

UMA GUERRILHA LITERÁRIA:

Memória e criação na obra *Não Verás País Nenhum*¹

Vera Lúcia da Silva²

Resumo:

Este artigo pretende discutir a relação entre jornalismo e literatura presentes na obra *Não Verás País Nenhum* de Ignácio de Loyola Brandão.

Abstract:

This article intends to talk about the relation between journalism and literature present in the work *Não Verás País Nenhum* of Ignácio de Loyola Brandão.

A obra *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, que foi publicada em 1981 revela-se um importante testemunho de uma época obscura que o Brasil vivenciou, a partir de 1964, com o advento do golpe que propiciou a tomada de poder pelos militares. Nesse texto, o nosso objetivo consiste em refletir sobre as relações estabelecidas entre o autor e sua obra, tais como os meandros estéticos do processo produtivo.

Ignácio de Loyola Brandão, jornalista desde os quinze anos de idade, nasceu em Araraquara no dia 13 de junho de 1936. Em sua carreira jornalística, contam-se diversas atuações em vários jornais e revistas e, atualmente, é diretor de redação da revista "Vogue", além de ser colunista do jornal "O Estado de São Paulo".

Loyola pertence a uma geração de escritores que convencionou-se chamar por "Geração 70", revelando em uma entrevista concedida ao jornal "O Estado de São Paulo", em 12 de julho de 1997, que sua geração esteve fortemente marcada por um "negro e inconfundível pano de fundo: o regime militar"³. Muitos escritores desse período são também conhecidos por manter um certo diálogo entre romance e jornal, visto que grande parte deles vieram dos meios de comunicação, dos jornais, da publicidade e como jornalistas podiam ter acesso aos vários episódios grotescos vinculados ao autoritarismo do Estado, mesmo que muitas vezes, devido à censura, não divulgassem tais informações.

A partir do texto "Memória e Processo de Criação – Da Literatura ao Jornal", de Regma Maria dos Santos, que foi publicado na revista Letras & Letras de Uberlândia, podemos pensar e analisar a

¹ Este texto faz parte da monografia intitulada "Imaginário social e representações culturais pós-64: Uma leitura e *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão", orientada pelo Prof. Ms. Valdeci Rezende Borges.

² Graduada em História e Especialista em História do Brasil pelo CAC/UFG.

³ Dados extraídos da Internet no site: <http://www.misterios.mfo.com.br/porque/porque15.htm>

⁴ <http://www.estado.com.br/edicao/pant/97/07/11/ca2185.html>

relação literatura/jornalismo. A autora procura compreender o processo de criação da literatura a partir da transformação da realidade em ficção, enfatizando o papel da memória como reflexo desse real e sua influência na ordenação da complexidade que envolve os homens e a sociedade. Para ela, “a memória(seja ela contínua/descontínua/fragmento/reminiscência/ lembrança) é matéria de ficção e, portanto, participante do processo criativo do artista, envolvendo a idéia de percepção e transformação”(Santos, 1997: 298).

Dessa forma, o artista percebe a realidade e a partir da ordenação de suas experiências, das vivências do cotidiano, enfim de suas memórias, ele transforma essa realidade em criação literária de acordo com sua visão de mundo e perspectivas, ou seja escreve uma história não exatamente como aconteceu, mas como lembrava-se e posicionava-se diante dela. Nesse sentido, Cecília Almeida Salles aponta que o mundo

é irremediavelmente explorado pelo artista – o processo de percepção é fora da ação e do auto controle. Nessa experiência, marcada por sua unicidade, o artista imprime seu traço na transformação que seu olhar impõe ao mundo observado. É aqui onde o narrador vê histórias onde elas estão ocultas e o artista plástico transforma a tempestade sobre a plantação em um navio velejando em campos de centeio (apud Santos, 1997: 298).

A partir da relação memória e processo de criação, Santos aborda em particular como se processa a relação entre o jornalismo e a literatura. O jornal considerado como “suporte de uma memória, vista cotidianamente como forma efêmera e descartável”, influencia de forma singular a literatura de vários escritores como o próprio Ignácio de Loyola Brandão, que consegue, através de um trabalho árduo de pesquisa, ficcionalizar o cotidiano no sentido de reorganizá-lo e reinterpretá-lo.

O jornalista, ao produzir uma obra literária, tem a possibilidade de guardar seu registro, sua memória por mais tempo. O tempo do jornal é visto como um tempo fugaz, de pouca duração, no sentido em que todos os dias somos bombardeados por novas reportagens, por fotos inéditas e inusitadas, contando-nos um fato novo que pode ou não ter ligação com os anteriores. Nesse contexto, dá-se a impressão de que tudo é passageiro e não deixa marcas.

