

**LITERATURA E AUTORITARISMO
NA AMÉRICA LATINA**

DIOGO, Rita de Cássia Miranda¹

¹ Professora Dra. em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas. Professora de Culturas e Literaturas Hispânicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

RESUMO: O presente trabalho estabelece a relação entre questão nacional e autoritarismo na América Latina. Partindo-se do pressuposto de que a soberania nacional é condição fundamental para o estabelecimento da democracia, mas considerando também que as relações externas entre os países latino-americanos e os centros hegemônicos caracterizam-se como uma relação de dependência, consideramos que a democracia nestes países continua sendo uma meta a ser alcançada. Dentro deste contexto, a arte, mais especificamente a literatura, pode e deve desempenhar um papel de grande importância, desmascarando o discurso oficial e tornando visível uma nação que nossas elites insistem em não ver. Por trás do corpo visível destas nações existe um corpo invisível, apesar de não menos real, formado por uma diversidade de raças, línguas, culturas e religiões, que esconde uma profunda desigualdade social, política e econômica. Na literatura fantástica, este corpo surge como uma ameaça à ordem burguesa, subvertendo a aparente pureza e unidade que esta luta por preservar, zelando assim pela manutenção de uma nação específica, sua máscara e retrato, ou seja, branca e católica. A fim de ilustrá-lo, analisamos o conto *Apocalipsis de Solentiname*, de Julio Cortázar. Neste relato, o escritor argentino coloca em questão a relação entre vida e arte, destacando o quanto os seus limites são tênues, ainda que a cultura ocidental e cristã empenhe-se em relegar a segunda ao reino da fantasia e da ilusão. Uma questão que reveste-se de um interesse especial ao constatarmos que menos de dois anos depois de escrito, as imagens de violência, morte e tortura presentes neste conto aconteceriam de fato, quando então a guarda nacional do ditador Somoza invade a Ilha.

PALAVRAS-CHAVES: Soberania Nacional, Autoritarismo, Literatura.

ABSTRACT: This study establishes a relation between national question and authoritarianism in Latin America. Following the belief of the national sovereignty as a vital condition for the establishment of democracy, and also considering the international relations between the Latin American countries and the hegemonical centers as relationship of subjection, we believe that democracy in these countries is not a reality yet. Inside this context, the arts, literature in particular, can and must fulfil a role of capital importance, revealing the official speech and making a nation who is neglected by our elite noticeable. Behind the visible body of these nations there is an equally real invisible one, formed by a diversity of races, languages, cultures and religions. This conceals a great social, political and economic unevenness. In fantastic literature, this body emerges as a threat to the bourgeois order, subverting the apparent innocence and unity that this one fights to preserve. And in this way looking after the maintenance of an specific nation, its mask and portrait, in other words, white and catholic. In order to illustrate this body, we analyzed the tale *Apocalipsis de Solentiname* written by Julio Cortázar. In this report, the Argentine writer discuss the relation between life and art. He punctuates how much its boundaries are tenuous, even if the occidental and Christian culture is engaged in relegating the second to the kingdom of fantasy and illusion. A matter that overlays itself with an especial interest when we notice

that less than two years after being written, the images of violence, death and torture depicted in this tale would really happen, when the national guard of Somoza, the dictator, invaded the Island.

KEYWORDS: National Sovereignty, Authoritarianism, Literature.

Ainda que considerando suas especificidades, a história demonstra que a questão nacional continua sendo uma das questões cruciais para todos os países da América Latina. Vinculada diretamente às relações externas (IANNI, 1993: 59), se por um lado ela nos remete a séculos de colonialismo e escravidão, de imposições político-econômicas, sociais e culturais das metrópoles, por outro, nos fala das inúmeras reações a esse estado de opressão, especialmente no que se refere às revoluções de independência que se espalharam em solo latino-americano a partir do século XIX.

O conceito de “Nossa América”, proposto por José Martí, ainda é algo recorrente em nosso continente, ou seja, a necessidade de emancipá-lo de toda a dominação externa continua vigente na pauta e nos corações daqueles que vêm na associação dessas nações um caminho primordial para fazer frente às pressões dos países hegemônicos. Por outro lado, contemporânea é também as dificuldades encontradas para concretizar esta integração, seja no âmbito econômico e acima de tudo, na esfera cultural, o intercâmbio entre os países da América Latina continua sendo uma utopia, que esbarra mais uma vez na presença estrangeira nos assuntos internos de ditos países, aliada, claro, à colaboração fundamental de nossas elites, tradicionalmente conservadoras, alienadas e reprodutoras do modelo externo.

