

Entrevista a Alai Garcia Diniz (UFSC)

1. **Em que medida a reflexão sobre a literatura de Roa Bastos ou, mais recentemente, a de Max Aub e Cipriano Rivas Cherif, autores que foram marcados pelo exílio, modificou (ou não) seu olhar sobre o Brasil e os anos da ditadura?**

Em primeiro lugar, uma digressão. Há um ano escrevi sobre o impacto que senti ao ouvir a aplicação do epíteto de “nacionalista” a Roa Bastos e a cogitação de ter os seus restos transladados ao Panteão Nacional em Assunção. Acabo de saber que, em junho de 2014, em comemoração aos 97 anos de idade do escritor, tal proposta se concretiza oficialmente. Entre José Gaspar Rodriguez de Francia, Solano López e outros estarão os restos mortais do escritor diaspórico, exilado e expatriado do Paraguai como um lastro de reparação (ou esquecimento?) aos pensamentos do filho prófugo/pródigo e para servir a uma mitologia local sobre a comunidade imaginada que sacrifica a ficção na imortalidade arquivada.

Roa Bastos se converteu em uma referência local muito antes, graças a sua resistência como intelectual orgânico e a uma poética fundada no silêncio outorgado por uma linguagem, consistentemente, expropriada que se movia entre duas línguas, uma oficial (o castelhano) e outra viva (o Guarani). A violência de que se ocupou Roa me serviu para entender a “picada” que levou minha geração (68) no Brasil, ao operar um pensamento divergente, marxista, marginal e livre em sua utopia urbana e castrada, mas que incorreu em uma tática desviada: a do excesso de confiança do movimento estudantil na fragmentação em grupelhos. Uma arrogância juvenil que tapava o sol com a peneira. As lideranças agrárias já haviam sido desmanteladas antes de 68 e o tamanho do Brasil não abrigava apenas uma “Sierra Maestra”. A literatura desses autores me ensinou como para escrever sobre a violência é preciso que o discurso contenha o silêncio do inenarrável. Do não dito ao inaudito. E que, no Brasil, ainda não tivemos a oportunidade de recompor os cacos do esquecimento, como a crônica de Tlatelolco no México, nem dos enfrentamentos do Quartier Latin de Paris, ou da Primavera de Praga. Na Espanha, a “Ley de Memoria Histórica”, desde 2007, serviu para levantar do olvido autores *transterrados* pela ditadura franquista, memórias da guerra e da pós-guerra, as resistências silenciadas e outros crimes, como as ficções de Max Aub na trilogia homônima de dramas breves em três tempos e dimensões: *Las vueltas* (a primeira de 1947; a segunda de 1960, que tomam o

cenário com personagens que deixavam as prisões e se deparavam com um cotidiano de olvido repressivo no interior da Espanha; e a última peça *La vuelta* (1964), em que se realiza, em linguagem dramática, o retorno de um personagem exilado no México [autobiográfico?] para o contexto da Espanha franquista. A trilogia marcada pelas obsessões do exílio por dentro e por fora, os dramas operam com as lacunas do trauma em sua projeção renegada de quem se reconhece sobrevivente na redução biopolítica que o constrangimento da lembrança realiza em contextos de esquecimento forçado.

Há filmes sobre obras de Max Aub como o de Alfonso Ungría, que rodou *Soldados* (1978) a partir do romance *Las buenas intenciones* (1954) e o envolvimento de Max Aub na montagem de audiovisuais como *Sierra de Teruel*, o que combina também com o teatro de ação de Rivas Cherif, que em seu exílio no México, em Puerto Rico e Guatemala esteve sempre criando novos grupos experimentais ou itinerantes. Roa Bastos, tanto em Buenos Aires, La Plata, como em Toulouse, incluiu as filmagens e em seu retorno ao Paraguai realiza propostas de mediação de leitura aos jovens. Esse comportamento que supera um único suporte, o verbal, para operá-lo com a imagem e criar o diálogo da literatura com outros suportes, em um movimento intermediário de territórios recombinantes em que se superam antigas dicotomias entre oralidade e escritura, o popular e o erudito, para mim, ao pensar no Brasil dos anos de chumbo, significa rever o patrulhamento ideológico que opunha um referencial nacional-popular de engajamento cultural a manifestações iconoclastas como as de uma proposta marcada pelo midiático como a tropicália. Durante a ditadura se teimava em opor e denegrir, como se apenas uma delas fosse a “correta”, a “revolucionária” ou a sobrevivente, o que na verdade representava um movimento diverso e plural. Hoje se sabe que ambas as posições enriqueceram a Música Popular Brasileira e deixaram um legado de resistência fundamental contra o “ame-o ou deixe-o” do golpe militar no Brasil.

