

MEMÓRIA E DITADURA NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

João Pedro Coleta da Silva¹

Resumo:

Mesmo passadas algumas décadas após a redemocratização e a consolidação crítica de várias obras sobre a questão, a ditadura dos anos 1964-1985 ainda é um tema presente na ficção brasileira contemporânea e uma preocupação atual em meio à nossa sociedade. Nesse sentido, algumas obras procuram estabelecer um discurso que, além de representar as perdas, danos e consequências do regime, também trate o assunto sob uma ótica contemporânea, traçando paralelos entre o contexto brasileiro e o latino-americano e buscando novas formas de representação. Trauma, culpa, memória e ética são questões levantadas pelo romance de Julián Fuks, *A Resistência*, que será analisado neste trabalho.

Palavras-chave: ditadura; memória; resistência; culpa.

Mesmo passadas algumas décadas após a redemocratização e a consolidação crítica de várias obras sobre a questão, a ditadura dos anos 1964-1985 ainda é um tema presente na ficção brasileira contemporânea e uma preocupação atual em meio à nossa sociedade. Nesse sentido, algumas obras procuram estabelecer um discurso que, além de representar as perdas, danos e consequências do regime, também trate o assunto sob uma ótica contemporânea, traçando paralelos entre o contexto brasileiro e o latino-americano e buscando novas formas de representação.

A instauração da Comissão Nacional da Verdade, em 2012, cujo objetivo foi apurar os abusos e violações aos direitos humanos cometidos durante o período ditatorial brasileiro, reacendeu a discussão em torno do tema. Ainda que a repercussão tenha sido tímida e pouco valorizada após a publicação dos relatórios finais, em 2014, principalmente ao se levar em consideração a importância da investigação de fatos e casos ocorridos durante os anos de chumbo que ainda carecem de explicações, houve um aumento da produção artística relacionada a essa temática. No campo literário, especificamente, pode-se citar obras como *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, *Você vai voltar pra mim*, de Bernardo Kucinski, *Volto semana que vem*, de Maria Pilla, e *A resistência*, de Julián Fuks. Trauma, culpa, memória e ética são questões levantadas pelo romance de Fuks, objeto de análise deste trabalho.

Em *A resistência*, o narrador, logo nas primeiras páginas, deixa claro os impasses sobre os quais se constrói sua narrativa: deve ele ou não relatar a história do

¹ Graduando em Letras na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: joao.pedro.ateloc@gmail.com

irmão? Pode ele ou não narrar a história de um outro? Ao partir de um questionamento ético, o romance de Julián Fuks se desenrola trazendo à tona não só a problemática da autoridade narrativa que envolve o relato autobiográfico, mas também a da memória, das ditaduras latino-americanas e da relação entre esses eventos históricos e uma possível herança da condição de exilado.

Filho de um casal argentino que foge para o Brasil durante o período ditatorial daquele país, o narrador em primeira pessoa, Sebastián, inicia seu relato a partir da evocação da história de vida de seu irmão, cujas características se mostram sempre opostas às dele. Marcado por essa contraposição, que se faz evidente nos mais diversos aspectos — da nacionalidade ao temperamento psicológico, dos gostos à relação com os pais —, o narrador ocupa um lugar de enunciação marcado sobretudo pela condição de diferença em relação ao irmão. Nesse sentido, esse sentimento desencadeia um tom narrativo em que se sobressaem a postura frequentemente ambígua, presente já na frase inicial, “Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado” (FUKS, 2015 p. 9), e um sentimento de culpa em relação a atitudes cometidas no passado envolvendo o irmão e também em relação à própria ficcionalização do relato.

Ainda que o mote do romance esteja expresso na narração de uma história que não é a do narrador, mas de seu irmão, o livro opera em via dupla: ao narrar a história do outro, Sebastián também conta sua própria história. Não só a narração do outro implica um relato de si, como esse gesto se traduz como condicional ao processo narrativo; para falar do irmão, o narrador precisa também falar de si mesmo: “meu irmão se tornou meu irmão no momento em que foi adotado; ou melhor, no instante em que eu nasci, alguns anos mais tarde” (idem p. 9). Essa perspectiva denota uma concepção de sujeito que o identifica e o constitui por meio de suas relações e afecções, ou seja, por meio dos vínculos que estabelece com outros corpos no espaço social. Impossibilitado de se constituir e se definir de maneira total ou íntegra somente a partir de si, o sujeito é eminentemente relacional (KLINGER, 2014), o que quer dizer, em outras palavras, que ele só existe na alteridade, nas relações que se dão com o outro. O tom psicológico se apresenta, conseqüentemente, como uma característica marcante da obra, o que é reforçado, além disso, pela presença da temática política em torno da ditadura.

