

FICÇÃO BRASILEIRA CENSURADA NOS ANOS 70

Helena Bonito Couto Pereira*

Resumo: A censura intensificou-se no Brasil particularmente entre 1969 e 1978, período de vigência do AI-5. Enquanto a imprensa periódica era submetida à censura prévia, os livros eram alcançados pela censura com base em denúncias e podiam ser condenados, pela aposição de rótulos como “subversivos” ou “atentatórios à moral e aos bons costumes”. Após a condenação, podiam ser vetados para comercialização, apreendidos ou destruídos. A ausência de critérios por parte dos censores acarretou intranquilidade, desorientação e até autocensura por parte dos escritores. Não faltou, entretanto, quem se expusesse, empregando expressões transgressoras, trazendo à tona a violência e a deterioração das relações humanas e sociais. Uma maneira de contornar o problema, conforme já observaram historiadores e críticos, consistiu na criação de narradores irônicos, responsáveis por textos satíricos ou alegóricos. Dentre esses, destaca-se *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandão, ou “Rebelião dos mortos”, premiado conto de Luiz Fernando Emediato. A ênfase ideológica presente nessas narrativas fatalmente atrairia as denúncias que resultaram, de fato, em sua proibição. Por outro lado, a publicação de *Incidente em Antares* (1973), de Érico Veríssimo, demonstra que a narrativa alegórica podia alcançar o grande público sem sofrer nenhum cerceamento por parte da censura, possivelmente graças ao renome do autor. Levando em conta que em tais obras sobressaem componentes temáticos relacionados à denúncia e contestação, o presente estudo discute os recursos estilísticos a que os escritores recorreram para distanciar-se da camada denotativa e do mero realismo descritivo ou panfletário, ampliando consideravelmente o leque de leituras para esses textos.

Palavras-chave: literatura brasileira; censura; Ignacio de Loyola Brandão; Érico Veríssimo.

Abstract: Censorship has intensified in Brazil especially between 1969 and 1978, during AI-5 validity. Meanwhile periodic press was submitted to previous censorship, books used to be hired by censors based on denounces and would be condemned by pressing on cover advertising words as “subversives” or “dangerous to moral”. After condemned, they could be forbidden to commerce, seized or destroyed. The absence of standards by censors brought some agitation, misguides and even self-censorship by authors. It did not miss, however, those who expose themselves, by using forbidden expressions, bringing issue violence and loss of human and social relationships. A manner to surpass this problem, as observed by critics and historians, is the creation of ironic narrators, responsible by satiric or allegoric texts. Among those, we can light *Zero*, from Ignacio de Loyola Brandão, or “Rebelião dos mortos”, awarded short story written by Luiz Fernando Emediato. The ideological emphasis shown by those narratives shall fatally attract denounces that results, in fact, in its prohibition. On the other hand, the publication of Erico Verissimo’s *Incidente em Antares* (1973) shows that the allegorical narrative could reach the general public without suffering any restriction by censorship, possibly due to the author’s fame. Considering that in this kind of books emerge thematic components related to denounce and contestation, this article discusses stylistic

* Doutora em Letras Modernas pela FFLCH-USP; docente de Literatura Brasileira na graduação e pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM-SP), instituição em que responde também pela Coordenadoria de Publicações Acadêmicas. e-mail: helena.pereira@mackenzie.br

resources used by writers to get distance of denotative layer and mere descriptive realism, enlarging the row of lectures to those texts.

