

CENSURA E MODERNIZAÇÃO CULTURAL À ÉPOCA DA DITADURA

Renato FRANCO¹

- **RESUMO:** Este ensaio analisa, por um lado, os significados do uso da censura durante a ditadura militar – particularmente entre a edição do AI-5, em 1968, e o início do processo de abertura política, a partir de 1975. De forma (presumivelmente) pioneira, busca estabelecer relações entre o uso da censura, a modernização cultural e a tendência para a internacionalização (ou “americanização”?) da vida cultural. Por outro lado, tenta esclarecer como o romance reagiu à censura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Brasil: período militar; Brasil: anos 70; história e literatura; literatura brasileira: anos 70; censura e cultura, romance e política.

Censura e modernização

A repressão e a censura à vida cultural do país foram intensas à época da ditadura militar – particularmente entre dezembro de 1968, quando foi promulgado o AI-5 – e no início do processo de abertura política “lenta e gradual” adotado pelo general Ernesto Geisel, a partir de 1975.

Logo após o golpe, os militares desencadearam forte repressão apenas aos setores da produção cultural que mantinham algum tipo de vínculo com os movimentos populares politicamente organizados – como

¹ Departamento de Antropologia, Política e Filosofia – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14800-901 – Araraquara – SP.

era o caso dos Centros Populares de Cultura, criados pela União Nacional dos Estudantes. Após a edição do AI-5, porém, passaram a reprimir e a censurar todo tipo de atividade cultural.

Aparentemente, a fúria repressiva da ditadura parecia querer estancar e suprimir – imediata e definitivamente – qualquer manifestação cultural que apresentasse o mais leve indício de significado crítico e político ou, ainda, uma natureza ideológica radicalizada. Censurou indistintamente todo tipo de obra – provocando súbitas dilacerações ou doloridos silêncios em seus frágeis corpos; criou dificuldades objetivas para a circulação e a distribuição da maior parte delas, atacou a vida universitária e afetou gravemente o destino imediato de vários segmentos da produção cultural. Não bastasse isso, exerceu também árdua censura diária à imprensa.

Desse modo, um observador histórico situado nesse período poderia perfeitamente concluir que o objetivo da ditadura era também o de calar a voz da sociedade e o de comprometer a qualidade da formação política, afetiva ou intelectual dos cidadãos. Em alguns casos, poderia até ser tentado a concluir que ela desejava estabelecer um verdadeiro “vazio cultural” que, na prática, ajudaria a criar um estado de indiferença das massas em relação ao próprio destino imediato do país.

O observador histórico atual, entretanto, favorecido pela óptica mais precisa resultante do distanciamento temporal, pode identificar, nesse modo truculento com que o estado militar tratou a vida cultural, alguns sinais de que a censura não foi apenas um instrumento conjuntural utilizado para fins políticos imediatos, como costumeiramente a crítica especializada imagina. Ao contrário, a censura pode ter sido utilizada tão amplamente por razões propriamente econômicas.

Explicando melhor: ela seria, ao impedir a livre circulação de qualquer tipo de obra, ferramenta privilegiada para erradicar a vigência das tradicionais condições materiais da produção cultural, que – por exemplo – teriam possibilitado, nos anos 60, o aparecimento de uma cultura como a criada nos CPCs – cuja característica básica é a de não requerer, por parte de seus produtores, nenhuma especialização. Estes, por não estarem voltados às exigências do mercado, podiam dirigir-se diretamente ao público visado, estabelecendo com ele vínculos políticos.

Ao mesmo tempo, a censura criava oportunidades objetivas para o Estado agir com rapidez e desencadear uma avassaladora onda de modernização dessas mesmas condições materiais. De fato, com tal objetivo, ele estimulou e criou todo tipo de facilidades para a consoli-

dação definitiva – em termos verdadeiramente modernos – da indústria cultural entre nós e, conseqüentemente, de um estável mercado de bens simbólicos. Doravante, o criador de cultura seria, cada vez mais, forçado a se dirigir ao gosto – e às exigências – do consumidor anônimo.

Tal fato, porém, não está dissociado da própria situação que o país ocupava então no cenário internacional. O uso da censura e a conseqüente modernização da vida cultural podem estar relacionados com a tendência, já verificável nesses anos, para a internacionalização dessa última. Em outras palavras: por força e exigências do processo modernizador, a atividade cultural se via obrigada a experimentar uma abertura, em maior ou menor grau, para as tendências ou modas culturais dominantes nos países hegemônicos.

