

LITERATURA E POLÍTICA: A PALAVRA E A IMAGEM NAS REPRESENTAÇÕES DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

LITERATURE AND POLITICS: THE WORD AND IMAGE IN REPRESENTATIONS OF IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

Vera Lúcia Silva Vieira¹

Resumo:

A obra literária traz em seu bojo a dimensão política da arte, seu poder de construir práticas sociais, enaltecer ou recusar projetos políticos, sua capacidade de expressar desejos e sensibilidades. Compreendendo a arte de escrever como um ato político, através de *Bebel que a cidade comeu* e *Não verás país nenhum*, ambas de Ignácio de Loyola Brandão, podemos refletir sobre algumas representações literárias produzidas em diálogo com o regime militar de 1964. Num momento de censura e cerceamento da liberdade, a televisão teve importante papel para divulgar idéias e símbolos que buscavam construir a legitimidade do governo, além de adentrar o cotidiano das pessoas transformando

hábitos e comportamentos, a partir de uma imagem sedutora e ilusória.

Palavras-chave: literatura, política, televisão.

Abstract:

The literary work presents us the political dimension of art, its power to build social practices, praise or reject political projects, their ability to express desires and sensibilities. Understanding the art of writing as a political act, through *Bebel que a cidade comeu* and *Não verás país nenhum*, both by Ignácio de Loyola Brandão, we can reflect some representations of literature produced in dialogue with the military

¹ Mestranda em História e Cultura pela UNESP/Franca. Bolsista CAPES. Orientação: Prof.^a Dra. Márcia Regina Capelari Naxara. Graduada em História pela UFG/Campus Catalão. E-mail: veravieira.luci@yahoo.com.br

regime in 1964. At a time of censorship and curtailment of freedom, television played an important role to disseminate ideas and symbols that aimed to build government legitimacy, and entered the daily lives of people changing habits and behaviors from a seductive and illusory image.

Keywords: literature, politics, television.

Através das palavras, faladas ou escritas, aumentamos e articulamos o espaço em que vivemos; pelas palavras conhecemos o mundo e nos damos a conhecer. Palavra como forma de qualificar o mundo, atribuindo sentidos e significações às práticas sociais. Segundo Pesavento, esse processo de “outorga de significado é, pois, criador de realidade e instaurador da coerência que organiza a percepção do mundo” (2001, p. 99). A palavra, sendo social e historicamente constituída, é instrumento importante; comporta várias dimensões, sendo a política talvez uma de suas principais aspirações. A palavra – “fonema ou grupo de fonemas com uma significação” (FERREIRA, 2008) – possui força, vigor, prestígio. A palavra é trépida companheira, amordaça ou liberta, lacera ou afaga, atemoriza ou encoraja. Motivo de comoção ou revolta, a palavra une,

mas também segrega.

Logo na infância, Ignácio de Loyola Brandão começou a compreender o poder das palavras como forma de se alargar o mundo e de nele se inserir. No livro *O menino que vendia palavras* (2007), Brandão narra a história de um menino que trocava significados de palavras por bolas de gude, figurinhas e outros objetos, fato que consta em sua própria biografia. Seu pai, funcionário de uma companhia ferroviária em Araraquara, era leitor assíduo e possuía uma biblioteca bastante considerável para seus padrões, o que se tornou uma referência em sua vida intelectual. O personagem da história em questão é uma criança que sente orgulho do pai por conhecer

as palavras como ninguém. Se os amigos do menino querem saber o significado de alguma palavra, é ao pai dele que sempre recorrem [...]. A curiosidade dos amigos é tão grande que o menino logo percebe: e se começasse a negociar o significado das palavras? (BRANDÃO, 2007, s/p)

Para o menino que “vendia palavras”, seu pai era o “homem mais inteligente do bairro” e assim, começou seu “negocinho”; estava sempre recebendo listas

de palavras e seu pai as decifrava, sem saber que eram comercializadas por “tampinhas, bolinhas de gude [...], recortes de revistas com carros, barcos, aviões, bicicletas” (BRANDÃO, 2007, s/p).

Do menino que “vendia” palavras ao crítico da ditadura civil-militar de 1964, algum tempo se passou. O que prevaleceu foi a constatação do poder da palavra, sua força ao criar e forjar significados; seu vigor ao fabricar e inventar práticas sociais; sua dimensão política ao revelar e indignar-se com a iniquidade governamental que assolou o país nos anos duros da repressão. Escrever é “meu modo de gritar contra as dores do mundo, o sofrimento da condição humana, é o meu depoimento sobre minha época [...]. Acho que o escritor deve retratar seu tempo, apontar os furúnculos, tumores e alegrias” (BRANDÃO, 1997, p. 4).

