UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

MAGNO HENRIQUE DE SOUZA FREITAS

Representações da violência e da ditadura militar no romance *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão.

Versão corrigida

São Paulo

2022

Magno Henrique de Souza Freitas

Representações da violência e da ditadura militar no romance *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão.

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social

Linha de Pesquisa: História, Cultura e Poder

Orientador: Professor Doutor Marcos Francisco Napolitano de Eugênio

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Fr

Freitas, Magno Henrique de Souza
Representações da violência e da ditadura militar no romance Zero (1975), de Ignácio de Loyola Brandão / Magno Henrique de Souza Freitas; orientador Marcos Francisco Napolitano - São Paulo, 2022.
329 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Literatura e política. 2. Brasil - Política - História. 3. Literatura Brasileira. I. Napolitano, Marcos Francisco, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): __Magno Henrique de Souza Freitas_____

Data da defesa: _03_/_12_/_2021_

Nome do Prof. (a) orientador (a): __Marcos Francisco Napolitano De Eugênio___

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, _02 _/__02__/_2022__

_____ _____

(Assinatura do (a) orientador (a)

FREITAS, Magno Henrique de Souza. Representações da violência e da ditadura militar no romance *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Professor Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio

Aprovada em: 03 de dezembro de 2021

Banca examinadora:

Professor Dr. Júlio Cesar Pimentel Pinto Filho

Instituição: FFLCH – USP

Avaliação: _____

Professor Dr. Renato Brighenti Prelorentzo

Avaliação: _____

Professor Dr. Eduardo Ferraz Felippe

Instituição: UERJ

Avaliação: _____

Para meus pais, Raimundo e Givalda, e para meus irmãos, Igor e Juliana

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento e a conclusão desta pesquisa só foram possíveis porque contei com o apoio do meu orientador, professor Marcos Napolitano, no transcorrer de todo o processo. Agradeço imensamente ao Marcos pelas conversas que mantivemos ao longo desses anos, conversas que se iniciaram em 2013 e que se estenderam, com as pausas e os afastamentos impostos por esses tempos, até o presente. Foi no espaço de nossas reuniões, ou a partir de nossas trocas de e-mails, que me ocorreram muitas das ideias aqui desenvolvidas. Para além disso, agradeço ao Marcos por suas sugestões e por seus comentários críticos às versões parciais do texto aqui apresentado, fundamentais para a construção deste texto final.

Faço um agradecimento especial ao professor Júlio Pimentel Pinto. Primeiro, por ter aceitado o convite para integrar a minha banca de defesa e por suas valorosas observações feitas naquela ocasião. Além disso, agradeço ao Júlio por sua contribuição para a minha pesquisa durante o exame de qualificação. Suas sugestões e críticas naquela ocasião foram essenciais para a minha escolha por circunscrever a pesquisa (que até então se propunha analisar três romances) apenas ao livro de Loyola Brandão. Agradeço ao professor Júlio ainda pelas ocasiões em que pude expor a ele dúvidas e incertezas a respeito da estrutura da dissertação, acerca da forma de exposição dos tópicos que me interessaram ao longo da pesquisa e sobre algumas noções com as quais trabalhei. Por fim, serei sempre grato ao Júlio pelo incentivo, expresso em palavras e gestos de generosidade, ao desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço aos professores Eduardo Ferraz Felippe e Renato Brighenti Prelorentzo por terem aceitado compor a minha banca de defesa e pelos comentários críticos e observações que ambos trouxeram em suas falas. Registro aqui a alegria de ter na minha banca profissionais tão generosos e atenciosos.

Agradeço ao professor Jaime Ginzburg, de quem eu fui aluno da disciplina de pós-graduação “A história do conto no Brasil”, ministrada no primeiro semestre de 2017 e de onde provém muitas das perpectivas adotadas em nosso enfoque. Agradeço ao Jaime pelas sugestões e críticas dirigidas à nossa pesquisa durante o exame de qualificação.

Ao professor José Vasconcelos e ao professor Jean Rodrigues Sales, agradeço respectivamente pelos cursos “História e ficção científica” e “História da guerrilha no Brasil”, ministrados no segundo semestre de 2017.

Registro meus agradecimentos ao professor Marcelo Cândido, pelo incentivo que me forneceu para que eu investisse nessa pesquisa quando ela consitia apenas numa vaga e distante ideia. Marcelo foi o primeiro professor para quem eu expûs o interesse em pesquisar a memória da ditadura. Mesmo não sendo temática de seu domínio, ele me estimulou a estruturar algumas ideias de pesquisa em torno desse tema, tendo sido o responsável por apresentá-las ao Marcos Napolitano, promovendo e facilitando assim a primeira reunião com aquele que iria me orientar.

Gostaria de fazer um agradecimento especial a todos os membros do grupo de pesquisa “História e literatura”, coordenado pelo professor Júlio Pimentel. A amável acolhida que tive no grupo, as conversas que mantivemos desde então, seja nas reuniões ou em nossos happy hours, o espírito de coletividade e respeito que nelas prevalecem, enfim, por semelhantes razões, participar desse grupo contribuiu de modo decisivo para o desenvolvimento do presente trabalho. Sobre isso, acho importante mencionar que em duas ocasiões tive a oportunidade de compartilhar com os membros do grupo alguns dos “resultados” parciais da pesquisa. Em Recife, em 2019, quando participamos do 30 Simpósio Nacional de História da ANPUH, e em julho de 2021, quando apresentei em uma nossas discussões a primeira versão do segundo capítulo desta dissertação. Faço um agradecimento geral a todos os membros do grupo pela oportunidade de compartilhar minha pesquisa e pelos comentários dirigidos ao meu trabalho: Fernanda Prado, Frank R. Lopes, Glenner Ochiussi, Letícia Tarifa, Patrícia G. de Souza, Thiago, Arnoult, Vinícius Bisterço. Agradeço a Ana Carolina e a Andreya, tanto pelos comentários que ambas dirigiram ao meu texto, quanto pela salvadora ajuda na redação do abstract. A Andreya agradeço ainda por apontar uma série de correções no meu texto. Gostaria de agradecer ainda a Carol Concê, Matheus Melo, Michelly Silva, Raphael Vaz e Sheila Virginia, além dos outros membros que compõem o referido grupo.

Durante minha participação, entre 2017 e o primeiro semestre de 2019, no grupo de estudos “História e Memória” coordenado por meu orientador Marcos Napolitano, tive a oportunidade de conhecer os trabalhos de alguns colegas e de compartilhar um pouco sobre a minha pesquisa. Na ocasião do exame de qualificação, tive a

oportunidade de apresentar ao grupo o relatório que havia apresentado à banca. Agradeço enormemente pelos comentários, sugestões e críticas feitas por Elton John da Silva, Ozias Paese, Fernando Seliprandy, e Marcus. Além disso, agradeço a todos os membros do grupo pelas discussões ocorridas durante as reuniões em que participei: Mariana, Daniel Bosi, Fábio, André e outros.

(Uma versão prévia deste agradecimento incluia, em cerca de trinta páginas, alguns comentários sobre as contribuições a esta pesquisa fornecedias pelas pessoas correspondentes aos nomes elencados abaixo. Relendo esta versão na ocasião de fechamento do texto, achei-a excessivamente sentimental e optei apenas por mencionar o nome, em ordem alfabética, daqueles amigos e colegas mais próximos que estiveram por perto ao longo deste percurso e que de alguma forma me ajudaram a concluir esse ciclo):

Adiverson, Ajax Salvador, Amaury, Ana Paula Bertho, André Luis Vieira, Andreia Rosendo, Bianca Mesquita, Bruno Borgomoni, Bruno Damião, Celso Sim, Danyllo Ferreira Leite Basso, Ediane de Lima, Érika Rocha, Fabiano, Fábio Martinelli, Fernanda, Filipe Margarido, Gabriele Novaes, Greisse Kelly, Jenny Ribeiro, Jhonatan Silva, Joe, Josefá, Kaique Oliveira, Lucas Medrado, Lucas Ribeiro, Manfrin, Márcia, Michelle, Ofélia, Priscila Biade, Robson, Rodnei, Tone Ramos, Valquíria, Wesley.

Registro um agradecimento especial a Francisco Raphael Guerra Camelo, pela a amizade e carinho, pelas conversas e pelo apoio.

*

Conforme me comprometi ao assinar o termo de concessão de bolsa, agradeço ao CNPq pela bolsa de mestrado que me foi concedida durante julho de 2019 e novembro do ano seguinte.

RESUMO:

FREITAS, Magno Henrique de Souza.“Representações da violência e da ditadura militar no romance *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão”. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP. São Paulo, 2021. 328f.

O presente estudo propõe uma leitura analítica do romance *Zero*, do escritor e jornalista Ignácio de Loyola Brandão. Finalizado em 1971, publicado no Brasil em 1975, censurado no ano seguinte para ser liberado apenas em 1979, o livro em questão compartilha com um conjunto de narrativas publicadas ao longo da ditadura certos traços estilísticos que nos levou a adotar o conceito de romance-político. A imbricação entre política e arte verificada em parte expressiva da produção literária surgida ao longo da década 1970 apontava sobretudo para o desejo de alguns escritores intervir na realidade histórica. Inconformados pelas ações do poder ditatorial, autores como Ignácio de Loyola Brandão, Antonio Callado, Ivan Angelo, Renato Tapajós, dentre outros atuantes naquela conjuntura, viram-se impelidos a buscar procedimentos formais que lhes permitissem compor romances capazes de confrontar os militares, mesmo que apenas simbolicamente. Embora esse fluxo de narrativas comungasse de um mesmo imperativo político e explorasse os mesmos tipos de procedimentos estéticos (como a fragmentação do discurso, o investimento na função referêncial da linguagem, o tema da luta armada, o diálogo com o jornalismo), ele acabou resultando em romances completamente distintos entre si. Diante desse panôrama, buscamos ao longo de nosso trabalho investigar e definir qual seria a singularidade do romance *Zero*. Estabelecendo como horizonte a noção de representação artística, interessou-nos especificamente explorar os diálogos que Ignácio de Loyola Brandão estabeleceu com algumas dinâmicas e processos que marcaram os primeiros anos da ditadura, tais como a expansão da indústria cultural e avanço da modernização de cunho capitalista, o agravamento das condições de vida nas grandes cidades. Na parte central de nosso argumento, abordaremos o tipo de representação da luta armada e da violência de estado que emerge da estrutura caótica do romance *Zero*. Como ponto de partida, assumimos que essa obra opera, no campo social, como uma força de elaboração da expêriencia da derrota, motivo esse pelo qual julgamos pertinente adotarmos as noções psicanalíticas de *perda* e *trauma*, ambas relevantes para a investigação dos afetos e sentimentos associados a conflitos históricos que resultam na vitória de uns sobre os outros.

Palavras chave: Zero, representação, literatura, ditadura:

ABSTRACT:

This study proposes an analytical reading of the novel “Zero”, written by the writer and journalist Ignácio de Loyola Brandão. The book was finished in 1971, published in Brazil in 1975, censored in the following year, and released again only in 1979. “Zero” shares with other narratives published during the dictatorship certain stylistic traits that led us to adopt the concept of political novel. The imbrication between politics and art verified in an expressive part of the literary production that emerged throughout the 1970s shows those writers' desire to intervene in historical reality. Dissatisfied with the actions of the dictatorial power, authors such as Ignácio de Loyola Brandão, Antonio Callado, Ivan Angelo, Renato Tapajós found themselves impelled to seek formal procedures that would allow them to compose novels facing the military, even if only in a symbolical way. Although this flow of narratives shared the same political imperative and explored the same types of aesthetic procedures (such as the fragmentation of discourse, investment in the referential function of language, the theme of armed struggle, dialogue with journalism), the result achieved in these novels was completely different from each other. Given this panorama, throughout our work, we sought to investigate and define what would be the singularity of the novel “Zero”. Establishing the notion of artistic representation as a horizon, we were interested in exploring the dialogues between Ignácio de Loyola Brandão with some dynamics and processes that marked the first years of the dictatorship, such as the deterioration of living conditions in big cities, the expansion of the cultural industry and the advancement of modernization of the capitalism. In the central part of our argument, we will address the kind of representation of armed struggle and state violence that emerges from the chaotic structure of the novel “Zero”. As a starting point, we assume that this book works, in the social field, as a force that captures the defeat experience. That is why we considered pertinent to adopt the psychoanalytic notions of loss and trauma, both relevant to the investigation of associated affections and feelings to historical conflicts that result in the victory of one over the other.

Keywords: Zero, Representation, Literature, Dictatorship

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO 13

Representação da derrota 13

A literatura de ficção e a construção do conhecimento histórico 19

CAPÍTULO 1 – ZERO, O ROMANCE-POLÍTICO E OS TESTEMUNHOS CLÁSSICOS DA DÉCADA DE 1970 34

Os testemunhos pioneiros da guerrilha 43

Na esteira do romance-político 59

A questão nacional 83

Literatura e Jornalismo 92

Fragmentação do discurso 100

CAPÍTULO 2 – O SIGNO DO CAOS (ZERO E SEUS MÚLTIPLOS CONTEXTOS) .. 126

Chegada: as cidades 127

Desmistificação do milagre 131

Pobreza e técnica 134

O espetáculo da fome 137

José e o cosmos 141

As agruras do trabalho 146

Fantasmagorias do passado e o desfile dos corpos anormais 150

Rosa e a moral católica 154

Diálogos com o jornal 158

Fogo nos artistas 161

Terrorismo na TV 164

Publicidade, livros e vulgarização dos saberes 168

Amor e Sexo 173

O colapso da família 179

Escrita da Violência 182

O sacrifício da Rosa 189

A revelação 192

O signo do caos e a guerrilha 196

CAPÍTULO 3 - ZERO E A REPRESENTAÇÃO DA GUERRILHA 197
Apresentação do problema 197
Zero: um romance incendiário? 204
Motivos para pegar em armas 212
Paródia e ficção científica 218
Os Comuns 228
A violência dos derrotados 242
Assaltos & expropriações: o humor como arma política 254
Guerrilha e paródia 260
A violência dos vencedores 280
CONCLUSÕES PROVISÓRIAS 311
REFERÊNCIAS 322

INTRODUÇÃO

Representação da derrota

O cerne da dissertação aqui apresentada consiste na análise de um texto, o estranho romance *Zero*, do escritor e jornalista Ignácio de Loyola Brandão, publicado primeiramente na Itália, em março de 1974, e no Brasil no ano seguinte, em plena vigência da ditadura.[1] Embora evoquemos em diferentes momentos de nossa apresentação, especialmente no primeiro capítulo, outras representações da ditadura também publicadas ao longo da década de 1970, nossa proposta foi abordar alguns aspectos dos primeiros anos do regime militar especificamente a partir do modo como eles foram transfigurados nessa obra que, por muitas razões, pode ser denominada de bastante singular. Ao assim procedermos, afastamo-nos do modo como *Zero* vem sendo abordado pelos trabalhos acadêmicos mais recentes.[2]

De saída, é importante dizer que *Zero* se adequa perfeitamente àquela noção de obra aberta formulada pelo filósofo, crítico e romancista italiano Umberto Eco, algo que pode ser constatado já na variedade de abordagens e leituras que o livro vem suscitando desde o seu lançamento.[3] Por consistir num tipo de obra que convida o leitor a agir ativamente, colocando em movimento o caleidoscópio de imagens e fragmentos textuais que compõem a estrutura narrativa, o livro de Ignácio de Loyola Brandão abre-se para múltiplas leituras do tempo histórico com o qual dialoga. Esse caráter de abertura de que nos fala Eco é evidente também no título. A palavra que nomeia o romance adquire

[1] BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. Brasília: Editora Brasília/Rio, 1976. Para se evitar o acúmulo de notas de rodapé, optamos por assinalar as páginas das citações diretas entre parênteses, no corpo do texto. Nesses casos, tais indicações correspondem à edição aqui referida. Quando nos referirmos a outras edições do mesmo romance, recorreremos às notas de rodapé para especificarmos a edição referida.

[2] Ver os trabalhos SANTOS, Kleber Pereira dos. **Três espaços de resistência: pilatos, zero e catatau**. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em teoria literária e literatura comparada da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018; MELLO SILVA OLIVEIRA, Júlia. **O real como poliedro**: **a mímesis em zero e a festa**. Dissertação de Mestrado ao programa de pós-graduação em estudos de literatura da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, Fevereiro de 2019; RIBEIRO, Pedro Mandagará. 1975**: O dispositivo engajamento. Zero, de Ignácio de Loyola Brandão, e El otoño del patriarca, de Gabriel Garcia Márquez.** Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Latras da Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012. Como se pode observar as três análises citadas pensam o romance de Loyola Brandão aproximando-o de outros títulos publicados na mesma época que *Zero*.

[3] ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.26. (Texto publicado originalmente em 1960). De acordo com Eco, a noção de obra aberta se refere a um "modelo hipotético" que busca sinalizar "uma direção da arte contemporânea". Ao falar de modelo, Eco pretende explicitar "uma forma comum a diversos fenômenos*"*. De acordo com suas palavras, "em sentido mais empírico, diríamos tratar-se de uma categoria explicativa, elaborada para exemplificar uma tendência das várias poéticas".

uma gama de significados distintos, podendo remeter à noção de vazio, consistir numa marcação temporal ou indicar em sua formação silábica alguns componentes que constituem o texto. Seria difícil, portanto, atribuirmos ao livro em questão uma interpretação monolítica da ditadura. É antes a capacidade de comunicar distintas representações da ditadura, provocando daí uma diversidade de leituras sobre o regime militar, que qualifica *Zero* nos mesmos termos da categoria explictiva formulada por Eco. Semelhante efeito, que subjaz à própria noção de obra aberta, dá-se independentemente da mensagem política primacial do livro. Esta é bastante cristalina e consiste grosso modo na crítica ao poder ditatorial. Acontece que a elaboração ficcional dessa crítica, isto é, da intervenção política que nos permite aproximar *Zero* de outras formas de arte pertencentes ao campo da chamada resistência cultural, longe de tomar a forma de um panfleto ideológico no qual a comunicação do engajamento se sobreporia ao trabalho com a linguagem, algo que certamente prejudicaria a sua qualidade "aberta", dá-se justamente por meio de uma forma estética que, embora frragmentada e aberta, caótica e experimental, não deixa de endossar, à maneira de um protocolo de leitura,[4] a rejeição da política autoritária. Em síntese, se o alvo visado por Ignácio de Loyola Brandão era evidente, a maneira como ele buscou acertar esse alvo, o modo como forjou sua linguagem de contestação, resultou num tipo de texto capaz de provocar leituras e impressões as quais, podemos supor, de modo algum se restringiriam à crítica ao poder ditatorial. As distintas leituras do processo histórico que emergem de *Zero* bem como a maneira pela qual a crítica política feita por Loyola se transmuta numa crítica mais geral à sociedade brasileira serão comentadas ao longo do nosso argumento, sendo que a conclusão do nosso trabalho se detém justamente no segundo lance. O leitor perceberá, entretanto, que embora essa pluralidade de leituras seja aqui comentada, inevitavelmente acabaremos por enfatizar, sempre por meio da análise do romance, aquela que seria a nossa leitura, isto é, a perspectiva a partir do qual interrogamos o livro de Ignácio de Loyola Brandão.

Nosso fio condutor, o ponto para o qual converge o nosso argumento, gira em torno da investigação da representação da luta armada em *Zero*, mais precisamente a

[4] De acordo com o historiador Júlio Pimentel Pinto, a ideia de protocolos de leitura, que se encontra desenvolvida no trabalho do crítico e téorico estadunidense Robert Scholes, permite-nos entender que a liberdade de leitura do leitor, que seria melhor assegurada pelas poéticas da obra aberta, não é ilimitada, uma vez que o texto literário propõe algumas chaves interpretativas, isto é, algumas possibilidades de interpretação, de modo que seria isso o que torna possível falarmos em obra. Consultar PINTO, Júlio Pimentel. **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004, p.55.

dimensão de derrota atrelada àquela experiência histórica. É importante pontuar desde já que ao longo do nosso trabalho, quando falamos em derrota, estaremos nos reportando não apenas aos acontecimentos que podem ser situados no campo factual, tais como o golpe de 1964, a canetada que promulgou o AI-5 em dezembro de 1968, conhecida também como "o golpe dentro do golpe", ou a mencionada operação de extermínio dos grupos que pegaram em armas que teve fim em 1973. Tais eventos, eles próprios a face mais discernível das sucessivas derrotas políticas das forças progressistas, acabaram por desencadear no campo das subjetividades daqueles que foram derrotados processos psíquicos relacionados àquilo que na psicanálise freudiana é referido como "perda".[5] A perda em questão remete a um fenômeno abstrato, como foram os sonhos de se viver num país menos violento, menos desigual e menos obscuro, mas também diz respeito a algo concreto e tenebroso, o extermínio e o desaparecimento de pessoas, algo que damandou um difícil e doloroso trabalho de luto por parte daqueles que sobreviveram. Essa dimensão interior, responsável por suscitar nos sujeitos afetos como são a tristeza, a melancolia, mas também o ódio e o ressentimento, num processo que se estende para além do "tempo da batalha", está tão presente no romance *Zero* que podemos lê-lo como expressão desse processo de perda.[6]

Dentre as derrotas, a experiência da luta armada se destaca sobretudo por sua carga traumática. No entender do historiador Marcos Napolitano:

> A derrota da luta armada teve efeitos de longa duração na sociedade brasileira. Sobre a juventude de esquerda, mesmo aquela que não era adepta da luta armada, gerou um trauma coletivo. A morte sob tortura, em condições humanas torpes, substituiu o ideal do sacrifício do militante, a morte heroica na barricada em combate foi substituída pela morte patética no porão da

[5] A formulação desse problema se encontra no célebre ensaio *Luto e melancolia*. Depreende-se desse texto que uma experiência de perda (seja a perda de um objeto material ou de uma crença imaterial) pode acarretar no sujeito que a sofreu ou o trabalho bem-sucedido de luto, caso esse em que o objeto perdido seria simbolicamente incorporado pelo paciente, ou o aprisionamento do sujeito na esfera da melancolia, termo esse condizente com a noção de "memória ferida" apresentada por Paul Ricoeur. A respeito dessa e de outra noções formuladas por Freud, o filósofo e historiador francês utiliza as imagens da "memória ferida" e da "memória feliz" para se referir ao trabalho de memória quando ele é mal sucedido e bem sucedido. A crítica que Ricoeur faz à Freud diz respeito ao fato do psicanalista não ter considerado a alegria como o fruto da reconciliação com o objeto perdido e interiorizado. Ver FREUD, Sigmund. "Luto e melancolia". In: **Obras completas volume 12. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp.127-144; RICOEUR, Paul. **A memória, história o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p.86-91.

[6] Embora estejamos convictos da validade dessa última informação, cabe ponderar que não pretendemos em nosso estudo explorar a posição da arte como objeto desse tipo elaboração. Utilizamos a noção de perda orientados pela compreensão, defendida pelo historiador Dominick LaCapra, de que determinados conceitos psicanalíticos podem ser vistos como operadores que servem à elucidação de problemas históricos significativos. Ver LACAPRA, Dominick. **Escribir la historia, escribir el trauma**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p.155.

> tortura. Construiu um círculo do medo cuja máxima dizia que fazer política ou lutar contra as injustiças sociais era sinônimo de prisão e tortura (NAPOLITANO, 2014, p.128)

É justamente considerando a especificidade da derrota das organizações armadas, a brutalidade da violência empregada pela ditadura na caça aos revolucionários e as consequências daquela experiência para a memória social da ditadura que nos interessamos por realizar um percurso orientado para a pesquisa da representação da guerrilha tal como ela está posta no livro de Ignácio de Loyola Brandão. A intenção é, pois, explorar um elemento narrativo, a luta armada e a violência de estado que a reprimiu, tal como transfigurado literariamente, na intenção de obtermos uma apreensão mais geral de como o livro expressou e exprimiu aquela atmosfera permeada de derrotas.

Aliás, é interessante percebermos como *Zero* está desde a sua gênese vinculado à experiência da derrota. Seu autor já afirmou que escreveu o livro "porque queria derrubar o governo",[7] explicitando o entendimento, compartilhado por outros escritores do período, de que a denúncia operada pela literatura poderia de alguma forma atingir o poder. No caso em análise, essa compreensão procede. Um ano após o seu lançamento no Brasil, o romance foi censurado por atentar contra a moral e os bons costumes, o que em alguma medida sugere que sua leitura carregava o potencial de macular a imagem do regime militar. Mas não é só pela motivação do autor que atrelamos a produção do romance à marca da derrota, também um procedimento muito específico de composição narrativa constitui nítida expressão da derrota. A crônica já é bastante conhecida entre os leitores de *Zero*. A partir do momento em que a figura do censor passou a ocupar a redação do *Última Hora*, espaço no qual Ignácio de Loyola trabalhava como jornalista, iniciou-se uma dinâmica constante de censura prévia de conteúdos que eram indesejáveis à ditadura. Diante daquela situação, o escritor conta que teve a ideia de guardar numa pasta as reportagens, as notíciais, enfim, todo o material censurado, organizando assim uma espécie de arquivo que posteriormente seria utilizado na escrita do romance. Interessante notar que aquilo que era para ser descartado pelos desígnios do poder, aquilo que estava predestinado a se tornar lixo, adquiriu, aos olhos do escritor, um valor de denúncia e registro. *Zero* nasce então de um ato de rebeldia, parte do material censurado foi transfigurado para o espaço literário, conservando assim o

[7] **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA**. Instituto Moreira Salles São Paulo. Número 11 – Junho de 2001, p.39.

registro daquilo que à ditadura interessava destruir. Em suma, a vitória da coalizão golpista, naquilo que ela tinha de mais simbólico, bem como os desdobramentos dessa vitória, como foi instauração da prática da censura, condicionaram desde o princípio a confecção do livro.