Já na literatura, o jornalista / literato vê a possibilidade de aprisionar seu registro, de armazená-lo e fixá-lo na memória de forma mais eficaz, já que dispõe de mais tempo e espaço para desenvolver suas reflexões acerca do cotidiano transformado em criação literária. Com relação a isso, Santos evidencia que o jornal torna-se um instrumento importante para armazenar o cotidiano oferecendo ao literato “a reserva de memória coletiva e cotidiana que gravada e impressa pode ser traduzida, reinterpretada, recontada, permitindo fazer

durar o que é efêmero e passageiro” (Santos, 1997: 307).

A produção literária de Loyola acompanhou praticamente todo o período da ditadura militar brasileira. O seu primeiro livro de contos intitulado *Depois do Sol* foi publicado em 1965. Logo em seguida, em 1968 lançou o romance *Bebel que a cidade comeu*, que constitui também num forte relato da violência da década de 60 posterior ao golpe militar de 64.

Além de várias outras publicações, teve um momento marcante em sua vida literária no que se refere ao engajamento de seu livro *Zero* que foi duramente proibido no Brasil em 1975. Mesmo com a subida de Ernesto Geisel (1974-1979) ao poder e com o processo de abrandamento e “distensão” do regime que já estava em andamento, o livro teve que ser lançado primeiro na Itália (1976) e só posteriormente foi liberado no país em 1979, quando inicia-se um processo de abertura “lenta e gradual” do regime ditatorial já no governo de João Baptista Figueiredo (1979-1985) com o rompimento da censura a partir da revogação do AI-5 e anistia dos exilados políticos.

Em *Zero*, a miséria e a degradação humana aparecem como alegoria para pensarmos a opressão do regime com o enredo sendo construído a partir de “assaltos a bancos, seqüestros de embaixadores, cientistas tendo que abandonar o país, estudantes presos, crianças morrendo na fila do INPS, tortura, sonho com a casa própria, fome, burocracia, machismo, rituais demoníacos” (Dalcastagnè, 1996: 69).

Através de entrevistas e artigos escritos pelo próprio autor em que expõe suas experiências literárias, percebemos que suas obras possuem um caráter de depoimento, de tendência a registrar uma época que não podia ser estampada nos jornais e revistas, mas que era necessário publicá-las de alguma forma para que as pessoas tivessem conhecimento da brutalidade com a qual o país estava sendo governado nas mãos de militares provenientes tanto da linha dura como da linha moderada da Forças Armadas.

Brandão é um escritor altamente irônico, criticando e denunciando a realidade brasileira do pós-64. Com uma certa introspecção presente em sua obra NVPN, ele nos faz refletir e pensar o Brasil num de seus momentos mais caóticos e convulsivos procurando “criticar hiperbolicamente o ultraje da sobrevivência do dia presente, consequência dos excessos da ditadura e resultante da inépcia do governo” (Silverman, 2000: 343).

O momento era o de uma literatura que

sendo feita com arte, tinha no entanto uma influência forte do jornalismo, do documentário, do depoimento, com os acontecimentos cotidianos se refletindo sobre a produção (...), o que marcava era o desejo sincero de retratar os fatos, antes que se perdessem. Evitar que escoassem para o esgoto da história, fornecendo um alibi ao sistema duro e desumano que imperava sobre o Brasil (Brandão, apud Sosnowski, 1994: 178).

Era a necessidade de se opor, de criticar, de denunciar e registrar de alguma forma “o ponto a que as coisas chegaram” nesse sistema de governo que anulava as possibilidades dos indivíduos, que negava a eles o direito de ir e vir, de ter liberdade para expressar seus pensamentos e posições políticas, fazendo-os sentir como se estivessem “fechados por placas pregadas por fora” (Brandão, 1991: 17-19).

Escrever era uma forma de sobreviver, de resistir aos anos repressivos da ditadura. Essa atitude era considerada como um compromisso que o jornalista assumia perante a sociedade, era a forma encontrada para contestar e questionar os desmandos e a iniquidade governamental. Para os literatos,

escrevendo numa sociedade onde todos os pensamentos mesmo os de menor cunho (sexo, por exemplo), tornavam-se políticos por causa da repressão, era uma experiência que evitava que o romance fosse tratado como forma literária pura de artefato ficcional. Eles se tornaram romancistas compromissados, não porque desejavam mudar a sociedade, mas porque escrever romances era, na sociedade, naquele momento, uma atividade comprometida, quase uma atividade subversiva. (Monegal apud Silverman, 2000: 32)

A literatura veio à tona como um dos lugares privilegiados para revelar e fixar a memória destes “tempos insondáveis” (Brandão, 1991:20) que não poderiam ser ignorados nem esquecidos, podendo ser percebida também como um “lugar de memória”, no sentido dado por Pierre Nora. Para ele, a memória “se enraiza no concreto, no gesto, na imagem, no objeto” (Nora, 1993:09).