Pensando a palavra e a política, percebemos que a obra literária traz em seu bojo a dimensão política da arte, seu poder de construir práticas sociais, enaltecer ou recusar projetos políticos, sua capacidade em expressar desejos, opiniões e sensibilidades. A palavra escrita é poderosa e deve ser percebida em sua dimensão política; um discurso que transmite mensagens e modela comportamentos, sugere pensamentos e di-

funde padrões a serem seguidos, além de questionar e problematizar a vivência social. Como bem sabemos um livro não se fecha quando terminamos sua leitura, pois somos tocados afetivamente por ele.

Compreendendo a arte de escrever como um ato político, através de *Bebel que a cidade comeu* (2001) e *Não verás país nenhum* (1991), podemos refletir sobre a dimensão política da arte literária num momento de repressão e de cerceamento da liberdade. Através da memória, o literato transforma suas experiências vividas ou observadas em representações literárias que longe de se configurarem no real, problematizam esse real, propondo novas sensibilidades e formas de sociabilidades. Essas representações são as pistas e os sinais que indiciam tomadas de posição e atitudes, além de revelar os dilemas enfrentados. Brandão é testemunha de um período de convulsões políticas e culturais que marcaram profundamente a sua escrita. As obras supracitadas nos mostram várias questões que perpassavam o Brasil no período ditatorial e são importantes não por seu valor de verdade, mas porque todo discurso ou documento carrega as inquietações e as memórias que o engendraram; todo documento é fruto de imagens, símbolos e projetos políticos que naquela temporalidade se

firmaram ou tentaram se firmar.

Uma obra literária pode ter várias motivações e anseios. Sentar, selecionar fragmentos de memórias, reconstruí-los e a partir deles compor histórias – que assumem a expressão de sua época, dos seus pensamentos, medos, recusas e projetos – é acima de tudo um ato de paixão, de total entrega a um projeto. Nesse projeto literário e também político, a memória é parte fundamental e estruturante do caminho a ser delineado e traçado. Na fluidez do presente, o fluxo do passado refaz seu percurso, mas não de forma intacta. O passado sofre arranhões na vigência do presente, poderoso articulador de novas percepções, de novas formas de lembrar e lidar com o passado. Temporalidade esgotada em sua concretude, mas não em sua permanência simbólica, o passado não se deixa abarcar por inteiro; oferece múltiplos rastros a seguir cada qual carregado de sentidos e percepções diferenciadas. O passado chega-nos de forma fragmentada a partir de restos e vestígios que dele resistiram e pela memória, que também se apresenta fracionada.

Um dos aspectos da dimensão política da literatura consiste justamente em não permitir o esfacelamento da memória, em impedir que as lembranças se

esvaneçam. Renato Franco explicita que o século XX, período marcado por catástrofes e genocídios, exige da literatura dois aspectos fundamentais: “lutar contra o esquecimento e contra o recalque” (FRANCO, 2003, p. 352), como forma de resistência e indignação diante de eventos-limite, tais como a ditadura de 64.

De acordo com Arendt, o surgimento de sistemas totalitários na forma do nazismo e do comunismo suprimiu por completo a liberdade humana, impossibilitando a resistência “por meio do terror e do domínio da ideologia” (ARENDR, 1951, p. 8). Dessa forma, o agir político tornou-se sem sentido, esvaziou-se a sua verdadeira dimensão, que consistiria em liberdade e espontaneidade – capacidade do homem de recomeçar e recompor-se sempre, no convívio e na ação em conjunto. Segundo Arendt, a política baseia-se na pluralidade dos homens, tendo como princípio a organização do convívio de diferentes grupos.

Sem chegar a uma expressão totalitária, a ditadura de 1964 fez amplo uso da censura e da violência, no intuito de impedir a veiculação de idéias dissonantes dos seus projetos políticos, alimentado um discurso que

se auto-autorizava a salvar a pátria; os meios usados

para calar vozes discordantes expressavam o pavor pânico da voz do outro; a violência das armas, da tortura e da censura pretendeu emudecer os que discordavam da palavra única ou das ações cometidas em seu nome. (BRESCIANI, 2004, p. 13).

Para Stephanou, a censura é um instrumento eficaz de controle social de que nem mesmo os regimes democráticos conseguem abrir mão; integrou o projeto político de diversos governos brasileiros, mas tornou-se mais explícito nos governos autoritários a partir da criação de órgãos específicos, que procuravam impedir a difusão de idéias que não compartilhassem com seus fundamentos. Para o autor, a censura é a “ação de proibir, no todo ou em parte, uma publicação ou enunciação. Essa supressão deliberada altera o fluxo normal da informação, destituindo de significado um determinado acontecimento” (STEPHANOU, 2001, p. 11). Enfatiza que a censura não pode ser lida e interpretada somente no que foi proibido, mas também naquilo que foi reforçado e sistematicamente vinculado.