A experiência da luta armada e o lugar que ela foi ocupando na memória coletiva consistem em temas largamente pesquisado pela historiografia. O que nosso trabalho propõe de novo é uma maneira de explorar tais temas a partir de um texto ficcional específico. Nesse sentido, o leitor perceberá que, embora haja em muitos momentos de nosso texto um diálogo explícito com a historiografia da luta armada e com pesquisas que se debruçaram sobre outras dinâmicas históricas contemporâneas àquele evento, nosso interesse se voltou menos para o modo como os fatos e processos reais se deram e mais para o modo como eles foram lidos, distorcidos e reinventados. Esse âmbito da experiência humana associado à imaginação ficcional, algo que se afigura tão real quanto, por exemplo, as políticas econômicas adotadas pelos militares ou quanto a violência política empregada pela ditadura, merece, por si só, a atenção do historiador que está interessado em compreender esse passado recente.

Apenas para enfatizarmos o que falávamos acima a respeito da feição aberta do romance de Ignácio de Loyola Brandão, esse recorte, que se volta especificamente para o diálogo entre ficção e experiência política da guerrilha, de modo algum pretende se impor como a entrada mais pertinente no mundo de *Zero*. No lugar desse enfoque, poderíamos optar, por exemplo, por apresentar uma dissertação cujo foco principal fosse o aspecto carnavalesco nesse romance, ou então outra centrada no modo como as imagens do corpo figuram nessa obra, ou ainda outra que se voltaria para a investigação da representação do feminino. De alguma forma, esses recortes, mesmo não constituindo nossa problemática central, serão tangenciados em alguns momentos de nossa análise, especificamente ao longo do capítulo 2. Ao optarmos por direcionar nosso texto para a representação da luta armada, evitamos com isso sugerir a ideia equivocada de que *Zero* seria basicamente um livro sobre a guerrilha, como o autor já deu a entender em uma ocasião.

Os temas tratados ao longo do segundo capítulo buscam esclarecer justamente isso. Destacamos aspectos do romance que, embora apontem para dinâmicas que na realidade histórica encontram-se desassociadas da experiência política da guerrilha, na estrutura narrativa encontram-se vinculados a ela. Com isso, cremos transpor aquela que

é uma das armadilhas atreladas à história e à memória da guerrilha, qual seja, o modo como a aventura armada foi se figurando como um aspecto preponderante para a compreensão da ditadura quando na verdade naquele momento estavam em jogo outros processos e outras forças que transformariam de modo mais dramático a sociedade brasileira dos anos 70.[8] Falamos especialmente do processo de modernização capitalista, do seu lado glorioso, percebido como um milagre, ou como um tempo de um inédito desenvolvimento técnico, e de seu lado negativo, das desigualdades sociais intensificadas por ele. Se lidos em conjuntos, o capítulo 2 e 3 acabam por explicitar algo que dificilmente emergeria num trabalho historiográfico sobre a guerrilha, a saber, visão da simultaneidade e do entrelaçamento de distintos processos, todos subordinados a forças díspares. É claro que ao aproximar experiências históricas tão próximas temporalmente mas ao mesmo tempo tão afastadas entre si, a exemplo da ascensão das telecomunicações e da ação dos grupos armados, *Zero*, não deixaremos de salientar isso, impõe a própria imagem da totalidade fraturada. Mesmo estruturado nessa forma desestruturante, que repele centros, que põe em cheque as narrativas que pretenderam formular e comunicar uma leitura total da realidade, *Zero* propõe uma experiência de leitura que salienta a simultaneidade de várias dimensões daquele tempo histórico. Obviamente, a digestão de todas as camadas, processos, acontecimentos, dinâmicas que marcaram os anos 60 e 70 é uma tarefa impossível. Não deixaremos de apontar, em alguns momentos do nosso argumento, o modo como Loyola deliberadamente deixou de fora de seu livro dimensões daquele tempo que tiveram uma relevância social e política significativa. Isso não invalida a pretensão de o autor construir a imagem da totalidade fraturada de um tempo, mas revela justamente os limites desse projeto.

Em suma, no segundo capítulo da nossa dissertação exploramos algumas faces do romance *Zero* que nos permitem compreender como essa narrativa abordou processos históricos que se desenvolviam simultaneamente à história da luta armada. Acreditamos que o enfoque nesses elementos não vinculados à guerrilha por si só já configura uma contribuição aos estudos críticos sobre o romance de Ignácio de Loyola Brandão. Ao longo das sessões que constituem essa etapa do nosso trabalho,

[8] De acordo com o historiador Carlos Fico, a temática da guerrilha versus repressão foi construída "como fato emblemático da ditadura, apesar de as ações armadas terem sido em pequeno número, (além de) restritas geograficamente". Ainda segundo esse autor, a razão para que essa narrativa tenha se consolidado na memória social residiria provavelmente na própria carga traumática associada à experiência da guerrilha. Ver FICO, Carlos. "Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas". In: **Tempo e argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05 - 74. jan./abr. 2017, pp.42-46.

visitaremos aspectos já apontados pela crítica acadêmica, a exemplo da temática da miséria, e contribuiremos também com a análise de traços pouco explorados pela fortuna crítica, a exemplo do modo como o amor entre as duas personagens centrais do romance sugere, mesmo que tenuamente, uma saída para o pesadelo da história. Além disso, como já mencionamos, esse capítulo segundo foi pensado de modo a fornecer ao leitor o contexto textual no qual está inserida a temática da guerrilha. No capítulo terceiro nossa ênfase recairá em tópicos atrelados à representação luta armada, tais como a imagem do guerrilheiro apresentada no romance, a maneira como o autor abordou tabus e traumas relacionados à história da guerrilha, a caracterização da violência de estado que desmontou as organizações armadas. Ainda no capítulo terceiro, trataremos do modo como o autor investiu na paródia de outros textos como forma de representar a luta armada e procuraremos, à luz da teoria da paródia formulada por Linda Huntcheon, investigar os efeitos de sentido advindos do emprego desse recurso . Já no capítulo primeiro, nossa intenção foi tratar de algumas questões que nos permitissem situar, mesmo que de modo precário, o romance *Zero* em relação à literatura política que emergiu ao longo da década de 1970. Nosso alvo no capítulo inicial seria então evocarmos o que seria o contexto textual, exterior ao romance, no qual o livro de Ignácio de Loyola estava inserido, de uma maneira que nos permitisse ler *Zero* como a expressão de uma produção literária que envolveu diversos atores sociais e circuitos, que gerou debates críticos muitas vezes polêmicos e que tinha como principal tarefa a elaboração de uma narrativa que se opusesse ao poder autoritário.

Apresentado sucintamente o nosso percurso, passemos agora para algumas considerações a respeito de alguns pressupostos que sustentam a abordagem que propomos.

A literatura de ficção e a construção do conhecimento histórico

Como é possível perceber até aqui, a proposta do presente estudo transita entre os campos da história cultural e da história intelectual. Num ensaio que será retomado em outras etapas do nosso texto, o historiador Dominick LaCapra já apontou de que forma, para este segundo campo, é bastante cara a ênfase na leitura e interpretação de

textos.[9] Independentemente dessa postulação, hoje sabemos com melhor propriedade que o historiador, conforme afirma Júlio Pimentel Pinto num ensaio que aborda diretamente as interações e os pontos de contato entre literatura e história, é, antes de mais nada, um leitor, assim como são o crítico literário e o filósofo.[10] Considerando essa função basilar desempenhada pelo profissional da história, algo que exige ponderarmos as diferentes maneiras pelas quais o leitor, portador de uma subjetividade que é tanto única quanto compartilhada coletivamente, apropria-se do texto, podemos explicar porque adotamos ao longo de nossa exposição algumas estratégias que visam levar a quem nos ler a não perder de vista o fato de que o trabalho construído ao longo da pesquisa se baseou numa leitura particular. Por meio de tais recursos, fizemos questão de sugerir de que forma a interpretação de alguns elementos de *Zero* aqui proposta se ampara sobretudo num processo de descodificação que carrega olhares, subjetividades, ideias arraigadas, ideologias, posicionamentos políticos, referências culturais, mas também as carências dessas, enfim, toda sorte de componentes os quais, por constituirem a identidade e o perfil do autor-leitor, acabam exercendo um peso considerável na abordagem que este dirige ao objeto e na exposição dos resultados dessa abordagem.

Embora essa implicação, do autor no objeto que ele analisa e em seguida no objeto que ele constrói a partir do primeiro objeto analisado, pareça-nos algo bastante evidente no processo de construção do conhecimento histórico, acreditamos que sua exposição nos permite ir ao encontro daquele tipo história defendida por Keith Jenkis,[11]

---

[9] LACAPRA, Dominick. Rethinking intellectual history and reading texts. In: **Rethinking intellectual history: texts, contexts, language**. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1983, p.24-25. No ensaio introdutório dessa obra, o autor indica pretender trilhar um "território imperativo" que seria moldado pela preocupação de estabelecer os limites da história intellectual, bem como a relação que esse campo vem estabelecendo com outras disciplinas. O historiador pontua ainda que esse campo é por excelência transdisciplinar, informação essa que esclarece os sucessivos movimentos de diálogo com a crítica literária que realizamos durante a pesquisa. A principal preocupação do autor está em destacar a importância da leitura e da interpretação de textos complexos, bem como o problema de relacionar esses textos ao seus vários contextos, interesse esse que assumimos como nosso em diferentes momentos da exposição.

[10] PINTO, Júlio Pimentel. "Do fingimento à imaginação moral: diálogos entre história e literatura". In: **Revista Tempo**. Niterói, Vol.26 n.1 Jan/abr.2020.

[11] JENKINS, Keith. **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2009. A defesa desse tipo de historiográfia deriva de um conjunto de asserções que o historiador faz a respeito da natureza do conhecimento histórico. No decorrer de seu polêmico texto, o autor argumenta que a história é intersubjetiva, ideologicamente posicionada, que não existem objetividades e imparcialidades e tampouco é possível estabelecermos empatia com pessoas que viveram no passado. Aponta ainda que a história não é ciência, tampouco arte, mas sim um discurso diferente, um jogo de linguagens que não está para brincadeiras. Esse conjunto todo poderá atribuir à história um caráter cético, desdenhoso e negativista, que, no entanto constituiria, no entender de Jenkins, a base da tolerância entre as sociedades e do reconhecimento das diferenças. Após apresentar esses argumentos, o autor propõe então uma historização

uma narrativa histórica que se volta sobre si mesma, que expõe e revela ao leitor as condições a partir das quais ela foi construída. Para nos valermos das ideias de outro historiador, tal história buscaria escapar da condição de "fardo"ao mesmo tempo que se apresentaria como um campo do conhecimento cujo interesse fundamental seria o de contribuir para as questões do tempo presente.[12] À luz dessas ideias, podemos reconhecer que nós, leitores do tempo presente, vemo-nos propondo indagações ao passado que muito possívelmente estariam obliteradas por leitores que viveram em outros tempos, vemo-nos, por que não?, no direito de inqurir o passado, mesmo que isso implique na sustentação de olhares assumidamente anacrônicos,[13] de vasculhá-lo em busca de evidências que nos permitam conhecer melhor o tempo morto, mas que nos ajudariam sobretudo a comprender o mundo vivo em que habitamos. Essa é a razão pela qual em alguns momentos de nossa análise optamos por enfatizar o anacronismo, explicitando assim o diálogo que buscamos estabelecer com problemas e discussões contemporâneas.

Cientes de que a leitura profissional e a análise de um romance exigem certos cuidados, procuramos em nosso texto evitar aquele caminho que talvez o pesquisador da história esteja mais predisposto a adotar, qual seja, o de assumir como ponto de partida que o diálogo entre história e ficção deveria ser mediado a partir de uma noção singular e monolítica de contexto. Retomaremos esse ponto nas considerações apresentadas no início do terceiro capítulo. Nesta etapa introdutória nos propomos apenas realçar uma metáfora, ou melhor, um tipo de catacrese, buscando assim esclarecer o tipo de

---

da história capaz de confrontar todo e qualquer discurso que apresente pretensões à certeza, que se esqueça de estampar seu caráter pessoal e que por fim não reconheça em si as injunções do próprio momento histórico do qual nasce.

[12] WHITE, Hayden. **Trópicos da derrota**. São Paulo: Edusp, 1994, p.53. (tradução de Alípio Correia de Franca Neto – publicação original de 1978). Segundo White, na contramão daquele tipo de consciência histórica, cujas origens reportam ao século XIX e cujos princípios derivariam das postulações pretensamente objetivistas identificadas à escola positivista, o historiador contemporâneo precisaria "estabelecer o valor do estudo do passado, não como um fim em si, mas como um meio de fornecer perspectivas sobre o presente que contribuam para a solução dos problemas peculiares ao nosso tempo."

[13] Em outros períodos da história da historiografia, e mesmo hoje entre alguns historiadores mais tradicionais ou conservadores (no que tange ao modo como pensam e exercem seu ofício), essa última afirmação poderia soar como um disparate. Tal rejeição da ideia de anacronismo, contudo, parece-nos não se sustentar diante da tendência de o campo historiográfico se apropriar cada vez mais de uma comprensão da história que se fundamenta no reconhecimento e na aceitação do fato de que as subjetividades do historiador têm um peso preponderante na construção do conhecimento histórico. A respeito disso, sabemos indiretamente que há, entre os historiadores contemporâneos, aqueles que chegam a advogar em favor do anacronismo, como é o caso de Georges Didi-huberman. Cf. PINTO... "Do fingimento à imaginação moral"... p.6.

abordagem da qual buscamos nos distanciar. Até que medida obtivemos sucesso nesse intuito é algo que o leitor poderá avaliar por si mesmo. Dentre as lembranças que tenho das aulas de literatura do ensino regular, a escuta da fórmula segundo a qual "o texto sempre reflete", à maneira de um espelho trivial, "o contexto" no qual se situa, é uma das mais marcantes. Tal figura, a julgar pelos métodos mais consistentes de análise da obra literária que serão tratados a seguir, tende mais a ofuscar que a favorecer uma percepção mais apurada da compelxidade do diálogo entre o texto e a realidade histórica. O equívoco da metáfora do espelho reside justamente no fato de ela desconsiderar o fato de que aquilo que é definido como contexto só pode ser acessível por meio da mediação de outros textos. Se todo o contexto é ele próprio construído no texto historiográfico, então temos que tal noção de forma alguma poderia "operar como garantia de verdade por trás do enredo ficcional, nem atuar como balizador da precisão da representação imaginativa".[14]

Essa compreensão, a de que aquilo que geralmente entendemos por contexto só nos chega a partir de outros textos, além de reforçar a função basilar do leitor desempenhada pelo historiador, exige que explicitemos de modo claro o tipo de cruzamento entre história e ficção que aqui propomos. Durante o nosso texto, e mais especificamente no capítulo terceiro, procuramos apresentar o diálogo entre essas duas áreas como um entrecruzamento de diferentes textualidades. Dessa forma, quando nos reportamos, apenas para ficarmos no exemplo que mais nos interessou, à história da luta armada contra a ditadura, o leitor percebera que não deixaremos de salientar o fato de que essa história se fundamenta basicamente na seleção que fizemos de certos trabalhos historiográficos. Essa nos pareceu a melhor maneira de excluírmos do nosso horizonte a ideia de que seria possível ler o romance a partir de uma noção que, quando não devidamente problematizada, pareceria pretender significar a realidade em si. Estamos fartos de saber que a representação do passado feita pelo historiador é uma tarefa sempre inconclusa, aberta, e que por isso mesmo jamais poderia se passar por uma reconstituição fidedigna de determinada realidade histórica, afinal, o passado está morto e dele nos restam apenas alguns vestígios, evidências e memórias. Ao assumirmos que o diálogo que propomos aqui entre história e ficção reside na compreensão de que a verdade histórica é aquela verdade tangível, que é comunicada sobretudo pela forma textual, acreditamos assim nos afastar do perigo de reduzirmos a leitura de obra de

[14] Ibid, p.8.

ficção ao modo como ela se afastaria ou se aproximaria do contexto histórico entendido em termos precários. Por tais razões, optamos por pluralizar a noção singular de conceito, frisando dessa forma a instabilidade e a historicidade desse termo.

Uma outra noção da qual nos apropriamos ao longo de nosso trabalho também poderia nos levar, por outra via, ao equívoco da concepção do contexto como a expressão fechada da realidade histórica. Referimo-nos à noção de referência ou de referente histórico, àquela função da linguagem a qual o estudioso de um romance como *Zero* dificilmente poderia ignorar. Essa definição tem a vantagem de iluminar um pressuposto que atravessa nosso texto do início ao fim. Por meio dela, não podemos escapar da compreensão de que aquilo que no texto poderia ser tido como um "retrato" da realidade histórica, para usarmos outra controversa metáfora, é antes de tudo um recurso de estilo ou um procedimento estético. Alguns dos efeitos de sentido provocados pelo uso de tal recurso só poderiam ser acessados, durante o trabalho analítico, no caso de o pesquisador ser capaz de articular o diálogo que o texto direciona a seus mútliplos contextos com o papel que a função referêncial da linguagem desempenha no interior da obra. Ao assumir essa tarefa, o pesquisador se daria conta de que, numa obra artística, a referência à realidade extratextual se dá por meio da combinação desse recurso com outras funções e figuras de linguagem, as quais atenderiam a outros propósitos que não o de simplesmente apontar para determinado objeto exterior ao texto. Esse componente referencial da obra literária aproxima-se daquele componente textual que Dominick LaCapra define por "documental". De acordo com esse historiador, todo texto, seja ele ficcional ou não, compõem-se de dois componentes básicos denominados de "documental" e de "laborioso". Segundo o autor, esse dois itens devem ser vistos não como tipos ou modos de discursos, mas como aspectos do discurso ou do texto. Por meio do emprego do componente documental, um dado autor explora termos factuais, investe em usos literais da linguagem que envolvem referência à realidade empírica. Já o fator laborioso, que o autor define a partir do termo "worklike",[15] atua no sentido de exceder a realidade empírica, num movimento que

[15] De acordo com Carlos Henrique Armani, "artesanal" seria outra tradução possível para esse termo. Segundo esse autor, trata-se da "tradução inglesa do termo Das Handwerk, literalmente 'o trabalho manual', usado por Heidegger." Ver ARMANI, Carlos Henrique. "Reflexões sobre o contexto na história intelectual: entre a virada linguística e o novo materialismo filosófico". In: **Tempos históricos**, Volume 19, 1º Semestre de 2015, p.98.

consiste na expressão de variações, alterações, transformações e inversões que se afastam do uso documental da linguagem.[16]

A formulação do problema nesses termos é de extrema valia para a nossa pesquisa. Por razões que procuramos pontuar ao longo do primero capítulo, é correto entender que *Zero* explora de modo enfático a função referencial da linguagem, ou aquele aspecto do texto que Dominick LaCapra denomina de documental. Entretanto, e esse é um ponto que julgamos elementar para a leitura de *Zero* que estamos propondo, em todo o romance corre um fluxo imaginativo, uma carga de invenção, diferentes graus de afastamento em relação ao aspecto documental. A fantasia, o rompimento com a dimensão referencial da linguagem, algo que se dá por meio de construção de cenas e elaboração de imagens, mas também pelo modo como os fragmentos se movimentam conforme a atividade do leitor, é um aspecto que nos permite afirmar que o romance de Ignácio de Loyola Brandão de forma alguma deveria ser visto apenas como uma expressão do aspecto documental.

Esse debate relativo aos contextos atribuídos a determinada obra literária e ao modo como a realidade extratextual é interpelada pelo uso da função referencial nos aproxima do método crítico formulado por Antonio Candido, autor central para a construção de nosso enfoque. Conforme esse pensador expressou em um dos seus ensaios mais célebres, seria extremamente importante que os trabalhos de análise literária buscassem meios de superação de certo "sociologismo crítico", algo que, de acordo com Candido, traduziria "a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais".[17] Em termos práticos, escapar desse tipo de tendência exigiria a compreensão de que os elementos textuais que fazem alusão ao real funcionam como um "componente de estruturação da obra" que impõe um sentido particular vinculado ao universo narrativo inventado pelo escritor. Foi em busca dessa tarefa que orientamos a nossa análise, com vistas a alcançarmos uma "interpretação dialeticamente íntegra",[18] capaz de realizar o duplo movimento, o de entender a obra numa perspectiva interna e o de relacionar essa dimensão interna com os aspectos históricos propriamente ditos, evitando o máximo possível considerar o elemento social exteriormente, isto é, "como

[16] LACAPRA… Rethinking intellectual…p.30.
[17] CÂNDIDO, Antonio**. Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História literária. 11ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010, p.17.
[18] Ibid, p.13.

referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de certa época ou de uma sociedade determinada", tampouco como "enquadramento, que permite situá-lo historicamente" mas sim "como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo". [19]

É verdade que ao longo dos anos 1970 não faltaram romances que, na medida em que se apoiavam em pressupostos textuais comum ao jornalismo, na medida em que pretendiam objetivamente registrar um tempo, não favoreceram a percepção do processo de "redução literária" mencionado por Antonio Candido e até estimularam no leitor um tipo de interpretação sustentada na ideia de que haveria no texto uma acentuada equivalência entra a palavra e o mundo social. [20] Esse ambição, que nos parece consistir na busca pela inscrição ficcional da história da ditadura, aparentemente foi uma pretensão disseminada entre um grupo expressivo de ficcionistas que atuaram naqueles tempos, é o que buscaremos investigar no debate em torno do romance político apresentado no primeiro capítulo.

Quando abordamos o texto literário de acordo com as sugestões formuladas por Antonio Candido, isto é, quando consideramos os tópicos narrativos, no nosso caso a representação da guerrilha urbana, como um componente que estrutura a narrativa, percebemos imediatamente que o sentido desse elemente está intrinsicamente atrelado a outras dimensões textuais. Dito de outra forma, ao compor a guerrilha juntamente com outros temas que faziam alusão a outras dimensões da realidade, o romance de Loyola Brandão acaba por fornecer um enquadramento especial para a luta armada. É também por essa razão que, no capítulo segundo, procuramos explorar a inserção da guerrilha numa atmosfera imaginativa complexa, que reporta a uma gama muito ampla de fenômenos históricos. As consequências perversas do "milagre econômico", tratados no livro a partir de imagens de miséria, a influência dos meios de comunicação nas relações sociais, a presença de uma contracultura que se pretendia uma crítica comportamental do poder autoritário, em *Zero*, procuraremos demonstrar, esses componentes figuram como o que seria o contexto textual mais vasto no qual a guerrilha está inserida.

[19] Ibid, p.16-17.
[20] CANDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem". In: **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

Percebe-se pelo o que foi afirmado até aqui que nossa pesquisa se apoia na crença de que a literatura ficcional pode contribuir para a construção do conhecimento histórico. Isso ocorre porque em muitos sentidos a ficção tem o potencial de expandir o leque de questionamentos que podemos fazer ao passado.[21] Antes de mais nada, destacamos, na esteira do trabalho de Nicolau Sevcenko, a capacidade de a literatura expor as contradições existentes numa comunidade. "Mais do que o testemunho da sociedade", a literatura surgiria como um "ângulo estratégico notável para a avaliação das forças e dos níveis de tensão existentes no seio de uma determinada estrutura social".[22] Essa capacidade, de expor antagonismos e conflitos, integra, não se pode perder de vista, "um ritual complexo que, se devidamente conduzido, tem o poder de construir e modelar o mundo."[23] Essa compreensão do papel que a literatura desempenha na sociedade brasileira pode ser identificada sem grande dificuldade no mundo inventado por Loyola Brandão, nos antagonismos sociais, nos conflitos associados ao campo político, na maneira como o autor nos possibilita imaginar as "tensões existentes" naqueles turbulentos anos de chumbo.