A censura ajudaria, assim, a encerrar um vasto ciclo cultural do país, cujas raízes remotas estariam assentadas no solo da década de 1930. Ao eliminar as antigas condições dessa produção, ela favoreceria o próprio desaparecimento da cultura local (ou nacional?); simultaneamente, auxiliaria a estabelecer aqui uma espécie de reserva de mercado para a produção desses países. Nesse novo cenário, podemos reconhecer algumas ásperas paisagens, como as das terras – antes férteis – do cinema ou da música popular, que, em pouco tempo, tornaram-se quase completamente ressecadas e desertas. Ou se trata aqui, porventura, de momento decisivo do impulso recente para a “americanização” da cultura, que Fredric Jameson (1995) identificou com precisão?

Quais seriam, então, as possibilidades da cultura local? Afinal, para sobreviver, ela não deveria adequar-se aos padrões dominantes internacionalmente? Tal fenômeno não impediria – ou dificultaria consideravelmente – a constituição (ou preservação) de obras críticas ou contestadoras nos países do Terceiro Mundo? A recente disseminação das técnicas ou procedimentos artísticos do modernismo, promovida no mundo todo por essa cultura, tende a neutralizar o efeito original delas e a resultar em obras incapazes de romper o poder dessa cultura internacional? Convém lembrar que, nos anos 60, ainda era viável o aparecimento de manifestações culturais independentes nos países não-hegemônicos: é o caso, por exemplo, do cinema de Glauber Rocha que, contra a perfeição formal do cinema americano, erigiu em virtude formal as imperfeições técnicas, constituindo uma “estética da fome” e do Terceiro Mundo.

No caso da literatura – particularmente do romance –, não houve, ao menos até por volta de 1975, uma resistência mais significativa tanto

à censura quanto aos aspectos acima mencionados. Em alguns casos – como em *Os novos* de Luis Vilela (1971) ou *Combati o bom combate* de Ari Quintella (1971) –, os narradores ou principais personagens limitaram-se, no máximo, a manifestar o desejo de continuar escrevendo ou uma confiança positiva quanto ao futuro do romance. *Incidente em Antares* de Êrico Veríssimo, também de 1971, adota uma estratégia literária que visava reconstituir a memória – ou seja, narrar a contrapelo a história recente do país – que acabaria por erigir um dos modos principais de o romance resistir às hostilidades da censura e às truculências da conjuntura.

A censura, porém, logo mostraria ser instrumento repressivo de caráter limitado. Sua ação, embora provoque consideráveis anomalias na vida cultural, jamais é demasiadamente ampla, pois ela só consegue atingir certos objetivos mais ou menos restritos. Ela, por exemplo, não logra efetivamente suprimir toda produção cultural ou controlar a qualidade e o universo das obras solitariamente elaboradas. Para quem a usa, ela apresenta ainda a desvantagem de ajudar a cristalizar certas ambigüidades ou contradições: com frequência, suas proibições ou impedimentos podem perfeitamente servir de estímulo para alguns artistas ou intelectuais criativos. Em tais circunstâncias, a censura pode, paradoxalmente, provocar o aparecimento de novos modos de usar os repertórios expressivos que, em alguns casos, chegam a ser bastante inusitados. Além disso, o público consumidor – sua grande vítima – pode criar uma espécie manhosa e matreira de decodificação, o que estabelece uma singular cumplicidade entre ele próprio e os produtores de cultura – inaceitável, porém, para a ditadura.

Censura e abertura política

Com o início do governo Geisel, a partir de 1975, a tendência “castelista” das Forças Armadas voltou ao poder e logo alterou, significativamente, a estratégia política do Estado, adequando-a de modo a obter maior sustentação política para o regime: para tanto, tratou de suprimir o “Estado de exceção” anteriormente organizado pela ditadura militar. Adotou a chamada “política de abertura”, ainda que “lenta e gradual”, que reforçou seu poder e constituiu a face mais moderada de sua organização repressiva. Tal política causou grande impacto na vida cultural. Nesse terreno, o principal efeito foi a necessidade, mais ou menos imediata, da supressão da censura, que havia se tornado um anacronismo: mais que isso, um trambolho a estorvar a con-

quista das metas almeçadas pelo sistema. De resto, ela podia ser eliminada porque os objetivos essenciais já haviam sido atingidos.