A sucessão das políticas adotadas pelos Estados Unidos a partir da década de 30 (IANNI, 1993: 25), tais como: Boa Vizinhança, Aliança para o Progresso, Relatório Kissinger, Guerra de Baixa Intensidade, entre outras, acompanhadas por multinacionais e instituições multilaterais, entre elas, a OEA, o BID, o NAFTA, o FMI e o Banco Mundial, consolidam e legitimam a intervenção estrangeira no mundo latino-americano, ao mesmo tempo que enfraquecem qualquer idéia de

associação entre ditas nações. Mais recentemente, diante da atenção norte-americana agora voltada para com os assuntos do Oriente Médio, assistimos ao esforço do continente europeu por participar do MERCOSUL, aproveitando-se da liderança brasileira e do governo de centro-esquerda do presidente Lula, para antecipar-se aos interesses norte-americanos no imenso mercado consumidor de nosso continente.

Partindo-se pois do princípio de que não existe democracia sem soberania nacional, podemos afirmar que as já tradicionais formas de intervenção sofridas pelos países latino-americanos representam uma ameaça constante aos processos democráticos por eles vividos, os quais muitas vezes são abortados pelos chamados golpes militares, tal como experimentamos no Brasil de 64, e que se repetiria mais adiante em 1973, no Chile de Salvador Allende, contando com a triste associação brasileira e norte-americana. Em 1983 tropas norte-americanas invadem Granada, interrompendo as iniciativas socialistas do governo de Maurice Bishop. Em 1987 foi a vez do governo sandinista da Nicarágua, vítima da contra-revolução financiada pelos EUA. Como vemos, os exemplos se multiplicam, ao mesmo tempo em que demonstram a complexidade da questão nacional na América Latina.

Assim, no continente latino-americano, incluindo as ilhas, a nação como uma categoria histórica, em constante movimento, apresenta-se neste caso, com um caráter absolutamente precário, provisório (IANNI, 1993: 42), no qual ditadura e democracia alternam-se no poder numa constância variável e até mesmo imprevisível, delineando para as nossas nações um perfil marcado por um estado forte e uma sociedade civil débil.

Na verdade, por sua fisionomia eminentemente burguesa, ou seja, branca, capitalista, regida pela racionalidade do mercado, do progresso, da modernização, em contraposição a uma sociedade civil formada por trabalhadores do campo e da cidade, em geral dispersos e pouco organizados, a nação latino-americana acaba por retratar, não os interesses do povo, mas os de uma determinada classe, formada pelas elites, que, estas sim organizadas, determinam a direção e o comando do estado nacional.

Nesse sentido, podemos dizer que na América Latina existem pelo menos duas nações, uma oficial, legal, visível, outra não-oficial, sem uma representação legítima, ou seja, invisível, mas nem por isso menos verdadeira ou real que a primeira. O corpo visível latino-americano encontra-se delimitado geograficamente por 4 fronteiras, formado por um povo único, brasileiro, argentino, peruano, colombiano, branco, que fala uma única língua, o português ou o espanhol, e professa uma mesma religião, a católica; enquanto o corpo invisível desta América possui na verdade 5 fronteiras, marcado por diversidades raciais, culturais, religiosas, sociais, políticas e econômicas, apesar de reinar a ilusão da identidade simbolizada na figura do estado.

A presença de uma base militar norte-americana no canal do Panamá levou o presidente Omar Torrijos a utilizar o termo “quinta fronteira”, o qual retrata perfeitamente a complexidade da questão nacional em nosso continente: “Começamos um processo que vai garantir às futuras gerações a erradicação dessa Quinta Fronteira. Porque vejam, vejam este caso: o Panamá limita ao Norte com o Atlântico, ao Sul com o Pacífico, a Oeste com a Costa Rica, a Leste com a Colômbia e no centro com os gringos. Onde já se viu!” (IANNI, 1993: 59). Seja como metáfora ou como realidade, o fato é que desde a época colonial, esta fronteira representa um obstáculo ao desenvolvimento pleno de nossas nações, impondo-nos uma situação de dependência crônica, especialmente sustentada pelo volume de nossa dívida externa, mas acima de tudo, legitimada por nossas burguesias nacionais. Estas, a fim de manterem-se na liderança do poder político, tirando dele as maiores vantagens possíveis, preferem compactuar com o imperialismo a preocuparem-se com a soberania nacional. Francisco de Oliveira declara que o projeto emancipador brasileiro nunca foi compartilhado pela burguesia nacional, que ao contrário, voltou as costas “à aliança com as classes subordinadas” (OLIVEIRA, 2003: 132), situação que se consolidaria com o golpe de Estado de 1964, contemporâneo dos demais golpes na maioria dos países latino-americanos.