Key words: Brazilian literature; censorship; Ignacio de Loyola Brandão; Érico Veríssimo

1. Introdução

O período que permanece em nosso imaginário como “década de 70” corresponde ao auge do chamado Milagre Brasileiro, marcado pela euforia de uma classe média que finalmente conseguia o acesso a bens de consumo como o automóvel popular zero quilômetro e a tevê em cores, ainda na feliz ignorância quanto aos juros que – literalmente – lhe seriam cobrados nas décadas seguintes, por conta dos recursos que vinham em profusão das metrópoles capitalistas onde havia excesso de liquidez, conforme assinala Gaspari (2002, p. 472). Em amplos setores da sociedade brasileira da época, a pseudo-entrada no maravilhoso mundo do consumo camuflava as vozes que se contrapunham à truculência e às arbitrariedades do governo militar. No imaginário cultural, marcou-se o período, desde o início, por uma aura de transgressão, trazida pelos jovens baianos com a Tropicália, entre outros movimentos. Marcou-se também pela resistência da imprensa periódica, silenciada à força pela censura, ou pelas ações violentas que destruíam bancas onde houvesse à venda periódicos proibidos. Marcou-se ainda pela resistência que se exerceu em ambientes culturais como o cinema ou o teatro. Neste último, agressão e prisão podiam atingir inclusive atores ao final do espetáculo, como ocorreu com o elenco de *Roda viva*, de Chico Buarque, em 1968.

A censura ostensiva institucionalizou-se, explicitando sua condição de mecanismo auxiliar da repressão. Quando se lança um olhar ligeiro às publicações literárias censuradas na década de 70, pode-se ter a impressão de que a censura tomou por alvo a literatura de modo similar ao que fazia com a imprensa, o teatro e o cinema. Afinal, foram proibidas obras como *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, ou *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. Um olhar mais atento, todavia, revela que publicações literárias *stricto sensu*, como a

poesia e a narrativa de ficção, que se voltam necessariamente para um público especializado e em número reduzidíssimo no conjunto da classe média – para não dizer da população – brasileira, não sofreram, por parte da censura, a vigilância implacável que se abateu contra outros setores da produção cultural. Curiosamente, quando focalizamos o campo literário, descobrimos que a censura se mostrou pouco atuante ou praticamente omissa. Nem mesmo com a promulgação do AI-5, em dezembro de 1968, as obras literárias passaram a ser examinadas mais atentamente pelos censores.

Durante alguns anos, enquanto a imprensa periódica era submetida à censura prévia, com os desmandos e as arbitrariedades bem conhecidos, a publicação e a veiculação de livros realizavam-se ao sabor do mercado. Editavam-se anualmente quase 10.000 títulos, que, em imensa maioria, não tinham relação alguma com literatura. Se o grande público nunca chegara a perfazer um número expressivo de leitores, esse quadro não se tornaria melhor no início dos anos 70, quando se consolidou o consumo de massa envolvendo bens de todo tipo, inclusive culturais.

Sem atingir o grande público, a literatura passou mais ou menos incólume durante alguns anos. Em “Censura: uma pista dupla”, Flora Süssekind observa que, embora a censura às obras literárias fosse esporádica, seu espectro pairava, inquietante, como uma ameaça aos escritores:

Esse é o período em que mais claramente se passa a sentir a presença de um censor ao lado da máquina de escrever. Uma espécie de Fleury das letras acompanha de perto a produção literária dos anos 70. ‘Em vez de dialogar com a realidade, nossa interlocutora predileta era a censura. Assim, a realidade foi se convertendo em miragem, e a censura foi perdendo o seu tradicional papel policial e burocrático para se converter em ‘musa inspiradora’, comentou Geraldo Carneiro em artigo publicado na “Revista de Domingo” do *Jornal do Brasil* em 7 de abril de 1985.” (2004, p. 31)

A imprevisibilidade da atuação dos censores em relação às narrativas literárias acarretou intranquilidade, desorientação e esse surpreendente desvio, o “Fleury das letras”, alusão ao policial que personificava a face mais cruel e tenebrosa da repressão. Assim, os escritores interiorizavam involuntariamente uma autocensura cujos resultados apareceriam mais tarde, quando, após a

abertura política, setores da intelectualidade esperavam por uma verdadeira safra de obras-primas que nunca se concretizou.