Nesse sentido, a censura é, ao mesmo tempo, ruptura e criação. Ao romper e dissolver uma idéia, impedindo sua afirmação, atua construindo aquilo que a substituirá, propagandeando uma nova concepção

complacente com seus modelos. Se a censura anula e apaga idéias contrárias aos seus projetos, essa “supressão deliberada” deixa um vazio que precisa inevitavelmente ser preenchido, até mesmo para que não se perceba a ausência. A censura atua como negação e afirmação; nega algo para logo em seguida afirmar outra idéia no lugar; apaga um símbolo e instaura outro para ocupar o espaço vazio do que foi eliminado.

Com a censura pretendia-se negar a dimensão política àqueles que não comungavam com as idéias dos governos militares. A censura pode ser considerada como uma forma de construir igualdade em termos de identidade. Os regimes ditatoriais e totalitários buscam sedimentar o homogêneo e por isso instauram a censura para que signos diferentes não sejam propagados. A censura impede o Outro de afirmar-se como diferente, além de eliminar o campo político do cotidiano das pessoas. Para Arendt, o berço da política é a “polis grega”, onde “o ser político, o viver numa polis, significa que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através de força e violência” (ARENDRT apud BRESCIANI, 2004, p. 12). A censura dilacera a pluralidade dos homens e emudece a política (BRESCIANI, 2004, p. 11).

A ditadura pretendia impor seu discurso, queria

dominar a palavra e pela palavra proferida almejava dominar a ação. Para isso, instituiu a violência como instrumento político. Pela violência física ou simbólica, a liberdade foi cerceada, corrompida, alijada de sua essência política. Atos violentos serviram ao governo ditatorial como forma de impedir o discurso e a dimensão política do *outro*.

Mesmo com a censura, Brandão mostra-nos que o livro pode ser considerado uma “força na história” (DARNTON, 1990); provoca questionamentos, problematiza sua época e sociedade, alimenta sentimentos de recusa ou apoio, de repulsa ou aprovação. Brandão foi “testemunha pessoal de um ato de resistência” (BRANDÃO, 1994, p. 178). A partir da proibição de *Zero* (2001)² – seu romance de indignação que mostra a violência da tortura e o caos em que se encontrava o Brasil no período ditatorial –, percebeu que nenhuma interdição detém um livro. As pessoas tiravam cópias, datilografavam e passavam para dezenas de mãos.

Dentro do âmbito cultural dos anos 60, momen-

to assinalado por diversas polêmicas e agitações, uma questão que teve discussões bastante acirradas girou em torno da arte engajada e a função do intelectual ou do artista dentro da sociedade. De certa forma, por parte de alguns grupos havia uma cobrança de envolvimento político do artista e do intelectual; a arte que não optava pelo engajamento político e social podia ser mal interpretada, mal vista. A arte como “*incitação à ação política*” foi a marca da produção cultural do período imediatamente posterior ao golpe de 64 [...]. Não era mais admissível, como relevante, uma arte que não fosse participante, engajada” (COSTA apud STEPHANOU, 2001, p. 140). Para Stephanou (2001, p. 148), a cultura de protesto e a arte engajada “buscavam resolver o grande dilema da intelectualidade: conscientizar, gerar indignação, colaborar para criar um clima de revolução, um desejo por mudança”.

É importante ressaltar que nem todos os artistas e intelectuais compartilhavam dessa sensibilidade, na qual a palavra de ordem era uma arte combativa e denunciadora das mazelas do Brasil, que não só revelasse os seus problemas, mas que fundamentalmente guiasse as camadas populares no sentido da transformação social via revolução pacífica ou pelas armas (RIDEN-

² Com receio da censura, *Zero* foi recusado por diversas editoras brasileiras, sendo publicado primeiramente na Itália em 1974. Só em 1975 foi publicado no Brasil e acabou censurado. Só foi liberado em 1979. Ver: BESSA, 1988.

TI, 2006, p.239-240). Ignácio de Loyola Brandão não considera sua arte como engajada no sentido de uma arte panfletária, com um papel político-pedagógico revolucionário de conscientização das massas,³ no entanto, mostra-nos a sua escritura como atitude política e de indignação. Escritura que contém um desejo de memória, um compromisso em legar ao futuro o registro de uma época. 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, 1994, p. 178).

O governo militar passou por constantes crises de legitimidade. Buscando aceitação, manifestou grande produção propagandística para compor sua imagem no poder. A censura norteou o pensamento político do

governo instalado em 64, que logo percebeu as possibilidades que se abriam com a televisão, veículo de comunicação que passou a fazer parte das preocupações dos governos militares, pois viam nela um mote fecundo para fazer proliferar suas idéias, vendendo uma imagem otimista e ilusória. Os meios de comunicação possuem vocação para educar e civilizar, alimentando um conjunto de imagens e símbolos que visam legitimar determinado grupo ou poder. O poder político e instituído se apropria dos meios de comunicação por perceberem seu papel na maneira como a sociedade norteia suas condutas, práticas e ações.