Além do nosso interesse pela área literária, outro motivo pelo qual optamos por abordar a derrota através de um romance reside na convicção, exposta por Dominick LaCapra, de que o texto ficcional, ao dar conta de expressar a dimensão de afeto ou a carga sentimental subjacente a determinada experiência histórica, teria a capacidade de comunciar uma tipo de verdade que "seria muito difícil de se conseguir por meio de métodos estritamente documentais",[24] ou que dificilmente, podemos acrescentar, poderia se revelar nos textos de memórias os quais, apesar de não se fundamentarem num método documental, fiam-se especificamente na verdade do testemunho prestado pelo sujeito. No caso do romance de Ignácio de Loyola Brandão, o ódio, a tendência niilista de negação do mundo e de recusa à vida, a melancolia, a atmosfera dominada pelo medo, tais traços que reportam a experiência histórica são bastante perceptíveis e traduzem essa verdade específica que somente a ficção pode alcançar. Esta avaliação será posta à prova no capítulo terceiro, que pretende explorar qual a singularidade da

[21] Para Paul Veyne o progresso em historiografia se dá não por uma evolução no método, mas sim pela quantidade de ideias e perguntas que o historiador é capaz de fazer ao passado. Em nosso entender, a literatura produzida durante a ditadura tem o potencial de contribuir para ampliação significativa das questões relativas àquele passado. Ver. VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982, p.114.
[22] SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, p.20.
[23] Ibid, p.233.
[24] LACAPRA... **Escribir la historia, escribir el trauma**... p.38.

apreensão da guerrilha presente no romance *Zero*, destacando sobretudo no que esse texto se distingue de outras apreensões da guerrilha, quer seja aquelas construídas pela historiografia clássica sobre o tema, quer seja aquelas consagradas nos textos de memórias. A contraposição entre *Zero* e alguns dos testemunhos da guerrilha urbana, algo que se verifica no capítulo primeiro e no capítulo terceiro, buscou sugerir a capacidade de o texto ficcional figurar como um veículo de memória, mas de modo muito específico, uma vez que o pacto de leitura estabelecido entre os romancistas e o leitor é completamente distinto daquele pacto proposto pela chamada literatura de testemunho.

Ficção, historiografia e os testemunhos dos combatentes, essa tríade, todos esses modos de se abordar a experiência histórica, dirigem-se, portanto, a um tipo específico de verdade, perfazem distintas vias pelas quais o passado pode ser visitado. No caso do texto de ficção, o que sugerimos acima foi que essa verdade de que nos fala LaCapra favorece a iluminação de facetas do passado histórico que dificilmente poderiam ser exploradas e enfatizadas pelo compromisso metodológico do historiador ou pelo pacto de verdade próprio do testemunho. A "relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade",[25] entretanto, leva-nos a enunciar o potencial de verdade da ficção com muita cautela. Procuramos evidenciar ao longo da nossa apresentação que o valor e a potência de um romance como *Zero* reside mais no modo como ele deformou, distorceu, recriou a realidade. Esse traço fantasioso, que não deixa de sustentar também a dimensão de verdade que poderia ser percebida na leitura do romance, é fundamental para a apuração dos questionamentos que o autor dirigiu à realidade histórica na qual estava inserido. Ao reelaborar o real numa linguagem ficcional, Ignácio de Loyola Brandão forjou um tipo de crítica ao seu tempo bastante impetuosa, um tipo de crítica estética e política que certamente perderia muito de sua força caso se projetasse somente a partir do componente documental.

Na intenção de compreender melhor o intercâmbio entre ficção e realidade e uma vez apontado o caráter transdisciplinar do campo historiográfico no qual nos situamos, cabe mencionar que durante o processo de pesquisa emprendemos um diálogo, que nos pareceu incontornável, com outros campos do conhecimento, notadamente a crítica literária. A aproximação da história em relação a outras áreas do conhecimeno revelou-se ao longo da nosso trabalho como uma forma de nos

[25] CANDIDO, Antonio... **Literatura e Sociedade**...p.26.

apropriarmos de perspectivas, olhares, métodos largamente visitados por aqueles cujo ofício reside na leitura crítica da literatura de ficção. Evitamos a todo custo transmitir a ideia de que o campo historiográfico forneceria o que fosse o melhor ângulo de abordagem para um texto ficcional. Pelo contrário, intentamos explicitar de que maneira os trabalhos da crítica literária podem fornecer ao historiador perspectivas tão pertinentes quanto aquelas produzidas pelo olhar propriamente historiográfico. O fruto desse diálogo com a crítica literária pode ser observado não só pelas referências desse campo que orientam diferentes passagens do nosso argumento, mas também pela forma como nos arriscamos a explorar o universo interno da obra, procurando assim analisar o enredo, o estilo, a construção dos personagens, além de outros recursos estilísticos que compõem o romance *Zero*.

O leitor observará que o tipo de análise que realizamos se inspira e se apropria de questões e perspectivas provenientes de um conjunto heterogêneo de escolas de pensamento: a teoria crítica de autores como Walter Benjamim e Adorno, a crítica literária marxista representada por figuras como Terry Eagleton e Fredrick Jameson, o método crítico formulado por Antonio Candido, a psicanálise, a já mencionada teoria da paródia de Linda Hutcheon, os trabalhos críticos de autores contemporâneos como Jaime Guinzburg e Márcio-Seligmann Silva. Ao definirmos nosso corpus de referências bibliográficas a partir dessa intenção, de priorizar o diálogo com perpectivas contrastantes, buscamos não subordinar o livro de Loyola Brandão a um enfoque específico, isto é, não submetê-lo aos termos de uma teoria específica.[26] A gama de

[26] Um movimento nessa direção foi realizado por Pedro Mandagará em tese citada anteriormente, que empreendeu uma leitura de *Zero* orientada sobretudo a partir da noção de dispositivo engajamento, a qual o autor fundamenta principalmente em Foucault, Sartre e Adorno. No caso da noção de dispositivo, vale mencionar que o autor incorpora ainda as considerações de Hans Ulrich Gumbrecht e Giorgio Agamben. Em linhas gerais, a análise que Mandagará apresenta sobre *Zero* culmina numa leitura cujo desfecho circuscreve o livro de Brandão ao conceito mencionado. Um enfoque desse tipo tem o mérito de demonstrar a pertinência das noções de dispositivo e engajamento para a compreensão histórica do romance *Zero*, mas tem também seus riscos, sendo o principal deles a desatenção àqueles aspectos do livro que apontam para problemas que não se restringem aos diversos tipo de engajamento tratados pelos autor. Por exemplo, Pedro Mandagará entende que o compromisso político, daquele tipo que definiria um terceiro nível de engajamento, "se encontra representado na narrativa de *Zero*, com os Comuns e a adesão de José ao grupo". Veremos nos capítulos 2 e 3 que quando pensamos na caracterização da protagonista do livro de Ignácio de Loyola Brandão, sua conduta não nos parece representar um engajamento numa causa política, mas sim consistir numa reação, movida por inconformismo, desespero e raiva, que em último caso atesta justamente para a falência no engajamento político em determinada causa. A ênfase na noção de engajamento para a construção da leitura de *Zero* leva Pedro Mandagará Ribeiro a afirmar ainda que "a tomada de consciência final de José abre a possibilidade de uma ação realmente coletiva, que foge à problemática mística do manual e do heroí revolucionário (...) entrevê-se, assim, uma lógica de ação coletiva – um projeto coletivo". Neste caso, a interpretação de *Zero* mediada pela noção de engajamento culmina inclusive na leitura de que , ao final do romance, a protagonista teria passado por uma "tomada

referências, que foram sendo visitadas ao longo da pesquisa, forneceram-nos problemas e abordagens que não hesitamos em nos apropriar para a tarefa de investigar a complexidade de uma obra de ficção que, desde sua matriz caleidoscópica, buscou impor-se como uma espécie de quimera de muitos olhos, um ser sequioso por alcançar o que seria o zeitgeist da ditadura, um experimento estético cuja leitura profissional nos parece demandar justamente outros tantos olhares díspares.

Em síntese, se recorrermos a referências tão diversas foi porque entendemos que cada uma delas nos permitiu compreender a função de alguns dos traços estilísticos de *Zero*, esclarecendo com isso de que forma tais traços dialogam com a história da ditadura. De cada autor, ou melhor, de cada obra que constituiu nossas referências, colhemos sugestões, modos de abordar a obra artística, concepções de arte, enfim, tudo aquilo que nos permitiu enfatizar um dado aspeto do romance de Ignácio de Loyola Brandão. Nosso compromisso foi o de recorrer às referencias teóricas e críticas como forma de por em evidencia aspectos do romance que dialogam com uma diversidade de textos. Como isso se deu? Situemos sucintamente como alguns trabalhos críticos foram essencias para a construção do nosso argumento. A noção de escritor operativo, formulada por Walter Benjamim e retomada por Terry Eagleton nos ajudou a entender melhor o tipo de escritor que Loyola performou durante o processo de criação de seu romance mais famoso; as reflexões de Theodor Adorno sobre o romance moderno nos ajudou a situar *Zero* dentro do panorama mais amplo da arte literária que emergiu na era das catástrofes; noções formuladas por Sigmund Freud nos permitiram reconhecer a capacidade de a ficção elaborar experiências históricas; os ensinamentos de Antonio Candido nos levou a abordar os aspectos sociais em *Zero* de uma maneira mais promissora; já o trabalho sobre o capitalismo tardio de Fredric Jameson nos permitiu situar elementos do romance *Zero* que esclarecem sua aproximação e seu afastamento em relação a algumas experiências modernistas; ensaios de Márcio Seligmann nos proporcionaram uma compreensão das particularidades do testemunho; já o trabalho de Linda Hutcheon nos possibilitou abordar o lugar da paródia na representação da luta armada percebida no romance de Ignácio de Loyola. Como se nota, nosso impulso foi o de extrair da teoria e da crítica especificamente aquilo que nos pareceu contribuir para a leitura do romance.

---

de consciência" a qual por sua vez aludiria ao advento de um engajamento coletivo, algo que nos parece incorreto, conforme argumentaremos. Ver MANDAGARÁ, Pedro... p.110;133.

Destaquemos apenas mais um exemplo de contribuição, proveniente do campo da crítica literária, que nos foi indispensável. Os trabalhos do crítico Jaime Guinzburg, especialmente aqueles que tratam da representação da violência na literatura brasileira e do diálogo entre ditadura e ficção, revelaram-se extremamente pertinentes, pois nos puseram em contato com uma perspectiva crítica que nos permitiu perceber, entender e dimensionar o valor estético e histórico do romance *Zero*. A respeito do primeiro valor, algo que foge ao nosso escopo opinar, pensamos que ele já foi suficientemente ressaltado pela crítica quando esta julgou pertinente se ater à obra em questão, difundi-la, relê-la, tensioná-la. A atenção que o livro despertou e continua despertando hoje, é o que parece estar implícito ou explícito na fortuna crítica sobre o romance de Loyola, acusa uma postura que no geral tende a reconhecer de antemão seu valor estético, a ousadia de sua linguagem, a peculiaridade de seu estilo.

É certo que a noção de valor estético, que participa diretamente da consolidação de determinado canône literário, pode e deve ser questionada. De acordo com Jaime Ginzburg esse problema pode ser pensado nos termos de uma revisão dos parâmetros que fundamentam a noção de cânone. No entender do crítico, em nossa realidade literária, muitos desses parâmetros compartilhados pela crítica resvalam para uma concepção "extremamente distorcida das prioridades da investigação literária", pois defendem "um distanciamento entre conflitos reais da sociedade e as prioridades dos estudos literários".[27] Essas considerações são ainda mais importantes quando pensamos as relações entre estudos literários e a ditadura. Ginzburg sustenta que o pesquisador interessado no estudo de obras literárias deve ter atenção redobrada para com certos manuais escolares difundidos largamente em cursos de graduação e pós-graduação, visto que muitos desses manuais, alguns inclusive produzidos durante os anos 70, tinham como objetivo não explícito assegurar para a crítica uma convivência confortável e pacífica frente à ditadura. Ao propor a reavaliação dos critérios (conservadores) de valoração literária, Ginzburg reitera uma preocupação recorrente em muitos de seus textos, a saber, que a temática da violência, sendo um elemento indispensável à compreensão da realidade brasileira, pode propor novas perspectivas teóricas de reavaliação e análise da literatura. Dito de outro modo, o fato de um romance como *Zero* expor a violência que abarca todas as instâncias da realidade,

[27] GINZBURG, Jaime. Idealismo e consciência política em teoria da literatura. In: **Críticas em tempos de violência**. São Paulo: EDUSP, 2012, p.25.

propor uma leitura do processo histórico que enfrenta o poder no campo simbólico, nutre-o de um inquestionável valor literário.[28]

No que diz respeito ao valor histórico, isto é, à relevância de um romance como *Zero* para a construção do conhecimento histórico, além do que já foi dito a respeito da capacidade de a literatura revelar tensões, desvelar relações de força, alcançar a verdade performativa, podemos realçar algo que evoca a posição desse romance em relação às disputas de memória. *Zero* é uma janela para o passado, uma daquelas que oferece ao leitor um ponto de vista bastante priviligiado para o vislumbre do ambiente sócio-político-econômico dos primeiros anos ditadura. Quais memórias da ditadura emergem da leitura de *Zero*? Algo mais evidente talvez seja a força com que o autor denunciou a violência da ditadura, alimentando assim o que seria aquela memória da resistência que se concentrou na denúncia da tortura como forma de combater a ditadura. Ao convidar o leitor a reconhecer as práticas de terrorismo adotadas pelos militares, ao fornecer ao leitor imagens de tortura, *Zero* afirma seu valor de memória, algo que não é pouca coisa se considerarmos que esse texto circula num país que apenas muito tarde instaurou a sua comissão da verdade. Quando pensamos especificamente na memória associada à luta armada, esse questionamento nos permite reconhecer no romance em questão um veículo e suporte de uma memória que, embora contenha aspectos consagrados naquilo que podemos entender como a memória hegemônica da luta armada, afasta-se sensivelmente dessa memória ao representar a guerrilha de um modo não convencional. Na medida em que a memória vem se mostrando, para a historiografia, como uma das vias pelas quais o passado histórico pode ser abordado, a leitura de uma obra de ficção tão explicitamente enraizada em seu tempo como é *Zero* oferece um registro valioso para a compreensão das dinâmicas de memórias da ditadura.

A abordagem que procuramos delinear busca ressaltar que o texto que constitui ao longo da pesquisa o nosso principal objeto de estudo é um romance, um gênero literário específico o qual, a se considerar seu desenvolvimento histórico, sempre expressou em sua forma estética as injunções de seu tempo. Desde o seu surgimento o romance ousou experimentar, sempre em busca de recursos que o atualizassem frente às transformações históricas. No dizer de Paul Ricoeur, "o romance moderno, efetivamente, anuncia-se desde o nascimento como gênero proteiforme por

[28] Ibid.**"**Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura". In: Crítica em tempos de violência... p.53-66.

excelência".[29] A variação histórica do gênero esteve associada a sua pretensão de explorar múltiplas camadas da realidade. Foi assim, para mencionarmos um exemplo dentre tantos, no caso de Gustave Flaubert, autor cujo estilo audacioso mantém relação com "a experiência de aceleração sem precedentes" que caracterizava as transformações históricas de seu tempo.[30] Ao analisar um espaço em branco de *Educação sentimental*, o historiador italiano Carlo Ginzburg reconhece haver uma relação entre a emergência de um estilo literário e as mudanças verificadas na sociedade francesa do século XIX:

> O estilo quebrado de Flaubert e, sobretudo, as suas descrições de paisagem urbanas ou campestres vistas pelos olhos dos seus personagens traziam à luz as implicações das novas tecnologias, a começar pela experiência exaltante oferecida pelo trem (GINZBURG, 2002, p.212)

Tendo em vista a longa história do romance, aqui apenas evocada sucintamente, considerando sua constante adaptabilidade ao mundo que o enforma, temos reunidos alguns fundamentos para abordar o experimentalismo na prosa de ficção do Brasil dos anos 1970. A forma caótica e fragmentada presente em *Zero*, como veremos, pode ser melhor avaliada quando temos em mente essa que é uma das principais características do gênero romanesco, isto é, sua transmutação que acompanha o movimento da história.

Dispensamos maiores digressões a respeito dos intercâmbios entre literatura e história porque esse não foi o objetivo de nosso trabalho. Nosso escopo foi compreender uma representação estética em seu tempo, e não propor uma investigação sobre as relações entre literatura e história, algo que demandaria um diálogo mais aprofundado com os teóricos da historiografia que vem refletindo sobre tal relação. Naturalmente, na medida em que cumprimos nossa tarefa, não deixaremos de passar por algumas das problemáticas que emergem do encontro entre a história e a literatura, tais como as questões relativa à mímesis, a aproximação das fronteiras entre os dois campos e especialmente a distinção entre ambos. Nosso esforço, porém, foi na direção de entender os múltiplos diálogos que *Zero* estabeleceu com o seu tempo.

Em síntese, a presente pesquisa tem como propósito contribuir para o vasto campo de estudos historiográficos que se debruçam sobre a ditadura. O livro de Ignácio de Loyola Brandão será o nosso guia, ou melhor, nossa principal evidência. Por meio dele buscaremos reconstituir algo da agonia e da euforia de um tempo, um tempo-

[29] RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa. volume2**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p13.
[30] GINZBURG, Carlo. **Relações de força**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.111.

encruzilhada de finais dos anos 1960 e início dos anos 1970. Tempo de transição. No palco da política, as organizações armadas eram derrotadas de modo implacável. Um mundo se acabava, e outro, sem utopias, começava. Ao fim dessa trilha esperamos que o leitor reconheça o lugar que esse romance ocupou no seu tempo, de que modo ele atuou como forma de constestação política, a partir de quais mencanismos estilísticos conseguiu forjar uma memória crítica ao regime-militar, tecendo concomitantemente uma das mais duras críticas já feitas à guerrilha que confrontou os ditadores.

CAPÍTULO 1 – ZERO, O ROMANCE-POLÍTICO E OS TESTEMUNHOS CLÁSSICOS DA DÉCADA DE 1970

Aqui ou ali na bibliografia crítica sobre o romance *Zero* encontramos uma afirmação do tipo: trata-se de um obra emblemática. O livro de Ignácio de Loyola Brandão é de fato representativo de um tempo, de uma época, sendo, nesse sentido, uma obra emblemática da atmosfera da ditadura de 1964, algo que se deve em grande parte ao movimento realizado pelo artista, de incorporar em seu universo ficcional múltiplas dimensões da realidade histórica então vigente. Mas acontece que essa compreensão não procede se substituirmos o índice temporal por um índice de "gênero" ou "estilo" literários. *Zero* de modo algum pode ser considerado um livro emblemático daquele conjunto de narrativas ficcionais que denominamos por romance-político[31]. Seria mais correto a compreensão que vê nele uma obra bastante singular, quando comparada em relação a essas outras narrativas. Ao mesmo tempo, e mais que isso pareça paradoxal, *Zero* pode ser considerado um caso emblemático de emprego abundante de um recurso formal largamente explorado pela produção literária que passou emergir em resposta à nova conjuntura política instaurada com a vitória da coalizão de forças que destituiu João Goulart da presidência da República.

Conforme já demarcou Silviano Santigo, em ensaio publicado em 1988, nos anos posteriores ao golpe de 1964 e ao longo de toda década de 1970, enquanto os rumos da vida política eram determinados pela vontade autoritária, o mercado editorial brasileiro investia na publicação de uma série de romances caracterizados por uma linguaguem de contestação ao poder político. Quando situados no interior da tradição literária a qual pertencem, tais romances assinalam um deslocamento. Segundo Santiago, antes de 1964 prevalecia na nossa história literária aquelas narrativas centradas no tema da exploração do homem pelo homem, já após o golpe verificou-se que muitos escritores passaram a privilegiar outra temática, a da exploração e violação

[31] Para uma opinião divergente, ver a conclusão do estudo de Kleber Pereira dos Santos: SANTOS...**Três espaços de resistência: pilatos, zero e catatau... p.135.** Nela, o autor afirma que o romance de Ignácio de Loyola é "realmente uma obra emblemática da literatura produzida nos anos 1970" afirmação justificada por meio do argumento segundo o qual o livro seria "um caso especial de autocastração criativa de toda uma geração de artistas em uma época em que a missão considerada urgente de responder às exigências da realidade imediata (talvez mal compreendidas no plano das artes) limitou – tanto ou mais do que a repressão da Ditadura – a liberdade de imaginar novos mundos, seja nos livros, seja na vida". Esperamos esclarecr ao longo de nosso texto porque discordamos dessa avaliação.

do homem pelo poder constituído.[32]Além disso, ao mesmo tempo em que estabeleciam a crítica ao poder, alguns romancistas atuantes ao longo da ditadura teriam incorporado em seus trabalhos uma concepção de alegria que se afirmava, paradoxalmente, associada à dor. Ainda de acordo com Santiago, alguns escritores procuraram "retirar a produção artística da pura negatividade", liberando-a "do espírito do ressentimento", algo conquistado por meio da expressão de uma "alegria [que] desabrochou tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor"[33].

Se lido à luz dessas considerações, o romance de Ignácio de Loyola Brandão é de fato emblemático desse momento literário. O tema da exploração do homem pelo poder constitui um componente fundamental do romance, que pode ser identificado em várias camadas do texto. Já a presença de certo teor de alegria fundamenta-se no romance de Loyola pelo emprego que o autor fez de recursos como a sátira, a paródia ou a carnavalização literária, sendo essa alegria um dos traços responsáveis pela singularidade de *Zero*. Outro traço pelo qual a obra-prima de Ignácio de Loyola Brandão se diferencia de narrativas que lhes foram contemporâneas é por seu aspecto fragmentado, isto é, pela especificidade de sua forma desordenada e caótica. [34]

Procurando destacar singularidade do romance de Ignácio de Loyola Brandão, neste capítulo nos propomos a tarefa de apresentá-lo situando-o em relação a outras narrativas que também podem ser lidas como representações da derrota lançadas no decorrer da década de 1970. Por meio da leitura e análise dessas narrativas, pretendemos também delinearmos o que poderia ser definido como o contexto literário e discursivo no qual o livro de Loyola está enraizado. Ao longo desta etapa, o leitor perceberá que nosso argumento será conduzido por um ritmo que ora põe em evidência

[32] SANTIAGO, Silviano. "Poder e Alegria". In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
[33] Ibid.
[34] Afirmei que há pelo menos dois componentes estéticos em *Zero* que nos permitira contrapó-lo a outras narrativas do conjunto do romance-político, aquilo que podemos resumir como a feição fragmentada do romance, e aquilo que associamos genericamente ao campo da alegria. Em linhas gerais, o leitor perceberá que nossa exposição debruça-se sobre ambos componentes, atribuindo a eles um peso relevante na configuração da singularidade de *Zero*. Durante a última leitura deste trabalho antes de realizar o depósito definitivo, fico com a impressão de que talvez o primeiro desses componentes tenha sido mais mobilizado, algo que talvez se explique em razão do campo de questões do qual partimos para analisar o livro de Ignácio de Loyola Brandão. Efetivamente, foi somente a partir de uma etapa mais avançada da pesquisa que passei a me interessar pelo tema da paródia, em primeiro lugar, e da carnavalização literária, em segundo lugar, ambos recursos estilísticos que se vinculam ao aspecto do riso e do humor que podem ser identificados na narrativa de Loyola.

alguns aspectos do romance *Zero*, ora se afasta dessa obra na intenção de esclarecer os traços de outras formas estéticas, outros modos de se narrar a história da ditadura. Nosso objetivo é assinalar, portanto, os contrastes e as divergências verificados num conjunto de narrativas, mas também as analogias, as similitudes que possibilitam situar *Zero* em relação àquelas obras de um modo que nos permita alcançar um esboço de um panorama literário, de um contexto constituído quase integralmente a partir de diversas representações da ditadura.

Pensar a produção literária da conjuntura ditatorial em conjunto, situando *Zero* em relação a outras narrativas da década de 1970, esse foi um movimento que predominou na crítica sobre o romance que escolhemos como nosso principal objeto. Com exceção de um estudo pioneiro realizado por Erilde Melillo Reali, publicado no Brasil no ano de 1976, e de uma dissertação mais recente que se propôs a analisar a questão da violência no livro de Ignácio de Loyola[35], os estudos acadêmicos que se debruçaram sobre o romance *Zero* tenderam a pensá-lo por aproximação ou por contraste de outras narrativas. Assim, o estudo de Janete Gaspar intitulado *Os romances brasileiros dos anos 70* e publicado em livro em 1981, debruça-se sobre dez romances, além do livro de Ignácio de Loyola Brandão, tais como *Os que bebem como cães*, *Galvez, o imperador do acre*, *O caso morel*, *Confissões de ralfo*, dentre outros, buscando "estabelecer traços de identidade entre cada romance" com o intuito de identificar "o grau de frequência" das "constantes (ficcionais)" verificadas nesses textos.[36] Na década de 90, surgiram estudos que seguiram essa abordagem. Malcom Silverman foi mais além ao estender seu escopo para um número muito maior de narrativas no seu trabalho *Protesto e o novo romance brasileiro*. Nele, o autor dedica alguma atenção ao livro *Zero* na seção a respeito do romance de sátira política surrealista, uma das categorias que o crítico formulou para organizar a exposição de sua pesquisa.[37] Regina Dalcastagnè, no estudo *O espaço da dor*, analisou nove narrativas do período ditatorial e abordou o livro de Ignácio de Loyola juntamente com os romances

[35] ARAÚJO, Vera Lucia Santos de. **Escrita da violência**: figurações da repressão em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. Pau dos Ferros – RN: Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, 2016; REALI, Erilde Melillo. **O duplo signo de zero**. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1976.
[36] MACHADO, Janete Gaspar. **Constantes ficcionais em romances dos anos 70**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981, p.155.
[37] SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

A festa e *Reflexos do baile*.[38] Com pequenas alteraçõe, essa aproximação de narrativas realizada pela crítica citada foi retomada por estudos publicados neste século. Lizandro Calegari, por exemplo, além dos três livros analisados por Dalcastagnè, interessou-se pelo o romance *Quatro-olhos* para abordar a questão da fragmentação na prosa de ficção da ditadura.[39] Já vimos que num trabalho mais recente, de Júlia de Mello Silva Oliveira, *Zero* foi novamente pensado em conjunto com o livro *A Festa*.