A arte literária é um espaço de construção de memória, de visões de mundo diferenciadas, de idéias singulares, pois é testemunha de um tempo, tempo esse que não se apaga mais, já que o literato o armazenou. Os “lugares de memória” são dotados de uma alta carga simbólica, correspondendo ao imbricado sistema de imagens que se articulam. É esse conteúdo da literatura que procuramos celebrar: o de memória, lembrança, idéia de algo que não existe mais, porém permanece e transforma-se a cada geração ou acontecimento.

Robert Darnton, em seu livro *O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*, também possibilita-nos pensar uma obra como um mecanismo de transmissão de idéias, no sentido de modelar comportamentos, sugerindo pensamentos, veiculando padrões a serem seguidos, além de propiciar espaço para questionamentos. Ao travarmos contato com um livro entendido “como uma força na história”, modificamos nosso pensamento, nosso comportamento, modelamos outras formas de agir porque aprendemos mais, experimentamos mais e isso nos mostra novas possibilidades (Darnton, 1990:110).

Solange Silva também nos permite refletir e compreender o que ela designa de “função social do livro”. Para ela, o livro – objeto

que dialoga com a conjuntura em que é produzido – possui três elementos básicos que definem seu conceito. Esses elementos seriam

a sua qualidade enquanto registro do pensamento humano, que se traduz como conhecimento; a sua realidade existente enquanto suporte que confere mobilidade e difusão a este conhecimento e, sua representatividade enquanto dispositivo de memorização e preservação do conhecimento (Silva, 1994:103-110).

O livro transmite uma mensagem fixando o autor e suas idéias para a posteridade. Nele a memória encontra-se armazenada e, de certa forma, “imune” ao esquecimento. Dessa forma, a arte literária é um importante documento que nos permite compreender o universo semiótico e as representações produzidas pelos indivíduos sobre os mesmos. Em NVPN, o autor coloca-nos em contato com uma sociedade marcada pelo medo, censura, perseguições e tortura, evidenciando um imaginário social ditatorial que se fazia presente no âmbito sócio-cultural, político e econômico do pós-64.

A literatura que floresceu nas décadas de 60 e 70 dialogou com esse período ditatorial, possuindo determinados traços e certas peculiaridades que merecem destaque. Alfredo Bosi já dizia que “é próprio da imaginação histórica edificar mitos que, muitas vezes, ajudam a compreender antes o tempo que os forjou do que o universo remoto para o qual foram inventados” (Bosi, 1992:176). Essa citação nos orienta a pensarmos a literatura numa relação de indissociabilidade entre a produção literária, seu contexto e a experiência do autor imerso em sua coletividade.

O que procuramos salientar é que uma obra, sendo uma expressão cultural inerente ao seu tempo, remete-nos tanto ao período em que foi escrita quanto à época que visa problematizar, além de guardar resquícios da cultura e do imaginário de um povo, registrando e às vezes até intensificando as representações que aí foram forjadas, fabricadas e inventadas.

Em nosso caso, convém ressaltarmos que Brandão escreve no momento dos acontecimentos, retratando o próprio tempo em que viveu. Mas quando falamos que o autor retrata o seu tempo, não queremos dizer que é um retrato fiel da realidade, mas sim uma construção do autor como indivíduo que ficcionaliza de acordo com seu contexto. Como historiadores, sabemos que qualquer criação literária sendo documento encontra-se impregnada de intenções que muitas vezes não conseguimos abarcar na sua totalidade, até porque não temos o real em si mesmo. Nós só podemos acessar as representações produzidas pelo autor que filtra a complexidade do real e o percebe segundo sua visão de mundo.

As obras escritas no período do pós-64 registraram esse momento conturbado da história do Brasil, mas o fizeram de uma forma diferenciada. Brandão explicita que a existência da censura e a

necessidade de iludir o censor fez com que os literatos produzissem uma literatura fantástica, absurda, expressa por meio de metáforas, alegorias, parábolas e fábulas. Nesse contexto, segundo ele, conceitos como realismo, verosimilhança e logicidade perderam seus limites, habituando o leitor a ler nas entrelinhas (Brandão, apud Sosnowski, 1994:179).