Na Espanha antes de temas que a Lei da Memória Histórica invocou sobre a retirada de ossadas de fossas ignoradas; de descobertas de enigmas sobre restos mortais de figuras proeminentes que reacenderam pavios apagados durante mais de cinquenta anos, o cinema já vinha começando a contribuir para transformar os anos 90 em uma memória da Guerra Civil e do pós-guerra, ainda não suficientemente espiada, ou expiada e, por vezes, *ex piada* por paródias. Era um imaginário coletivo que se transformava entre o teatro e ação bélica em *Ay Carmela* (1990); ou nos partidarismos das trincheiras com *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1995); em *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1998).

Rivas Cherif teria chamado essa vertigem da memória em uma analogia com o *cané*, que na gíria dos presos políticos da Penitenciária de El Dueso,

Santander, queria dizer uma conversa agoniada por certa incontinência. No início de sua obra *Como hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, escrita durante um momento de reclusão em solitária no cárcere e publicada, postumamente, em 1991, com ausência de algumas páginas, a configuração de um desejo coletivo de memória na primeira década do século XXI vinga com a lei da Memória Histórica, no entanto, Rivas Cherif ainda é muito pouco lembrado, talvez mais como cunhado de Manuel Azaña do que como diretor vanguardista, condenado a morte e finalmente com a pena comutada para a prisão perpétua, após 1947, exilado na América Latina.

Em livros como *Los hijos de la noche* (2008) de Francisco Ruiz Esteban ou em documentários como *Los maquis en España* (2006), recuperavam-se do anonimato os desbandados – clandestinos e exilados na Espanha, fugidos pelos montes e muitas vezes alimentados por pessoas de uma comunidade, mas caçados como ratos pelo franquismo na pós-guerra, resistências que foram muito pouco conhecidas do grande público.

No Brasil, muitos daqueles que estiveram na vanguarda da resistência ao regime ditatorial e sobreviveram e criaram a via política eleitoral do PT hoje foram, especialmente esses, aliados da arena política, estão nos calabouços, como se fossem os únicos políticos corruptos do poder vigente. Ousaram aplicar as mesmas regras vigentes de suborno, propina e *lobby* no Congresso e foram marcados pela “máquina”?

Como em *El fiscal* (1993) o espetáculo “remixava” a cena de morte de Solano López em Cerro Corá, a política entra no suprarrealismo de um espetáculo midiático. É no governo de Cartes, no Paraguai, que chegará a se reproduzir a famosa foto da expatriação de Roa Bastos em Clorinda, agora, de trás pra frente com um *slow motion* da imagem do escritor de frente e não de costas para Assunção?

No Brasil também houve torturas, mortos e alguns cantos soterrados. A “modinha sem nome”, tocada no CRUSP, composição do estudante de Geologia da USP, Lauriberto José Reyes, fuzilado em fevereiro de 1972, em São Paulo ainda não foi esquecida, mas se guarda como um segredo de alguns. Quem sabe agora com a Comissão da Verdade?

Concluindo, ninguém escolhe estudar temas ou autores que não lhe toquem por alguma razão subjetiva. Como parte da geração “68” e, em determinado momento tendo vivido em situação de autoexílio, além de seguir o estudo sobre as obras de Roa Bastos, mais recentemente, aventurei-me a buscar como a dramaturgia de Max Aub recuperava a pós-guerra espanhola em conflitos que não só atualizavam diferentes gêneros do teatro clássico, revisitados como zonas de percurso (*San Juan*) e travessia, como os instantes da tentati-

va de fuga com seus percalços, estratégias e embustes (*O porto*). A poética *transterrada* de Aub forja um imaginário pós-guerra, não apenas das prisões como dos (im)possíveis retornos, aquilo que surge como desejo ou obsessão para quem está alijado perpetuamente desse direito de ir e vir, explicitamente, banido, sem volta.