A produção literária, na nova conjuntura, foi forçada a buscar formas originais para responder aos desafios que dela emanavam: desse modo, em um primeiro momento, tendeu a buscar no jornal tanto a matéria histórica dos romances – particularmente nas páginas policiais – como o próprio procedimento narrativo, fato que implicou uma valorização exagerada da reportagem. É o caso, por exemplo, dos romances de José Louzeiro que, posteriormente, ficaram conhecidos, não sem alguma impropriedade, como “romances-reportagem”, os quais são, dessa maneira, resultantes da atenuação da censura que, entretanto, não atingiu do mesmo modo os vários segmentos da produção cultural. Eles manifestaram acentuado desejo de denunciar a violência dos militares e foram movidos por grande ânsia documental. Em todo caso, não constituíram uma prática literária fecunda, pois eram demasiadamente apegados às imposições conjunturais e resultaram em uma influência negativa do jornal sobre a literatura.

Movidos pela mesma ânsia documental e pelo desejo de narrar a história recente que ainda, por força da censura, não havia sido relatada, surgiram, em seguida, dois tipos de romance, que hoje podemos chamar de “geração da repressão”. Um desses tipos é constituído pelas memórias e depoimentos de antigos militantes políticos, pertencentes às organizações revolucionárias do início da década, como *Em câmera lenta* de Renato Tapajós (1977) e *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira (1982), além do tardio *Os carbonários* (1981) de Alfredo Sirkys. Outro tipo, também marcado pelo fim da censura, é o romance-documental empenhado em denunciar as truculências e brutalidades da repressão política. O melhor exemplo é *Os que bebem como os cães* de Assis Brasil (1975).

A supressão da censura gerou, logo no início do processo de abertura, uma radicalização ideológica da prosa de ficção, que passou a cultivar alguns temas que revelavam a predominância, entre os escritores, de um forte “sentimento de oposição”, para usarmos a expressão de Antonio Candido. Estes trataram, até com certo desleixo estilístico, de denunciar a tortura e a repressão política; de narrar os acontecimentos mais desconhecidos acerca da história política recente, tão cheia de conflitos e de episódios obscuros ou, até mesmo, histórias pessoais de militantes ou membros das organizações revolucionárias – seja para reverem posições anteriores, seja para lutarem, em outro campo, contra o esquecimento requerido pela história oficial. A maior parte dessas obras, entretanto, não logrou fornecer

mais do que uma resposta circunstancial aos desafios enfrentados pela literatura – embora, como no caso do mencionado memorialismo político, algumas delas obtivessem reconhecimento crítico pela ousadia estrutural ou pela qualidade da prosa.

O impacto do processo da abertura política na produção literária não pode ser reduzido, todavia, ao conjunto desses romances que denominamos de “geração da repressão”: afinal, na mesma época, podemos notar a eclosão de uma safra verdadeiramente fértil no território da prosa de ficção e, particularmente, do romance, que conheceu um grande número de publicações e expandiu seu público leitor – ávido por informações novas acerca da vida política brasileira. Além disso, foi decisivo, para essa eclosão, a renovação e a modernização das editoras, que formularam novas estratégias editoriais para poder sobreviver no mercado cultural e enfrentar a concorrência de outros meios – como aqueles vinculados, organicamente, aos setores mais favorecidos da indústria cultural, como é o caso da televisão.

Dessa maneira, surgiu um tipo de romance que não apenas tematizou os vários aspectos originários da vida política da década ou da modernização econômica (conservadora e autoritária), mas que, sobretudo, expressou-se por meio de procedimentos literários pouco usuais em nossa tradição cultural – como a narração altamente fragmentária, múltiplos pontos de vista narrativos ou a técnica da montagem. Tal tipo de romance, que inclui obras como *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão (1975), *Reflexos do baile* (1976) de Antonio Callado e *Cabeça de papel* de Paulo Francis (1976), começava então a oferecer uma resposta literária verdadeiramente mais elaborada às novas questões originárias daquela conjuntura histórica.

O romance da repressão

Os ventos impetuosos que agitaram a atmosfera literária, logo após 1975, empurraram o romance na direção da denúncia (da ditadura) e da busca documental, mas isso nem sempre garantiu-lhe oxigênio puro. Um bom exemplo dos efeitos negativos – literariamente falando – desse ímpeto documental, por exemplo, foi o romance de Assis Brasil, *Os que bebem como os cães*, publicado em 1975.

O livro começa com uma citação de Ernesto Sábato que estabelece uma relação especial entre História e Ficção: “A verdade histórica está muito mais na novelística do que no próprio relato dos fatos que constituem a história reconhecível como tal” (Brasil, 1975, p.5).