Por outro lado, os contornos físicos das nações burguesas em geral não coincidem com as delimitações de suas nações étnicas: as nações quêchua, aimara, guarani, asteca, maia, negra, vão muito além da geografia e da história oficiais. O mesmo acontecendo em relação às fronteiras culturais e lingüísticas: nos Andes peruanos o quêchua continua sendo a língua da população, os aimarás estão presentes tanto na Bolívia quanto no Peru. No Brasil, o mito da democracia racial esconde um profundo preconceito em relação ao negro que se estende às suas manifestações culturais, como é o caso das religiões de origem afro: apesar de oficialmente declarar-se católico, dificilmente encontraremos um brasileiro que nunca tenha entrado ou até mesmo freqüentado um terreiro de Umbanda ou Candomblé.

Preconceito, discriminação, desemprego, pobreza, doença: na América Latina, diversidade rima com desigualdade, principal característica deste corpo invisível da nação latino-americana, que nossas autoridades e elites preferem fingir que não vêem. Na verdade, como bem observa Francisco de Oliveira, longe da dualidade, as nações burguesas e não-burguesas de nossas sociedades fazem parte de uma mesma engrenagem, que sustenta um modelo capitalista *sui-generis*, já que ao contrário do modelo clássico, seu desenvolvimento não exige a destruição completa do modo de “acumulação primitiva”, quem realmente alimenta o crescimento dos “setores estratégicos nitidamente capitalistas” (OLIVEIRA, 2003: 69).

Ora, um tal modelo que empenha-se por criar e perpetuar uma “periferia” necessária ao seu processo de expansão está evidentemente baseado na exclusão, ou seja, numa espécie de colonialismo interno incompatível com a formação de uma verdadeira nação democrática. Por outro lado, estas profundas desigualdades requerem um estado repressor e autoritário, a fim de coibir todas as manifestações que naturalmente ele mesmo engendra, um quadro que ganhou grande visibilidade no período da ditadura militar de 1964 a 1984.

Longe de ser uma etapa, o subdesenvolvimento converte-se assim em parte da própria estrutura do modelo capitalista mundial, mais especificamente na forma do desenvol-

vimento capitalista das ex-colônias, cuja função histórica era subsidiar a acumulação de capital no centro. Uma estrutura que será reproduzida internamente pelas nações latino-americanas então recém-independentes, impondo à maioria da população a pobreza e as injustiças sociais. As dualidades, por sua vez, arcaico-moderno, patrimonial-racional, indo-americano, afro-americano, cidade-campo, barbárie-civilização, que a princípio pareciam uma questão de opção de modelo desenvolvimentista ou uma etapa deste mesmo modelo, transformam-se numa questão estrutural, com lugar reservado na divisão internacional e nacional do trabalho capitalista.

Por sua urgência, a problemática da questão nacional está presente em grande parte da produção intelectual latino-americana. Escritores, cineastas, cientistas sociais, filósofos, artistas e outros, empenham-se por dar visibilidade a este corpo “invisível” de nossas nações, verdadeiro desafio a ser enfrentado por todos os envolvidos no estabelecimento de um estado democrático, no qual a diversidade não signifique necessariamente desigualdade.

No âmbito literário, autores como Mário de Andrade, em *Macunaíma*, João Ubaldo Ribeiro, *Viva o povo brasileiro*, Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbárie*, Julio Cortázar, *Apocalipsis de Solentiname*, Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, Carlos Fuentes, *El naranjo*, Alejo Carpentier, *El discurso del método*, Manuel Scorza, *Redoble por Rancas*, e tantos outros, que em seus livros evidenciam o caráter histórico e dinâmico da formação nacional latino-americana, bem como as inúmeras rupturas que esta sofreu ao longo de séculos de colonialismo e escravismo que invadem o nosso século, transformando a nossa geografia num palco de lutas e disputas imperialistas. Este mesmo empenho pode ser observado também na produção cinematográfica latino-americana: Glauber Rocha, *Terra em transe*, Nelson Pereira dos Santos, *O amuleto de Ogum*, Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*, Fernando Solanas, *La hora de los hornos*, e mais recentemente, *Memorias del saqueo*, Andrés Wood, *Machuca*. Cineastas que desmistificam a aparente dualidade de nossas nações, mostrando-a como parte da estrutura mesmo

de nossa sociedade, na qual o arcaico e seus signos, campo, sertões, índio, negro, sustentam e alimentam o seu oposto, o moderno, a cidade, o litoral, o homem branco.