Para tomar como alvo determinada obra, os censores dependiam de denúncias que chegavam até eles espontaneamente, vindas de leitores conservadores e de autoridades zelosas em relação “à moral e aos bons costumes”, ou preocupadas com a “manutenção da ordem institucional”. Ao condenar determinado livro, a censura podia impedir sua edição, recolher a distribuição eventualmente efetuada ou mesmo mandar apreender e destruir todos os exemplares produzidos. Na prática, esses procedimentos foram responsáveis pela ação preventiva dos escritores que, além de se submeterem a um “Fleury” imaginário, punham-se a “dialogar com a censura” antes de serem por ela atingidos. Ainda de acordo com Sússekind,

Não se trata, no entanto, de ignorar a importância da censura ou do aparato repressivo que, mesmo quando não era acionado, sabia-se que estava a postos para qualquer eventualidade. Como, por exemplo retirar de circulação, algum tempo depois de lançado, um livro como o *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, em dezembro de 1976, ou, não se limitando apenas a proibir a obra, prender seu autor, como se fez com Renato Tapajós durante um mês em 1977, depois de apreendido o romance *Em câmara lenta*. Ou, ainda, como a proibição pura e simples de livros como *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandão, lançado no Brasil em 1975, e retirado de circulação no ano seguinte, ou como *A rebelião dos mortos*, de Luiz Fernando Emediato, premiado em 1977 e proibido em 1978.” (2004, p. 44)

Das peripécias por que passaram algumas dessas narrativas, mais precisamente *Zero* e *A rebelião dos mortos*, surgiu a motivação para o presente trabalho. Se fosse verdadeira a impressão de que a censura havia sido exercida ferozmente contra a prosa de ficção durante todo o período militar, a condenação não teria ficado restrita a um pequeno conjunto de contos e romances que haviam alcançado visibilidade na mídia. Teria atingido narrativas que apresentam componentes ideológicos similares, como *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, lançado em 1971, ou *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, publicado dois anos depois. Expressiva parcela da produção ficcional do período apresenta a alegoria como recurso para elaborar suas representações da realidade brasileira.

2. Narrativa brasileira pós-1964

Silviano Santiago caracteriza a narrativa brasileira dos anos 70 a partir dos vínculos com seu antecessor por excelência, o regionalismo, cujos temas dominantes focalizavam a exploração do homem pelo homem. Ao abandonar gradativamente essa temática, a ficção encontra, no dizer do crítico, “sua própria originalidade”:

Estilisticamente, a literatura brasileira pós-64 pôde, por um lado, retomar uma lição do passado, ajustando-se (...) a princípios estéticos fundamentados pelo realismo dos anos 30. Pôde também, por outro lado, aproximar-se da literatura hispano-americana (...). Neste segundo caso, adentra-se o texto literário por uma escrita metafórica ou fantástica, até então praticamente inédita entre nós. (2002, p. 14)

Boa parte dos teóricos que se ocuparam desse período assinala o predomínio de dois tipos de narrativa: uma que recupera, de diferentes maneiras, o realismo regionalista, e outra que adota a escrita alegórica ou fantástica. Ainda no dizer de Santiago,

Houve uma primeira e camuflada resposta da literatura às imposições de censura e repressão feitas pelo regime militar: a prosa de intriga fantástica e estilo onírico em que o intrincado jogo de metáforas e símbolos transmitia uma crítica radical das estruturas de poder no Brasil (...). Houve ainda o romance-reportagem (...), em que se denunciavam os arbítrios da violência militar e policial nos anos duros do AI-5, arbítrios estes que tinham sido escondidos da população em virtude da censura imposta às redações de jornal e aos estúdios de televisão. (2002, p. 17)

Não há consenso, entre os críticos, quanto a uma dicotomia tão nítida como a apontada acima, nem quanto a sua precípua intenção de camuflar-se perante a censura. Em “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”, Davi Arrigucci considera que há na literatura dos anos 70

um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo (...) e com um lastro muito forte de documento. Portanto, dentro da tradição do romance brasileiro, desde as origens. Isso se colocou através de uma espécie de neonaturalismo, de neo-realismo que (...) está ligado às formas de representação do jornal. (1999, p. 77)