A utilização desse texto parece induzir, previamente, o leitor a acreditar na superioridade do romance perante a História, o que é, porém, bastante discutível. A citação pretende deduzir, dessa eventual superioridade, uma fidelidade histórica confiável no relato romanesco: ela serve para reforçar a pretensa verdade do romance – dar garantia, ao leitor, de “que a história de fato foi assim”. Tal postura não está distante da adotada pelos romances-reportagem ou por aquela tradição que, originária de um certo naturalismo, quer sempre evitar a desconfiança do leitor afirmando tratar-se “de um mínimo de literatura” e de um bom número de fatos reais – como Jorge Amado sugere nas páginas iniciais de *Cacau*. Esse procedimento literário sonega ao leitor a possibilidade da dúvida, da indagação marota acerca de sua adequação à realidade: atitude, nessa medida, também autoritária.

O romance de Assis Brasil – dividido em 41 capítulos que, sucessivamente, intitulam-se “A cela”, “O pátio”, “O grito” – apresenta ainda, quase sempre, uma linguagem que tende para a abstração e o ensaio – ou antes, para a afirmação de princípios ideológicos ou políticos que não são questionados. Veja-se, por exemplo:

Um nome que lhe fora caro no passado, se é que tinha um passado, ou era apenas a consciência sofredora de todos aqueles homens, de todos os homens que sofriam em qualquer parte. Homens sem liberdade. (Brasil, 1975, p.27)

e

Era isso: a revolta crescia porque o homem não queria admitir que fosse torturado pelo próprio homem – a revolta maior estava neste fato. E os homens não seriam tão cruéis e dramáticos se seu inimigo fosse apenas um animal qualquer... (p.57)

Além disso, as descrições são abundantes, embora talvez nem sempre necessárias; isso confere à narração um ritmo frequentemente lento, repetitivo, de frágil tensão. Deixemos, no entanto, os pontos negativos para concentrarmos nossa atenção no único (eventual) aspecto positivo.

Do ponto de vista informativo acerca do período, o romance apresenta algum interesse. Ele narra, geralmente por meio de um narrador neutro e não totalmente onisciente, o destino de Jeremias, um professor de literatura que, em um dia qualquer, é preso pelos órgãos repressivos e trancafiado em uma pequena cela úmida e escura, onde é vítima de constantes torturas e maltratos, além de confinado à mais extrema solidão. Veja-se, por exemplo:

Foi empurrado, as mãos algemadas nas costas. Estava em frente à cela. A porta foi aberta, o esparadrapo tirado de sua boca – a violência fez seus lábios ficarem algum tempo de lado – e o empurraram para dentro, para a sua escuridão... (p.20)

e também

O seu vizinho continuava a apanhar – debatia-se, era atirado de encontro à parede de sua cela – foi se sentindo mal, um enjôo no estômago cheio – a comida já não lhe era uma lembrança agradável. Poderia ser o próximo a ser castigado. Era isso: uma falsa ilusão e depois o castigo. Eles agiam assim. (p.144)

Preso e torturado sem saber por qual razão – desconhecimento compartilhado pelo narrador –, ele sofre um duplo processo que poderíamos chamar de “desrealização”: por um lado, é freqüentemente conduzido por corredores sinuosos que desembocam num falso pátio, onde “até o céu é pintado”; por outro, é submetido à ação de drogas que o mantêm submisso e semi-inconsciente. Elas o fazem esquecer e romper, abruptamente, os vínculos com o passado – espécie de supressão do tempo:

E pela primeira vez tentou captar algumas lembranças da **vida passada** – mas o vácuo é enorme, o vazio, um túnel sem saída. (p.15)

ou ainda:

Se ao menos pudesse pensar no passado. Mas tudo parecia estar em branco para trás...

Os guardas passaram uma esponja no meu passado, lavaram a minha mente – só tenho que suportar as algemas, o escuro, o simples prato de sopa incolor... (p.30)

E era fácil concluir: a comida estava drogada, assim como a sopa... E esperaria pela sonolência e o esquecimento (p.143)

A matéria do romance é, então, a narração detalhada – e a conseqüente denúncia – do funcionamento das instituições repressivas constituídas pela ditadura militar. O leitor visado era, pois, aquele que desejava obter informações acerca da repressão, quase sempre movido por interesse extraliterário: um dos motivos da expansão do público talvez tenha sido o fato de que a leitura, nesse momento, parecia um gesto subversivo – um ato de oposição política ao regime.

A ação passava, assim, a implicar dois níveis distintos: o dos fatos vivenciados na prisão e a luta pessoal de Jeremias para reagir a tal situação, o que acarretava um reaprendizado de seus hábitos e um esforço enorme tanto para poder identificar o tempo e o espaço que experimentava como para recuperar os vínculos com o passado e restabelecer a memória; só assim poderia, também, conhecer as causas (arbitrárias) de sua prisão. Veja-se, a respeito:

O pequeno rato poderia ser o seu relógio – **poderia por ele marcar as etapas** daquele confinamento, e então a sua orientação **seria melhor para organizar os pensamentos e saber.** (p.65)

É também:

E teve medo agora, após a pacífica descoberta dos entes que tinha amado, de um passado ainda de peças soltas – e teve medo que seu ódio estivesse crescendo, tomando a forma de uma revolta mais violenta. Não, não por este caminho.