A ditadura brasileira se pretendia e anunciava democrática; buscava construir sua legitimidade a partir vários projetos pedagógicos, principalmente os que eram amplamente veiculados pela Escola Superior de Guerra, que tinha por finalidade a construção de uma nova ordem social que permitisse “a inserção do Brasil no rol das grandes potências mundiais” (OLIVEIRA, 2001, p. 16). Para isso, era fundamental que a sociedade estivesse impregnada de idéias e valores ditados por essa nova ordem. Com vistas à construção de uma sociedade homogênea, a televisão apresentou-se como um “instrumento poderoso para a rápida e padroniza-

³ Entrevista com Ignácio de Loyola Brandão concedida à autora do trabalho no dia 29/06/2010. O escritor conta que, em parte, realmente havia “uma cobrança dos radicais. Havia uma esquerda [...] que estava cobrando essa atitude de fazer arte revolucionária e tinha gente que cobrava uma literatura que colocasse armas nas mãos das pessoas para fazer a revolução. Alguns acreditaram nisso. Eu nunca acreditei [...] eu não queria fazer a revolução através da literatura, eu queria [...] mostrar a situação do Brasil em que a gente vivia e isso eu fiz através de personagens, através de situações. O grande problema de você colocar a literatura a serviço do engajamento e da política é fazer uma literatura de panfleto e que é uma porcaria [...] você destrói [a literatura].”

da difusão de idéias, criação de estados emocionais, alteração de hábitos e atitudes e por sua capacidade de gerar conformismo social” (OLIVEIRA, 2001, p. 17). A televisão, por se adequar às necessidades do regime, recebeu vários investimentos que propiciaram grandes avanços nesse setor e como resposta fornecia as bases para a aceitação do regime ditatorial por parte de vários segmentos da sociedade, que temiam o avanço comunista e a destruição de seus valores e costumes.

Brandão, escritor e jornalista sensível às intempéries de seu tempo, reflete sobre a dimensão do imaginário social fabricado e difundido pela televisão, que foi implantada no Brasil em 1950 e que se consolida na década de 60. Essa temática é abordada de forma crítica em várias de suas obras,⁴ no entanto, em nossa pesquisa nos restringiremos às análises de *Bebel que a cidade comeu* e *Não verás país nenhum*. Pelas representações literárias produzidas, percebemos o delinear de tomadas de posição e condutas; cobra-se uma conscientização dos leitores e da sociedade. Brandão foi testemunha de transformações políticas, sociais e comportamentais; participou vivamente do debate intelectual de sua sociedade, deixando rastros

e pegadas de suas interferências e reivindicações inscritas na literatura.

Em *Bebel que a cidade comeu* percebemos a fragmentação do homem envolvido pela desordem e a violência do espaço urbano representado pela cidade de São Paulo. Podemos visualizar também o encantamento produzido pela televisão, o imaginário da fama e do sucesso. A personagem que dá título ao livro é metáfora para pensarmos não só a televisão brasileira, mas também a fragilidade do homem pós-moderno dividido e fracionado, numa sociedade marcada pela superficialidade e humilhações constantes.

Segundo Haroche, o homem das sociedades contemporâneas convive cotidianamente com diversos tipos de humilhação, pois são “conseqüências das sociedades de mercado sem limites, que [...] não estão em condições de respeitar a condição humana, oferecer a todos condições de vida decentes” (HAROCHE, 2005, p. 31). A autora também enfatiza a questão da alienação do mundo contemporâneo, relacionada com a precariedade do indivíduo que se encontra desligado do sentido do mundo, desnortado e incapaz de reagir às humilhações cotidianas. Dentre essas formas de alienação, a autora ressalta a dimensão da “visibili-

⁴ Sobre essa questão, ver: BESSA, 1988.

dade”, como uma necessidade de exibição contínua do indivíduo, de forma a sentir-se valorizado, o que acarretaria graves problemas psíquicos.