Geralmente esse tipo de crítica, que associa o livro aqui estudado a outras narrativas da década de 1970, tem o mérito de evidenciar como o romance de Ignácio de Loyola Brandão partilha de um mesmo imperativo assumido por outros escritores, qual seja, a contestação do poder ditatorial, a denúncia das mazelas do regime militar, a busca por uma expressão capaz de captar a especificidade histórica daqueles tempos tenebrosos. Uma abordagem como essa, contudo, traz alguns riscos, sendo o principal deles aquilo que Dominick LaCapra indentifica em certos trabalhos situados no campo história intelectual, qual seja, a análise reducionista de um obra por meio da comparação dela com outros textos.[40] Por mais que a crítica literária tenha contornado esse problema, adotando certas estratégias de exposição, tais como situar o romance de Ignácio de Loyola num espaço delimitado de um capítulo, a exemplo do que fez Tânia Pellegrini[41] ou autores mais recentes, tais riscos de que nos fala Dominick LaCapra parecem ser inerentes ao método comparativo. Por exemplo, ao situar o romance de Ignácio de Loyola Brandão em relação ao livro *Catatau*, obra que apresenta um outro tipo de experimento com a linguagem, Kleber Pereira dos Santos, como vimos acima, chegou a conclusão de que *Zero* seria um livro emblemático do período ditatorial por apresentar uma linguagem supostamente limitada em função do interesse do autor em investir sobretudo na inscrição da mensagem política em sua obra.

Mas se esse movimento traz tais riscos, porque o realizamos aqui? Antes de mais nada, o estudo de um conjunto de textos, como dito, possibilita o vislumbre de recorrências formais que nos permitiriam um olhar abrangente, embora sempre

[38] DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.
[39] CALEGARI, Lisandro Carlos. **A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64.** Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-RS), Santa Maria, RS, 2008. 313f.
[40] LACAPRA... **Rethinking**....p.25. Essa abordagem de tipo reducionista se explica pela predominância da concepção documental da compreensão histórica, algo que, de acordo com o autor, prevaleceria na prática de alguns historiadores contemporâneos.
[41] PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFSCar – Mercado de letras, 1996.

arriscado. Ao ensaiá-lo, temos como escopo realizar aquilo que Janete Gaspar fez em seu estudo sobre a prosa romanesca do período ditatorial, a busca por "valores qualitativos que se prestem à caracterização (mesmo que precária, insistamos) do gênero romanesco de uma década".[42] Além disso, a aproximação entre distintas narrativas podem facilitar, numa primeira etapa da nossa exposição, o esclarecimento da peculiaridade de uma obra específica, a exemplo do que se verifica no trabalho de Tânia Pellegrini. Ao se aprofundar em textos tão diversos como *Incidente em antares*, *Zero* e *O que é isso companheiro?*, essa crítica demonstrou de que forma o método comparativo pode iluminar divergências estéticas que, além de assinalarem toda a riqueza da produção literária que se deu durante o regime militar, logrou demarcar de modo bem preciso a especificidade de cada narrativa, o modo como cada romance acaba por impor ao leitor diferentes diálogos com os diversos contextos.

Essa etapa circuscrita ao método comparativo, contudo, é o que buscamos salientar no nosso trabalho, parece-nos, pelas razões mencionadas, insuficiente para a exploração dos vários diálogos que *Zero* estabelece com seu tempo, podendo ser considerada apenas um estudo complementar, focalizado na apreensão de um conjunto, ou então uma porta de entrada, caso se queira, para a investigação mais adensada da obra que constitui de fato o nosso objeto de pesquisa. Dessa forma, o leitor perceberá que os capítulos 2 e 3 pretendem amenizar e corrigir os riscos da comparação entre distintos romances-políticos ensaiada neste capítulo.

As narrativas que serão comentadas neste capítulo podem ser consideradas como espaços de recordação, ou como um "bom exercício para a memória".[43] Isso ocorre não apenas porque a escrita se impõe como o suporte mais eficaz e emblemático de eternização da memória cultural, conforme aponta Aleida Assmann.[44]A vontade de escrever a história da ditadura, de propor narrativas capazes de alcançar a atmosfera de clausura daquele período, torna os escritores do romance-político construtores de uma memória voltada para elaborar uma situação histórica difícil, marcada pelo ufanismo conservador e pelo autoritarismo. Assim, o movimento de configurar uma memória daquele período é inerente ao projeto literário dos escritores aqui mencionados. A

[42] MACHADO... **Constantes ficcionais**... p.15.
[43] DALCASTAGNÈ... **O espaço da dor**...p.15.
[44] ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultura. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2011, p.195.

respeito disso, Ignácio de Loyola Brandão afirma que, naquele período, era preciso "evitar que (os fatos) escoassem para o esgoto da história".[45] Nesse sentido, poderíamos mencionar que tais livros difundem e produzem memórias acerca de um momento histórico. Ao lê-los, o leitor se depara com múltiplas situações que os leva a recordar de acontecimentos, processos, atores, dinâmicas e ações que definiram o período ditatorial.

De um modo geral esse trabalho faz uma apologia dessas narrativas como forma de aquisição de um conhecimento do passado histórico que nos parece ser tão necessário e valioso quanto aquele alcançado pela leitura de trabalhos propriamente historiográficos. Essa pretensão está demarcada na epígrafe que consta no romance *Os que bebem como cães*, publicado por Assis Brasil em 1975, que traz uma citação de Ernesto Sábato que diz que "a verdade histórica está muito mais na novelística do que no próprio relato dos fatos que constituem a história reconhecível como tal". A citação, por mais provocativa que seja, enfatiza uma dimensão bastante inerente aos textos complexos como os romances ou os testemuhos. Se nos livrássemos de vez daquela velha roupa positivista e expandissemos nossa noção de verdade histórica conforme ela é posta por um autor Dominick LaCapra, certamente não teríamos dificuldade em reconhecer que o texto ficcional, justamente por não estar baseado no pacto historiográfico, ou seja, precisamente por não ter um compromisso com aquela verdade praticada pelo historiador, pode fornecer ao leitor uma verdade sobre o passado que LaCapra define como performativa.

O nó da questão, o ponto que deveríamos nos atentar, é que fazia parte do projeto estético dos escritores do romance político-evocar, trazer para a cena, fatos e verdades que eram impedidos de circular pela sociedade. Sempre pairou sob os escritores do romance político a consciência da necessidade de denúncia do poder, algo que foi realizado muitas vezes por procedimentos que exageravam no emprego da função referêncial da linguagem. Dessa forma, além de possibilitarem a apreensão daquela verdade perfomartiva, de que nos fala Dominick LaCapra, tais textos mencionam fatos históricos, trazem diálogos políticos, fazem menção direta ao poder ditatorial, o que nos autoriza a atribuir a essas obras o caráter de primeiros discursos difusores de uma memória da ditadura. Em síntese, o valor histórico dos textos que

[45] BRANDÃO, Ignácio de Loyola de. **Literatura e Resistência**: IN. SOSNOWSKI, Saúl; SCHWARTZ, Jorge (org). *Brasil*: o trânsito da memória. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p.178.

abordaremos a seguir está assentado em grande parte no fato de eles pretenderem iluminar a verdade histórica negada pela memória dos vencedores.

Gostaríamos de apresentar algumas palavras sobre a escolha dos títulos analisados neste capítulo. Em relação ao panorama do romance político aqui proposto, buscamos construí-lo a partir da leitura de algumas obras selecionadas e do diálogo estabelecido com a crítica literária que se ateve a algumas problemáticas relacionadas a essas obras, almejando daí alcançar o que fosse uma imagem de algumas tendências estéticas verificadas num conjunto de obras. A definição desse conjunto, como não poderia deixar de ser, representa um recorte que poderia ser qualificado de arbitrário. Considerando o levantamento básico realizado por Janete Gaspar, que identificou algo em torno de 200 romances publicados na década de 1970 no Brasil,[46] e supondo, apenas supondo, que ¼ desse número seja de títulos que podem ser denominados de romances-políticos, suposição essa que não nos parece absurda, teríamos então ao menos 50 modos de se construir uma história literária que parta da análise de algum texto e dos muitos diálogos que esse texto estabelece com seu meio. Cada obra particular fornece, para o historiador que a interroga, um campo de possibilidades de apreenão do passado, isto é, do espírito de um tempo e dos processos e acontecimentos que caracterizam uma dada época. No caso do estabelecimento de um conjunto reduzido de textos como ponto de partida para a construção dessa história literária, as variadas maneiras de questionarmos o passado multiplicam-se pelos efeitos do método comparativo. Seria legítimo, então, o questionamento da seleção de títulos aqui proposta, por que escolhemos trabalhar com esses romances e não incluímos no nosso panorama outros títulos, a exemplo de obras como *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, *Curral dos crucificados*, de Rui Mourão, *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga e *Sangue de coca-cola*, de Roberto Drummond, todas elas impregnadas, em diferentes graus, pelo campo das ideias políticas?

A rigor, a seleção de títulos apresentados foi derivada do conjunto dos romances que eu li diretamente ou indiretamente, isto é, li através da leitura realizada pela crítica literária. Esse processo consistiu num tipo de mapeamento livre que de modo algum pretendeu ser exaustivo ou objetivista. Sobre o primeiro conjunto, importa ao leitor saber que foram leituras umas sugeridas por meu orientador, outras por fruto de escolha

[46] MACHADO... **Constantes ficcionais em romances dos anos 70**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981, p.15.

pessoal. O pequeno grupo de romances que serão mencionados ao longo desse capítulo geraram pertinentes considerações da crítica, fator que também foi considerado na escolha dos títulos.[47] Assim, um tanto intuitivamente e sob influência das leituras da crítica acadêmica e das obras lidas, chegamos a um grupo de romances que nos permitiram tratar das problemáticas que foram se revelando mais pertinentes ao longo do processo de pesquisa e que podem ser resumidas a partir dos seguintes questionamentos: como tais textos representaram o poder? De que forma esses títulos construiram as imagens da violência de estado? Qual o lugar dessas imagens na composição de cada obra e quais efeitos de sentido elas provocam? Como tais romances representaram a experiência da guerrilha urbana? Que tipo de reflexão sobre a derrota tais livros provocam?

Embora todos esses títulos tenham um denominador comum, qual seja, o pendor contestatório e a reflexão sobre as derrotas, o que chama a atenção é justamente a diversidade de procedimentos estéticos que eles manifestam, as variações no modo de se narrar a violência, no modo de se questionar o poder. Apenas como exemplo, se examinarmos somente a composição dos focos narrativos empregados pelos autores de alguns romances ques serão abordados a seguir, percebemos facilmente constrastes significativos. Da presença de um narrador onisciente tradicional, como se verifica em *Bar don juan* e *Incidente em antares,* passeando por complexos processos de entrelaçamento de múltiplas vozes narrativas, como se verifica em *A festa* e *Reflexos do baile*, alcançando a voz intimista e fraturada de *Quatro-olhos*, isso pra não falarmos no descentramento do narrador onisciente verificado no livro *Zero*, são variados os procedimentos de construção do(s) narrador(es), no que resulta em variadas maneiras de se abordar o tempo histórico.

Com base nesses títulos já é possível perceber que imersão no domínio da política que se verifica nos romances aqui tratados se deu às custas da "explosão das regras tradicionais do gênero" romanesco, fenômeno que Silviano Santiago relaciona aos "momentos de transição literária, quando os padrões comuns que determinam a estética do gênero em determinado período histórico passam a ser insuficientes".[48] Ou

[47] Importa pontuar ainda que a crítica literária acadêmica, por sua vez, trabalhou muitas vezes a partir da crítica jornalística, normalmente a primeira a deixar registrada determinada impressão de leitura. Janete Gaspar Machado, por exemplo, afirma ter construído o seu painel da produção de romances durante a década de 1970 priorizando "obras que, pela qualidade admitida pela crítica contemporânea – feita em jornais e revistas especializadas – se sobressaiam às demais". GASPAR...**Constantes**... Ibid, p.15.
[48] SANTIAGO... **Nas malhas da letra**... Ibid, p.29-30.

seja, diante das novas circunstâncias, dos novos tempos sombrios que vinham desmanchar os sonhos germinados durante a República de 46, ocorreu uma busca por novas formas de composição narrativa que atendessem tanto às expectativas de um público leitor crítico à ditadura quanto ao desígnio contestatório assumido pelo artista, movimento esse favorecido pela própria "maleabilidade" da forma romance.[49]

De acordo com muitas avaliações críticas, tais romances, por mobilizarem a palavra visando a formulação da denúncia e da crítica ao poder, traduziriam o que seria uma espécie de engajamento literário dos produtores culturais. Assim como ocorria com outros domínios culturais, os escritores daquele período buscaram explorar em seus projetos elementos que desvelassem a face obscura do regime militar, os discursos e as práticas relacionados à natureza antidemocrática e conservadora do poder, algo que nos permite afirmar que esses atores históricos estavam engajados numa causa. Entretanto, quando observamos a diversidade de soluções encontradas por aqueles escritores, percebemos que a noção de engajamento se mostra insuficiente para a compreensão dessa diversidade. Se ela torna perceptível a finalidade com a qual esses autores escreveram, pouco contribui para a compreensão dos efeitos suscitados pelas diferentes maneiras de se elaborar a linguaguem. Dito de forma direta: não é porque o autor é um escritor engajado que necessariamente seu livro será engajado. No caso do romance de Ignácio de Loyola Brandão, por exemplo, o engajamento do autor, embora explique a presença das cenas de tortura, da crítica áspera ao poder, é insuficiente para explicar a atmosfera decadentista que pode ser vislumbrada no romance como um todo, ou mesmo a abordagem do poder em termos carnavalescos. Ao lado da intenção engajada, há muito na escritura de *Zero* a elaboração de afetos relacionados à própria asfixia do tempo, o que aponta para a expressão de sensibilidades que justamente indicariam os limites do engajamento.

[49] Essa maleabilidade, de que fala Silviano Santigo, como indicamos ao final de nossa introdução, está assinalada na própria trajetória histórica do romance. De sua ascensão a partir do romance realista tratado por Ian Watt, até os dias atuais, o romance sempre esteve em transformação. Ter isso em mente é fundamental para avaliarmos a extensão da inovação estética no romance político. O que se pretende assinalar é que esse movimento, pelo o qual o romance sempre se transforma, deve ser entendido em relação ao contexto no qual o romance foi produzido. Seria impossível negarmos a dimensão social do romance. Importa então situar a dimensão social em relação à dimensão interna que aponta para a própria história do romance. A respeito do surgimento e ascensão do romance, ver o trabalho de WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Para melhor organizarmos nossa exposição, optamos por nos concentrar em algumas problemáticas específicas que de modo algum esgotam o leque de questões que podem ser dirigidas à literatura aqui abordada. Iniciaremos nosso percurso por meio de um comentário sobre os primeiros testemunhos da guerrilha urbana. O contraponto com essas memórias nos pareceu o melhor caminho para destacarmos a função social e o valor daquelas narrativas que se escrevem no campo da arte. Em seguida, adentrando no campo ficcional, trataremos daquilo que poderíamos denominar de teor testemunhal incrustado na literatura de ficção. Nessa etapa, perceberemos como a necessidade, que supomos ter sido experimentada por aquela parcela da sociedade alfabetizada e crítica ao regime-militar, por uma literatura voltada para a enunciação da verdade das vítimas foi suprida primeiramente por narrativas de ficção. A seção que se segue a essa buscará evidenciar como esse teor testemunhal, que identificaremos no romance *Em câmera lenta*, expõe a intenção de muitos autores dos anos 70 de denunciar o estado ditatorial e de dialogar com o imaginário político, as discussões, as ideias vigentes na época. Na sequência, abordaremos brevemente um aspecto específico do domínio político, o nacionalismo que estava em voga naqueles tempos. Por fim, encerraremos esse capítulo discutindo um aspecto formal que identificamos em praticamente todos as obras que serão comentadas aqui, o diálogo da literatura com a linguagem jornalística e mais especificamente o modo como alguns textos aludem ao aspecto fragmentado típico do jornalismo impresso.

Os testemunhos pioneiros da guerrilha

Começemos pelo final da década de 1970. O romance *Zero* foi liberado pela censura em 1979, algo que mereceu destaque na impressa literária da época. A trajetória do livro, já bastante conhecida nos círculos literários, o consagrara como uma obra que expressava os anos mais brutais da ditadura. Misto de indignação, posta numa forma estética bastante peculiar, quando comparada a outros textos da época, *Zero* ressurgia no cenário literário catapultado pelo fato de ter sido uma obra que desagradara a ditadura e que por isso mesmo se consagrara como um dos principais expoentes da resistência literária. Naquele fim de década a ditadura já estava enfraquecida, sendo a abolição da censura um indicativo sintomático disso. É justamente num contexto pós-censura, de liberação de textos proibidos, que surgem os primeiros testemunhos da guerrilha urbana.

Se nos atermos para o entusiasmo com que esses textos foram recebidos, podemos identificar então uma demanda social centrada no desejo de conhecer o passado recente, a história que havia sido usurpada pelo poder ditatorial. O ressurgimento de *Zero* e o surgimento dos primeiros testemunhos naquele final de década satisfazia, portanto, o mesmo interesse. Contudo, que constraste prevalecia no contraponto entre a ficção de Loyola e os testemunhos dos guerrilheiros, que discrepância poderia ser verificada entre os domínios da arte e dos textos de memórias.

Por que iniciamos a construção do nosso painel do romance político evocando o testemunho? [50] Uma razão nos parece justificar esse caminho. A eclosão desses textos a partir de fins dos anos 1970 comunga muito com os propósitos dos escritores do romance-político, sendo essa a principal razão pela qual a sua leitura nos permitiria vislumbrar como se dá a divergência entre a produção ficcional e os textos de memória no que diz respeito a concretização desses propósitos. Se para os autores do romance-político era essencial a manutenção do pacto imaginativo com o leitor, que possibilitava ao criador maior liberdade e autonomia na representação do tempo histórico, o que na

[50] Ao longo do século XX, os testemunhos impuseram-se, em diferentes contextos, como memórias divergentes das memórias oficiais e mesmo da memória historiográfica. Com o fim da segunda guerra, foi se consolidando a percepção de que as histórias nacionais, ainda mais por se ampararem na suposta objetividade científica de determinado campo do conhecimento, tornavam-se arbitrárias e frágeis, por algumas razões, mas especificamente pelo fato de excluirem certas vozes da configuração de uma memória coletiva. Assim, se a crise na consciência hitórica, entrevista, por exemplo, em textos literários do início do século XX, já vinha demandando ao historiador rever os pressupostos da objetividade que norteavam, desde o século anterior, o desenvolvimento da história, a irrupção do testemunho agravou essa crise porque um dos fundamentos desse gênero está na elaboração da realidade por uma via divergente daquela adotada pelo historiador convencional. O testemunho surge então reivindicando a inscrição de uma memória capaz de evocar não somente a perspectiva dos excluídos, mas também o fato de que os acontecimentos históricos podem ser lidos por um outro ângulo quando amparado no trabalho de recordação. Como exemplos deste tipo de literatura podemos mencionar o texto paradigmático de Primo Levi, *É isto um homem?* (1947), que narra e recorda a vida dos prisioneiros nos campos de concentração nazistas e, no caso do Brasil, as *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos (1953) que recorda a vivência do autor na prisão da ditadura varguista. Tais apontamentos, que buscam circunscrever o testemunho como uma outra possibilidade de apreensão da história de acontecimentos como o holocausto, o genocídio armênio, as ditaduras latino-americanas, o aparthaid na África do Sul, pretendem evidenciar o lugar desse tipo de escrita diante de realidades históricas que são distintas, mas que apresentam em comum o fato de serem caracterizadas por políticas oficiais de marginalização e extermínio, quer seja de opositores, quer seja das vítimas cuja existência representava uma afronta ao poder instituído em cada um desses contextos. É em razão disso que Seligmann-Silva postula que o testemunho é a face da literatura que emerge numa época de catástrofes, sendo também um tipo de escrita que buscaria alcançar o real traumático e não a realidade tal como pautada pelo romance naturalista e realista. Ainda segundo esse autor, o termo testemunho apresenta duas derivações, *testis* que indica aquele que foi a testemunha de algum evento ou fato e que perante o juiz poderá fornecer evidências que contribuam para a solução de determinado caso, e *superstes*, que indica um sujeito que atravessou uma provação ou um martírio. Tanto num caso quanto no outro, a testemunha clama para que escutem a sua verdade, isto é, tudo aquilo que ela viu e vivênciou. Parte das informações inseridas nesta nota enocntram-se em: SELIGMANN-SILVA, Márcio. "O testemunho: entre ficção e o 'real'", In. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). **História, memória e literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003

prática significava toda sorte desvios, afastamentos da linguagem referencial, tudo em função da denúncia do poder, para autores como Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis era necessário a realização de um outro pacto com o leitor, um que estabelecesse de princípio a função social daquele que testemunhou os acontecimentos históricos. Os testemunhos, para sermos sintéticos, ancoravam-se num pacto de verdade. Conforme se verifica nos estudos sobre esse gênero literário, eles se caracterizam justamente pela pretensão de apresentar a verdade histórica extra oficial cujo principal valor residia justamente no lugar privilegiado que esses textos atribuiam ao sujeito que vivenciou a experiencia narrada. Desse modo, mesmo que por uma via totalmente distinta, os testemunhos compactuavam com os projetos estéticos e políticos dos escritores do romance-político, pois a estes também interessavam a representação da verdade histórica. Algo que Loyola Brandão sempre enfatizou a respeito de *Zero*, por exemplo, é o suposto fato de que esse livro não traria nada de invenção. Tudo o que consta nele, afirmou em diversas entrevistas o autor, seria a verdade dos acontecimentos históricos. Quando situados em relação a produção ficcional, os testemunhos então parecem levar ao extremo essa intenção.

Quais testemunhos mobilizamos? Nesta seção, trataremos de dois que mais se consagraram na memória coletiva sobre a ditadura, algo que pode ser percebido pelo fato de que ambos textos inspiraram obras audiovisuais que os tornaram ainda mais famosos. São os testemunhos *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, que originou o polêmico filme de Bruno Barreto, lançado em 1997, e *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, obra que inspirou a série *Anos rebeldes*, exibida pela TV Globo no princípio dos anos 90. Só o fato de esses textos terem sido os pioneiros de um fluxo de publicações que só tenderia a aumentar com o enfraquecimento e colapso da ditadura e com a redemocratização, os coloca como artefatos históricos valiosos para a compreensão da memória da resistência à ditadura que foi sendo gestada ainda antes da saída dos militares do poder.

O livro de Fernando Gabeira, o testemunho mais célebre sobre a ditadura, foi publicado logo após a lei de Anistia, em 1979.[51] Esse texto é estruturado em dezesseis capítulos, a maioria deles curtos, todo voltados para situar o leitor em relação àquilo que poderíamos identificar como o desfecho narrativo, isto é, a narração do sequestro do

[51] GABEIRA, Fernando. **O que é isso companheiro?.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

embaixador norte-americano e a prisão e exílio do autor, apresentados respectivamente nos capítulos finais 15 e 16 os quais, não por acaso, ocupam a metade do livro. Trata-se, de um relato que tensiona as dimensões entre o eu que recorda e escreve e o eu que vivenciou a experiência narrada. A respeito dele, Tânia Pellegrini escreveu:

> O relato de Gabeira irrompe como a fala de um sobrevivente, revelando uma história vivida, mas censurada. A força desse relato reside na sua dimensão memorialista, ou seja, trata-se, antes de tudo, de uma fala da memória, por conseguinte, fala sujeita às falhas que a própria memória pode (ou quer) cometer. Realidade ou imaginação? É esse o impacto: o limiar sutil entre real e imaginário nunca pode ser transposto, pois é uma fala em primeira pessoa. E a dúvida se estabelece: até que ponto a história contada é história vivida? A tênue fronteira entre ficção e realidade se mantém o tempo todo, a tensão entre esses dois pólos nunca se rompe e a venda apenas se rasga, não é arrancada. É esse artifício que faz do depoimento literatura, sem a intenção explícita de sê-lo (PELLEGRINI, 1996, p.36)

De fato, por se tratar de um relato ancorado na memória, no texto de Fernando Gabeira se verifica um imbricamento entre realidade e imaginação. Esse elemento imaginário, contudo, não nos parece demarcar um teor ficcional, isto é, não é porque o relato de Gabeira é constituido como um movimento de memória, que é falho por si, que é aberto às fraturas provocadas pelo imaginário, que ele deveria ser lido como a literatura de ficção. Dito de outro modo, embora o autor empregue variados "artifícios de estruturação" narrativa organizados a partir de um "enfoque subjetivo", isso não o vincula ao campo da ficcional. Afirmar isso não significa reduzir o testemunho de Gabeira à "informação pura e simples",[52] mas sim reconhecer que a presença do imaginário, próprio ao movimento constitutivo da memória, configura-se como elemento que enforma o valor testemunhal do depoimento de Fernando Gabeira. O sujeito que rememora os acontecimentos o faz a partir da compreensão de que o que ele narra diz respeito à uma experiência coletiva.