Não por este caminho – a sua revolta era apenas resistir, sobreviver, como sobreviveria o pequenino rato em sua vida adversa... (p.68-9)

Em resumo: o sólido sistema repressivo que o isolava e cortava todas as suas formas de comunicação com os homens, também sonegava-lhe a memória e, portanto, a própria identidade, o que o reduzia a uma condição existencial semelhante à de um cão ou de um rato. Não almejava, nessa situação em que era obrigado a ser servil e “domesticado como um animal”, outra coisa senão sobreviver para, quem sabe, lograr um dia “organizar melhor os pensamentos e saber”, ou seja, reconstituir os nexos perdidos de um passado vislumbrado, mas que permanecia, ainda, cheio “de peças soltas”.

O romance, portanto, pode ser incluído entre aqueles que lutaram contra o esquecimento e procuraram recuperar o material histórico reprimido, recalcado, pelo brutal sistema repressivo da ditadura. A luta para recuperar a memória, núcleo menos escorregadio dessa obra e uma das grandes questões experimentadas pelo romance dos anos 70, é, aqui, claramente, uma luta contra a censura. É essa que corta, no presente, os vínculos com o passado e suprime a historicidade dos fatos que se tornam peças desconexas, fragmentos incompreensíveis de uma realidade inacessível.

A censura, como dirão vários personagens de diferentes romances da década, faz que “ninguém saiba narrar a história inteira”. Para reconstruí-la, o romance de Assis Brasil foi obrigado a recorrer a duas

vozes narrativas diferenciadas: enquanto Jeremias é vítima da repressão e não consegue reagir a ela, o narrador é – como já foi assinalado anteriormente – neutro; ele apenas acompanha e registra a distância o desenrolar dos acontecimentos; porém, ele também desconhece o passado e as causas da prisão. Contudo, no momento em que o personagem começa a lutar pela recuperação da memória e, portanto, de sua identidade, o narrador transfere sua atividade para Jeremias, que se torna de fato o narrador.

Este procedimento – a recorrência a dois ou mais narradores – é também utilizado, por exemplo, por Antonio Callado em *Reflexos do baile*. Nessa obra, o narrador, embora ainda apresente traços tradicionais originários do narrador do romance do século XIX – conforme já assinalou Davi Arrigucci Jr. (1979) – é, de fato, o organizador de um vasto e heterogêneo material, como cartas, bilhetes pessoais, anotações de diários, fragmentos de comunicados diplomáticos ou oficiais, que são dispostos na forma de mosaico de modo a revelar, de cada ângulo ou visão particular dos fatos, a história que, porém, só será mais clara ao leitor – ele próprio, espécie de co-autor ou outro narrador. Também Ivan Angelo (1978), em *A festa*, recorreu a múltiplas e simultâneas vozes narrativas para relatar os vários aspectos implicados nos acontecimentos verificados no dia 30 de março de 1970, em Belo Horizonte. Dessa maneira, a fragmentação e a narração múltipla ou descentralizada são procedimentos literários requeridos pela elaboração romanesca que, a contrapelo, tentou narrar aquele material que a história oficial recalçou, banindo-o para obscuras zonas de insignificância por meio da ação supressora da censura.

É preciso questionar melhor a necessidade, apresentada por tal tipo de romance, de dedicar-se à reconstituição daquilo que um dia existiu, ainda que apenas como tênue promessa a se delinear no (frágil) horizonte da história para – fugaz centelha de felicidade – logo desaparecer na noite dos tempos. De fato, por que recuperar aquelas formas embrionárias de existência ou aquilo que, como um cometa desconhecido, desapareceu, talvez para sempre, do céu da história? Ora, Jeremias não desejava recuperar tudo aquilo que um dia foi, mas aquilo que, em outro tempo, compunha os elementos que teciam a trama de sua felicidade; ele almejava, enfim, rever os rostos das pessoas que amou e que, de algum modo, preencheram sua vida. Ele quer entender quem foi e quais as razões que o levaram à desgraça pessoal.