O posicionamento ambíguo do narrador quanto a contar uma história que não é a sua, mas na qual a sua própria história não pode deixar de ser inscrita, está vinculado a uma narrativa em que a memória assume o papel de fio condutor. Ao ter de buscar as causas da relação traumática com o irmão na infância, o narrador acaba vacilando em suas afirmações, cujas comprovações muitas vezes carecem de lastro, o que ele mesmo confessa: “Na minha lembrança os olhos de meu irmão estavam lacrimosos, mas desconfio que essa seja uma nuance inventada” (FUKS, 2015, p.14); “Não sei ao certo, talvez estas sejam lucubrações forjadas, noto pelo tom que se faz penoso, o tom que me sobrevém quando reconstruo esses episódios (idem, p. 88). Além das implicações individuais contidas numa narrativa que se sustenta na memória, há também o fato de se narrar uma história em que traumas coletivos são determinantes, em que o contexto da ditadura não pode ser negligenciado e em que o questionamento ético, portanto, também constitui uma problemática a ser considerada.

A ditadura e a adoção do irmão de Sebastián, Emi, a quem o livro é dedicado, estão intimamente relacionados. Após tentativas frustradas de gravidez em meio à opressão do regime ditatorial, os pais de Sebastián, ambos psicanalistas, resolvem adotar um bebê obtido clandestinamente, por intermédio de uma parteira que consegue a criança. Por medo e resguardo de qualquer problema relacionado à adoção, os pais fogem para o Brasil para criar o filho primogênito, conseguido a duras penas. Entretanto, se o auto-exílio, por um lado, garante um certo conforto em relação à adoção ilegal de um bebê, uma vez que o casal estaria a salvo de problemas jurídicos, por outro lado os contextos argentinos e brasileiros são semelhantes, já que ambos vivem ditaduras políticas opressivas e violentas. No contato entre essas duas culturas, nascem mais tarde Sebastián (o narrador) e sua irmã, não nomeada na narrativa. A diferença dos dois em relação ao filho mais velho passa a ser, no seio familiar, motivo de conflito, o qual se transforma em um assunto que, por mais que se tente contornar, não pode ser ignorado.

Ao mesmo tempo que o narrador tem consciência de relatar uma história privada, individual, ele também reconhece não o poder fazer sem inseri-la num contexto que atua diretamente sobre ela. Esse contexto compreende, para além da problemática relato de si versus relato do outro, a problemática do contexto sociopolítico vigente, do qual não se pode escapar e também no qual há sempre um certo receio em ser retratado.

Quanto a isso, vale destacar o defendido por Judith Butler ao tratar da relação entre ética e relato de si:

Quando o ‘eu’ busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse ‘si mesmo’ já pode estar implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração.(...) A razão disso é que o ‘eu’ não tem história própria que não seja também a história de uma relação. (BUTLER, 2015, p. 18)

Nesse sentido, não só memória coletiva e individual se inter-relacionam, como a ficcionalização do relato é também posta em xeque: “Isso aqui não é uma história. Isso aqui é história. Isso é história, no entanto quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória” (FUKS, 2015 p. 23). Nesse trecho, o narrador compreende que seu relato não pode se sustentar sozinho, que não há como ignorar o contexto sócio-histórico, entretanto, a compreensão não se dá sem culpa, sem uma demonstração de impotência diante daquilo que se propõe a retratar, diante de um questionamento acerca da capacidade de o texto alcançar a realidade:

sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne. Mas o que digo aqui é algo mais grave, não é um formalismo literário: falei do temor de perder meu irmão e sinto que o perco a cada frase. (idem, p. 23)

A relação entre memória, história e ficção parece ser um traço recorrente em romances que de alguma forma tratam da ditadura, como por exemplo em *K - Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, cuja advertência direta ao leitor lança dúvidas sobre a procedência daquilo que se narra como ficção: “Caro leitor: tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2014, p. 8). Se no romance de Kucinski, contudo, o gesto traduz a possibilidade de isentar-se da autoridade e da responsabilidade narrativas, ou ao menos de deixá-las em suspenso, transferindo-as ao leitor, no caso de Fuks a problematização é absorvida pelo próprio narrador.

A culpa diante uma literatura que perdeu sua autonomia é um ponto que merece análise mais aprofundada. De acordo com Ludmer (2010), o projeto de autonomia, que caracterizou grande parte da produção literária moderna, em especial latino-americana, consistia justamente na tentativa de construção de uma arte que resistisse à sociedade e à realidade, por meio de uma lógica que não compactuasse com a lógica-mercadoria do capitalismo; uma arte que se mantivesse autônoma em si mesma, sem precisar recorrer ao que lhe fosse “exterior”. Diana Klinger (2014), ao ler o texto de Ludmer, acrescenta

que esse projeto de autonomia é problemático e começa a ruir quando o exercício da ficção já não consegue mais isolar-se em pura forma, e, por não conseguir se desvencilhar do real, por reconhecer que o real sempre “invade” o texto, acaba recorrendo a uma escrita que se dá em continuidade com a vida. Decorrente disso, surge, então, um sentimento de culpa.