Vinculados a esse modo de representar, segundo Arrigucci, encontram-se três níveis: o que adota a técnica de romance-reportagem, como *Lúcio Flávio*, de José Louzeiro, outro que “se constrói em cima da imitação de técnicas de jornal, sobretudo da montagem”, como em *Reflexos do baile*, de Antônio Callado, e um terceiro, que pretende representar determinado segmento da realidade, como *Cabeça de papel*, de Paulo Francis. Arrigucci finaliza a exemplificação afirmando que se trata de “três casos de alegoria, ligados com a vontade realista de representar o que foi, o que tem sido a realidade, a vontade de manter a verossimilhança e usando sempre a alegoria”. (1999, p. 78) Adiante, o mesmo crítico acrescenta que as condições sociais favorecem “uma alegoria generalizada”, que se instaura em conflito com um impulso realista que permanece: “no impulso realista, o procedimento alegórico é problemático. Se eu construo de acordo com a ficção realista, eu tenho dificuldades para tratar de forma alegórica.” (1999, p.91 e p.94)

Essas afirmações, resultantes de um debate e publicado em 1979, foram objeto de inúmeras retomadas em textos críticos posteriores, entre outras razões porque fazem referência à representação da alegoria na modernidade, formulada por Walter Benjamin e discutida por Lukács.

A vinculação entre alegoria e circunstâncias políticas tem diversas implicações. Em decorrência da censura imposta à imprensa periódica, Flora Sussekind considera que a literatura assumiu para si uma missão parajornalística, com dois tipos de solução: as respostas diretas, correspondentes a um naturalismo reeditado, e as indiretas, concretizadas em parábolas (2004, p.17). Ambas denotam um problema que poucas vezes tem sido percebido:

Raramente se pergunta, por exemplo, por que a preferência por estas duas faces do realismo (mágico ou jornalístico), por uma literatura superpovoada de pistas alegóricas e obcecada pela referencialidade, e não por uma linguagem menos ‘figurada’ e mais ficcional, mais seca, e cujas elipses poderiam responder de modo talvez mais crítico aos silêncios impostos pelo regime autoritário. (...) Caberia perguntar, em suma, por que a vitória das parábolas, biografias e do naturalismo em detrimento de uma literatura que jogasse mais com a elipse e o chiste? Em geral sequer se pensa na possibilidade de um encaminhamento menos documental ou alegórico para a literatura do período. Imagina-se que essas seriam as únicas

saídas possíveis tendo em vista o rigor da censura. (2004, p. 18-20)

Ao identificar, entre as marcas da ficção do período, o papel secundário da elaboração textual, Sússekind faz uma cobrança extemporânea e deixa a cargo de outros pesquisadores a tarefa de buscar, nas entrelinhas do texto realista ou alegórico, o desejável encaminhamento “menos documental ou menos alegórico”.

Em *Itinerário político do romance pós-64: A festa*, Renato Franco também reconhece a forte presença da alegoria, que “parece ter sido um dos conceitos-chave empregados pela crítica mais empenhada em interpretar o romance da década de 70”. (1998, 144), mas não concorda com a identificação entre alegoria e censura. Na esteira de Arrigucci, ele também retoma o problema da representação alegórica segundo Benjamin, afirmando que a alegoria surge na modernidade como consequência “da morte do sujeito clássico, aliada ao processo irreversível de desintegração dos objetos”, o que repercutiu intensamente no romance contemporâneo, que, “consciente de sua inserção nesse turbilhão de incessantes transformações, se desnuda: desmascara suas pretensões, expõe seus procedimentos e sua arquitetura”. (1998, p. 148)

Dessa forma, a retomada da representação alegórica ultrapassa um impulso de fuga, circunstancial, face à censura, o que o leva a refutar diretamente as afirmações de Sússekind. Para esta última, as alegorias das narrativas desse período constroem-se em bases denotativas, sobre simplificações, e assim permitem uma rápida passagem do caso particular à totalidade. Em outras palavras, as alegorias impedem a pluralidade e aniquilam a polissemia do texto literário: “A mesma chave-mestra político-referencial abre todas as portas” (2004, p. 102-103).