Recuperar a memória não é, portanto, apenas recompor o rosto do passado perdido ou reconhecer, ainda uma vez, os traços daqueles que foram motivo de alegria, mas é recuperar no presente – em um agora

dominado pelo signo da adversidade – as características de uma outra vida; de uma vida diversa da atual e na qual reluz a esperança da pacificação da existência. Reconstruir a memória é, pois, relembrar que a vida dos homens não precisa ser marcada pelo horror: ao reatar os vínculos com o passado, de fato espera-se recuperar a imagem de um tempo em que os homens não tinham o que temer.

Parece haver, entretanto, na parte final do romance de Assis Brasil, um absurdo paradoxo, um descompasso que empurra a narração para o interior mesmo daquele universo que, aparentemente, o romance tentou denunciar; em outras palavras, ele parece ceder aos imperativos da censura quando o narrador afirma: “Tudo é podridão” (p.172), para, em seguida, desencantado e impotente, decidir que só haveria um modo de reagir a seus agressores – não sem antes, porém, retomar a frase de Sartre: “o homem é uma paixão inútil?” (p.192). E opta, como forma de libertação, pelo suicídio.

De revolucionário a escritor: o memorialismo político

Em 1977, Renato Tapajós publicou *Em câmera lenta*, romance de natureza autobiográfica ao qual se seguiram, pouco tempo depois, o romance-depoimento de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?* (1982) e, um pouco mais tarde, *Os carbonários* de Alfredo Sirkys.

O texto de Gabeira apresenta não só uma prosa depurada, como também trata de reconstituir os vários aspectos implicados no itinerário dramático de todos aqueles que aderiram, pelas mais diversas razões, à guerrilha e à luta armada. Nesse relato, mostra a brutalidade da repressão política, tanto no Brasil como no Chile, já que seu depoimento começa com o narrador-personagem em desabalada corrida por uma rua de Santiago, em setembro de 1973, rumo à embaixada sueca, em busca de abrigo. Trata-se, assim, da busca do exílio dentro do exílio, o que revelava a ferocidade com que as diversas ditaduras latino-americanas tratavam os militantes políticos e os revolucionários. Também apresenta extraordinário interesse a narração da militância política, na qual aparece o freqüente despreparo dos membros da organização revolucionária; as condições materiais quase sempre precárias e o lento e terrível processo de fuga desses militantes, insulados, incapazes de conseguir apoio popular à guerrilha. Relata, também, as atrocidades experimentadas na prisão; relato que, como salientou Davi Arrigucci Jr., ultrapassa o mero depoimento para estabelecer sólida narrativa que “caracteriza uma verdadeira

descida ao inferno" (Arrigucci Jr., 1987). Não bastasse isso, o texto de Gabeira apresenta ainda a vantagem de constituir-se uma reflexão acerca dessa opção política e de procurar romper com os erros do passado para, afinal, buscar novos caminhos de resistência e de luta.

Em câmera lenta (Tapajós, 1977), apesar de evidentes desequilíbrios formais, é romance bastante elaborado, cuja estrutura narrativa é razoavelmente intrincada e decididamente fragmentária – consequência das objetivas dificuldades para narrar os acontecimentos censurados. O texto desenvolve, de modo paralelo, duas histórias que, contudo, estão de algum modo interligadas. Numa delas – talvez a secundária – são os relatados o desenvolvimento e o fracasso da guerrilha no interior do país. Na outra, o narrador tenta, com base em pequenos fragmentos por meio dos quais vislumbra a tortura e a morte de sua companheira de militância, reconstituir toda a cadeia de fatos que culminaram com a morte dela, com sua própria prisão e a completa destruição da organização política à qual pertenciam – ou seja, com a derrota de seu projeto revolucionário.

A narração provém, portanto, de um sólido esforço para relatar a história inteira e reconstituir completamente a memória sobre aquele material histórico recalcado, fragmentado e desprovido de qualquer nexos lógico. Dessa forma, o ato de narrar se assemelha a um intrigante jogo de armar que, pouco a pouco, por meio do lento acréscimo de mínimos detalhes à cena principal – a da prisão e tortura da mulher, repetida exaustivamente por meio de procedimentos técnicos originários do cinema, como o *flash-back* e a câmera lenta – adquire uma configuração mais nítida, de modo a propiciar a percepção dos laços lógicos que teceram os episódios. Lembrar essa história – salvar do esquecimento o que ela comportou de esperança e de sofrimento – é, em si mesmo, um formidável ataque ao inimigo – pois abrange tanto a denúncia da barbárie nela contida quanto a reconstituição do rosto desfigurado daquelas ruínas que atestaram, no passado, a possibilidade de outra história.