Talvez por isso as peças de Max Aub que mais me tocaram reelaboram um movimento inconcebível para a realidade do *transterrado*: *La vuelta*.

As ditaduras têm em comum a violência do Estado contra os que se opõem, mas cada uma gera seus próprios requintes de crueldade, e a literatura como lida com o particular, recorta um gesto inescrupuloso, uma tortura inimaginável, uma reação aberrante que ensina a lembrar o futuro. Quer ver um exemplo autobiográfico? O hino nacional que neste tempo de Copa do Mundo, ao ser cantado a capela emociona a todos, para mim, nunca perderá o caráter opressivo de um patriotismo desenfreado e perigoso, porque me lembra outro instante em que era obrigada a cantá-lo para o diretor do DOPS e seus asseclas, como parte de um atentado de tortura psicológica que punha em dúvida minha capacidade para atuar como docente de Língua Portuguesa do Governo do Estado e que, aliado a isso trancafiava-me durante trinta e seis dias no DOPS, somente para me demitir depois com base na ausência por abandono do trabalho após mais de trinta dias. Claro que nada há de heroico em um momento em que as lideranças perdiam a vida nas ruas dos jardins, mas o trauma passado ao se repetir, redundante, mas pode curar e serve para mostrar o que nos ameaça em um presente até mesmo festivo para ser combatido com veemência e não se concretizar no futuro.

Ler esses autores *transterrados* me ensina a assegurar que a violência não termina no momento em que um regime de exceção deixa de existir, pois as perdas e sofrimentos seguem repercutindo, reverberando, sorratamente, se não nas instituições, infelizmente, nas mentes.

De Cipriano Rivas Cherif, o diretor vanguardista de maior repercussão contra as companhias obsoletas nos anos 20 e cunhado do presidente republicano no momento do golpe de Estado em 1936, extraio a lição de um teatro da ação (Teatro-Escola) que não se limitaria aos palcos, mas sobreviveu em sua prisão para mostrar semelhanças com o sistema preconizado de como se podia fazer teatro com o não ator, refiro-me ao Teatro do Oprimido de Augusto Boal cada vez mais vivo. Boal não repercute, exatamente, como dramaturgo, mas como pensador e diretor de teatro cujo sistema de trabalho inventa novos gêneros urbanos para o teatro latino-americano. Rivas Cherif soube avaliar como o cinema em mútua relação com o teatro mantém não uma oposição, mas compatibilidade com o teatro, pois se o cinema é visual, “o teatro será sempre um diálogo matizado de silêncios” (RIVAS CHERIF, 1991, p. 32).

2. Que importância têm hoje as pesquisas em torno da memória da violência de Estado na literatura e no cinema do Paraguai e/ou da Espanha?

A memória da violência de Estado apresenta muitas diferenças se pensamos na literatura e no cinema com referência aos dois países (Paraguai / Espanha).