Franco aponta como grande equívoco a sugestão de Sússekind de que o recurso à alegoria teria sido adotado nos romances dos anos 70 “para driblar os impedimentos da censura e estabelecer com os leitores uma espécie de pacto significativo (...) para captar, por trás do véu da interdição, a reluzente realidade dos fatos verídicos.” (1998, p. 146) Para finalizar, Franco vê nas afirmações de Sússekind quanto à ausência de outros encaminhamentos

menos documentais ou alegóricos na prosa a defesa de uma concepção de romance que se afaste tanto da substância histórica como da vida política; um romance, enfim, voltado para o trabalho artístico com a linguagem.

Sem a pretensão de colocar um ponto final na discussão, parece-nos relevante discutir, nos limites deste estudo, como a alegoria se apresenta em três narrativas ficcionais, sendo que duas foram proibidas pela censura e uma pôde circular livremente em todo o território nacional. No primeiro caso encontram-se “A rebelião dos mortos”, de Luiz Fernando Emediato e *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandão, e no segundo *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo.

3. “A rebelião dos mortos”

As peripécias que cercam a criação e a publicação desse conto de Luiz Fernando Emediato merecem um relato à parte. Tendo escrito a quase totalidade de seus contos entre 1974 e 1978, nesse período Emediato obteve incríveis 25 premiações literárias. Pouco publicou depois disso, tendo-se voltado para a atividade jornalística, como informa Luiz Ruffato no prefácio ao recém-publicado *Trevas no paraíso* (2004, p. 14) coletânea de contos com o sugestivo subtítulo de “Histórias de amor e morte nos anos de chumbo”.

Em sua primeira edição, *A rebelião dos mortos* (1978) compunha-se de nove contos. O conto que empresta o título ao livro é significativo, não só do ponto de vista literário propriamente dito, mas porque ilustra, involuntariamente, as vicissitudes da produção literária no período. Em 1977, “A rebelião dos mortos” venceu o Concurso de Literatura Cidade de Belo Horizonte, mas, após o anúncio da premiação, a prefeitura municipal recusou-se a editar o livro, conforme estava previsto no regulamento do concurso, e não pagou o prêmio estipulado. Após esse episódio, a comissão organizadora do referido concurso passou a contar com um censor e Emediato empreendeu uma luta inglória, durante anos, para finalmente obter o prêmio e a publicação.

Inteiramente alegórico, o conto inicia-se por uma notícia que poderia passar por factual, enunciada por um narrador pretensamente neutro: “A Rebelião dos Mortos começou na sombria manhã de 1º de abril de 1964.” (Emediato, 2004, p. 138). Organiza-se a Grande Marcha Para Brasília,

composta exclusivamente por mortos, descritos como “uma gente sem rosto, sem cor e sem brasões, que vivera em branco milhares de existências”. (2004, p. 139) Esse relato é substituído por outro, de um “escritor famoso”, que “engalanou o trôpego exército de armas e medalhas e enumerou entre seus líderes todos os fantasmas da História Nacional” (.idem). A versão deste segundo narrador (indireto) vendeu centenas de milhares de exemplares.. Entretanto, o escritor famoso é encontrado morto, e em sua mão esquerda há um bilhete que revela sua intenção de “esclarecer tudo”. Apesar da rápida intervenção da polícia, “um jornalista jovem, franzino, louro e rebelde” escreve um artigo sobre as possíveis imprecisões históricas sobre a Grande Marcha, tornando-se o terceiro narrador (também indireto). Seu artigo contraria o livro do segundo narrador:

O líder do macabro Exército revoltoso não seria o Alferes Tiradentes, como garantia a obra de nosso defunto autor, mas sim um operário da indústria siderúrgica chamado Osman ou Osmar. Seu lugar-tenente não seria, da mesma forma, o fantasma hercúleo, porém impotente, do intrépido Araribóia (...). Era tão-somente o oleiro negro Benedito Airão. (2004, p. 140)

Ordena-se rapidamente a apreensão desse artigo, enquanto outro periódico lança uma edição especial com reportagem sobre o “inesquecível autor de *A Grande Marcha*”. A voz narrativa volta a esse autor, com a transcrição de um enorme fragmento de sua obra, em que se reafirma o relato anterior, acrescido de inúmeros detalhes:

A Grande Marcha seguia heroicamente pela Rio-Brasília, tendo à frente, como líder maior e incontestável, o esguio e solerte fantasma de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, com seu uniforme de alferes e a barba raspada, o que revela Deus ter-se dignado erguê-lo da sepultura no apogeu da esplendorosa juventude. Atrás, secundando-o com inesgotável bravura, vinha o cacique Araribóia, pintado para a luta. (2004, p. 141)

Esse relato insere uma galeria de “grandes vultos históricos”, como Deodoro da Fonseca, Mem de Sá, Getúlio Vargas, e até mesmo Gilberto Freyre e Gustavo Corção, ressurrectos porque “Deus os fez ressurgir em vida”. Como se sabe, esses últimos estavam vivos na época e representavam, cada

qual a seu modo, o pensamento conservador. Por outro lado, o fragmento atribuído ao “famoso escritor” exclui (alegando tratar-se de informação “falaciosa”) a presença de mulheres como Anita Garibaldi ou Olga Benário.

O primeiro narrador reafirma que a Rebelião dos Mortos não ocorreu da forma como é narrada no livro e, surpreendentemente, acusa de falsa também a versão do jovem jornalista, “notadamente no que se referia à identidade dos integrantes do exército revoltoso, embora tentasse revelar levemente as anônimas identidades destes mesmos integrantes, a ponto de identificar como Osman, ou Osmar, um metalúrgico, o comandante da infeliz coluna”. (2004, p.144) Além da caracterização dos participantes (gente sem brasões ou personagens históricos?) e dos líderes da marcha (um oleiro negro, Tiradentes e Araribóia em diferentes modos, um metalúrgico?) o texto relativiza também a visibilidade desses mortos que, após tentativas infrutíferas de comunicação com uns poucos operários que conseguiram vê-los, dissolvem-se no ar.

Expondo os fatos e ao mesmo tempo mantendo-os em reiteradas oscilações, “A rebelião dos mortos” recria, alegoricamente, episódios que eram freqüentes na época, como as diferentes versões oficiais, algumas inverossímeis, que o governo ditatorial inventava. Recria também o relato sobre as mortes inexplicadas de indivíduos com vozes dissonantes, que eram calados pela censura ou sumariamente eliminados, como acontece ao escritor e ao jornalista no conto.

4. Zero

Publicado na Itália, com tradução de Antônio Tabucchi, em 1974, *Zero* foi lançado no Brasil pela Codecri em 1975 e em julho do ano seguinte recebeu o prêmio de “Melhor Ficção”, da Fundação Cultural do Distrito Federal. Poucos meses após a premiação, *Zero* foi censurado pelo Ministério da Justiça e proibido em todo o território nacional. Voltou à circulação em 1979. A premiação em concurso literário, com a subsequente visibilidade conquistada pela obra, tem como resultado para os dois autores, Brandão e Emediato, a entrada dos censores em ação e a impossibilidade de divulgação das obras premiadas – curiosamente, em ambos os casos, por setores da cultura vinculados à administração pública. Não há coincidência nos episódios, há a

constatação de que a censura não tentava cercear a publicação de textos literários, até por falta de infra-estrutura para fazer a leitura prévia de tudo o que as editoras lançavam. Exercia-se a censura às narrativas literárias quando estas se tornavam alvo de denúncia, conforme se afirmou inicialmente.