Em seus contos Julio Cortázar faz da manifestação do fato fantástico uma forma de irrupção desta nação “invisível” latino-americana, de um tempo e espaço outros, que apesar de não oficiais, são vividos como uma realidade concreta pela maioria de nossos povos.

Em *Apocalipsis de Solentiname* (1996), por exemplo, esta realidade explode na tela de um projetor de slides. O narrador do conto, no caso o próprio autor, relata sua viagem à Nicarágua, mais especificamente à ilha de Solentiname, onde o poeta e padre nicaragüense Ernesto Cardenal realiza um trabalho de conscientização dos camponeses da região, colocando em prática as idéias revolucionárias da Teologia da Libertação.

Entre as diversas formas de manifestar a sua consciência política, havia uma que chamou a atenção de nosso narrador: as pinturas naïf dos camponeses da região. Numa clara referência à reprodutibilidade técnica da obra de arte, Cortázar decide tirar fotos destes quadros, quando então surge Ernesto Cardenal chamando-lhe de “contrabandista de imagens”: “Sí, le dije, me los llevo todos, allá los proyectaré em mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que éstos, jodete” (CORTÁZAR, 1996: 286).

A idéia corrente da fotografia como comprovação de um fato real em contraposição à gravura ou à pintura artísticas, será aqui colocada em questão pelo escritor argentino. Desde o início do conto, Cortázar brinca com a confiança que depositamos na autenticidade das fotos, sejam elas privadas ou públicas, sem perceber o quanto pagamos caro por esta credibilidade absolutamente acrítica. Os jornais, a televisão, enfim, os meios de comunicação de massa audiovisuais apelam para as imagens como testemunho do que narram, usando o choque como forma de convencimento ou a beleza como forma de sedução, em meio às quais o conteúdo muitas vezes se perde, diluindo-se o contexto histórico ao qual pertencem. Descontextualizadas, estas imagens nos chegam sempre como novas, inéditas, quando na verdade vêm se repetindo há séculos, reatualizadas em novos cenários e por novos personagens.

Além disso, Susan Sontag (SONTAG, 2003: 42) nos lembra que fotografar é enquadrar, ou seja, é selecionar, e por extensão é excluir. Uma lembrança fundamental quando se trata do mundo pós-colonial, da periferia do mundo capitalista, cuja exclusão, como vimos, é acima de tudo estrutural. Mantê-la, pois, é também preservar a ordem mundial capitalista, garantindo o bom funcionamento de suas engrenagens. Assim, as imagens da Ásia, África ou da América Latina, veiculadas pelos meios de comunicação de massa em geral obedecem ao “costume secular de exibir seres humanos exóticos, ou seja, colonizados” (SONTAG, 2003: 62). Uma prática a nível internacional, que mais uma vez se repete internamente: liderados por nossas elites burguesas, os jornais e TVs latino-americanas prezam pela manutenção do *status quo*, o que equivale a dizer pela preservação da periferia, cujas imagens são transmitidas basicamente como uma fatalidade.

Em *Apocalipsis de Solentiname*, Cortázar, ao contrário do que costuma ocorrer em relação aos meios de comunicação de massa, permite que as fotos tiradas na viagem à Nicarágua falem por si mesmas. De volta à rotina de Paris, depois de transformadas as fotos em slides, o narrador as projeta numa tela: primeiramente, as fotos dos quadros dos camponeses de Solentiname, e por último as fotos de Cuba. No entanto, o lado insólito da fotografia, para o qual o autor já havia chamado atenção no início do conto, irrompe em meio à tranqüilidade e segurança do ambiente familiar: sem que pudesse explicar, os quadros se transformam em cenas de guerra, tortura e morte. Vivendo o que parecia ser um verdadeiro pesadelo, o narrador perde o controle da situação, agora dominada pelo fato fantástico.

Como vimos, o ato de fotografar é acima de tudo uma atitude de seleção, enquadramento, a partir do qual excluimos algumas coisas para incluir outras, segundo o que queremos destacar. Um trabalho mediado pelo olhar, pela leitura do que vemos ou assistimos. Nesse sentido, podemos dizer que o que causou o espanto no narrador não foram exatamente as fotos das pinturas dos camponeses, mas o olhar que as mediou.