De acordo com o crítico literário Jaime Ginzburg, o testemunho deve ser entendido como um tipo específico de literatura que contradiz a noção da arte como um campo autônomo e que tem seu valor vinculado ao "âmbito abrangente da discussão de direitos civis.[53] Dialogando com Seligmann Silva, Ginzburg postula:

> A literatura de testemunho não se filia à concepção de arte pela arte. Ela vai reivindicar uma conexão com o mundo extraliterário. Teoricamente, nesse

[52] PELLEGRINI.... ***Gavetas Vazias***... p.45-46

[53] GINZBURG, Jaime. "Linguagem e trauma na escrita do testemunho". In: SALGUEIRO, Wilberth (org). **O testemunho na literatura**: representações de genocídios, ditaduras e outras violências. Vitória: EDUFES, 2011, p.19-29.

> sentido, é importante examinar o caráter específico da configuração discursiva do testemunho. Estabelecendo dificuldades para abordagens e procedimentos convencionais da Teoria Literária, não estamos em um campo de entendimento da arte como representação, no sentido atribuído à mimese aristotélica (GUINZBURG, 2011, p.21)

Nessa escrita, portanto, há uma preocupação nítida em digerir as lembranças que constroem uma imagem de um mundo que em si não reivindica a autonomia em relação ao mundo extraliterário. Esse rompimento da literatura de testemunho em relação ao domínio da arte de que nos fala o crítico, pode ser observado, por exemplo, na aproximação, observada em *O que é isso companheiro?,* da narrativa de memórias em relação a outros gêneros textuais cuja pretensão reside justamente no compromisso em representar a verdade tangível. Em diversas passagens de seu testemunho, Fernando Gabeira fornece uma leitura do processo histórico que vivenciou, evoca e interpreta fatos, a exemplo do trecho em que o autor põe em cena a fragmentação dos grupos revolucionários:

> A conferência da OLAS, em agosto de 1967, pretendia ser uma orientação geral para as lutas no continente e veio a ter uma grande importância no processo de discussão que se iniciara com o golpe de 64. Todas as organizações que existiam em 64 iriam se fragmentar; PCB, Polop e AP. Mas a fragmentação mais ruidosa se daria no interior do PCB, que era a mais forte delas. Surgiram várias cisões; uma na antiga Guanabara, outra no estado do Rio e a de São Paulo, tendo como dirigente Carlos Marighela. Ele participara da Conferencia de Havana e rompeu abertamente com o PCB para fundar a Ação Libertadora Nacional (GABEIRA, p.42)

Como se nota, esse trecho, que não constitui um passagem isolada no testemunho em questão, poderia figurar, sem qualquer alteração, num relato historiográfico. De alguma forma, o testemunho de Gabeira e também o de Sirkis transitam entre um olhar analítico, que recupera fatos, acontecimentos e atores à maneira do historiador, e uma visão interna da luta armada, que evoca a perspectiva do sujeito, com ênfase nos afetos e na subjetividade, na busca para descrever a experiência vivida por ele e seus companheiros. Essa mescla de dois movimentos distintos nos parece ser fundamental para a compreensão desses testemunhos pioneiros. Em Gabeira, os fatos e acontecimentos históricos evocam também sobretudo o olho que viu os processos históricos em curso. Mas há um movimento analítico, que independe da experiência do ver e que se articula à formação cultural do autor que escreve, visto que, em fins dos anos 70, ele já teria tido condições de refletir sobre a história que viveu. Entretanto, e isso nos parce mais essencial quando abordamos esse tipo literatura, nela se impõe a todo momento o ensejo de imprimir ao texto o aspecto de uma experiência

de fato vivenciada. As memórias, o olhar subjetivo, invadem as análises, conforme vemos nesse trecho:

> Foi um Natal de cão, em 1968. Havia muita gente presa, um corre-corre geral e os indícios de resistência eram quase nulos. Haviam dado o golpe num momento exato, quando o nível de mobilização era o mais baixo possível [...] O povo mesmo não parecia ter sido tocado pelo AI-5. A vida corria o seu curso normal. Olhavamos a vida da janela de meu Volkswagen, entre uma e outra distribuição do Resistência. Copacabana engarrafada com as compras, centenas de pessoas desfilando pelas calçadas. Algumas até que bonitas; algumas até que olhando para o interior daquele carro em pedaços. Pareciam em enredos paralelos. Nós ali, engarrafados com uma partida de um jornal clandestino, gente fugindo de casa, limpando suas estantes de livros suspeitos; e, nas ruas, as compras, a permanente trama sentimental, presentinhos daqui, presentinhos de lá, onde é que eu vou comprar o pernil, cuidado com os pivetes, procura fechar a bolsa (GABEIRA, 2009, 85-86)

No trecho citado prevalece uma oscilação entre um discurso que expõe os fatos históricos, como se observa nas considerações do narrador sobre o chamado "golpe dentro do golpe", e a inscrição daquilo que o autor viu, o movimento da cidade que seguia seu curso cotidiano e que parecia consistir num "enredo paralelo" em relação aos acontecimentos políticos referidos. Quando refletimos sobre o contexto de produção desse testemunho, somos então levados a observar como a vontade de explicar a história está subordinada especificamente à experiencia da testemunha. Esta não hesita em apresentar leituras do processo histórico que se fundamentam em interpretações que poderíamos classificar de analíticas, porém, é pela imposição da imagem do sujeito-testemunha, daquilo que permaneceu cultivado nas lembranças, das imagens conservadas na memória, que o texto busca se legitimar.

É fundamental termos em mente esse aspecto do testemunho de Fernando Gabeira para compreendermos o lugar que a descrição do sequestro do embaixador e da prisão que se seguiu a ele ocupa na narrativa. No capítulo intitulado *Babilônia, babilônia* a trama é centrada basicamente na principal ação armada deflagrada pela guerrilha que enfrentou à ditaura, o sequestro do embaixador norte americano Charles Burke Elbrick. O narrador relembra como o sequestro foi arquitetado desde o planejamento até o desfecho. Há nessa parte do relato um verdadeiro detalhamento dos acontecimentos. O leitor é levado a perceber que a execução daquela que seria uma das principais ações de resistência armada no Brasil demandou uma boa dose de coragem, sorte e mesmo a experiência militar adquirida por meio dos treinamentos Aliás, é o próprio narrador que sugere que "para realizar uma ação daquele tipo, era preciso

condensar num simples grupo o máximo de experiência militar possível."[54] Embora evoque algumas ações de resistência, armada e não armada, ao longo dos primeiros capítulos que precederam essa parte do testemunho, o aspecto mais propriamente testemunhal do relato de Gabeira se afirma sobretudo a partir do capítulo *Babilônia, babilônia*. Chama a atenção, por exemplo, a diminuição das análises a favor da ênfase na descrição das várias etapas do sequestro e da narração dos diálogos e pensamentos trocados entre os guerrilheiros participantes da ação.

O valor histórico desse relato, portanto, reside também no fato de ele apresentar um tipo de olhar, até então inédito, sobre a história das guerrilhas, o olhar de quem viveu por dentro uma das ações mais espetaculares realizadas pelas organizações guerrilheiras. O último capítulo do livro de Gabeira valida ainda mais esse valor histórico, pois nele se verifica então relato da vítima que foi submetida à violência do poder.

Se na descrição do sequestro o sujeito que narra se apresenta sobretudo como agente, no capítulo que traz para a cena a repressão esse sujeito se mostra também como uma de tantas vítimas da violência de estado. Nesse último capítulo de *O que é isso companheiro?*, encontramos uma série de críticas à experiência da luta armada. É nítido que o autor fez questão de se afastar das memórias que davam conta de perceber a luta armada como uma estratégia política viável e de se aproximar de um discurso que pretende, por meio de indagações, sugestões, fornecer uma leitura do processo histórico que, sem abrir mão de denunciar a ditadura, propõe-se a refletir sobre os principais erros das vanguardas revolucionárias. Vejamos brevemente tais críticas e em seguida tratemos da denúncia da tortura observada no testemunho.

Após o sucesso da ação de sequestro, Gabeira narra que adentrou na geladeira, termo que os guerrilheiros utilizavam para aqueles militantes que passariam a viver na mais completa clandestinidade, escondidos nos interiores dos aparelhos a maior parte do tempo, privados do trânsito nos espaços públicos, disfarçados com acessórios que lhes descaracterizam a identidade. A vivência clandestina, Gabeira narra, foi vivida como um completo isolamento do mundo. O narrador que recorda, afirma que durante aquele tempo da geladeira, "poderia ter formulado mil planos de estudos", "poderia ter aprendido um novo idioma" ou "tentar dominar melhor os que já conhecia". Contudo, naqueles tempos, falamos aqui especificamente do universo das organizações armadas,

[54] GABEIRA...Ibid, p.100.

vivia-se, afirma Gabeira, "um período muito anti-intelectual", pois "a exaltação da ação armada, a desconfiança em torno das atividades exclusivamente políticas faziam com que muitos de nós, eu especialmente, tivessemos até um pouco de vergonha de preocupações intelectuais".[55] O anti-intelectualismo, de fato um aspecto bastante cultivado pelos combatentes, surge no relato de Gabeira como uma crítica à estrutura das organizações armadas, algo que fica mais explícito na seguinte passagem:

> A questão central era a de que uma estrutura política como aquela, fatalmente, em caso de chegar ao poder, iria entrar em conflito com os intelectuais, pois estava localizada num campo em que dificilmente poderia captar e estimular a riqueza da produção intelectual num país como o Brasil. Entrar em conflito ainda é um pouco de eufemismo. O poder, quando entra em conflito, de um modo geral parte para a repressão. E quem mais dedicado à repressão intelectual do que o intelectual que se nega? Quem mais capaz do que ele para orientar os seus inimigos? O assustador naquele período de exaltação ao militarismo foi o quanto andamos perto de uma visão muito rígida e burocratizante, incapaz de libertar não apenas as forças culturais dos setores onde atuavamos, mas incapaz de incluive libertar nossa própria potencialidade (GABEIRA, 2009, p.134)

Críticas de outra natureza, tão contundentes como essa, surgem no final de *O que é isso companheiro?*, a exemplo daquela referente mitificação em torno da figura do operário,[56] ou do alheamento do campo progressista em relação ao trato que os prisioneiros comuns, isto é, aqueles que foram detidos não por razões políticas, recebiam nas prisões.[57] Esse teor crítico, pelo qual o eu do presente reavalia sua conduta, é uma marca do testemunho de Gabeira e de um modo geral evidência tanto as potencialidades quanto os limites de sua narrativa. Nesse sentido, esse tipo de crítica se difere da daquela outra que já havia sido formulada por alguns romances que surgiram antes da publicação de *O que é isso companheiro*? Enquanto o testemunho de Gabeira subordina a crítica às esquerdas revolucionárias ao amadurecimento e às reflexões que o passar do tempo proporcionou ao autor, num romance-político como *Bar don juan*, o qual abordaremos adiante, a mesma crítica aos erros das esquerdas, na medida em que surgem atreladas a componentes ficcionais, a exemplo da construção de personagens-guerrilheiros, mostram-se não como o produto da reflexão de um sujeito que tem existência extraliterária, mas como uma espécie de contraponto-imaginativo às concepções políticas que prevaleciam entre os guerrilheiros. A imaginação ficcional

[55] Ibid, p.129.
[56] Ibid, p. 140.
[57] Ibid, p. 179.

havia proporcionado a manifestação das primeiras críticas contundentes à luta armada, algo que, naquele momento histórico que abrangia a ação dos combatentes, acusava o pioneirismo da ficção no que diz a difusão de tais críticas na esfera pública.

A respeito da tortura, poderíamos afirmar algo nessa direção. No relato de Gabeira, é a veracidade assegurada pelo pacto feito com o leitor, pacto este amparado na noção de verdade vivida e rememora pela vítima, que vincula as cenas de tortura ao domínio do testemunho. As sevícias, a violência negada ou relativizada por uma memória saudosista da ditadura, é posta de maneira a demandar do leitor a "escuta", o contato com a memória dos sobriventes que almejam compartilhar outra versão do passado. Numa das passagens do último capítulo de *O que é isso companheiro?*, Gabeira narra quando foi capturado por agentes que atuavam na Operação Bandeirantes. Gostaríamos de destacar como o autor logra impor ao leitor a imagem da barbárie, narrando de modo cru o sofrimento, mas recorrendo sempre a uma linguagem que não abdica da menção objetiva da experiência:

> O capitão Albernaz bateu furiosamente na mesa, mandou que me sentasse e fez um pequeno discurso. Os outros se colocaram em torno de mim enquanto ele ia falando que era muito burro, muito, muito burro, de forma que com ele não adiantava conversa pois não ouviria nada a não ser as respostas às perguntas que fariam. Onde estava Salgado? Não sabia, não sabia onde estava nnguém. Capitão Albernaz bateu de novo na mesa e Raul, um policial que funcionava na sua equipe, exibiu o telefone de campanha e disse que iria falar com Fidel Castro. Ligaram os fios na minha mão e começaram a dor choques e perguntar por pessoas. Capitão Thomás gritava, enquanto davam os choques; turco filho da puta, turco filho da puta. Achei estranho aquele tipo de tratamento, quase íntimo num certo sentido. Minha reação diante dos primeiros choques foi uma reação de um homem civilizado, creio; fiquei perplexo em ver que aquilo existia e que havia pessoas que o empregavam. Claro que já sabia disso por outros caminhos, mas agora estava vendo e era o mesmo que ver crianças arrancando as penas de um passarinho. Como é que isso era possível em gente daquela idade? Enquanto pensava, ia tomando novos choques e quando passaram os fios para a ponta da orelha realmente deixei de pensar em outra coisa, exceto na necessidade de não deixar que minha cabeça se partisse. Cada vez que davam o choque, tinha uma profunda sensação de dilaceramento, da cabeça se partindo em duas, e acreditava que podia fazer alguma coisa com o corpo para mante-la intacta. Às vezes perguntavam por Helena. Albernaz dizia; essa é mulher dele, mulher da gente não se entrega. Às vezes não perguntavam nada. Senti que era uma sessão de pura experiência, e como foi dura. Acabara de sair do hospital onde tinha sondas em todas as partes do corpo e agora me atavam fios nos lugares mais diferentes, sem nenhum propósito. Fiquei revoltado. A dor era horrível mas o ódio era muito maior. Não sei quanto tempo se passou ali. Nem sequer tomaram notas (GABEIRA, 2009, p.159-160)

Qualquer leitor que de antemão veja no relato de Gabeira uma narrativa mais ficcional que testemunhal, acabaria por negligenciar, ou de ler de modo equivocado,

passagens como essas, nas quais o autor realizou o compromisso de simplesmente relatar uma verdade histórica, a tortura que sofreu, relato realizado de modo bem preciso, diríamos. É de se supor, isso parece estar inerente ao narrador que Gabeira apresenta, que ao descrever a violência do poder, o autor fala de um ponto de vista distanciado dos acontecimentos, de quem já é capaz de articular, por meio de uma linguagem coesa, o horror da experiência. No trecho selecionado, nota-se a menção aos nomes dos torturados e demais agentes envolvidos na tortura. Os detalhes que o narrador evoca, como a fala do capitão Alberzaz que se referia ironicamente a si mesmo como burro, ou a fala do policial Raul que fazia menção à Fidel Castro, ou ainda as duas batidas na mesa relizadas pelo capitão Albernaz, são essenciais para o tipo de mensagem que Gabeira pretendeu enunciar naquele momento. Toda a dor, que só podemos imaginar, sentida por Gabeira é situada então num entorno textual que se valida pelo poder de a memória recuperar o vivido. Neste recuperar, notamos menos a expressão da dor corpórea vivenciada pelo autor e mais o modo como sua consciência teria operado naquele momento. Essa consciência, é claro, não podemos atestar como verídica, pois não podemos precisar o que o autor pensou e sentiu ao ser torturado. Seu texto, entretanto, faz questão de destacar a perplexidade, a "reação de um homem civilizado". A ênfase nos pensamentos que teriam ocorridos ao guerrilheiro durante as sevícias em detrimento da narração das sensações físicas pode acusar, é claro, a dificuldade de o sujeito relembrar e rememorar os aspectos mais extremos da tortura, como se o sujeito se apoiasse nas ideias como forma de se esquecer da dor física. O narrador conta que ao ser submetido a uma descarga elétrica, só conseguiu pensar "na necessidade de não deixar que minha cabeça se partisse". Mais adiante, quando menciona que a sessão de tortura parecia ter sido apenas uma "sessão de pura experiência", Gabeira parece resumir a dor na expressão "e como foi dura".

Quando confrontamos essa passagem com outros tipos de representação da tortura abordados a seguir, vemos que elas parecem satisfazer a necessidade de traduzir aquela experiência visando menos a comoção no leitor e mais um tipo de reflexão no leitor capaz de iluminar o impacto dessa violência para o sujeito que a sofreu e por extensão para um coletivo. Como teria se dado esse impacto? Esse sujeito que é o narrador de *O que é isso companheiro?* mostra-se horrorizado, e busca transmitir esse horror ao leitor por meio de um discurso que em momento algum abdica do poder de explicação que a palavra pode fornecer, de modo que a construção de seu relato parece pressupor justamente que o autor tenha realizado um processo de elaboração da dor.

Esta foi sentida. O sujeito torturado sugere que dificilmente alguém que não vinvenciou esse tipo de violência poderia alcançar a natureza dessa dor, conforme consta na afirmação, "não conseguiríamos aprender aquele processo (que ocorria nas prisões) em sua complexidade, antes de vive-lo na carne".[58] O testemunho de Gabeira buscaria então recuperar a vivência, a verdade histórica que durante os anos mais ferrenhos da ditadura foi negada, relacionando-a a uma reflexão sobre o Brasil. "Nunca mais poderia pensar em ser brasileiro, sem levar em conta essa realidade. Depois da PE da Barão de Mesquita, todos nós, inocentes ou não, ficamos horrorizados com o Brasil e com o ser humano".[59]

Esse convite à reflexão a respeito da civilização brasileira concentra-se sintomaticamente na parte final de uma narrativa que, embora não deixe de entrelaçar a todo momento o passado recordado e o presente da rememoração, tem um sentido cronológico bem preciso. Gabeira evoca, nessa ordem, a conjuntura do golpe de 64, as passeatas, a ascenção das esquerdas armadas, o sequestro do embaixador, a prisão e a tortura. Para isso, concatena acontecimentos, interliga diferentes episódios da ditadura, tudo isso pela lente da testemunha. Veremos adiante que essa forma de representar a história da luta armada difere-se sensivelmente de algumas experiências ficionais que antecederam o lançamento de *O que é isso companheiro?* Num romance como *Em camera lenta*, que será abordado logo após um breve comentário sobre o testemunho de Alfredo Sirkis, o tema da tortura figura no primeiro plano narrativo e põe em cena uma situação na qual o narrador busca elaborar uma cena traumática. Já o romance *Zero*, por exemplo, foi onde se ensaiou e se experimentou um tipo de linguagem que buscaria menos explicar e situar a tortura numa narrativa dos acontecimentos e mais ressaltar a dimensão da dor, do sofrimento, do medo, da morte do sujeito, da impossibilidade de esse sujeito narrar e refletir sobre o horror vivido, da impossibilidade de alguém encadear os fatos de maneira tão clara como aquela realizada por Gabeira.

Quando é relançado em 1979, *Zero* figura então como um texto que destoava de modo significativo dos testemunhos clássicos da guerrilha. Observando-se a convivência entre esses textos, temos que naquele fim de década ao leitor brasileiro interessado em conhecer a história recente, eram oferecidas interpretações e enquadramentos sobre a luta armada que evocavam aquela experiência por vias

[58] Ibid, página 180.
[59] Ibid, página 181.

contrastantes. O campo ficcional, por estar livre do compromisso de verdade inerente ao testemunho, foi capaz de alcançar dimensões relativas à experiência da luta armada que se encontram completamente obliteradas em textos como *Os carbonários*, o testemunho de Alfredo Sirkis.

No terceiro capítulo de nosso estudo retomaremos o livro *Os carbonários* para enfatizarmos outra vez a distinção que pode ser feita entre tipos divergentes de representação da guerrilha. Nesta etapa do nosso argumento gostaríamos apenas de assinalar dois pontos pelos quais a experiência narrada por Alfredo Sirkis se distingue daquela que observamos no livro de Fernando Gabeira. O primeiro ponto diz respeito a junvetude daquele. Pelos idos de 69, enquato o autor de *O que é isso companheiro?* se aproximava da casa dos trinta anos, aquele que escreveu *Os Carbonários* tinha 20 anos incompletos. A atuação de Sirkis nos remete a um fato que não deixa de causar espanto. Muitos guerrilheiros da luta armada eram jovens que tinham acabado de sair daquilo que correspondia ao ensino médio da época, fato este que favoreceu a irrupção de certa memória da guerilha que a vinculava sobretudo à rebeldia que seria típica da juventude. Outro ponto pelo qual a representação da luta armada de Sirkis se difere da de Gabeira está relacionado ao fato de aquele não ter sido preso ou torturado pela repressão. A não vivência das consequência mais atrozes da experiência armada parece-nos imprimir nas memórias de Sirkis um tom que poderíamos classificar de mais ameno, que enforma uma narrativa de estilo aventuresco.

Os carbonários começou a ser escrito ainda quando seu autor encontrava-se no exílio, em Portugal, em 1977. Finalizado nos momentos anteriores à Anistia de 1979, o livro é dividido em 8 partes, as quais contêm variados número de capítulos, todas narrando acontecimentos, mais ou menos em ordem cronológica, que se estendem até 1971. O início da narrativa funciona como um prelúdio de um relato marcado num primeiro momento pelas memórias do tempo de estudante e num segundo momento pela participação do autor em algumas ações da luta armada contra o Regime Militar, notadamente os sequestros do embaixador Alemão Ehrenfreid von Holleben, em 11 de julho de 1970, e do embaixador da Suiça Giovanni Enrico Buncher, ocorrido em 7 de dezembro do mesmo ano.

Na medida em que o autor de *Os carbonários* recorda os tempos de sua primeira juventude, inscreve-se em seu relato uma interpretação da guerrilha que evoca o que seria sobretudo o olhar de jovem que viu na luta armada a forma mais radical de

expressar sua vontade de contestação ao poder. Por isso, parece pairar sobre o testemunho de Alfredo Sirkis a imagem da rebeldia comumente associada àquela fase da vida. Essa rebeldia o autor faz questão de localizar já na sua atuação no Colégio de Aplicação, quando descreve seu envolvimento no movimento estudantil, sua participação em debates e passeatas, seu embate contra a "Dona Irene", a diretora que fazia da sua gestão uma espécie de replica da tirania dos militares, reprimindo e punindo as ações de contestação dos estudantes. O relato de Sirkis é tão mais interessante porque aquele que narra descreve um processo de transmutação política. No princípio do testemunho, temos a imagem do jovem que junto que seu pai vibrara com o golpe de 1964, gradativamente esse mesmo sujeito, por meio de sua vivencia prática, foi se descobrindo cada vez mais próximo do mundo das esquerdas a ponto de integrar, com apenas vinte anos, a organização denominada Vanguarda Popular Revolucionária. Esse movimento, como se nota, representa assim um rompimento com os valores partilhados na esfera do lar e um encontro com um universo que questionava a própria condição social do sujeito que nele adentro. O fantasma da condição de pequeno-burguês é exposto no livro quando o narrador de *Os carbonários* menciona certa escolha que decepcionou sua mãe. Esta almejava que o filho fosse estudar na França, tendo inclusive articulado os planos de viagem. No seu relato, Sirkis recorda do momento em que compartilhou essa possibilidade, de estudar no exterior, com um de seus colegas revolucionários denominado de Ernesto:

> Ele ouviu até o fim e depois estigmatizou implacavelmente os mil e uns desvios pequeno-burgueses nos quais eu incorreria. Falou apaixonadamente dos operários, dos camponeses que nem sabiam que Paris existia, que passavam fome. Do momento vital, histórico, único que vivia o proletariado. Eu tinha que optar. Escolher a luta ou a vida burguesa. Ir para Paris, deixar-me levar pelos impulsos de classe, ou optar pela Revolução, de maneira clara, inequívoca, sem exitações (apud MARCON, 2018, p.110)[60]

Pelo modo como descreve a resposta do companheiro e a opção que se seguiu a ela, nota-se que o autor de *Os carbonários* já elabora, em fins dos anos 70, uma crítica a esse ideário das organizações armadas que se voltava para o confronto com aquilo que era descrito como uma condição de classe. Ao narrar sua participação no combate à ditadura, Sirkis constroi dessa forma uma memória que inevitavelmente acaba por vincular a experiência descrita à capacidade de a juventude acatar de modo fervoroso

[60] MARCON, Marcelo. " Uma análise sobre um clássico de literatura brasileira em tempos de ditadura e luta armada: Os Carbonários". In **RIHGRGS**, Porto Alegre, n.155, p.105-122, dezembro de 2018.

bandeiras políticas as quais demandarim inclusive a abdicação de alguns privilégios de classe, tudo a favor da causa revolucionária. Mesmo a despeito de sabermos que dentre os integrantes da luta armada encontravam-se figuras da "velha guarda" do Partidão, algo que desmistifica a associação apressada entre rebeldia juvenil e guerrilha, quando nos detemos no relato de Sirkis somos levados a imaginar as ações da guerrilha como algo que se moveu sobretudo pela força de indignação da juventude, força essa que pode ser avaliada pelo modo como este foi levado a despir-se de sua condição social. Dito de outra forma, a representação da guerrilha em *Os carbonários* demarca certo perfil social do guerrilheiro. Jovem, contestador da ordem, capaz de relizar sacrifícios em prol da causa defendida.