Recompôr a memória implica, portanto, inscrever ainda uma vez no céu do atual o brilho de relâmpago daquilo que, outrora, foi possível ser pensado ou sonhado. Nesse caso, ela libera, na ruína presente, o antigo pulsar vital – a centelha de vida – que continha, ainda que de forma embrionária, a esperança de que, um dia, os acontecimentos históricos pudessem ser diferentes dos da atualidade. A ruína encerra em seu coração gelado a semente de uma vida nova. Dessa maneira, ao recuperar a esperança nela contida, a memória faz reviver aquilo que outrora poderia ter sido; mas, ao fazê-lo, salva do esquecimento

os mortos e pede para que o que eles ousaram um dia sonhar seja ainda possível.

Alguns outros romances da década também tematizaram a censura e a repressão política ou narraram o terrorismo estatal – que difundia medo tanto nos setores diretamente envolvidos com a oposição à ditadura como no cidadão comum, mero simpatizante da resistência –, a tortura e as prisões. Entre essas obras, merecem destaque algumas passagens de *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão (1975), *Confissões de Ralfo* de Sérgio Sant’Anna (1986), *Reflexos do baile* de Antonio Callado (1976), bem como *Quatro-olhos* de Renato Pompeu (1976) e *A festa* de Ivan Angelo (1978).

No livro de Renato Pompeu, o próprio narrador-personagem é vítima da repressão, pois, além de perder a mulher – professora universitária e militante política que é forçada a fugir para não ser presa – tem o livro que escrevia “todos os dias, dos 16 aos 29 anos, exceto numa segunda-feira em que teve forte dor de cabeça”, apreendido. Sem jamais conseguir recuperá-lo e após passar uma temporada em um sanatório para doentes mentais – onde é internado por ver, nessa situação, seu mundo desmoronar –, põe-se novamente a escrevê-lo, mesmo sem se lembrar de nada dele. Repressão e censura provocam, aqui, uma espécie de dilaceração no personagem-narrador e, conseqüentemente, na própria narração: afinal, por causa dela, ele tenta até hoje narrar uma história que, outrora, ele próprio narrou.

Forma literária e resistência política

A festa, romance de Ivan Angelo publicado em 1976, apresenta sólida estratégia literária capaz de resistir a essas dificuldades.

O núcleo sólido dessa estratégia é determinado, em seus mínimos detalhes, pela necessidade, experimentada pela ficção dos anos 70, de burlar e superar os impedimentos e proibições da censura. Para lograr tal objetivo, o romance optou por constituir, como centro de sua trama, acontecimentos que culminaram com uma revolta popular em Belo Horizonte, em 1970. Para tanto, apoiou o relato naquele material que poderia sustentar e garantir a veracidade deles: a notícia jornalística. Se isso determinou, em alguns romances do período, uma influência negativa do jornal sobre a literatura, o mesmo não ocorre com o de Ivan Angelo: o romance insiste em citá-las – ainda que sejam puramente ficcionais – para apoiar seu corpo no elemento proscrito e banido pela repressão ditatorial.

Esse mesmo procedimento é também radicalmente adotado na parte final da obra. Ela é composta por pequenas notas que, é certo, às vezes podem ser lidas como “contos relâmpagos”, autônomos – embora, freqüentemente, relatem os desfechos dos episódios anteriores. Essas notas, porém, revelam um traço peculiar: são compostas como se fossem relatórios policiais, fichas de informações privilegiadas e confidenciais. Bom exemplo delas é aquela (situada na p.137) intitulada “Nordestino moreno, Marcionílio de Mattos”, ou esta (p.139), “Carlos Bicalho, o estudante”, mas talvez a mais contundente seja a relativa a Jorge Paulo de Fernandes (p.153). E, de fato, elas têm essa origem comum. Segundo o próprio depoimento de Ivan Angelo, elas foram inspiradas por aquelas insidiosas fichas com que a polícia política da ditadura aterrorizava os indefesos moradores dos edifícios das grandes cidades: todos deveriam entregá-las à autoridade competente. Dessa maneira, a repressão pretendia controlar todos os passos de cada cidadão.

Essa elaboração literária deixa à mostra a natureza do experimentalismo estético típico dos anos 70 – particularmente aquele que despontou na ficção mais radical do período. A energia que o domina tem conseqüências políticas. De fato, o criador literário é, nesses casos, obrigado não a refuncionalizar as técnicas artísticas do passado recente (ou nem tanto) ou buscá-las em obras contemporâneas, mas a identificar, dentre os mais variados elementos que compõem a realidade cotidiana de uma época, aqueles que possam ser transformados esteticamente, para saturar a forma romanesca de significados críticos. Assim, essas fichas policiais, instrumentos “terroristas” de uma dura política estatal repressiva, são agora objeto desse tipo de transformação estética: integradas com nova aparência à obra, elas se tornam, simultaneamente, testemunhas da barbárie daquela conjuntura e elaborações críticas e irônicas sobre essa mesma realidade – modo de o romance reagir, com algum senso de galhofa, ao horror da época. A adoção de tal procedimento permitiu que sua forma, efetivamente, apresente um caráter algo inovador. A narração fragmentária, que progride à base do acúmulo de informações sobre cada personagem, exemplifica esse aspecto.