Em *Protesto e o novo romance brasileiro*, Malcolm Silverman inclui *Zero* entre os romances de sátira política surrealista e afirma:

Zero é uma descida inexorável e polimorfa a um inferno mais revoltante que o dos romances do período (...). Linguagem bestialógica, diálogo cru, sucessão ilógica, (...) e a falta de qualquer estudo de personagem profundo – tudo reforça a loucura sem esperança de uma sociedade deformada pelo domínio de uma polícia arbitrária e um capitalismo sem disciplina (...). Quebrando em pedaços a narrativa, Loyola consegue trazer ao jogo temático, não tanto a forma, mas a ausência de forma, o que prova ser uma dimensão adicional que outros romances políticos, tão fraturados como são, não conseguem igualar. (Silverman, 2000, p.362)

O texto extenso e incrivelmente desconstruído de *Zero* intercala alguns episódios verossímeis, mesmo que grotescos (como o emprego do protagonista de matador de ratos em um cinema decadente), a episódios marcados pela sátira surreal e pelo brutalismo. São numerosas as alusões a censura, repressão, arbitrariedade e violência durante o governo militar:

O Esquadrão foi pedindo os documentos que a Determinação 7.89796 exigia de cada um: Identidade, Eleitor, Profissional, Boa Conduta, Antecedentes, Residência, diplomas escolares, Saúde (vacinas febre amarela, varíola, malária, BCG), caderneta de quitação com as associações religiosas (...), Seguro de Vida, Atestado de Contenção Sexual.

José terminou levado para a Delegacia. Faltava-lhe um documento: o da frequência escolar dos filhos.

- Mas não tenho filhos.
- Mas o senhor é casado.
- Mas não deu tempo de ter filhos.
- Sua mulher tem usado a pílula.
- Tem.
- É proibido (Brandão, 2001, p. 126)

5. *Incidente em Antares*

Ao estabelecer a trajetória literária de Érico Veríssimo, com início em pleno regionalismo e posterior direcionamento para a crítica social e política, Flávio Loureiro Chaves afirma que sua ficção

se desdobra por diferentes etapas durante um período de quarenta anos, sempre mantendo a argüição sobre a realidade social contemporânea. Digamos então que, com o passar do tempo, a própria natureza dos fatos históricos foi modificando a atitude do romancista perante a realidade imediata e forçou-o a revisar constantemente as posições éticas através das quais ordenou seu mundo de ficção. (2001, p. 141)

Ora, mesmo tendo escrito uma vasta obra em que recria literariamente a história de seu Estado natal, Veríssimo permaneceu atento à realidade social contemporânea e revisou constantemente suas próprias posições éticas. *Incidente em Antares* também se ancora na tradição gaúcha e apresenta os procedimentos habituais do escritor que, na primeira parte do livro, retrocedeu mais de um século para relatar a formação do povoado que viria a tornar-se Antares. A trama central tem por eixo o retorno de sete mortos, que não haviam sido enterrados porque os coveiros aderiram à greve geral decretada em 13 de dezembro de 1963, sexta-feira.

Os sete mortos representam variados segmentos sociais, que se revelam, nesse estranho despertar, em uma espécie de ordem hierárquica, que se inicia pela matriarca de uma das famílias ricas da cidade e termina na prostituta decaída, morta por falta de assistência adequada em um hospital público. A seqüência inclui um advogado corrupto, um pianista suicida, um sapateiro anarquista e, antes de chegar ao bêbado da cidade, assassinado pela própria esposa, passa pelo jovem que morreu sob tortura na delegacia de Antares. Tal composição de caracteres é suficiente para se perceber claramente a intenção alegórica de Veríssimo, que os coloca no coreto da praça, de onde fazem uma espécie de juízo final, denunciando a hipocrisia e as irregularidades presentes em todas as esferas: na administração pública, na justiça, na saúde, nos relacionamentos familiares e sociais.