Bebel teve infância miserável pelas ruas do Bom Retiro, além de sofrer constantes agressões do pai violento. Queria ficar longe “daquela gente, daquelas ruas de lojas de roupas” (BRANDÃO, 2001, p. 20); tinha a ilusão de ficar famosa, ir para a TV: “Não me importa se vou ser feliz ou não. Quero ser muito famosa. Aí nada vai me ferir...” (BRANDÃO, 2001, p.318). Em seu aniversário de 10 anos, a mãe não quis fazer festa, preferiu ir ao cinema ver “Sansão e Dalila”. Bebel se embriaga e passa o aniversário num prostíbulo. Diante das humilhações sofridas, reage buscando “visibilidade”, que ela acreditava ser fonte de poder econômico e social. Através da televisão, Bebel consegue fama e sucesso, que se consolida também em revistas, jornais e nos veículos de publicidade: “Bebel estava feliz. Suas fotografias andavam espalhadas pela cidade. Grandes painéis de publicidade se derramavam por ruas e estradas” (BRANDÃO, 2001, p. 69). A jovem bailarina, a mais nova atração televisiva, sentia-se desejada e idolatrada. No entanto, com “a mesma rapidez com que chegara ao sucesso, começa o declínio

de Bebel. Rapidamente, o rosto, o corpo e as pernas começam a ser olhadas com monotonia e ela sente-se sozinha. Deixam-na ficar meses sem trabalhar, sem shows e sem fotos” (BESSA, 1988, p. 45).

A cidade é palco para múltiplas humilhações. É lugar do progresso, da técnica, da intensa sociabilidade, mas é também o lugar da mundanidade, das falsas aparências, que apresenta a “superficialidade dos contatos existentes entre as pessoas, a valorização das coisas materiais e seu peso nas relações sociais” (NAXARA, 2004, p. 232). Bebel é devorada pela cidade e pelo mundo da televisão, trafega do “espetáculo” à “catástrofe”. Perde o senso da realidade, encontra-se deslumbrada pela TV. Tece relações superficiais e efêmeras, usa as pessoas, mas também é usada; vê-se cada vez mais ultrajada, vilipendiada e despedaçada pelo sistema opressor da televisão. Bebel ao final de sua trajetória aparece retalhada, transfigurada, ainda mais fragmentada. A fama que a constituiu, que colou seus cacós e a retirou do espaço de humilhação anterior, não foi algo definitivo. Seu sucesso foi fugaz, passou com uma velocidade e rapidez incomensuráveis. A “visibilidade” lhe foi destrutiva.

Em *Bebel*, Brandão não só critica o papel da te-

levisão e os estragos que ela imprime em nossa cultura, como também descortina a sedução do ambiente televisivo, da publicidade e da mídia. Revela-nos um “império tirânico” (BESSA, 1998, p. 16), que envolve aparência e falseamento da realidade: Bebel colocou “a mão junto à boca, respirou o hálito. Ruim. Um gosto amargo na boca. Havia um dente furado no fundo que, às vezes, doía. *Os dentes da frente são bonitos. Lindos. Ficaram lindos no cartaz de sabão, no cartaz do mar. Eu sou muito bonita*” (BRANDÃO, 2001, p. 159). A preocupação recai apenas sobre o que é visível.

A televisão, por sua eficácia e encantamento junto aos setores médios da sociedade, também serviu aos interesses do regime ditatorial, uma vez que veiculava programas e mensagens afinadas com o seu projeto nacional.⁵ As idéias propagandeadas adquiriam fácil aceitação diante dos telespectadores, movidos na sua maior parte pelo imaginário social construído acerca da expansão do comunismo no país.

Segundo Motta (2002), havia na sociedade brasileira um amplo imaginário de que o comunismo estava se alastrando com tamanha força e magnitude, que derrubaria importantes pilares que davam susten-

táculo ao país como o apego à família, propriedade privada, moral e bons costumes. Esse imaginário teria servido de baluarte para a tomada do poder pelos militares, apoiados por grandes parcelas da sociedade civil. Para o autor, nos anos de 1960 houve a segunda eclosão mais significativa do anticomunismo no Brasil, um forte movimento que agiu como detonador do golpe militar. Ser comunista virou “doença contagiosa. Parece que temos lepra ou câncer. Ninguém normal quer aproximação” (BRANDÃO, 2001, p. 362). Essas idéias eram amplamente difundidas através de programas de televisão e rádio.

A utopia comunista e as idéias anticomunistas também são temas densos que aparecem nas obras de Brandão. Em *Bebel*, temos o personagem Marcelo que questiona incessantemente a realidade caótica que o cerca e a partir de uma postura utópica visa destruir os opressores do povo. Sonhava em ir para Cuba conhecer a cidade-escola e colecionava recortes de jornais e revistas sobre “tudo que havia sobre Fidel, Guevara, a revolução” (BRANDÃO, 2001, p. 121). Desejava reformar o mundo, construir uma “sociedade melhor, igual”. Entrou para o Partido Comunista com grande entusiasmo. Assim dizia:

⁵ Sobre essa questão, ver: OLIVEIRA, 2001.

Os comunistas me ajudam e garantem que vou ser um bellissimo revolucionário, sou ainda jovem e tenho força de vontade e saúde e já estou imbuído dos ideais necessários. Participo de reuniões e comícios e manifestações e posso te garantir que a América está pronta pra se levantar e explodir [...] pra viver independente (BRANDÃO, 2001, p. 320).