Mas até onde as lembranças teriam a capacidade de recuperar as impressões, as leituras que aquele sujeito fazia do processo histórico em curso e até onde o testemunho de Sirkis se amparou sobretudo na experiência de amadurecimento do sujeito que, anos após os acontecimentos, recorda? Difícil fornecermos uma resposta que não aquela que assinale o que já apontamos, o entrecruzamento do presente da recordação e o passado rememorado. As cenas em que detalha as operações de sequestro, nas quais são narrados uma série de diálogos que Sirkis manteve com os sequestrados, na medida em que trazem para a narrativa a voz e ação de outros sujeitos que poderiam corroborar ou não seu relato, indicam o comprometimento com a verdade da experiência. O sujeito que rememora expõe o que o sujeito que vivenciara os acontecimentos históricos pensava dos mesmos. Num dos muitos diálogos entre Sirkis e o embaixador alemão sequestrado, temos uma fala que exemplifica isso e que condensa de modo preciso o ideário revolucionário que transparece no livro como um todo. Ao ser questionado pelo embaixador alemão a respeito do método violento utilizado pelos combatentes, Sirkis responde:

> - Muito obrigado pelo conselho, caro embaixador, mas pelo visto resolve, sim (a violência). Foi pela violência que esse regime se impôs, derrubando um governo constitucional, em 64. É pela violência que tem se mantido nesses últimos seis anos. Foi pela violência que esmagou todo tipo de oposição pacífica, até a mais tímida. E foi aí que surgimos nós, que dizemos: Se a violência sempre resolveu pro lado deles, agora vai começar a resolver pro nosso! Pro lado do povo! (SIRKIS, 1980, p.258).

A defesa aberta da violência como forma de responder à violência, postura política essa que seria gradativamente escorraçada da história durante o período democrático, evoca o que seria a compreensão do sujeito histórico que estava imerso

numa realidade social que levou muitos indivíduos a defenderem e praticarem ações que demandavam o emprego da violência física, a exemplo dos sequestros de embaixadores e diplomatas. Mas Sirkis, assim como Gabeira, faz uma crítica desse ideário, crítica essa que certamente foi instigada pelo fato de que, no transcurso da história, a violência não resolveu nada para o lado daqueles que se julgavam defender os interesses do povo.

Muito desse tom juvenil que surge no texto de Sirkis é favorecido pelo fato de o guerrilheiro não ter vivenciado na pele a violência da repressão política, queremos crer. Alfredo Sirkis narra que foi a partir de um manuscrito elaborado pelo líder do grupo COLINA, Angelo Pezzuti, que ele passou a conhecer a realidade dos presos políticos da ditadura, algo que nos leva a observar como o terrorismo de estado só podia ser, naquelas circunstâncias, comunicado de forma clandestina. A tortura, que antes lhe parecia uma ideia vaga, distante, conhecida apenas pelos filmes que a representavam, tornou-se então algo mais próximo, real. Surge o medo. Após ler o referido manuscrito, Sirkis narra o que teria sido sua impressão;

> Mais do que as técnicas de suplício reveladas nos seus detalhes, choques elétricos, afogamento, pau-de-arara etc., o que chocava era o sadismo, a maldade imensurável, a degradação humana. O objetivo fundamental da tortura era destruir a personalidade do preso, triturar sua condição de ser humano, humilhá-lo nos cantos mais recônditos do seu ego, violentar as suas mais ocultas fraquezas. Era executada e cientificamente aperfeiçoada por seres totalmente deformados, imbuídos de uma mentalidade nazista (SIRKIS, p.186).

Da mesma forma que o narrador de Gabeira, o narrador de *Os carbonários* sugere que o conhecimento da história que acontecia nos porões lhe causou forte impacto. O sadismo dos torturadores, "a degradação humana"', a violência da tortura era de conhecimento do jovem combatente. Como teria sido para um jovem que mal completara duas décadas de vida viver sob o medo de ser preso e submetido àquilo que tanto lhe horrorizava? Que afetos atrelados a esse medo teriam visitado o combatente? O testemunho de Sirkis como um todo parece passar às margens desse estado. Sua linguagem clara, seu texto ordenado, o modo como algumas de suas ações surgem como peripécias, aventuras de heróis que se insurgiram contra o colossal poder da ditadura, tudo parece validar a imagem de um autor que não teria condições de comunicar o lado mais obscuro da experiência armada.

Conforme a crítica da historiadora Denise Rollemberg, relatos tão consagrados por certa memória da ditadura, tão bem recebidos como o de Fernando Gabeira, ou,

poderíamos acrescentar, o de Alfredo Sirkis, indicavam uma necessidade coletiva por elaboração da memória referente àqueles tempos sombrios. Parcela da sociedade brasileira tinha real interesse em conhecer as versões da história apresentada pelos derrotados. Daí a autora identificar em Fernando Gabeira certo tom conciliatório, certa predisposição de a voz narrativa falar como um "nós" genérico que teria resistido a um "eles" igualmente genérico, algo que favoreceria a identificação do público, uma vez que este passaria e se ver como co-participante da resistência narrada.[61] Esse papel que atribuímos aos testemunhso clássicos da guerrilha, de propulsores de uma memória coletiva, obviamente tinha seus limites no que diz respeito à construção do passado histórico. Os autores do testemunho, na medida em que se propuseram construir um relato de memórias, e não um texto de ficção, carregados de lembranças, muitas delas bem dolorosas, como no caso de Gabeira, só podiam fornecer uma representação do passado condicionada pela experiência vivida na pele, no que deriva daí o mérito e as fragiliddes desse tipo de texto. O mérito cremos já termos enunciado, ele reporta à capacidade de esses testemunhos reconstituirem memórias que iam ao encontro de uma necessidade social por visões não oficiais do passado. As fragilidades derivam do próprio limite da memória no processo de reconstituição de uma experiência histórica que, por envolver inúmeros atores e agentes, demandaria, àqueles interessados no conhecimento da verdade tangível aos historiadores, um movimento em direção à pluralidade de perspectivas, aos olhares dos diversos agentes envolvidos no embate entre guerrilha e ditadura. É verdade que ambos os relatos aqui mencionados brevemente trazem um conteúdo bem descritivo, que de alguma forma se afasta do olhar da testemunha, pois fornecem interpretações para os conflitos históricos que são carregadas pela vivência que ocorreu no período posterior a tais conflitos. Entretanto,o que parece prevalecer nesses testemunhos clássicos é a voz do narrador vítima, do sobrevivente, caso se queira, que se legitima por meio da enunciação de suas lembranças e que valida uma interpretação do passado para qual é essencial a busca pela verdade da memória.

[61] ROLLEMBERG, Denise. "Esquecimento das memórias". In. João Roberto Martins Filho (org.). **O golpe de 1964 e o regime militar**. São Carlos: Ed.UFSCar, 2006, pp. 81-91.

Na esteira do romance-político

Na seção anterior tratamos de dois textos, publicados em 1979 e 1980, que podem ser classificados como literatura de testemunho. Retrocedendo um pouco no tempo, encontramos outro texto que, embora seja lido aqui ou ali como o testemunho pioneiro da guerrilha, é antes de tudo uma obra de ficção, a qual poderíamos atribuir, é verdade, um forte teor testemunhal. Falamos do controverso romance *Em câmera lenta*, publicado em 1977 pelo também ex-guerrilheiro Renato Tapajós. O que apontamos como o teor testemunhal dessa obra está associado primeiramente ao fato de ela ter sido escrita por um sujeito que vivenciou acontecimentos que serviram de matéria para a composição da narrativa literária. Além disso, o seu principal núcleo narrativo, que consiste numa cena brutal de tortura, põe em cena uma personagem que faz remissão direta a um sujeito histórico real. O fato de Renato Tapajós tratar de uma experiência que ele próprio viveu parece fundamentar então a pertença da sua narrativa ao âmbito testemunhal, algo que conferiu certo destaque ao livro, visto que, até o momento de sua publicação, as representações sobre a luta armada que haviam surgido no panorama literário haviam sido realizadas por sujeitos que não haviam atuado nas organizações guerilheiras.

Em câmera lenta, *Zero*, bem como os outros títulos que serão mencionados daqui pra frente, podem ser classificados como romances-políticos. No que consistiria esse tipo de literatura? Utilizamos essa nomenclatura inspirados pelos trabalhos de Irving Howe,[62] *A política e o romance*, e Renato Franco, *O itinerário do romance político*.[63] Ao empregarmos essa expressão, não deixamos de reconhecer que, na medida em que se propõe como um discurso que age sobre o mundo, que pretende imprimir um certo modo de observar o real, o romance necessariamente deve possuir em alguma medida um teor substancialmente político. Entretanto, existe um grupo de obras que, além de expressar essa dimensão, que é constitutiva de qualquer romance, tende a fazer do vínculo entre o mundo ficcional e a realidade das ideias políticas um aspeccto determinante para a sua estrutura narrativa. É verdade que poderíamos simplesmente dizer, como debochadamente sugere o crítico Irwen Howe, que um romance político é

[62] HOWE, Irving. **A política e o romance.** São Paulo: Perpectiva, 1998.
[63] FRANCO, Renato. **Itinerário do romance político pós-64: A festa**. São Paulo: Fundação da Editora da UNESP, 1998.

todo aquele romance que nós resolvemos assim denominar. Seria uma definição mais honesta, porém, pouco elegante de ser apresentada na acadêmia. Uma definição mais adequada apontaria que um romane político é aquele:

> No qual as ideias políticas tem papel dominante, ou no qual o *milieu* político é o cenário dominante – embora seja novamente necessária uma qualificação, pois a palavra dominante é mais do que questionável. Talvez fosse melhor dizer; um romance no qual assumimos serem dominantes as ideias ou o *milieu* político, um romance que permita essa pressuposição sem que com isso sofra qualquer distorção radical e que, em decorrencia, propicie a possibilidade de algum lucro analítico (HOWE, 1998, p.5)

No caso de muitos escritores que escreveram durante a ditadura, essa definição proposta pelo crítico parece cair como uma luva. Em livros como *Zero*, *Em câmera lenta*, *Reflexos do baile*, *A festa*, *Cabeça de papel* e muitos outros verifica-se a presença dos comentários sobre a atmosfera política, a predominância das ideias políticas na narrativa, a denúncia das práticas de violência adotadas pelo Estado, a reflexão sobre a vida social sob o autoritarismo, dentre outros elementos que aludem à vida política.

A recorrência com que os escritores do romance-político denunciaram em seus textos as práticas repressivas vigentes durante a ditadura bem como as mazelas geradas pela modernização capitalista pode ser compreendida em relação à três diferentes domínios: a função social do escritor naquela conjuntura; as idiossincracias de cada autor que explicam a escolha por um tipo de ficção fortemente impregnada pelas questões políticas; e a tradição literária que exerceu variados tipos de influência sobre os autores abordados neste capítulo.

A primeira esfera, relacionada à demanda coletiva feita ao profissional das letras, equivale àquilo que Antonio Candido denomina de "função social" da literatura, algo que "comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade".[64] De acordo com o crítico:

> Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo dos valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra. O artista quer atingir

[64] CANDIDO... **Literatura e sociedade**...p.55

> determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade (CANDIDO, 2010, p.56)

Com base nesse postulado podemos afirmar que os autores do romance-político, na medida em que estavam inseridos no "universo dos valores culturais" que vigoravam à época, partilhavam com o público leitor certos "desígnios conscientes", notadamente o imperativo da resistência. Recordemos outra vez das palavras de Ignácio de Loyola, proferidas na ocasião da abertura política, de acordo com o autor, era necessário "evitar que (os fatos) escoassem para o esgoto da história, fornecendo um álibi ao sistema duro e desumano que imperava sobre o Brasil."[65] Já Osman Lins, ao ser questionado sobre a posição do escritor diante da realidade política e social do Brasil, fez a seguinte avaliação:

> Hoje vivemos uma época essencialmente política. Sempre digo que até o gesto de se colocar um selo no envelope é um gesto político. Logo, a arte, seja qual for, não pode se distanciar desse universo. Tem que estar impregnada dele e de suas preocupações. Para escrever, o escritor reflete sobre a realidade do mundo onde vive. Refletindo, é compelido a lutar de algum modo. Creio que o conflito se estabelece quando esse modo deixa de ser uma escolha para se tornar uma ordem (LINS, 1981, p.80)

Tais depoimentos, longe de consistirem em casos isolados, dão a tônica das questões debatidas nos círculos literários naquele momento. Em todo canto atribuia-se ao escritor um papel de combate ao poder autoritário. Uma das formas de vazão desse ímpeto combativo consistia na exposição de camadas do realidade impedidas de figurarem na imprensa devido à obstrução censória. Conforme o crítico literário Malcon Silverman, no meio literário brasileiro prevalecia então "um sentido de urgência". Os romancistas pós-64 , "foram eles, paradoxalmente, que melhor puderam comunicar a dura realidade, as notícias que, por longo tempo, ficaram oficialmente abafadas."[66] Em suma, aos escritores da década de 1970, sobretudo àqueles que tinham como prática fazer da literatura um meio de reflexão e intervenção políticas, impunha-se quase que naturalmente um dever: combater o discurso do poder estabelecido, assegurando um espaço de registro das barbáries que eram negadas ou permaneciam ocultas devido à vontade dos militares.

[65] BRANDÃO... **Literatura e resistência**... p.178.
[66] SILVERMAN... **Protesto e o novo romance brasileiro**... p.31.

Mas a demanda feita ao escritor não explica por si só a recorrência das imagens de denúncia que caracterizam o romance-político produzido durante a ditadura. Seria preciso considerar também as individualidades envolvidas no ato da recepção do debate em torno do papel social do escritor, a agência dos sujeitos envolvidos no processo de criação literária. Assim, uma outra perspectiva, complementar à primeira, parte do pressuposto de que as particulares de cada autor, os fatores psicológicos que diferenciam cada sujeito, também explicam o modo como a linguagem foi concebida em cada obra. A esse respeito podemos salientar que Loyola Brandão e outros escritores do período ditatorial, a exemplo de Paulo Francis, Antonio Callado, Ivan Angelo, iniciaram suas carreiras primeiramente no jornalismo, fator que por si só já nos permite delimitar o que seria um campo de interesse partilhados por tais sujeitos. Se é correto inferirmos que a atuação profissional exige do indivíduo o desenvolvimento de certo olhar perante o mundo, qualificando-o a perceber a realidade de uma maneira particular e não de outra, então seria possível entendermos o exercício do jornalismo como uma prática constitutiva da própria personalidade do sujeito. Isso significa reconhecer que, no processo de investir a linguaguem ficcional de uma qualidade essencialmente política, os escritores do romance político davam vazão à aspirações subjetivas, relacionadas especificamente ao modo como eles apreendiam o mundo.

Podemos falar então de um dever de resistência, cultivado por um círculo de intelectuais e escritores, que encontrava ressonância nas aspirações subjetivas dos indivíduos que formavam esse círculo. Movidos por tais aspirações, esses escritores realizaram uma escolha específica: vincular a linguagem ao universo mais imediato da política. Apenas para efeito de comparação, é importante pontuarmos que esse tipo de escolha não constituiu unanimidade entre os escritores que escreveram ao longo da ditadura. Vejamos o caso específico de um escritor que estava no centro do debate literário. Jorge Amado, embora tenha se consolidado, na primeira fase de sua produção, como um autor de narrativas inquestionavelmente políticas, a exemplo do romance *Capitães da areia* (1937), iria adotar uma outra postura ao longo do regime militar, escrevendo romances como *Dona flor e seus dois maridos* (1966) e *Tereza batista cansada de guerra* (1972) ambos tendo como protagonistas personagens femininas trabalhadas pelo viés do erotismo subversivo e pelo viés da denúncia da violência estrutural contra a mulher. Obviamente não podemos perder de vista que o lançamento desses romances, no momento em que o circuito literário começava a ser invadido pela

tendência do romance-político consistia num tipo de decisão também portadora de um sentido político. Contudo, é nítido, nesses trabalhos do escritor baiano, o desenvolvimento de enredos que não exploram a conjuntura política autoritária de modo a convertê-la num importante elemento de estruturação da narrativa. Esse que talvez seja o exemplo mais notório de recusa da tendência política no contexto de ascensão do romance-político nos permite entender como a demanda social por um tipo de "literatura-verdade" por si só é insuficiente para a compreensão da recorrência de imagens da denúncia na prosa romanesca dos anos 70. É preciso, pois, vinculá-la à agência do sujeito, aos interesses pessoais do artista que integra em suas obras as questões que lhe são mais urgentes.

Outro fator importante a se considerar para a avaliação da tendência política no romance da década de 1970 é a pertença dos escritores a uma tradição literária fortemente voltada para o desvelamento das contradições e dos conflitos sociais que atravessam a história do Brasil. Machado de Assis, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, na nossa história literária não faltam exemplos de escritores que denunciaram em seus trabalhos os processos históricos que resultavam na exploração e alienação do homem. Ignácio de Loyola Brandão, Antonio Callado e muitos outros escritores do romance político da ditadura situam-se dentro dessa tradição, isto é, sofreram influências de diversas ordens dos seus antecessores. Portanto, quando falamos em denúncia como um traço recorrente nos romances lançados na década de 1970, não deixamos de reconhecer que em outros momentos da história literária brasileira existiram autores e textos que se posicionaram de modo radical frente às instituições e estruturas conservadoras, patriarcais e autoritárias de seu tempo. Não se trata, portanto, de uma singularidade. A esse respeito, Janete Gaspar Machado afirma que os caracteres, tanto formais quanto temáticos, verificados no romance da década de 1970, integram um processo de "fixação de tendências estéticas surgidas ao longo da (nossa) produção literária", sendo, nesse sentido, uma "revitalização de formas e temas conhecidos".[67]

A consciência de que a arte deveria "estar impregnada" das questões políticas de seu tempo, como definiu Osman Lins na citação acima, na medida em que assumia a forma de uma convenção que deveria ser adotada pelo escritor que se entendia como

[67] MACHADO... **Constantes**... p.16.

crítico à ditadura, suscitou debates calorosos. O dramaturgo Jorge Andrade expressou o incômodo em relação àquilo que ele identificava como um tipo de coerção estética feita ao artista. Sua peça *Milagre na cela*, publicada em livro no ano de 1977, trazia para o centro do debate uma questão largamente explorada pelos autores do romance-político, a saber, a representação dos torturadores. De acordo com o autor, sua peça, além de ser proibida pela censura, sofreu "uma conspiração de silêncio":

> Ninguém falou no livro, ninguém comentou nem criticou. Mas eu esperava a conspiração do silêncio porque ataquei quatro forças que não me perdoam. Primeiro ataquei a esquerda burrra, porque humanizei o delegado que tortura. Para ela, o torturador não pode ser um homem, um homem assim como é meu vizinho, tem mulher e filhos, me cumprimenta, tira o chapéu, é muito amável, e, chegando lá, se transforma numa besta. E eu estava querendo dizer que, no mundo de hoje, o nosso vizinho pode ser o torturador. Mas não! A esquerda festiva, a patrulha ideológica não admite que você humanize, tem que se dar a visão maniqueísta do bem e do mal (ANDRADE, 1981, p.221)

O maniqueísmo no trato da questão relativa aos torturadores consiste talvez no elemento que mais fragiliza algumas composições do romance-político. Embora o conjunto dos escritores atuantes naquele contexto concordasse a respeito do papel ativo da literatura na luta contra a barbárie, as discordâncias logo surgiam diante das variadas possibilidades de modulação estética do tema. O caso da peça *Milagre na cela* é significativo por evidenciar o debate que vinha ocorrendo também no meio literário. Ao escolher "humanizar" "o delegado que tortura", Jorge de Andrade se insurgia contra uma exigência que, em sua visão, adquiria os contornos de uma "patrulha ideológica". O termo empregado pelo dramaturgo havia sido cunhando em 1978 pelo diretor de cinema Cacá Diegues numa entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo* que posteriormente seria reproduzida no *Jornal do Brasil*. O diretor em questão se referia às críticas feitas por parte da esquerda que considerava o filme *Xica da Silva* um tipo de obra alienada. Segundo o historiador Marcos Napolitano, naquele momento, a expressão "patrulha ideológica" passava a indicar a morte de um tipo de intelectual engajado, "progressista e humanista, que se autorrepresentava como porta voz das 'classes populares' e dos 'interesses nacionais'".[68]A partir da entrevista de Cacá Diegues, outros atores passaram a denunciar as "patrulhas" feitas geralmente por integrantes das esquerdas próximas ao Partido Comunista Brasileiro.

[68] NAPOLITANO, Marcos. "O caso das 'patrulhas ideológicas1 e os limites da resistência cultural". In. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico**. São Paulo: Intermeios. p.239-262.

No campo literário, onde dilema semelhante já vinha se configurando, a temática da tortura bem como a questão de saber qual o procedimento estético mais eficaz do ponto de vista da crítica política também produziram dissensos. Toda camada de produtores culturais do romance político estava convencida de que a denúncia da tortura consistiria num dos ataques simbólicos mais eficazes aos ditadores, contudo, não havia um consenso em relação ao modo mais apropriado de se representar literariamente ato tão vil. Tomemos o caso exemplar do romance *Em câmera lenta,* de Renato Tapajós.[69]

Em câmera lenta, desde seu título, apresenta um procedimento de contrução narrativa próprio da linguagem cinematográfica, algo que se verifica em outras obras do período. No livro de Renato Tapajós percebe-se uma complexa montagem textual que foi definida pelo crítico Antonio Candido como "uma técnica requintada de fragmentação do real, mistura de planos temporais, visão rotativa"[70]. Por meio dessa técnica, o autor construiu uma descrição em câmera lenta de uma cena brutal de tortura, entremeada por debates e reflexões sobre a a luta armada bem similares àqueles presentes nos testemunhos clássicos da guerrilha.

Uma dos movimentos que se verifica no livro de Renato Tapajós é a inscrição de temas como as passeatas oriundas do movimento estudantil, o esfacelamento do PCB, a alavancada da resistência armada defendida por inúmeras organizações consideradas clandestinas pela ditadura, as críticas à organizações armadas e, fundamentalmente, à violência perpetrada pelos órgãos do Estado brasileiro. Em sua

[69] TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta.** São Paulo, Alfa-Omega, 1977. Em razão da crítica que realizou contra o regime militar, *Em câmara lenta* rendeu a seu autor uma prisão e um processo criminal que produziram registros extramentes valiosos para a percepção de como a instância jurídica leu o romance. Isso se deveu porque o livro em questão foi censurado por razões políticas, e não por razões morais, a exemplo do que ocorrera com os livros *Zero* e o *Cobrador*. Consultar, por exemplo, um estudo que explora a história de censura do livro e da prisão de seu autor: ARAGÃO, Eloísa. **Censura na lei e na marra**: como a ditadura quis calar as narrativas sobre suas violências. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2013. A sugestão de que os registros jurídicos de processos de censura são extremamente valiosos para a investigação da leitura que determinados segmentos sociais fizeram da obra censurada encontra-se em LACAPRA, Dominick. **Madame bovary on trial**. Cornell University Press, 1982, p.7-8; 30-31.cDentre os questionamentos que poderiam florescer a partir da análise desse tipo de documentação, LaCapra, ao abordar a história do processo e censura do romance de Flaubert, interessou-se por investigar, por exemplo, de que forma o processo havia lido a novela e como poderíamos falar em uma leitura dentro dos marcos de um julgamento. Por meio da análise dos argumentos apresentados pela acusção e pela defesa, LaCapra demonstra como seria possível, por exemplo, identificarmos os valores que sustentariam a estipulação daquilo que poderia ser lido como um crime ideológico ou político. Tendo em vista que a censura do romance *Zero* não levou seu autor a ocupar o banco dos réus e não produziu, portanto, registros jurídicos, caberia-nos, então, apenas imaginarmos quais teriam sido as leituras que determinaram a apreensão do livro, quais os valores embasariam as mesmas, de que forma poderíamos entender o tipo de crime do qual Loyola havia sido acusado à luz da análise da linguagem de *Zero*...

[70] Consultar o parecer do crítico presente nos anexos do referido estudo de Eloísa Aragão. ARAGÃO... p.281.

forma notamos de imediato que o livro não apresenta subdivisões em capítulos, mas o leitor percebe facilmente os deslocamentos na narrativa devido aos parágrafos nitidamente espaçados. Trata-se de uma disposição bastante elaborada que possivelmente teria sido manipulada à exaustão pelo autor antes de assumir sua forma definitiva.