Conhecedor do contexto histórico e social, no qual vivia a Nicarágua de 1976, Cortázar acabou por ler naqueles

quadros toda a situação de opressão que vivia aquele povo. Na verdade, entreviu nas cenas bucólicas e pacíficas dos camponeses o “outro”, que embora invisível, permanecia ali, presente, esperando o momento oportuno para manifestar-se. Cortázar sabia, como já havia assistido em outros países da América Latina, que tudo era uma questão de tempo: a ditadura, a reação revolucionária, massacres, torturas, crimes, mortes: “Qué diferencia hay después de todo entre el horror de la Argentina, Chile, Uruguay y tantos otros países?” (CORTÁZAR, 1994:156). De fato, em 1977, como ele mesmo afirma, a menos de dois anos de ter escrito este relato, a guarda nacional do ditador Anastácio Somoza invadiu a comunidade de Solentiname, destruindo tudo o que haviam construído, matando indiscriminadamente. Não conseguiu, no entanto, acabar com um trabalho de anos de conscientização política e de cidadania, cujos frutos se fizeram sentir a 19 de Julio de 1979, com a vitória do povo nicaragüense sobre as forças de Somoza.

Em *Apocalipsis de Solentiname*, Cortázar coloca mais uma vez em questão o que poderíamos chamar de uma de suas obsessões: a busca da “verdade”, a perseguição pelo “real”. Como escritor, a palavra seria então o seu principal instrumento; no entanto, em muitas ocasiões, o autor depara-se com a insuficiência da linguagem verbal para traduzir a realidade contraditória, fragmentada e caótica da modernidade. Sendo assim, volta-se para uma outra arte, ainda que não se afaste totalmente da escrita, a arte de fotografar, etimologicamente: “a arte de escrever com a luz”².

Neste conto, parece que as imagens congeladas e limitadas pela moldura dos quadros não se mostraram suficientes para dar conta de um real absolutamente complexo, repleto de dúvidas, perguntas, vazios, de um presente precário e um futuro inexistente. Assim, o narrador decide fotografá-las, de alguma forma apropriar-se do “real”, e quem sabe tentar encontrar

² KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A arte de escrever com luz: memória, fotografia e ficção*. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/autor10.htm>>. Acesso em: 2005.

um sentido ao ampliá-las, aproximando-as ao máximo das dimensões do mundo referencial. Faltava-lhes somente o movimento, que o olhar do fotógrafo encarregou-se de dar-lhes. Mediado por várias formas de arte: pintura, fotografia, cinema, literatura, Cortázar consegue não só traduzir aquela realidade como adianta-se a ela, demonstrando o quanto são tênues os limites entre a arte e a vida, que o empenho da cultura ocidental e cristã por reduzir a alteridade, confinando a criação e a fantasia ao reino da ilusão e da mentira, não passa de um artifício de controle e manutenção da ordem.

Para nós latino-americanos, este fato reveste-se de um significado ainda mais especial, pois diante da debilidade de nossa sociedade civil, da diversidade que esconde profundas desigualdades sociais, culturais, regionais, raciais, e outras, a arte pode e deve jogar um papel fundamental na nossa conscientização política, dando visibilidade a este corpo invisível de nossas nações, que o poder e as elites insistem em não ver, e que neste conto Cortázar revela com riqueza de detalhes:

... yo había apretado el botón y el muchacho estaba ahí (...) mientras su **cuero** se vencía hacia adelante, el agujero nítido en mitad de la frente, la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala (...) gente amontonada a la izquierda mirando los **cueros** tendidos boca arriba, sus abrazos abiertos contra um cielo desnudo y gris... (CORTÁZAR, 1996: 287)

REFERÊNCIAS

CORTÁZAR, Julio. *La autopista del Sur y otros cuentos*. Nova York: Penguin Books, 1996.

_____. *Nicaragua tan violentamente dulce*. Manágua: Nueva Nicaragua/Monimbó, 1983.

_____. *Obra crítica*. V. 3. Ed. Saul Sosnowski. Madrid: Alfaguara, 1994.

IANNI, Octavio. *O labirinto latino-americano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

_____. *A idéia de Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A arte de escrever com luz: memória, fotografia e ficção*. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/editor10.htm>>. Acesso em: 2005.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trd. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Cascavel

REVISTA LÍNGUAS & LETRAS

Versão eletrônica disponível na internet:

www.unioeste.br/saber