Segundo Ridenti, desde os anos 50 já havia na sociedade uma confluência bastante significativa entre cultura e política. Para ele, as propostas e anseios de revolução política, econômica, cultural e pessoal, enfim, “em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcaram profundamente o debate político e estético.” Nesse contexto, a utopia mais marcante dos anos 1960 e que “ganhava corações e mentes era a revolução” (RIDENTI, 2003, p. 135).

Esse imaginário utópico pode ser percebido através das condutas de Marcelo, que não queria se subordinar a um “regime de força mascarado”. Ele lutava contra a Guerra do Vietnã, andava pelos mais diferentes lugares e faculdades colhendo assinaturas contrárias. Ele lutava desde “a legalização do aborto até a legalização do partido comunista, passando pela liberação de todos os livros apreendidos [...]. Cada vez

que proibiam uma peça de teatro, lá estava ele com sua mesinha” (BRANDÃO, 2001, p. 351). Marcelo foi preso, acusado de subversão. Pretendia fugir de seu cárcere, dizia que se o Brasil voltasse a ser um país democrático, iria fazer cinema:

Sofro nesse campo, não pela sessão quase diária de espancamento, mas pela falta de uma câmera [...]. Por mais que você escreva e saiba descrever uma tortura jamais dará idéia tão nítida como a imagem [...]. A dor e o sofrimento ninguém pode representar tão bem quanto aquele que sofre de fato a dor (BRANDÃO, 2001, p. 356).

No entanto, o jovem revolucionário foi assassinado, pagando com a vida o preço da utopia. A notícia chegou aos amigos de Marcelo através de carta que um professor universitário escreveu:

As balas que penetravam em sua cabeça e no peito e nas pernas e na barriga – eu vi dezenas de buracos em seu corpo – vieram somente desligar a vida de sua carne e sangue e coração e músculos e células. O que me deixa amargurando é não saber se Marcelo morreu com a consciência de que dava a vida por uma coisa na qual acreditava (BRANDÃO, 2001, p. 349).

Em *Não verás país nenhum*, o período ditatorial é problematizado através das perambulações de Souza, um professor de história “aposentado compulsoriamente”. Nessa obra, o imaginário anticomunista é marcante; aqueles que discordavam das medidas adotadas pelos militares e possuíam idéias subversivas eram perseguidos e tratados como delinqüentes ou terroristas: “Duas coisas eram pior que o câncer para a Alta Hierarquia do Novo Exército: os espíritos negativistas e os comunistas. Eram caçados e isolados” (BRANDÃO, 1991, p. 58).

O golpe militar de 1964 foi visto por grandes parcelas da sociedade como solução para o crescente número de reivindicações que assolava o país, bloqueando o perigo expansionista do comunismo e controlando os movimentos sociais que ameaçavam os interesses das camadas dominantes, de maneira que fornecesse as bases para a construção de um modelo econômico pautado no binômio segurança e desenvolvimento, com maciça entrada de capital estrangeiro.

Visando construir a legitimidade do regime autoritário, foram criados vários lemas de exaltação do país e das realizações do governo, de forma que articularassem uma imagem positiva com certas idéias sen-

do exaustivamente transmitidas para a população. Segundo Fico, a partir da criação da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência) – órgão fundamental para a propaganda do regime, que teve uma dinâmica ainda mais forte no governo de Médici –, amplia-se a produção de filmes de caráter educativo e ético-moral, além da promoção de campanhas ufanistas com vários slogans “muito repetidos, sempre ao final dos comerciais. Os principais foram: *Ninguém segura o Brasil* (resultante da conquista, pela Seleção do Brasil, da Copa do Mundo de futebol em 1970), *Este é um país que vai pra frente e O Brasil é feito por nós*” (FICO, 2003, p. 198).

O imaginário produzido em torno da propaganda oficial do governo também é fortemente ironizado e questionado em *Não verás*: “Sou lúcido para saber que o controle total, rígido, dos meios de comunicação, aliado à Intensa Propaganda Oficial, IPO, amorteceu as mentes. De tal modo que a emergência em que vivemos passou a ser considerada normal” (BRANDÃO, 1991, p. 30).

Na cidade imaginária de *Não verás*, o governo – designado por “Esquema” –almejava, através de propagandas veiculadas por vários meios de comunicação

como a TV e a “Rádio Geral”, construir uma imagem de preocupação com o desenvolvimento da nação:

ESTÁ NA HORA DE NOS UNIRMOS, NOS FORTALECERMOS.

TEMOS TUDO PARA SER A NAÇÃO LÍDER.

NOSSO PODERIO ECONÔMICO E MILITAR COMPROVA.

NOSSAS DEFESAS SÃO INVULNERÁVEIS. O ESQUEMA DESENVOLVEU OBRAS ESTRATÉGICAS NOTÁVEIS. OS OUTROS PAÍSES NOS TEMEM.