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que a União Europeia nos anos 80 vem transformando a Espanha de modo drástico. Não cabe aqui analisar as vantagens e desvantagens, mas esse contexto unificado permitiu que, após a ditadura franquista, houvesse incentivos para a indústria cinematográfica e, com as transformações ocorridas em tempos de globalização cultural, até que ponto teria uma melhoria qualitativa de vida da grande maioria da população na América Latina? No Brasil, com as propostas políticas da última década, houve transformação significativa no campo da educação, da saúde, das relações de trabalho, mas, no Paraguai, isso ainda não se concretizou para amplos segmentos da população. Neste sentido, o Paraguai difere tanto do Brasil como da Espanha. Em primeiro lugar, por sua fisionomia populacional com mais da metade de habitantes vivendo no campo e uma história recente de projeção internacional de um cinema local. Embora com um incentivo estatal mínimo, o cinema paraguaio vai aprendendo com o argentino, seja na formação de diretores como Paz Encina, ou nas parcerias com o cinema brasileiro ou espanhol, também começa a competir em editais internacionais para realizar obras que assumem cada dia mais a língua viva de sua maioria, buscando o público paraguaio em primeiro lugar, enfatizando o Guaraní – entre os dilemas da diglossia – ou mesmo em sua forma híbrida e urbana que cria o “jopará”. A diferença pode ser flagrante se tomamos a língua utilizada em dois de seus filmes mais emblemáticos dos últimos anos como *Siete cajas* (2012) com dois diretores, Tana Schémbori e Maneglia, ou a *Hamaca paraguaya* (2006) de Paz Encina, que escancarou a oralidade silenciada de um guaraní falado no campo pelo casal monolíngue, o que se harmonizava com a lacuna, o silêncio e o ritmo da inexistência cotidiana dos pais que lamentam a partida do único filho para a Guerra do Chaco (1932-1935). Embora histórico, a diretora arma do absurdo bélico não uma épica, mas um poema.

A literatura no Paraguai que se firma de dois modos, seja com a lírica em guaraní ou na prosa, busca interpelar o cânone, como *Los chongos de Roa Bastos* (2011). Uma antologia dos novos escritores que, ao fixar o salto dado por Roa, reivindica o direito de retomá-lo, de modo paródico, para assumir um novo espaço urbano que enfrenta o inchaço das cidades (Assunção/Ciudad del Este), elabora simbolicamente a lacuna da cidadania e configura a tensão entre os fardos do contrabando transfronteiriço, herança da ditadura que criou uma elite controversa e marca a extrema desigualdade social, aliada à

ausência de políticas públicas. Como produto da linguagem, há textos como o de Javier Viveros, Damián Cabrera, Domingos Aguilera que produzem no universo frasal, lexical y sonoro um movimento complexo, digno de nota. Forjado na desconfiança e no embuste, o modelo de violência do Estado não se estabelece apenas com a opressão ditatorial, mas com a corrupção desmedida e a apropriação particular indevida dos recursos públicos, algo ainda comum no Paraguai. Na fronteira trinacional, a literatura combina a falta de oportunidades, bem como o menosprezo pelos direitos dos trabalhadores do campo frente ao agronegócio, que invade o país, a ponto de sofrerem o preconceito com a aplicação pejorativa do termo guarani *xiru* que se modifica na versão brasiguiaia, ao abandonar o sentido de “amigo” conhecido pelos paraguaios para simbolizar o menosprezo por quem fala o guarani e é paraguaio.

Em *Xiru* (2011) de Damián Cabrera, a protagonista é, na verdade, a mescla das três línguas com seus enigmas que narram os encontros e os desencontros. Nos filmes como *Terra vermelha* (2008) de Marcos Bechis, a história da violência com os territórios dos indígenas Guarani invadidos pelo agronegócio no Mato Grosso do Sul e os litígios entre o agronegócio não termina na ficção. A morte a facadas da liderança Kaiowá Ambrósio Villalba em 2013, que no filme atuara como cacique, ainda não foi apurada. E que dizer da violência contra os trabalhadores temporários, de brasiguaios e os sem-terra no Paraguai que originou o massacre de Curuguaty, cuja obra de Julio Benegas Vidallet, *La massacre de Curuguaty* (2012), recupera com o entrelaçamento entre cena em fragmentos que se organizam como testemunho na emergência de uma literatura pós-autônoma?

E para concluir, em busca de novos paradigmas, questionar como o poder se associa aos modelos agora cooptados para os panteões. É preciso seguir com os estudos dessa escritura pós-autônoma que resiste sob novas marcas, gêneros e se transforma em diferentes suportes, formatos digitais em territórios recombinantes, entre a África (Javier Viveros); a antiepopéia diaspórica do Paraguai de *Desalma* da poeta Susy Delgado que necessita mais do que nunca do enigma secreto que um foco interdisciplinar pode trazer para enfrentar as mudanças nas estruturas de sentimento (Raymond Williams) que reelabora a dispersão complexa entre a lírica e a sociedade, arte e política, a ética e estética.