Em *A resistência*, essa relação de culpa parece estar vinculada não mais à questão da autonomia, mas à impotência da ficção diante do real. Enquanto no século XX a culpa ocorria devido à interferência da vida na ficção, em razão de se “escrever em continuidade com a vida” (idem, p. 29), na contemporaneidade, em que a autoficção e os romances em primeira pessoa ganham cada vez mais espaço no campo literário, essa culpa parece ter se remodelado. No romance de Fuks, ela parece recair sobre a incapacidade que essa ficção teria de tocar, de efetivamente representar e de abarcar o real. Não é a interferência do real na representação que é motivo de inquietação, mas a possibilidade de o texto não reverberar na vida, não conseguir ecoá-la, não se fazer potente, não proporcionar reconhecimento.

Culpa e representação se apresentam em crise em diversos trechos da trama. Ao recorrer às origens dos pais, no contexto de uma reflexão proporcionada por uma foto que o protagonista observa, fica nítido que há uma preocupação muito grande em conferir aos personagens verossimilhança e profundidade psicológica, sem reduzi-los a estereótipos ou caricaturas: “Nem sequer pode se perguntar que curiosa confluência aliou uma jovem católica, conservadora em sua origem, a um judeu de bairro boêmio que aderira ao marxismo, porque assim os reduz a identidades estanques, a tipos rígidos.” (FUKS, 2015, p. 36). A representação de uma história inseparável de seu contexto ainda se apresenta ambígua quando o acesso àquilo que se narra compõe um assunto tão delicado de se abordar, e cujos documentos oficiais parecem dizer menos do que o testemunho daqueles que vacilam entre narrar ou não um evento traumático ou até mesmo da memória do próprio narrador:

Quase tudo que me dizem, retiram; quase tudo o que quero lhes dizer se prende à garganta e me desalenta. Sei e não sei que meu pai pertenceu a um movimento, sei e não sei que fez treinamento em Cuba (...) Ele sabe e não sabe que escrevo este livro, que este livro é sobre meu irmão mas também sobre eles. Quando sabe, diz que vai mandar um documento da Operação Condor em que consta seu nome. Eu lhe peço que mande, mas não conto que quero inseri-lo no livro, que pretendo absurdamente atestar minha invenção com um documento. (idem, p.40)

Nessa perspectiva, a preocupação em não tornar o relato demasiado frio e informativo, o que o aproximaria do documento, é um temor que assombra o narrador em diversos trechos da trama. Se por um lado só o documental conseguiria comprovar e sustentar a memória falha e possivelmente distorcida do narrador, por outro lado o atestado proporcionado por tais recursos é sempre desprovido de qualquer afeto ou humanidade. O risco de se aproximar do documental, da informação crua e desprovida de emoção, sempre perpassado pela ambiguidade que marca todo o relato, pode ser vista também num episódio em que o protagonista rejeita a fotografia, ao se deparar com um retrato da família tirado antes de seu nascimento:

É porque a foto cala que eu me obrigo a dizê-la, que eu insisto em traduzir sua retórica, em captar sua tortuosa sentença. Só quando deixo de vê-los [o pai, a mãe e o irmão], só quando fecho o álbum e o enterro na estante tão alto quanto alcançam meus dedos, é que enfim chego a entender quanto mentem as fotos com seu silêncio (idem, p. 65)

A cena demonstra não só a recusa ao puro factual, mas também a vontade e a valorização de uma escrita que deve ser fundada na memória, pois somente assim se pode conferir sentido à narrativa. Sebastián possui a consciência de que não bastam nomes, dados, imagens, é preciso explicá-los e inseri-los em seu contexto e em suas relações com o mundo para que façam sentido. Essa necessidade está atrelada ainda a um exercício que, por ser memorialístico, deve lidar consequentemente com a temporalidade. Devido ao fato de o trauma da relação conturbada com o irmão persistir em relação ao tempo da escrita, e ao fato de o texto assumir um tom, de certa forma, psicanalítico — pois busca nas relações da infância as causas de um trauma; “Quando fazemos um relato de nós mesmos, a narrativa exigida parte do pressuposto de que o si-mesmo tem uma relação causal com o sofrimento dos outros” (BUTLER, 2015, p. 23) —, o narrador tenta interpor uma distância diante aquilo que ele narra: “Hoje sonhei com a morte do meu irmão. Digo hoje para deixar cravado no tempo, para me distanciar” (FUKS, 2015 p. 69), o que, contudo, já se constata de antemão impossível. Ao alucinar sobre a possível morte do irmão e também de o livro supostamente funcionar como uma carta, fica claro como essa distância, além de ser impossível, não é impedimento nem condição para que a ficcionalização de uma história privada se converta num dever ético e, portanto, coletivo:

Com a sua morte, por alguma razão o livro não fazia mais sentido, eu teria que abandoná-lo, teria que rasgar todas estas páginas indecisas (...) Como se o livro fosse uma longa carta para ele, uma carta que ele jamais leria (e se o livro for uma longa carta para ele, isso é o que agora cogito, preciso escrevê-lo melhor, preciso torná-lo mais sincero, mais sensível). Mas o livro não é uma longa carta para ele, eu pensava em seguida,(...) E voltava a entoar (...) que *a história dele, mesmo fenecido, tem que existir*. (idem, p. 70, grifo meu)

Ao mesmo tempo que narrar implica lidar com a memória, terreno volúvel, incerto e inconstante, e com uma vontade que se torna dever, a representação proporcionada pela narrativa não se dá sem culpa, sem remorso. No trecho supracitado, a sinceridade e a sensibilidade são evocadas como essenciais, e o sujeito, em outras passagens, revela fortes dúvidas quanto à potência de seu texto: “Não quero, não posso expô-lo numa jaula cujas barras são estas linhas, para o apreço de uma plateia ansiosa por sentir, por nutrir sua compaixão, alimentar seu altruísmo” (idem, p. 73). Para além de desconfiança em relação aos efeitos da escrita, a preocupação coloca em xeque todo o projeto do livro, cujo mecanismo primordial, como em qualquer texto literário, é a ficcionalização.

Literatura e vida, desse modo, estabelecem uma relação, em que as fronteiras entre as duas são cada vez mais tênues. O descontentamento do sujeito é oriundo de uma busca que pretende fazer com que o texto retorne ao mundo, em que aquele proporcione significados não expressos na vida cotidiana, extrapolando-a: “Sei que escrevo o meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade (...) e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a *vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar*” (idem, p. 95, grifo meu). Características como a fragmentação narrativa e a concepção de sujeito relacional são questões-chave para entender essa crise, que provoca a ideia de descontinuidade.

Diferentemente do romance clássico do século XIX, em que tanto a estrutura narrativa quanto a ideia de sujeito estavam ligadas à noção de individualidade e racionalismo, na contemporaneidade a literatura tende a apontar (assim como outros campos artísticos) para uma estrutura cada vez mais fragmentária. Essa fragmentação, vale ressaltar, não é somente estrutural, mas também temática, apontando para a inespecificidade. Personagens, temas, tempo e até mesmo gêneros se tornam mais fluidos e menos estanques, tendo que ser compreendidos sempre em relação, nunca em categorias rígidas. No caso de livros que tratam da ditadura, mais especificamente, a fragmentação formal parece recorrente e pode ser justificada pelo fato de serem

narrativas que lidam com a dificuldade de reconstrução do passado, com o problema de desaparecimentos, ausências, silêncio por parte de envolvidos, destruição de arquivos etc., como em *K*, citado anteriormente; *Volto semana que vem*, de Maria Pilla; *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, entre tantos outros.

Pode-se dizer, portanto, que a questão da ditadura dos anos 1964-1985 é um tema que ainda promove o debate de diversas questões estéticas, éticas e políticas no campo literário. Em contraste à ficção produzida durante as décadas de 1970 e 1980 no Brasil, em que a ditadura figurou como questão incontornável, as obras produzidas nos últimos anos apontam para novos recursos e interpretações do período referido, e isso está relacionado a um aspecto central: a produção de narrativas que partem da perspectiva daqueles que não obtiveram contato direto com a ditadura, ou seja, daqueles que não vivenciaram o período, o que conseqüentemente acarreta um distanciamento entre narrador e matéria narrada. Decorrente disso, surgem outras questões que não estavam tão presentes anteriormente, como por exemplo a incorporação da autoficção, presente em *A resistência*. De todo modo, é necessário reconhecer o relevante papel das narrativas de ficção no processo de estímulo ao exercício político da memória como uma forma de resistência e compreensão do passado. Ao proporcionar um contato tão próximo com a alteridade, o texto literário permite que se reflita sobre a realidade social por meio de diferentes perspectivas, formas estéticas e discursos, tornando possível a elaboração de histórias que muitas vezes se contrapõem ao discurso hegemônico.

Referências bibliográficas

- BUTLER, Judith (2015). **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica.
- FUKS, Julián (2015). **A resistência**. São Paulo: Companhia das Letras.
- KUCINSKI, Bernardo (2014). **K: relato de uma busca**. São Paulo: Cosac Naify.
- KLINGER, Diana (2014). **Literatura e ética: da forma pra força**. Rio de Janeiro: Rocco.
- LUDMER, Josefina (2010). “Literatura pós-autônomas” in **Aqui América Latina**. Buenos Aires: Eterna cadência.