Em NVPN, percebemos a utilização da idéia do absurdo como forma de construir e representar simbolicamente a “atmosfera pestilencial”(Brandão, 1991:11) repressiva da ditadura militar de 1964.

A obra possui um “ingrediente futurístico adicional da ficção científica” (Silverman, 2000: 344), apresentando-nos uma sociedade caótica, absurda e desumana inserida num painel “delirante, macabro e patético”, com um clima pessimista e angustiante. Trata-se de uma grande megalópole representada pela cidade de São Paulo, mas vivendo em um tempo futuro, diríamos até apocalíptico, o que nos é sugerido pelo próprio título da obra: *Não Verás País Nenhum*.

O clima de NVPN é um clima tenso, conturbado e asfíxiante, com os diálogos construídos com frases curtas. O autor choca o leitor com as descrições detalhadas dos lugares, onde os personagens mais parecem estar vivendo a turbulência dos filmes de ficção científica. Bráulio Tavares, no livro *O que é ficção científica*, expõe que muitas obras fizeram uso de imagens e temas da ficção científica, mas sem se apresentarem como tal, o que ele aponta que é o caso de NVPN (Tavares, 1980).

Brandão revela que as suas histórias são construídas em termos de imagens – observadas ou vividas –, uma vez que elas constituem o ponto de partida para suas criações, que se tornam “quase roteiros de cinema numa influência sofrida pelo cinema e pela literatura americana” (Brandão apud Salles, 1990:145). A partir das leituras interdisciplinares de Brandão – incluindo obras de ficção científica, este legou-nos uma obra singular no sentido de refletir também a condição catastrófica em que se encontra o ser humano dilacerado por uma sociedade desumana.

O mundo de NVPN é um mundo da negação, da anulação do indivíduo e da anulação da condição humana em todos os sentidos. Apresenta-se como um mundo de impossibilidades, que dialoga com o clima agitado e impróspero da ditadura num momento em que as pessoas não tinham liberdade e qualquer ato que viesse a desagradar o governo era considerado subversivo sendo o indivíduo duramente punido.

A partir do texto *As (en)fiaduras do absurdo*, publicado pela *Letras em Revista* da Universidade Federal de Goiás, em que o autor José Fernandes procura definir o absurdo e distingui-lo do fantástico, podemos pensar que esses traços de negação e anulação caracterizariam a obra de Loyola como uma obra da estética do absurdo.

Para ele, o absurdo caracteriza-se “pela negação do humano do homem, na medida em que suprime sua liberdade e os valores imprescindíveis ao existir” (Fernandes, 1990:94). O absurdo metaura

uma situação caótica, com os valores sendo diluídos, na qual o homem entra em conflito com o próprio homem devido ao caos e insegurança em que vive. O homem também seria pensado em sua essência, na medida em que é colocado em situações que suprimem a sua humanidade. Diferentemente da obra fantástica em que o homem é pensado a partir do sobrenatural, de cenas difundidas pela religião ou folclore, no absurdo o medo provém do próprio homem ou do sistema que o oprime, como no caso de NVPN, Souza se vê totalmente agredido pelo Esquema.

Além disso, “o absurdo consiste justamente na inexistência da lógica e desobediência à seqüência temporal, ajustando-se aos devaneios e ao mundo caótico” (Fernandes, 1990:104). A narrativa de Loyola não obedece a linearidade temporal, uma vez que trata-se de um memorial no qual utiliza-se de flash backs para acompanharmos as lembranças de Souza.

No período da ditadura militar brasileira de 1964, a literatura precisou falar por metáforas, mas a censura à literatura não foi tão rígida como foi com relação ao teatro, cinema, música e televisão. Peças teatrais foram impedidas de encenação, filmes foram proibidos de ser exibidos, músicas foram censuradas e a “televisão estava vigiada”, mas com relação à literatura houve uma maior elasticidade da censura num país de milhões de analfabetos. Esse problema propiciou, inclusive, a busca do governo em remediar ou mascarar esse quadro de analfabetismo com a criação do MOBRAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização). Nesse contexto, enquanto outros meios de comunicação e manifestação estavam impedidos de atuação e os jornalistas não podiam revelar as coisas que aconteciam no país, começaram, então, a contar os fatos em livros com uma literatura que “apresentava o *outro* Brasil, através de duro realismo, autobiografia semificcionalizada, tratamento cômico dos costumes urbanos, introspecção constrangida, épicos desmitificados, paródia, alegoria, sátira flagrante e surrealismo” (Silverman, 2000:33).