PENSEM EM NOSSO SISTEMA DE REPRESAS, NAS HIDRELÉTRICAS, NA USINA NUCLEAR, NAS FERROVIAS DE MINÉRIOS, NA POLÍTICA ENERGÉTICA, NA DESCOBERTA DO ALCOOL COMBUSTÍVEL.

REGOZIJEM-SE COM O OURO DE NOSSOS GARIMPOS, COM A MADEIRA QUE PODEMOS EXPORTAR, ORGULHEM-SE COM AS SAFRAS IMENSAS DAS TERRAS FÉRTEIS, ONDE, PLANTANDO, TUDO COLHEREMOS.

CULTIVEMOS O OTIMISMO, A CONFIANÇA,

ABAIXO OS NEGATIVISTAS (BRANDÃO, 1991, p. 57-58).

Aqui a palavra literária é arma utilizada para criticar as imagens, idéias e símbolos propagados pelos veículos de comunicação que, em sua grande maioria, atuavam em consonância com os objetivos do regime.

Os militares contavam com um forte aparato ideológico e doutrinário, de acordo com os preceitos da Doutrina de Segurança Nacional. A Doutrina foi amplamente divulgada entre as Forças Armadas para criar uma sensibilidade, uma nova percepção acerca de seu papel no cenário político. Ajudou a construir a idéia de que o Brasil era o país do futuro, com grandes potencialidades e que os militares eram os mais capazes para garantir a inserção do país entre as grandes potências mundiais. Cultivavam nos meios de comunicação várias idéias de que os grupos subversivos deveriam ser punidos, uma vez que não estavam interessados no futuro do país: “São presos políticos e merecem estar onde estão porque tinham tentado levar o país à perdição” (BRANDÃO, 2001, p. 355). Era necessário aniquilar o inimigo, visto como perigoso para a segurança do país e para o desenvolvimento político, econômico e social da nação (BORGES, 2003, p. 37).

Em *Não verás*, a televisão e os jornais são vigiados e impedidos de difundir idéias contrárias ao regime instalado:

Os jornais não dizem palavra. Calaram-se aos poucos. Mesmo que falassem, não têm força. Nenhuma. A televisão está vigiada [...]. Ainda que não estivesse, a ela nada interessa. Os noticiários são inócuos. Novelas, inaugurações, planos do governo, promessas de ministros (BRANDÃO, 1991, p. 20).

Com o tempo, os jornais são extintos e Souza sente saudades dos tempos em que podia ler uma notícia:

Vou olhando sarjeta e latas de lixo. Quem sabe encontro um jornal usado. Ou um pedaço, folha rasgada. Não importa. Sinto necessidade de ler notícia. Ler de verdade. Estou cansado de ouvi-las pela televisão, na Rádio Geral [...]. Durante alguns anos, como professor, fui autorizado a receber um jornal semanal. Havia pouco para ler. Pouco que interessasse. As más notícias estavam proibidas para não alarmar o povo [...]. Foi um trabalho gradual de preparação. Filmes na televisão e nos cinemas, out-doors com propaganda. Repetição exaustiva até convencer a todos que as más

notícias prejudicavam a tranquilidade, traziam inquietação, provocam stress, aumentavam a hipertensão, causavam até mortes (BRANDÃO, 1991, p. 51-57).

Bem de acordo com o discurso de Wilson Aguiar, um dos chefes do Serviço de Censura e Diversões Públicas durante o regime militar: “Cabe a nós, mandatários da nação, decidir o que a sociedade deve assistir na televisão ou ler no jornal” (AGUIAR apud STEPHANOU, 2001, p. 19). Assim, a censura traz o silêncio, a televisão a fala, o discurso; onde a censura destrói, a TV constrói.

A censura agiu com violência humilhando e calando as vozes que destoavam do coro militar. Para Ansart, a humilhação é uma das experiências da impotência. A humilhação é um sofrimento; ser humilhado é “ser atacado em sua interioridade [...], é não ser respeitado. O humilhado se vê e se sente diminuído [...], atingido em seu orgulho e identidade, dilacerado” (ANSART, 2005, p. 15). Nesse sentido, avalia que os sentimentos da humilhação sofrida muitas vezes estão por trás das subjetividades motivadoras dos sujeitos sociais. Para ele, as humilhações normalmente não são confessáveis. Tocar essas feridas, tocar o “indizível”, refletir sobre as “reticências” da história é tocar

no cerne de questões profundas que muitas vezes são adulteradas ou escamoteadas.