Naturalmente a caracterização das personagens de *Em câmara lenta* definiria um enredo limitado, pois propenso a endossar todo o romantismo que envolvia a figura do guerrilheiro. Também esse romance foi alvo de críticas que salientaram a dualidade exagerada na construção do guerrilheiro e do algoz. Nós, de um lado, os derrotados, mas também os sonhadores, os que levam a vida até a última consequência, e eles, descritos comos animais, os brutos, de outro lado. Obviamente não podemos perder de vista o quanto de crítica social jaz no romance. Num momento em que a ditadura já dava seus sinais de enfraquecimento, nada parecia mais urgente do que a condenação da barbárie perpetrada pelos agentes do Estado. Portanto, ao invés de simplesmente condenarmos a dualidade romântica que pode ser identificada no livro, deveríamos nos atentar para essa atmosfera de denúncia, podenrando a partir dela qual seria a eficácia da redução das personagens à categorias maniqueístas, recurso que, nem é preciso dizer, já foi largamente explorado em vários tipos de narrativas ficcionais.

Os comentários atribuídos ao narrador de *Em câmera lenta*, podemos inferir pelo o que sabemos do teor testemunhal desse livro, acarretam num movimento reflexivo pelo o qual o autor faz o seu olhar coincidir com o olhar da personagem que narra. Essa intromissão, do real na ficção, expressa a busca por uma linguagem literária capaz de inscrever, por meio de artifícios típicos da narrativa de ficção, a memória dos acontecimentos que inspiraram o livro. Mas esse movimento de memória, e isso é o que mais nos interessa, embora possa ser discernido no romance como um todo, adquire uma tensão especial quando se volta para a recordação da tortura. Esta vai sendo narrada gradativamente, num ritmo que sempre torna ao princípio de uma agoniante cena, repetindo o que já fora exposto para então acrescentar novos detalhes, como se assim aquele recorda recuperasse o fôlego necessário para narrar a matéria. Essa forma remendada de se evocar a cena atribuiu um traço bastante específico ao romance de Renato Tapajós, pois as mesmas imagens que apontam para o fim trágico da personagem descrita como Ela como que irrompem no texto, ressignificando as ações que são representadas.

Quem seria "Ela", a personagem que, no plano narrativo, representa a morte brutal de todos outros guerrilheiros assassinados pela ditadura? Inspirada na figura de Aurora Maria Nascimento Furtado,[71] essa figura é central no livro em questão, não só por estar no centro da cena de tortura que vai gradativamente sendo construída. Ela também encarna o ideário revolucionário, que vive sua ingenuidade sonhadora ao mesmo tempo em que se embebe numa certeza de vida de causar espanto a qualquer sujeito. De acordo com o narrador, Ela estaria "muito mais certa em sua teimosia que todos os brilhantes raciocinadores".[72] Nos momentos finais da narrativa, o narrador relembra o momento em que se aproximou dEla pela primeira vez:

> Ela vestia uma blusa leve, clara e era noite de ano novo. Parecia uma rocha de firmeza. Nunca duvidava da revolução, da vitória e reanimava a todos quando as coisas pareciam ir mal. Não permitia que ele vacilasse e ele seguia em frente apoiado na certeza dela. Terei te conhecido realmente, companheira? Ou tudo isso era o imenso esforço que você fazia para enfrentar o mundo? (TAPAJÓS, 1977, p.165)

Alguém descrito como uma "rocha de firmeza', que jamais duvidava da revolução, que tinha a capacidade de reanimar a todos. Esses traços atribuídos à personagem provavelmente remetem ao perfil que seus companheiros construíram da guerrilheira, algo que não deixa de sugerir um certo tipo de idealização. Na medida em que, pelos atributos mencionados, essa figura parece transcender a fragilidade humana, mantendo-se firme em seu propósito mesmo a despeito das sucessivas mortes de seus companheiros, a narrativa de Renato Tapajós, justamente por se inscrever no âmbito da ficção, sugere que a personagem Ela, sem deixar de evocar o sujeito histórico que a inspirou, parece representar também a própria força da ideia de revolução. Se tivermos isso em mente, perceberemos quais seriam os efeitos derivados da maneira como o escritor construiu a morte dessa personagem-guerrilheira. Numa primeira camada de interpretação, camada esta que o romance faz questão de impor, temos um ser humano, um corpo que morre brutalmente por cães sedentos e enraivecidos. Ao mesmo tempo, num segundo nível de leitura, observamos que esse corpo representa um conjunto de mortos, todos aqueles que tiveram seu sangue derramado pelo poder, todos os gritos que existiram nos porões da ditadura. Num terceiro nível interpretativo, Ela reporta além disso ao ideário revolucionário. A morte brutal que o narrador de *Em câmera lenta*

[71] Ver ARAGÃO... p. 64.
[72] Ibid, p.166.

dificultosamente recorda falaria então da morte de um projeto político, de ideias que foram exterminadas pela força.

Ao explicar a emergência desse tipo de literatura no contexto ditatorial, Flora Sussekind destaca em primeiro lugar a demanda pela verdade mais imediata dos fatos, algo que, como vimos, estaria vinculado a uma necessidade coletiva.[73] Ora, de fato, o romance de Renato Tapajós contém um tipo de representação artística pensada de modo a tornar evidente para o leitor a veracidade da cena de tortura. Essa assertiva, contudo, deveria levar em consideração que a verdade performativa apresentada pelo autor se valida especificamente pelo modo como o autor a enunciou. Trata-se da verdade do testemunho. Mas vai além disso. A reiteração da mesma cena brutal de tortura, como afirmamos, do modo que está posta no livro, consiste num movimento de linguagem que visa antes de tudo à representação do sujeito em choque, traumatizado por uma imagem que o persegue, apavorado ante as memórias que não lhe abandonam. Dito de outra forma, *Em câmera lenta* vai muito além do mero relato dos acontecimentos e se mostra como um texto de elaboração da dor, algo que fica mais evidente quando reparamos no tipo de linguagem empregada por Tapajós.

Além desse traço que comporia aquilo que a crítica e outros estudiosos do período denominaram de literatura verdade, Sussekind fala também da "necessidade de um outro tipo de leitor purgar culpas suscitadas pelo alheamento ou pelo apoio, mudo ou não, dado ao golpe", sendo que tal purgação seria alcançada mediante a "leitura obsessiva de quaisquer relatos de calvários políticos que lhes chegassem às mãos."[74] No entender da crítica, a descrição progressiva e incessante da tortura, ao empregar uma "retórica do excesso tão característica aos romances políticos do período", iria diluir o efeito de choque pretendido e iria levar o leitor não a refletir sobre os processos relacionados à produção da violência, mas antes e identificar-se com a vítima. Tal identificação, afirma Sussekind, corresponderia a um tipo de pacto de leitura que buscaria aliviar a consciência de quem não aderiu às variadas formas de resistência à ditadura. Em contrapartida, textos como os contos *Garopaba mon amour*, de Caio Fernando Abreu, *O exterminador*, de Rubem Fonseca e romances como *As confissões de ralfo*, de Sérgio Sant'Anna indicariam outras formas de se abordar a tortura. No caso de Fernando Abreu e ainda de acordo com Flora Sussekind:

[73] SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
[74] Ibid, p.75

> Não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de experiência vivida. Mas sim literatura. Daí a necessidade de se dar um perfil não apenas alegórico à figura do torturador, fazendo dele personagem com falas próprias ao invés de simples abstração, e de se incorporar ao próprio modo de narrar a tensão do que se narra (SÜSSEKIND, 2004, p.81).

Já no que se refere ao romance de Sérgio Sant'Anna, a crítica, ao analisar um diálogo que aborda uma cena de tortura, aponta o efeito desdramatizado que contribui "tanto para obrigar o leitor a perceber a gratuidade da violência quanto para impedi-lo, via humor, de derramar lágrimas amargas pelo que o texto sugere."[75] Seja como for, esse traço que a crítica identifica no romance de Renato Tapajós, essa retórica do excesso, mesmo que ele tenha satisfeito à ânsia de alguns leitores pela identificação com os derrotados, de forma alguma resume-se a um "depoimento da experiência vivida". De fato, no romance *Em câmera lenta* sobressai a construção do algoz como uma entidade quase alegórica que representa o mal incondicional. Mas esse procedimento, contudo, parece-nos adequar-se à própria proposta do livro, qual seja, a de expor com mais veemência alguns afetos acionados por uma experiência histórica real. De modo que poderíamos sugerir que para um escritor como Renato Tapajós, que viveu aquilo que foi transfigurado para o campo ficcional, talvez fosse-lhe indesejável, ou mesmo impossível, ou inadequado para o seu projeto estético, tratar do tema da tortura de uma maneira similar àquela realizada por Caio Fernando Abreu. Ademais, um crítico como Jaime Giznburg já relativicou o que seria esse traço documental em Renato Tapajós ao analisar como a descrição da tortura contida no livro investe numa rede de metáforas que aludem à dor da vítima de um modo que visa à sensibilização do leitor.[76]

À essa altura de nossa exposição já é possível percebermos que, embora a denúncia operada pela literatura produzida durante o regime militar não se restrinja à exposição da violência de Estado, a maior parte dos autores do romance político aqui abordados caminhou nessa direção. Em razão disso Tânia Pellegrini afirma que, a partir dos anos 70, um tema se aprofunda na cena literária brasileira, qual seja, o das "relações entre a modernização conservadora e a violência", algo que teria resultado num "hiper-realismo", "vazado numa brutalidade suja inescapável e numa ausência de afeto quase

[75] Ibid, p.87.
[76] GINZBURG... "Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós." In **Críticas em tempos**... p.425-439.

obscena". Paradoxalmente, essa temática encontrou no carnavalesco e na paródia uma forma de desmascarar as relações sociais deterioradas pela violência.[77]

Vejamos como o tema da tortura surge em um trecho de *Zero* e em seguida tentemos indicar o modo como o mesmo componente aparece em romances contemporâneos ao livro de Ignácio de Loyola Brandão. Se o livro de Renato Tapajós coloca a tortura no centro gravitacinal da narrativa, situando-a como uma imagem que visa sensibilizar ou comover o leitor para a dor do outro, que busca fazer o leitor se aproximar do campo afetivo dos derrotados, da tristeza, das mágoas, das angústias, enfim, dos sentimentos vivenciados pelos atores históricos, o livro de Ignácio de Loyola Brandão, no que diz respeito especificamente às cenas de tortura, parece orientar-se sobretudo para um efeito de choque, conquistado pelo investimento numa linguagem que, embora não deixe de expressar a dor das vítimas, realça mais a brutalidade do ato, a irrupção crua da violência, sem espaço para sentimentalismos. A violência proveniente do sistema repressivo surge, em algumas passagens de *Zero*, por meio de um estilo bastante peculiar. Tal estilo aponta, em nosso entender, para os limites da linguagem, e sugere a compreensão de que a palavra escrita seria insuficiente para captar o horror de algumas práticas.

> Depois, Ternurinha levou uma lata de querosene, cheia de bosta e mijo e dois homens agarraram Átila, colocaram sua cabeça dentro da lata, e seguraram.
>
> E puseram e tiraram e puseram e tiraram.
>
> Puseram, tiraram, puseram. Põe, tira, põe, tira, põetira, pontira, pontira, pontira, respira, pontira, ponti, ponti, ponti, ponti, ponti, ti, ti, ti, ti, tich, tich, txitxitxitxitxi, txi xxixixixxxxxi (BRANDÃO, 1976, p.278)

O fragmento em questão será retomado na terceira parte do nosso estudo, quando tratarmos do tema da tortura dos guerrilheiros em *Zero*. Nesta etapa do nosso argumento, gostaríamos de destacar apenas dois elementos vistos no trecho selecionado. Primeiro, o torturador é apresentado pelo narrador como "Ternurinha", procedimento esse capaz de provocar um efeito cômico, haja vista que, a exceção dessa brincadeira, o algoz de modo algum é caracterizado como uma pessoa afetuosa. Esse tipo de comicidade macabra capaz de provocar no leitor um riso de horror, contribui para a

[77] PELLEGRINI, Tânia. "Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência". **Novos Rumos**, Marília, ano.16, n.35, p.54-64, 2001, p.61. A respeito da presença do carnavalesco em algumas obras dessa produção literária, consutar o estudo GOMES, Maria Raimunda. **A ficção brasileira pós-64**. Goiânia: Ed. Da UCG, 2005.

desdramatização da cena, ao passo que mantém a caracterização maquiavélica do torturador. Outro elemento que se destaca no excerto citado é o que seria a torção da palavra em busca de um efeito fonético e visual que realçe a brutalidade do ato. Essa torção do significante, a despeito de conservar o significado da palavra deformada, evidencia toda a impossibilidade de a linguagem alcançar aquele tipo de experiência que remeteria à noção de irrepresentável. Ao desdobrar os verbos "por" e "tirar" numa mesma palavra e em seguida numa sequência de fonemas, o narrador alterca as ações dos perpetradores com a expressão agonizante do torturado. Esse tipo de experimento, verificado em outros trechos do romance de Ignácio de Loyola, exemplifica bem como *Zero* destoa de outras formas de representação da tortura. Enquanto no romance *Em câmera lenta* a temática da tortura é posta numa linguagem que, por mais vacilante que seja, fia-se no poder de a palavra evocar a dor extrema, em *Zero* esse poder é questionado de várias formas. Uma delas, que será abordada na terceira parte do nosso estudo, é em si reveladora, pois trata da inserção na estrutura narrativa do que seria um documento histórico que em seu cerne consistiria num registro testemunhal. Ao incorporar em seu romance o que seria o testemunho prestado pelo torturado, Loyola parece acusar, por outro caminho, o que seria a dificuldade de o artista representar a dor.

Muito antes da publicação do romance de Renato Tapajós, a literatura de acento político já havia feito a denúncia da tortura. Pensemos em dois romances que foram publicados em 1971, portanto, no mesmo ano que *Zero* deveria ter sido publicado, não fosse a recusa de algumas editoras. A respeito do primeiro deles, a narrativa *Incidente em antares*,[78] de Érico Veríssimo, podemos destacar de início, na esteira da crítica feita por Tânia Pellegrini, a linguagem que estabelece "uma comunicação fácil e imediata com o leitor".[79]A cumplicidade que *Incidente em antares* estabelece com o leitor pode ser reportada, de acordo com a crítica, a dois níveis:

> No da inserção inequívoca do texto como interpretação de um tempo/espaço bem determinados, o *aqui* e o *agora*, que são também os do leitor, e no da estruturação desse mesmo tempo/espaço numa rede ficcional que passa a constituir a projeção simbólica do imaginário de ambos, autor e leitor, na medida em que esse imaginário, na conjuntura em questão, vinha sendo proibido de se expressar livremente (PELLEGRINI, 1996, p.76-77).

[78] VERISSIMO, Erico. **Incidente em antares**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976; CALLADO, Antônio. Bar Don Juan. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.
[79] PELLEGRINI... **Gavetas vazias...** p.76.

A rigor, essa leitura se aplica a outros romances-políticos do período. A pretensão de se interpretar "o aqui e agora", o processo histórico que ocorria no domínio do real, verifica-se também no romance *Zero*, por exemplo. Em ambos os casos o elemento social é estruturado de modo a constituir uma "projeção simbólica" do imaginário social impedido de aflorar devido a repressão. A diferença entre os dois textos, contudo, é substancial. Enquanto Ignácio de Loyola interpreta o "aqui e o agora" projetando os processos históricos do presente num tempo ficcional futuro, que contém a imagem de um passado arcaico, Érico Veríssimo se volta sobretudo para o passado histórico, percorrendo os tópicos que enformariam uma história política mais ortodoxa. Ao ler a primeira parte de *Incidente em antares*, o leitor se depara com situações que reportam a momentos emblemáticos da história do Brasil independente: a Guerra do Paraguai, a Abolição, a efervescência técnica e cultural do início do século XX, a Revolução Militar de 1924 em São Paulo, a ascensão de Getúlio Vargas que culminou na Revolução de 1930, o Movimento Constitucionalista de 1932, o Estado Novo, a volta da democracia com as eleições de 45 que elegeu como presidente o General Eurico Gaspar Dutra, o retorno de Getúlio Vargas ao poder seguido de seu suícidio. Há, por assim dizer, todo um desfile dos acontecimentos e processos que marcaram a história brasileira até o princípio dos anos 60. Dito de outro modo, as personagens da primeira fase do livro, notadamente as duas famílias tradicionais de Antares, os Vacarianos e os Campolargos, são situadas em relação ao panorâma histórico nacional, diante do qual se posicionam e agem.

Em contraposição a esse enquadramento narrativo construído a partir de uma leitura específica da história, leitura que tende a valorizar as grandes rupturas políticas, a segunda parte de *Incidente em antares* investe no elemento fantástico e na forma alegórica e demarca um descompasso na constituição do tempo narrativo, concentrando toda a ação na sexta feira 13 de dezembro de 1963, dia em que os mortos revivem e retornam de seus túmulos para denúnciar os desmandos do poder e a hipocrisia vigente na cidade de Antares. A partir desse fato inusitado, o autor constrói uma trama voltada para a exposição carnavalesca, liderada pelos mortos, dos aspectos que apontam para a deteriorização das relações sociais, a exemplo das práticas de tortura.

Tentemos situar a denúncia da tortura como um componente de estruturação desse romance. *Incidente em antares,* como dito*,* apresenta uma configuração tipicamente alegórica. Como já foi observado pela crítica literária, as personagens que

figuram na trama reportam a tipos sociais específicos: "coronéis, matriarcas, comerciantes, ativistas, padres, solteironas, bêbados, prostitutas, intelectuais alienados e participantes, cronistas sociais, mortos e vivos." [80] Uma dessas personagens alegoriza o ativista político que sofreu na pele a violência do poder mesmo sem ter aderido à luta armada. João Paz, um dos sete mortos que ganham vida, havia sido torturado até a morte a mando do delegado Inocêncio Pigarço. Ao deixar o seu túmulo, João, demonstrando preocupação quanto ao destino de Rita, sua cônjuge, traça um plano para salvá-la da perseguição política e para direcioná-la ao exílio. Temendo assustar a sua amada, devido sua aparência cadavérica, ele procura a ajuda do padre Pedro-Paulo, personagem que alegoriza determinada ala da Igreja Católica. A personagem do padre, responsável por reaproximar o casal, constitui uma das vozes narrativas do romance. Devemos recordar que embora a narrativa de Veríssimo seja conduzida por uma voz onisciente mais tradicional, há nela a emergência de múltiplas vozes que despontam na forma de documentos históricos que ajudam na reconstituição da história de Antares e dos acontecimentos da sexta-feira 13: o documento de um viajante e naturalista francês, a carta do padre Juan Batista Otero, o diário do professor Martins Francisco Terra, o artigo de Lucas Faia, o diário do padre Pedro-Paulo. No capítulo XXX da segunda parte, o padre Pedro narra em seu diário o encontro com o morto João da Paz:

> - Fale, Joãozinho. Que é que você quer de mim?
>
> - Fui assassinado, você sabe... Estou preocupado com o destino de minha mulher e do nosso filho, que ela tem no ventre.
>
> Eu já não sentia mais o corpo. Quis dizer alguma coisa, mas não consegui, pois era como se a língua me tivesse inchado dentro da boca.
>
> - Sabe onde está a Ritinha?
>
> - Em casa – respondi com voz espessa, articulando mal as palavras. – Visitei- a ontem.
>
> - Como ela está?
>
> - Desesperada. Sentindo falta de você.
>
> - É verdade que ela foi presa e interrogada brutalmente pela polícia?
>
> Baixei a cabeça, olhei para a minha própria sombra, com uma súbita vergonha de pertencer à espécie humana.
>
> - Desgraçadamente é verdade.
>
> - Foi torturada?

[80] Ibid, p.79

> Senti uma tontura e a impressão de que ia cair. Fiz um esforço, mantive o equilíbrio e respondi:
>
> - Perguntei isso à própria Ritinha, mas ela declarou que preferia não falar no assunto. Respeitei o desejo dela (VERÍSSIMO, p.292).

A presença desse e de outros trechos que consistem em vozes diferentes da voz onisciente principal poderia sugerir que a narrativa de Veríssimo foi tocada, mesmo que superficialmente, pela tendência fragmentária do romance da década de 1970. Trata-se, porém, de um uso tímido desse recurso, visto que a voz narrativa principal é prevalecente. No caso em análise, é importante notar que a personagem que escreve o diário representa um setor da Igreja Católica progressista e altamente crítico ao regime militar, nada próximo do negacionismo de figuras reais como a do arcebispo de Diamantina à época da ditadura Geraldo de Proença Sigaud, que chegou a afirmar, em relação aos governos ditatorias, que "'se há violência (na conduta do Estado), é só durante os interrogatórios'".[81] Nesse procedimento, de tratar da temática da tortura por meio da voz do Padre-Paulo, o autor consegue exprimir o estado de consciência de quem se depara com o horror e, mais importante, demonstra a capacidade de se horrorizar. A repugnância do padre não se relaciona ao fato de um morto ter adquirido vida, mas sim à prática de tortura realizada pelo funcionário subordinado ao coronel Inocêncio Pigarço. Ao ser informado de que seu interlocutor foi assassinado e que, morto, está aflito com o destino de Rita, o padre Pedro-Paulo é incapaz de pronunciar uma palavra pois sua língua como que incha dentro da boca. Quando indagado a respeito do tratamento reservado à Rita, o padre descreve ter sentido uma tontura e ter tido a impressão de que ia cair. Nos dois trechos, uma reação natural do corpo, a língua que se embola e a tontura repentina ajudam a construir o caráter humanitário do padre, de modo que quando Pedro-Paulo afirma ter uma "súbita vergonha de pertencer à espécie humana", a sentença apenas soa como um corolário de sua conduta humanista. Segundo o padre, Rita havia lhe declarado preferir não falar no assunto da tortura, dessa forma, o texto já antecipa o retraimento da personagem que passou por uma experiência traumática e que sente imensa dificuldade em comunicá-la.

[81] O arcebispo de Diamantina, representante da ala mais conservadora da Igreja Católica, também é autor da frase "confissões não se consegue com bombons", que fazia referência aos interrogatórios conduzidos sob o estado de exceção. Ver GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014, p.22; 298

Após reencontrar o marido, devido ao intermédio do padre Pedro-Paulo, Rita, depois de se reestabelecer do susto, expressa uma necessidade. Vejamos como é construída a passagem:

> - Joãozinho! – Ele se volta. – Há uma coisa... uma coisa horrível que preciso te contar...
>
> - Conta, minha querida.
>
> Ela fala com dificuldade, como se alguém lhe apertasse a garganta.
>
> - Eu não sou quem imaginas. Sou uma covarde, uma traidora.
>
> - Rita, não sabes o que dizes.
>
> - Espera, espera... se eu não te contar tudo... será mais um peso que terei que carregar pelo resto da vida.
>
> - Não tens que me dizer nada. Lembra-te que morri anteontem. Não sei o que me vais dizer, mas seja o que for tu para mim serás o que sempre foste. Na cadeia, mesmo na hora das torturas, eu pensava em ti, recordava os bons e os maus momentos que passamos juntos. A tua dedicação e a tua lealdade eram para mim um consolo e uma esperança.
>
> - Não, Joãozinho. Covarde e traidora, isso é que eu sou!
>
> - Me recuso a ouvir o que dizes! – exclama ele, dando mais dois passos na direção da porta.
>
> - Se não me escutares, sou eu quem salta por aquela janela *agora* – e ela pronuncia estas palavras quase gritando.
>
> Ele estaca.
>
> - Fala, então...
>
> - Na manhã em que te prenderam... *eles* me levaram também, me atiraram dentro dum quarto sem janelas... completamente escuro... e lá me deixaram um dia inteiro, uma noite inteira... Depois me arrastaram para outra sala, me fizeram sentar numa cadeira... acho que eram muitos homens, eu não podia enxergar direito por causa daquela luz forte nos meus olhos... Queriam saber os nomes dos 'outros dez' de que tu (eles diziam) eras o chefe... Respondi que não sabia.
>
> - Disseste a verdade
>
> - Mas eles não acreditaram. Repetiram a pergunta. Jurei por Deus que não sabia. E então aqueles animais ameaçaram de me torturar... enfiar agulhas debaixo das minhas unhas... Um deles chegou a dizer que, se eu não falasse, eles me entregariam nua aos soldados da guarda... Por fim um outro gritou: "Se você não confessa nós vamos pisar nessa tua barriga, cadelinha, e matar o teu filho..." E então... eu... eu confessei!
>
> - Impossível! Tu não sabias, como eu também não sei. Como pode a gente conhecer os nomes dos componentes dum grupo que só existe na imaginação dum bandido alucinado, dum cachorro louco como o delegado Pigarço?
>
> O corpo inteiro de Rita estava agora sacudido por um tremor de febre.
>
> - Perdoa, Joãozinho... Eu estava apavorada. Pensei no meu filho e comecei a dizer nomes... os primeiros que me vinham à cabeça... nomes de companheiros nossos...