Flora Sussekind afirma em seu livro *Literatura e Vida Literária* que “ao contrário do que se pensa normalmente, a censura não foi nem a única, nem a mais eficiente estratégia adotada pelos governos militares no campo do cultura depois de 1964”. A autora evidencia que até 1968, havia uma certa liberdade de expressão inclusive para a produção engajada. Porém, essa liberdade era restrita. A estratégia do governo era permitir que os intelectuais produzissem seus protestos, mas seus leitores foram roubados pela televisão, elemento importante para o controle social. Nessa perspectiva, os “protestos eram tolerados, desde que diante do espelho (...), podia falar sim, mas ninguém ouvia.” (Sussekind, 1985:12-14).

Nesse sentido, é importante enfatizar que o regime militar na tentativa de atingir grandes parcelas das massas por meio da televisão, fez vistas grossas e considerou legal o acordo estabelecido em 1962 entre a Globo e a Time-Life. Esse acordo visava a cooperação técnica

da empresa americana para tocar a estação, sendo considerado ilegal pela Constituição de 1946 que então vigorava, pois esta proibia estrangeiros de participar “da orientação intelectual e administrativa em serviços de radiodifusão”. Além disso, a Globo também se beneficiou dos maciços investimentos governamentais no setor de telecomunicações através da implantação do Sistema Nacional de Telecomunicações da Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL), criada em 1965, em que o governo ofereceu toda uma infra-estrutura técnica ao empreendimento, instalando um sistema nacional de transmissão via satélites que possibilitou a Globo “formuladora da única política cultural de impacto em escala nacional” a cobrir todo o território brasileiro e mandar seu “Jornal Nacional” ao vivo para todo o país, e, por meio dele, apoiar segundo Roberto Marinho, a “ação construtiva dos governos militares”. Além disso, a partir de 1972, o fascínio das imagens em transmissões em cores chamou ainda mais a atenção do público, sobretudo, analfabeto e pouco letrado, uma vez que o consumo dos produtos da indústria cultural também obedece à uma lógica social excludente, em que as camadas populares por encontrarem-se destituídas tanto do ponto de vista econômico como escolar, ficam mais expostas às mensagens transmitidas pela televisão, principalmente “nos horários de pico precedendo o descanso dos trabalhadores nos dias de expediente e nos horários dilatados do domingo” (Sosnowski, 1994: 44-54).

Ignácio de Loyola Brandão expõe que a ausência de um censor mais rígido com relação à literatura também ocorreu devido ao volume mínimo das edições dos livros, além de que nenhum livro coloca armas nas mãos de ninguém num país de analfabetos. Mas, mesmo aqueles livros que foram proibidos, não deixaram de ser lidos na ditadura, pois os grupos se organizavam tirando cópias e passando à frente. Essa “era uma forma que os estudantes brasileiros encontraram para também se opor, para resistir” (Brandão apud Sosnowski, 1994:117) .

A sociedade estava sem alternativas de expressão e os livros se tornaram os espaços para veiculação e propagação dos protestos contra a censura. Brandão, projetando uma multiplicidade de representações, consegue abordar alguns dos mais graves problemas que assolavam o país na trajetória sufocante de repressão com o regime fechado. A literatura possibilita uma gama de interpretações devido a alta carga de polissemia e ambigüidades presentes em sua imagens. Assim, deve ficar claro que nesse estudo estamos realizando uma leitura historiográfica da obra de acordo com nossas teorias e concepções de mundo

Fonte

BRANDÃO, Ignácio Loyola. *Não verás país nenhum*. 19 ed., São Paulo: Global 1991

Referências Bibliográficas

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Ed. UnB, 1996

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

FERNANDES, José. As (en) fiaduras do absurdo. *Letras em Revista*. 1 (1/2): 93-116, jan/jun, 1990.

NORA, Pierre, Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, (10), 7-28, dez. 1993

SANTOS, Regma Maria dos. "Memória e Processo de Criação: Da literatura ao Jornal" *Revista Letras e Letras*. UFU, Uberlândia, 1997

SILVA, Solange. *O signo amordaçado: censura ao livro durante o regime militar*. Dissertação de Mestrado. PUC-SP, 1994

SILVERMAN, Malcom. *Protesto e novo romance*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000

SOSNOWSKI, Saul et alli. *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Ed. Unesp, 1994.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985

TAVARES, Bráulio. *O que é ficção*. São Paulo: Brasiliense, 1986