A prática da humilhação é um instrumento do poder. A ditadura civil-militar de 64 atuou imprimindo a humilhação da censura e da violência. Pretendia apagar vozes divergentes dos seus projetos, no entanto, a literatura que floresceu nesse período alçou vôos profícuos tornando-se um lugar fecundo para a contestação e espaço destinado à escrita como “exercício contínuo da indignação” (BRANDÃO, 1994, p. 180).

Ao historiador é impossível traduzir de forma completa e integral as intenções literárias de um escritor. Não somos críticos literários, mas compreendemos a arte literária como intimamente vinculada e atrelada ao momento de sua criação. Arte como materialização de um sentimento de impotência diante dos acontecimentos da sociedade e a necessidade de traduzi-lo, mesmo que de forma fracionada. Arte como produto da constatação da humilhação política e a recusa e ódio a esse sentimento. Arte também como artefato produzido no tempo, pelo tempo, de acordo com ele. Lugar de “boas perguntas acerca de um problema, como lugar de fecundação do pensamento” (GUIMARÃES apud ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 17).

As obras selecionadas para esse estudo não são livros de memória, o literato não testemunha a própria dor vivida, nem o sofrimento experimentado por alguém. Mesmo assim, as elegemos como testemunhas de um período autoritário que feriu sensibilidades, atuando com tortura não só física, mas também moral e simbólica, um regime que fez romper laços de afetividade, alterou comportamentos, fez borbulhar a desconfiança e o medo. A testemunha não é somente aquele que viu e presenciou os fatos, é também “aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro” (GAGNEBIN, 2004, p. 93). É assim que visualizamos nossos documentos; como testemunhas, um espaço onde o passado está vivo e pulsante. Uma literatura que em sua dimensão política não se esquivou de captar o movimento dinâmico da sociedade, uma arte marcada pelo desejo de revelar, de criticar os anos repressivos e violentos da ditadura.

As narrativas de Brandão possuem um papel importante na recusa da humilhação engendrada pela tirania ditatorial; condenam essa humilhação, assumem posição crítica diante desse poder que humilha. Sabemos que os maiores combatentes da ditadura não podem nos revelar mais nada. A literatura, no entanto,

assumiu uma postura de combate bastante sólida, pois revelar e criticar a violência, se indignar contra a repressão e a censura são atos heróicos da arte literária em sua dimensão política na tentativa de dilacerar os laços da resignação.

REFERÊNCIAS

FONTES

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Bebel que a cidade comeu*. São Paulo: Editora Global, 2001.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*. São Paulo: Editora Global, 1991.

BIBLIOGRAFIA

ANSART, Pierre. As humilhações políticas. In: MARSON, Izabel. NAXARA, Márcia (org.). *Sobre a humilhação: sentimentos, gestos, palavras*. Uberlândia: EDUFU, 2005. p. 15-30.

ARENDT, Hannah. *O que é política?*. LUDZ, Úrsula (org.). 7ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BESSA, Pedro Pires. *Loyola Brandão: a televisão na literatura*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1988.

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília A. N. (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v. 4. p. 13-42.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *O menino que vendia palavras*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Literatura e resistência. In: SOSNOWSKI, Saul. SCHWARTZ, Jorge (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 177-183.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *O homem de furo na mão e outras histórias*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo: Editora Global, 2001.

BRESCIANI, Maria Stella. Prefácio: Um tema difícil, uma reflexão ousada. In: KURSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores. Do AI-1 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boi Tempo, 2004. p.11-14.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio*. 7ª edição, Curitiba: Editora Positivo, 2008.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília A. N. (orgs.). *O tempo da ditadura*: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v. 4. p.167-205.

FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, Memória, Literatura*: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003. p. 351-369.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (Res) sentimento*: Indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2004. p. 85-93.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Prefácio. In: ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *História*: A arte de inventar o passado. São Paulo: EDUSC, 2007. p.15-18.

HAROCHE, Claudine. Processos psicológicos e sociais de humilhação: o empobrecimento do espaço interior no individualismo contemporâneo. In: MARSON, Izabel. NAXARA, Márcia (org.). *Sobre a humilhação*: sentimentos, gestos, palavras. Uberlândia: EDUFU, 2005. p. 31-48.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho*: o anticomunismo no Brasil (1917-1964). São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

NAXARA, Marcia Regina Capelari. *Cientificismo e Sensibilidade Romântica*: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Brasília: Ed. UNB, 2004.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. “*Nossos comerciais, por favor!*”: a televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Era uma vez o beco: origens de um mau lugar. In: BRESCIANI, Maria Stella (org.). *Palavras da Cidade*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001. p. 97-119.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: Ed. PUCRS. 2001.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília A. N. (org.). *O Brasil republicano: O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 4, 2003. p. 133-165.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e política no Brasil pós-1960: Itinerários da brasilidade. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (orgs.). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 229-261.

Artigo recebido em: 02/08/2010

Aprovado para publicação em: 09/09/2010