsh: “*Hoy en el tren un hombre decía ‘Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año’*”. E conclui: “*Hablaba por él pero también por m.*” (WALSH, 1981: 16). Ir em direção ao outro permite sair do cárcere do eu e abrir as portas do texto para o leitor. É o que Silviano Santiago indica em seu texto sobre o narrador pós-moderno: “Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia” (SANTIAGO, 1989: 51).

Para encerrar estes recortes, abordaremos o romance de Silviano Santiago *Em liberdade* (1981). No *Journal des Faux-Monnayeurs*, André Gide afirma que seus personagens não imitam o que ele é, mas o que ele poderia ter sido. Ao estilo de Gide, Silviano Santiago escreve uma ficção que apresenta um mundo possível: o de Graciliano Ramos ao sair do cárcere. *Em liberdade* utiliza como recursos a *mise en abîme* e o pastiche para extravasar os limites da narrativa tradicional e aprofundar a discussão sobre o papel da literatura. Lançando mão da voz de um Graciliano imaginário que sai da prisão e decide relatar em um diário seus primeiros dias em liberdade, Silviano transporta para a ficção questões referentes ao engajamento do escritor e à relação entre escrita e censura.

*Em liberdade* dissolve as fronteiras ficcionais e desestabiliza as certezas do leitor. Sabemos que se trata de uma “ficção de Silviano Santiago”, mas logo nos deparamos com

uma nota do editor – o próprio Silviano – que nos descreve o caminho que o manuscrito de Graciliano Ramos percorreu até sua publicação. A narrativa mesma desdiz o autor destituindo-o de sua autoridade. O sentido do texto é desdobrável e se dissemina na leitura. A proposta de Silviano faz apelo à participação do leitor, criticando aquele que “não quer fazer esforço quando lê” e “deixa-se guiar apenas pelas faculdades da memória e não pelas da reflexão” (SANTIAGO, 1994: 122). Seu texto é “escrevível”, no sentido barthiano que o próprio Silviano Santiago analisa em “O entre-lugar do discurso latino-americano”: “(...) a leitura em lugar de tranquilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finamente para acelerar o processo de expressão da própria experiência” (2000: 20).

*Em liberdade* é ao mesmo tempo uma autobiografia e a biografia de um outro – uma *alterbiografia* (EDELWEISS, 1990). Desloca-se o olhar como modo de responder à censura. Como diz o narrador: “Encontrar uma razão para deixá-las existir no papel e no livro: eis a questão. Fora de mim e para o outro. Para isso sempre foi preciso ‘fazer ficção’ das minhas palavras. Ou não” (2000:22). Silviano Santiago dá a palavra a Graciliano Ramos; trata-se de um mergulho na experiência do outro, a partir de suas próprias vivências: “Deixar com que o outro entre no nosso mundo, enquanto entramos no dele” (2000: 50). A violência que Graciliano sofreu e relatou em *Memórias do cárcere* é revivida no contexto ditatorial da década de 70, daí o sentido que tem a escolha desse escritor como porta-voz. Circunstâncias similares unem dois escritores de épocas diferentes. A partir do momento em que Silviano Santiago assume a voz de Graciliano Ramos, estabelece-se um pacto narrativo muito peculiar, em que se superpõem às vivências de um personagem real os pensamentos e considerações de um personagem imaginário, duplo do próprio Silviano. Como diz Ana Maria Edelweiss (1990: 97): “Assumir a fala do outro e dizer ‘fui eu quem escreveu’ já é, a esta altura, imposição, compromisso assumido, necessidade. Gesto definido e definitivo: *Je est un autre*”.

O romance de Silviano Santiago se vale da voz de Graciliano Ramos para reanimar uma discussão fundamental para o momento em que é publicado. Como deve o escritor responder à repressão? Como pode se expressar aquele que foi torturado e silenciado? *Em liberdade* denuncia os riscos da ética do mártir – ética erguida sobre os “pilares da perseguição” – que põe o escritor na posição de herói vitimado. O estado de liberdade é

pouco atraente comparado ao sofrimento do preso político. E o perigo está em que o escritor acabe se acomodando nessa posição, deixando de exercer o papel crítico que lhe cabe. O cerne da discussão é o lugar do escritor na sociedade: como a literatura pode se comprometer com o seu tempo, dialogando com a história e explorando sua capacidade de fazer surgir novas realidades?

### **Referências bibliográficas:**

- BENJAMIN. *Obras escolhidas*. vol.I, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- EDELWEISS. *Em atenção à palavra do outro, alterbiografia – a autobiografia Em liberdade*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1990. (Orientador: Heidrun Krieger)
- GABEIRA. *O que é isso, companheiro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIGLIA. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- SANTIAGO. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SÜSSEKIND. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- WALSH. *Rodolfo Walsh – secuestrado por la junta militar argentina*. Madrid: Ediciones Rescate, 1981.