Após a exposição irrestrita das mazelas, o conflito se resolve, com o retorno dos mortos ao cemitério. Para que todos os episódios do “lamentável incidente” sejam esquecidos, como se não tivessem ocorrido, o prefeito desencadeia a “operação borracha”, à qual adere toda a população. Entretanto, como se fosse necessário, o narrador encerra o livro com a rotina já restabelecida, pouco tempo depois, e interrompida, eventualmente, por “vultos furtivos que na calada da noite andam escrevendo nos seus muros e paredes

palavras e frases politicamente subversivas, quando não apenas pornográficas” (1985, p. 460) Um jovem havia sido abatido a tiros quando escrevia em um muro e, nas cenas finais, um homem passa pelo local com seu filho:

- Que é que está escrito ali, pai?
- Nada. Vamos andando, que já estamos atrasados...
- O pequeno, entretanto, para mostrar aos circunstantes que já sabia ler, olhou para a palavra de piche e começou a soletrá-la em voz muito alta: ‘Li-ber...’
- Cala a boca, bobalhão! Exclamou o pai, quase em pânico. E, puxando com força a mão do filho, levou-o, quase de arrasto, rua abaixo. (Id., p. 461)

Apesar da contundência das denúncias e do caráter alegórico de *Incidente em Antares*, o romance passou incólume pela censura. Veríssimo alinha-se ao lado de escritores que, já reconhecidos, conseguem expressar repúdio ao regime militar, sem serem molestados por um posicionamento político que, exposto alegoricamente, não chega a ser percebido como ameaçador ou subversivo.

6. Considerações finais

“A rebelião dos mortos”, *Zero* e *Incidente em Antares* são narrativas que recorrem à alegoria, à ironia e a outros procedimentos para chegar ao desvendamento de ansiedades próprias da intelectualidade brasileira nesse período. A questão veiculada nos textos ficcionais ancora-se no desejo de expressar indignação, revolta e inconformismo face ao poder arbitrário, à supressão das liberdades civis e à ausência do estado de direito.

Um estudo mais minucioso certamente comprovará o que se espera ter demonstrado, apesar das limitações deste, quanto ao alcance de boa parte das narrativas ficcionais alegóricas publicadas nos “anos de chumbo”. Nelas se instauram realidades fictícias que se contrapõem ao conformismo e não se restringem, necessariamente, aos limites de um realismo estreito ou empobrecedor. O emprego criativo de um arsenal de recursos expressivos, entre eles a alegoria e a ironia, permite a esses textos literários alcançar um nível de elaboração artística suficiente para que, como literatura, possam distinguir-se da reportagem ou do documento. Conforme apontou a crítica

especializada, alegoria e realismo não são facilmente ajustáveis ou combináveis entre si. Entretanto, quando o intuito documental se subordina à visão alegórica, nada impede que aflore a fruição estética. Censuradas ou não, as narrativas de Emediato, Brandão e Veríssimo apresentam qualidade textual que as mantém em destaque na produção literária dessa difícil conjuntura recém-superada, cujos efeitos se prolongam até o presente.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura. Prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

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

Cadernos de Literatura Brasileira. Ignacio de Loyola Brandão. No. 11 – junho de 2001. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Érico Veríssimo – o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade; UFRGS, 2001.

EMEDIATO, Luiz Fernando. “Rebelião dos mortos” in *Trevas no paraíso*. Histórias de amor e guerra nos anos de chumbo. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.

GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 (a).

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 (b).

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe*. Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin, 2001.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra*. Aspectos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Mercado das Letras; Fapesp, 1999.

RUFFATO, Luiz. "Por que ler Emediato hoje?" in EMEDIATO, L. F. *Trevas no paraíso*. Histórias de amor e guerra nos anos de chumbo. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Polêmicas, diários & retratos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Globo, 1985.