A resistência literária às truculências da censura não se resume, porém, ao uso de tais artimanhas. Às vezes, por exemplo, o romance recorreu às práticas de resistência verificadas nas próprias redações de jornais. Caso típico desta “guernilha cultural” foi adotada pelos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*, que se recusavam a preencher, com outras notícias, os espaços em branco, resultantes dos

cortes que a censura efetuava, diariamente, em cada edição. Nesses espaços, publicavam ou versos de *Os lusíadas*, ou (indigestas) receitas culinárias. Os jornais (fictícios) citados no romance, adotam postura algo semelhante: alteram uma notícia, que teria sido imposta a todos os órgãos de comunicação, pela polícia federal. Ao (fingir) publicar a notícia em questão, o romance adere a essa prática e, ao mesmo tempo, a relata, desmascarando o aparente e imenso poder que a censura gozava na década:

"LÍDER CAMPONÊS MORTO EM TENTATIVA DE FUGA

O líder camponês e ex-cangaceiro Marcionílio de Mattos foi morto ontem em tiroteio com agentes de segurança, após empreender espetacular fuga do xadrez do DOPS.

Marcionílio, o frustrado líder camponês que há três meses tentou trazer a subversão do campo para a cidade, chefiando um verdadeiro regimento de famintos, em conexão com extremistas da Capital, arrebatou a arma de um policial, imobilizou a guarda, ganhou o saguão do DOPS e correu pela avenida Afonso Pena abaixo, atirando em seus perseguidores. Um tiro de um dos agentes que corriam em sua perseguição atingiu o subversivo na cabeça, que caiu já sem vida."

Esta nota foi distribuída pela Polícia Federal a todos os jornais da cidade e às sucursais dos jornais do Rio e de São Paulo, no dia 6 de junho de 1970, com a recomendação de não dar destaque na publicação. "O Estado de Minas Gerais" fez uma pequena alteração no princípio da nota, acrescentando: "Segundo informações dos órgãos de segurança". E o "Correio de Minas Gerais" substituiu, no final, a expressão "o subversivo" pelo nome Marcionílio. (Angelo, 1978, p.193)

Tal prática não era revestida de inocência. Ao assumi-la, o romance radicalizou aquela estratégia que viabilizou a concretização de sua resistência à ditadura, a qual tornou possível, entre outras coisas, denunciar os assassinatos políticos cometidos pelo Estado militar, como é o caso do anunciado assassinato do ex-cangaceiro.

FRANCO, R. Censure and the cultural modernization under the dictatorship. *Perspectivas* (São Paulo), v.20/21, p.77-92, 1997/1998.

- **ABSTRACT:** *This essay analyzes, at one hand, the meanings of the use of the censorship during the military dictatorship – specially between 1968 and 1975. In a (presumably) pioneer approach, it intends to establish relationships between the use of the censorship, the modernization of culture and the inclination to the globalization (or “americanization”?) of the cultural life. At the other hand, it intends to clear the issue of how the novel reacted to the censorship.*
- **KEYWORDS:** *Brazil: military era; Brazil: the seventies; history and literature; brazilian literature: seventies; censorship and culture; novel and politics.*

Referências bibliográficas

- ANGELO, I. *A festa*. 3.ed. São Paulo: Summus, 1978.
- ARRIGUCCI JUNIOR, D. O baile das águas e das trevas. In: _____. *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979.
- _____. Gabeira em dois tempos. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BRANDÃO, I. de L. *Zero*. Rio de Janeiro: Codecri, 1975.
- BRASIL, A. *Os que bebem como os cães*. São Paulo: Círculo do Livro, Nórdica, 1975.
- CALLADO, A. *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- FRANCIS, P. *Cabeça de papel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?* 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- JAMESON, F. Sobre a substituição das importações culturais: o caso da obra testemunhal. In: _____. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- POMPEU, R. *Quatro-olhos*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.
- QUINTELA, A. *Combati o bom combate*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- SANT'ANNA, S. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- SIRKYS, A. *Os carbonários*. São Paulo: Global, 1981.
- TAPAJÓS, R. *Em câmera lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.
- VERÍSSIMO, E. *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- VILELA, L. *Os novos*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.