> Por um instante João Paz permanece calado. Depois, com voz pausada e resoluta, diz:
>
> - Não penses mais nisso. Eu teria feito o mesmo, no teu lugar.
>
> -Não! Não! Tu não disseste nada, e por isso eles te torturaram e te mataram.
>
> - Não deves imaginar que não tive medo. Não sou nenhum herói. Se não me tivessem assassinado, eu talvez no fim tivesse feito o mesmo que tu... Esquece tudo! Pensa apenas no nosso filho. Agora só isso importa.
>
> - Espera! Quero ser sincera até o fim. Eu podia dizer que foi só pensando na vida de meu filho que fraquejei. Não. Foi pensando também na minha própria carne. Tenho horror ao sofrimento físico. Confessei porque sou covarde. Depois que me soltaram, ouvi dizer que todas as pessoas que eu havia denunciado estavam presas. Fiquei horas sozinha ali naquela cadeira, pensando nelas, no que podiam estar sofrendo por minha causa. Se não me matei... depois de tudo isso e depois que me contaram da tua morte... se não me matei foi ainda por covardia (VERÍSSIMO, 1976, p.298-299)

Em *Incidente em antares*, na parte em que é narrada a greve dos sete defuntos da cidade imaginária, temos em algumas passagens a denúncia das atrocidades empregadas pelos órgãos repressivos. No trecho mencionado, esse elemento é construído em torno de uma revelação dificultada pela natureza da matéria que Rita deseja contar ao marido. No início da passagem citada, Rita menciona ter "uma coisa horrível" para falar. A construção do diálogo evidencia, na verdade, uma necessidade desmedida por comunicar o assunto, tanto é assim que ela ameaça se atirar da janela, caso João Paz não a escute. Conforme ficou sugerido no trecho do diário de Pedro-Paulo, intuimos que a questão que Rita necessita comunicar refere-se à tortura, matéria sobre a qual ela preferiu não conversar com o padre. Na medida em que a leitura avança, o leitor vai perceber que a confissão pretendida por Rita busca descrever não apenas o suplício de ter sido trancada, por "um dia inteiro, uma noite inteira" num quarto completamente escuro, mas também o fato de ela se imaginar "covarde" e "traidora". A dramaticidade construída na cena joga com dois movimentos simultâneos, o de narração do ato de tortura e o da revelação, não mais da natureza desse ato, mas sim do processo de interiorização da culpa pela vítima.

De fato, na ótica de algumas lideranças das organizações armadas, a confissão sob tortura era propagada como um tipo de fraquejo de conduta, um desvio imperdoável que transformaria a vítima num sujeito pérfido responsável pela prisão e queda dos companheiros, algo que no romance de Veríssimo está associado à figura feminina. Por temer o sofrimento físico, Rita entrega aos agentes da repressão nomes de pessoas que não tinham nenhum vínculo com a luta armada, que de resto nem existe na realidade

ficcional de Antares. Ao construir uma personagem que se pune psiquicamente por ter agido numa situação extrema visando a própria sobrevivência, Veríssimo revela a eficácia da tortura na desestruturação psíquica do sujeito. Rita afirma ao companheiro: "eu não sou quem imaginas" no que podemos inferir que ela deixou de ser quem pensava ser. Esse efeito, de estranhamento de si próprio, é produto da prática da tortura que pretende atingir o outro não apenas fisicamente, mas sobretudo moralmente. Rita tinha uma imagem de si que ruiu e foi substituída por outra imagem de uma pessoa "covarde e traidora", o que em si é um absurdo, pois a brutalidade pela qual passou, ao menos do ponto de vista ético, inviabiliza o enquadramento do problema em termos de covardia ou coragem. O amor à própria vida converte-se assim num motivo de culpa e desolação. O contraponto com João Paz, que "enfrentou" a tortura, recusando-se a adentrar no jogo sádico do delegado Pigarço, aponta justamente para certo ethos de superioridade. Mesmo considerando a atitude do personagem, que afirma ter sentido medo durante a tortura para concluir daí não ser "nenhum herói", o contraste fornecido em relação à perspectiva de Rita dá margem ao leitor conceber a atitude de João Paz como heroica. Podemos observar de passagem que essa auréola de heroísmo em torno da figura do guerrilheiro é totalmente ausente no romance de Loyola.

O que pode ser mencionado ainda é que ao construir a cena do calvário de Rita, Érico Veríssimo investiu no recurso aos três pontos como forma de representar as hesitações do discurso, o silêncio, a dificuldade de se relatar a experiência do suplício. Contudo, ainda assim, Rita manifesta o propósito de confessar-se culpada, algo tão intenso que lhe possibilita reconstituir a situação degradante pela qual passou. A promessa do torturador, reencenada pela vítima ("nós vamos pisar nessa tua barriga, cadelinha, e matar o teu filho") aponta para a redução da vida humana à pura animalidade. De um lado, os torturadores a chamam de cadela, de outro lado, a indignação de João Paz o leva a referir-se ao delegado Pigarço como um "cachorro louco". O próprio sobrenome do delegado Inocêncio Pigarço aponta, mesmo que ironicamente, para um animal de outro porte, o cavalo.

Neste romance de Érico Veríssimo e em muitos outros títulos do período, observa-se que a denúncia feita pela narrativa de ficção reivindica a condição de verdade histórica, isto é, a verdade que pode ser apurada a partir de vestígios e testemunhos. Dito de outro modo, mesmo que a passagem analisada não pretenda narrar um acontecimento histórico, é possível compará-la, quanto ao grau de veracidade, a

alguns dos depoimentos compilados pelo projeto *Brasil Nunca Mais*, como o da vendedora Helena Mota Quintela, grávida que denunciou ter sido, em episódio ocorrido no ano 1972, "(...) ameaçada de ter o seu filho 'arrancado à ponta de faca'".[82] Essa é a audácia do romance político, inscrever o absurdo do real numa trama que possibilite a elaboração desses processos. Numa conjuntura em que o ocupante do cargo mais alto do governo prometia, para quem tivesse ouvidos, "'repressão, sim, e dura e implacável'",[83] a função da denúncia contida em excertos como esse de Veríssimo ultrapassa a fronteira do relato, pois parece visar sobretudo a sensibilização do leitor, que encontra no ato de ler outro ângulo, não legitimado pelo poder, de vislumbrar o real significado da implacabilidade da repressão prometida pelo general-presidente.

Vejamos agora como se configura a presença dos tópicos políticos em outro romance, *Bar don juan*, de Antonio Callado. Enquanto a narrativa de Érico Veríssimo explora o imaginário em torno da guerrilha apenas num dos arcos narrativos que compõem a trama, o livro de Callado trata inteiramente da luta armada, num declarado diálogo com a história das organizações armadas. A representação da guerrilha, o enquadramento do tema da revolução, a caracterização das personagens guerrilheiras, a construção do enredo, todos esses elementos resultam numa forma estética completamente distinta daquela alcançada por Ignácio de Loyola, autor que, por meio do romance *Zero*, também buscou deslindar os possíveis significados da experiência histórica da guerrilha. A análise de *Bar don juan* nos interessa particularmente por nos fornecer parâmetros para compararmos distintas representações artísticas de um mesmo objeto. Mais adiante, quando escrutinarmos o tema da guerrilha no romance *Zero*, buscaremos evidenciar os contrastes, a nível formal, em relação aos dois romances de Antonio Callado, aquele analisado nesta seção e *Reflexos do baile* (1975) analisado na seção seguinte, obra que retoma o tema da guerrilha numa chave radicalmente diferente de *Bar don juan*.

No tocante ao tema da revolução, o livro de Antonio Callado lançado em 1971 de nada lembra o clássico *Quarup* publicado em 1967. A comparação entre os dois títulos evidencia o ritmo acelerado das transformações históricas. Com efeito, num curto espaço de tempo, entre a publicação de um romance e outro, a sorte das organizações guerrilheiras havia se alterado drasticamente. O otimismo em relação ao porvir

[82] **Brasil nunca mais: um relato para a história**. 7ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1985
[83] GASPARI... **A ditadura escancarada**...p.162.

revolucionário assinalado no percurso trilhado pelo padre Nando, protagonista de *Quarup*, cede lugar ao desenlace trágico dos personagens guerrilheiros de *Bar don juan.* Neste livro, Callado narra uma tragédia anunciada já no modo como a maior parte dos guerrilheiros são representados: intelectuais boêmios movidos por um anseio cego de transformar a história, perdidos em discussões infecundas, incapazes de realizarem qualquer ação política consequente, iludidos pela imagem lendária do comandante Che Guevara. Na estrutura do livro, são justamente esses defeitos que explicam a inação e a subsequente queda dos guerrilheiros.

Bar don juan não apresenta um protagonista central, todas as personagens adquirem espaço na narrativa e nenhuma delas se sobressai como condutor do enredo. Essa característica está presente já no primeiro capítulo, este consiste numa justaposição de cenas nas quais o leitor se depara com os combatentes em distintas situações, cada uma delas relacionada aos dramas particulares de cada personagem: o envolvimento amoroso entre o boêmio e conquistador Mansinho e Mariana, a paixão de Eustáquio pelas árvores, o cuidado de Joelmir com as armas que seriam empunhadas no combate contra as forças da repressão, as memórias de Aniceto relativas ao dia em que o curandeiro Laurêncio lhe "fechou o corpo", o escritor Gil preocupado em reaver o amor de Mariana e em escrever seus livros. Merece destaque particularmente o drama de João e Laurinha. Ambos recordam experiência da tortura pela qual passaram. Ao narrar a cena da prisão de ambos, o autor realiza uma crítica incisiva ao elogio do martírio entrevisto na conduta de João e Laurinha:

> Era a primeira vez que o prendiam na companhia de Laurinha mas sozinho fora preso antes duas vezes, o que não lhe impedira de sentir de novo, preso com ela, a mesma áspera alegria das ocasiões anteriores, a alegria de ser posto à prova. Não ia falar, não ia dizer nada, continuariam sem confirmação seus contatos com os cubanos. Quase apostava, enquanto os tiras revolviam papéis, olhavam atrás dos quadros e recolhiam livros para levar, que Laurinha se sentia exaltada. Com uma pontinha de medo, talvez, mas feliz. Ela ouvira tanto falar nas prisões dos outros e agora chegava a sua vez de experimentar, de enfrentar os interrogatórios, de contar depois como enganara os inquisidores, e que estúpidos eles eram. (...) Laurinha sem dúvida lhe contaria depois como se sentira em cada estágio dessa aventura esperada há algum tempo. Eram suas bodas com a revolução. Sim, João chegara a isto. Entrando na Polícia com Laurinha tinha formulado essa imagem meio tola, que tomaria forma tão insólita. Bodas de Laurinha com a revolução. (CALLADO, 1971, p.5)

O narrador onipresente descreve algo que num primeiro olhar soa bastante inusitado, a "áspera alegria" de João ao ser preso na companhia de Laurinha. Sua alegria

é tanta que ele a projeta também em Laurinha, concebendo a prisão dela como uma "aventura esperada há algum tempo." A afirmação do narrador, "João chegara a isto", mais a reiteração da imagem do casamento com a revolução reforçam o absurdo da estranha alegria. Neste trecho, Antonio Callado expõe um componente do ethos guerrilheiro, a saber, a glorificação do sofrimento como algo que contribui para fortalecer a fé e a conduta revolucionária. Esse elemento é tão mais impressionante quanto o fato de sabermos que Laurinha e João foram torturados. Ou seja, o romance se inicia com dois guerrilheiros que já viveram às piores consequências da escolha pela luta armada. O fato de ambos insistirem, ele até a morte, ela até o fim do romance, no projeto de fazer a revolução alimenta a imagem do guerrilheiro destemido, capaz de suportar as piores provações.

Outras personagens de *Bar don juan* não apresentam esse destemor destacado nas figuras de João e Laurinha, pelo contrário, revelam-se frágeis, acreditam piamente na revolução, mas vacilam e recuam a todo momento. O modo como a narrativa em terceira pessoa é construída, embora viabilize uma crítica aos pressupostos morais da guerrilha, como foi notado acima, favorece a empatia do leitor em relação às personagens. É justamente essa empatia para com as personagens repletas de defeitos e contradições de classe, portadoras de uma esperança cega que chega a ser comovedora, a responsável por amplificar o efeito de choque causado pela derrota. Quando, uma a uma, os guerrilheiros vão tombando, mortos, loucos, presos, o quadro que se forma aos olhos do leitor é doloroso. A derrota adquire uma dimensão trágica. O que vemos após os planos e projetos revolucionários serem apresentados e debatidos, em diálogos que sempre tencionam a imbricação entre a vida particular e a vida política, é uma série de perseguições, como ocorre com os guerrilheiros que se embrenharam na mata, e extermínios, como se passa com os irmãos Jacinto e Mansinho, este morto numa ação de expropriação, aquele metralhado por policiais que invadem sua casa. Não há confronto propriamente dito, pois somente um dos lados, o da repressão, parece atuar, enquanto o outro lado sofre os reveses e vê a esperança no horizonte revolucionário ruir.

Em razão da disparidade de forças e das primeiras quedas, o desfecho de *Bar don juan* é acentuadamente esmorecedor. Há um trabalho de luto realizado por Adelaide e Frederico, pais de Jacinto e Mansinho, os irmãos guerrilheiros assassinados. Os pais em luto encontram conforto em Deolinda, uma médium que lhes oferece a possibilidade de eles estabelecerem comunicação com os espíritos dos filhos mortos. Já Laurinha,

entristecida pela dor de ver-se sozinha, sem o companheiro João, oscila entre duas alternativas, o trabalho de caridade numa clínica voltada para atender crianças com deficiências e a continuidade na vereda revolucionária. Nas cenas finais do romance, Laurinha decide-se:

> Laurinha sorriu, naquele momento de reconciliação, mas a si mesma, com doçura, uma astuta doçura, disse que não, que não ia tombar na cilada da piedade. Acabara de encontrar o caminho de sua vida, o único, o caminho que a levava de volta a João. Não podia cair na armadilha da compaixão. No mundo são muito mais numerosos os sãos, e sua tarefa, a tarefa de João, era salvar os sãos, para que morressem com saúde (CALLADO, 1971, p.211).

Laurinha acaba o livro reconciliada com a revolução, convicta de sua tarefa de salvar os "sãos", mais numerosos no mundo. A melancólica persistência de Laurinha soa como um disparate. Seria, no íntimo dela, uma despedida (in) consciente da vida? O leitor, após defrontar-se com as sucessivas mortes dos guerrilheiros, depara-se com uma figura abatida e tristonha. Sua convicção na revolução não mais nos convence porque toda a estrutura do livro conta a história da derrocada, e não da ascensão, de um projeto.

É importante mencionar ainda que *Bar don juan*, assim como uma quantidade significativa de romances lançados durante a ditadura, expressava muito das sensibilidades, angústias e dúvidas a respeito do papel social do escritor na conjuntura ditatorial. Esse movimento, que também pode ser observado em títulos como *Pesach: a travessia*, *A festa*, *Zero*, *Quatro-olhos* dentre outros, verifica-se no livro de Antonio Callado na caracterização do personagem Gil, escritor que desertou da luta armada. No enredo do romance, Gil funciona como um contraponto à confiança pueril na revolução. Vejamos uma das passagens em que isso acontece:

> - Então, João, você trate de fazer a história e me deixe com meus livros sobre o Brasil pré-histórico. O Brasil é um urso que hiberna inconsciente, vivendo das gorduras. Nós somos no máximo pulgas no pelo dele. O Brasil de hoje só terá a história que eu lhe der. Eu posso inventar o Brasil aprofundando aquilo que ele é, assim como aprofundei vocês nestes papéis. Mas não posso inventar fatos históricos.
>
> - A revolução a gente tem de fazer – disse Geraldino
>
> — Pois então façam. — disse Gil. — Fidel fez a revolução dele. Cuba já dava um romance. Mas essa atividade de aliciar patuscos para roubar metralhadoras e assaltar um banco ou outro e depois acontecer nada, isto não leva a coisa nenhuma. As anotações que estão aí, se vocês não levarem, vão para o fogo. Não posso usar nada desse material em outros livros porque vocês, a menos que mudem, só chegariam ao desenvolvimento de vocês próprios mediante a revolução. Eu não quero escrever um livro sobre pessoas que se imaginaram feitas para produzir história e viveram vidas frustradas num pais pré-histórico (CALLADO, 1971, p.123)

Sobressai em *Bar don juan* uma série de diálogos que funcionam como discussões políticas que estruturam a obra. Muitas dessas discussões fornecem matéria para o leitor perceber tanto a perspectiva que os guerrilheiros tinham de si e da história quanto as críticas à luta armada realizadas pelos desertores. No trecho citado, Gil assume não ser capaz de "fazer a história", tampouco "inventar fatos históricos" acerca de uma revolução que foi tão alardeada mas que nunca aconteceu. A imagem do urso hibernando inconsciente em oposição às minúsculas pulgas situa em outro patamar o lugar do guerrilheiro no processo histórico. Toda a euforia e entusiasmo daqueles que se viam na vanguarda, que se achavam grandiosos a ponto de pretenderem "fazer a história", é questionada pela percepção pessimista sobre o Brasil. No trecho em que Gil apresenta o planejamento das ações guerrilheiras como uma "atividade de aliciar patuscos para roubar metralhadoras e assaltar um banco ou outro e depois acontecer nada" verifica-se todo um redimensionamento do processo histórico no qual os guerrilheiros, de heróis covertem-se em "patuscos", e no qual o triunfalismo das ações armadas, como o famoso assalto à "caixinha" do governador Adhemar de Barros ou as tantas expropriações de bancos, converte-se numa ação vazia que resultou em "nada".

O tom às vezes melodramático que prevalece em *Bar don juan*, a crítica à guerrilha, de nada lembra o procedimento empregado pelo autor de *Zero*. Conforme veremos no capítulo terceiro, uma dos traços mais peculiares da representação da guerrilha feita por Ignácio de Loyola está no recurso ao humor como forma de questionamento dos ideais da guerrilha. Ilustremos esse contraponto mencionando apenas dois elementos. Enquanto os guerrilheiros de Callado possuem nomes mais comuns, tais quais João, Gil, Laurinha, Mariana, Eustáquio, no livro de Ignácio de Loyola eles são denominados de El Matador, Átila, o Heroí, Chico-Bico-Doce, Gê, denominações essas que destacam o fato de tais personagens existirem apenas no plano ficcional. Os guerrilheiros apresentados por Antonio Callado surgem em muitas cenas em diálogos nos quais emergem, como vimos, dilemas inerentes à atuação revolucionária, ideias que possivelmente eram debatidas pelas esquerdas armadas e que, transfiguradas para o romance, dão conta de fazer o leitor imaginar o que pensavam aqueles atores, como eles viam o mundo. Em *Zero*, por sua vez, essa que nos parece ser uma dimensão importante da luta armada, o convívio, muitas vezes na clandestinidade, permeado por diálogos, as discussões em torno do planejamento da revolução camponesa, essa faceta coletiva da guerrilha é, por razões que serão apontadas mais

adiante, substituída pelos dilemas e dúvidas vividas pelo indivíduo. No romance de Ignácio de Loyola Brandão, as poucas cenas que trazem o que poderíamos qualificar de diálogo entre os guerrilheiros surgem carregados por um tipo de deboche que questiona a seriedade e a convicção com que aquelas ideias foram partilhadas pelos sujeitos da guerrilha.

A questão nacional

Quando pensamos na atmosfera política na qual nasceram os romances aqui abordados, além das ideias revolucionárias que eram defendidas pelas esquerdas armadas ou não, além do conservadorismo, do autoritarismo e das concepções positivistas que visavam legitimar o poder autoritário, um outro campo de ideias políticas, que atraiu tanto os críticos da ditadura quanto seus apoiadores, dizia respeito ao nacionalismo. Vejamos como poderíamos pensar a inserção histórica de *Zero* à luz desse fator.

"Num país da América Latíndia, amanhã", essa é frase de abertura do romance *Zero*. Nesta etapa da nossa exposição, o que se pode destacar, sobretudo quando lemos a narrativa à luz do imaginário revolucionário e terceiro mundista que passou a vigorar ao longo de toda a década de 1960, é a remissão a uma territorialidade que evoca uma identidade latino-americana, algo que caracteriza esse importante elemento de composição narrativa que é o espaço ficcional. A bem sucedida Revolução Cubana, ocorrida 1959, talvez tenha sido a efeméride que melhor simbolizou o espírito de entusiasmo, em relação ao devir histórico, que se alastrou pelo continente, suscitou sonhos e fomentou diversas ações políticas. Por meio do seu exemplo, Cuba inspirou a esperança de outros países da América Latina alcançarem o que era visto como a autonomia em relação à poderosa influência estadunidense. Os estudantes brasileiros que foram às ruas durante a segunda metade da década de 1960 tinham como referências de resistência Fidel Castro e Che Chevara, atores que para muitos se tornaram os heroís que inaugurariam um novo tempo para os povos do Terceiro Mundo.

No caso do romance de Ignácio de Loyola Brandão, embora seu autor tenha trabalhado no processo de escrita enquanto predominava no imaginário de alguns grupos a utopia revolucionária que prometia catapultar a Améria Latina na direção de

um futuro libertário, é perceptível a representação da realidade latino americana em termos negativos. Em *Zero* temos uma composição que salienta as mazelas e os traumas das sociedades marcadas por um recente passado colonial. Mais que isso. Esse movimento, de se situar a narração no espaço imaginado de uma América Latina distópica e sofrida, parece-nos atender a um propósito bem específico, o de atenuar a dimensão nacional por meio de uma focalização transnacional que evidencie o peso de processos históricos subordinados à dinâmicas que ultrapassam as fronteiras do estado-nação. Essa leitura pode ser corroborada pelo próprio texto. Conforme lemos em certa passagem, o narrador indica que a trama apresentada se passa num país que sabemos não se tratar do Brasil. Seria talvez uma estratégia para driblar a censura? Não nos parece. Existiriam formas muito mais eficazes. Trata-se, parece-nos, de um artifício para não subordinar o enredo ao âmbito circunscrito da nação. Obviamente, não perdemos de vista que o diálogo que o autor propôs com seu tempo está fundado nas questões mais imediatas, portanto, mais vinculadas à realidade nacional brasileira. Nos capítulos seguintes buscaremos analisar como o romance, ao se afastar do enquadramento nacional, ao explorar as mazelas de uma país indefinido e ao associar tais mazelas a uma dinâmica transnacional, não deixa em momento algum de propor uma interpretação do Brasil que sugere inclusive a ressignificação da identidade nacional. O que se busca salientar é que o diálogo com tais questões especificamente brasileiras se dá por meio de uma técnica que esmaece, em muitos sentidos, a dimensão hiperbólica que o estado-nação adquiria para o nacionalismo.

Ao situar a narrativa "num país" indefinido da América Latíndia, num só movimento, o autor por um lado se aproximava de uma concepção transnacional de história, que buscava justamente compreender os conflitos humanos para além das fronteiras nacionais, e por outro lado se afastava do que fosse um enquadramento do tipo que qualificaria uma expressão nacional popular, influente tendência cultural calcada justamente na busca e na criação de uma identidade especificamente brasileira. Sabemos que um dos propulsores dessa tradição foi o Partido Comunista Brasileiro, que ao ascender na política havia adotado um tipo de doutrina estética e cultural influenciada por Andrei Jdanov. De acordo com Marcos Napolitano:

> Os princípios fundamentais dessa doutrina eram os seguintes: a arte deveria ser feita a partir de uma linguagem simples e direta, quase naturalista; o conteúdo deveria ser portador de alguma mensagem exortativa e modelar para as lutas populares; os heróis e protagonistas "do bem" deveriam ser figuras simples, positivas e otimistas, dispostas à luta e ao sacrifício em nome

> do coletivo; os valores nacionais e populares, folclóricos, deveriam ser fundidos com ideais humanistas e cosmopolitas, herdados da arte ocidental dos séculos XVIII e XIX (NAPOLITANO, 2008, p.24)

Devemos considerar que essa foi uma tradição que se expandiu fortemente entre os produtores culturais e as camadas intelectuais, estando presente, por exemplo, nas peças produzidas pelos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, em manifestações da Música Popular Brasileira e mesmo na literatura. O romance *Quarup* de Antônio Callado talvez seja a peça literária que melhor expressou essa tendência de busca por uma identidade nacional, algo discernível no próprio itinerário do padre Nando, que se junta a uma expedição em busca do centro geográfico do Brasil, no que temos uma metáfora da busca do que fosse o coração da nação.

No período em que Ignácio de Loyola trabalha no romance *Zero*, durante os anos de 1967-1969, essa postura, que muitas vezes tendeu ao essencialismo, de se perceber e forjar uma identidade nacional, já vinha sendo questionada pela Tropicália, tendência artística que se propunha abertamente transgressora e radical. Em certa medida, não seria exagero afirmar que *Zero* consiste num tipo de "romance tropicalista" e "contracultural", pois nele se verifica os mesmos pressupostos estéticos que podiam ser discernidos, por exemplo, nas montagens do Teatro Oficina, quais sejam, a opção pelo mal gosto e pelo deboche, a exposição e louvação do arcaico como aquilo que nos constituiria, uma estética do choque voltada para o desvelamento e crítica das condutas entendidas como tipicamente burguesas. Essa marca tropicalista que identificamos no romance *Zero* acabava por se contrapor também às concepções de identidade nacional difundidas pelos militares.

Na verdade, a construção de uma política cultural oficial do regime militar, conforme indicam os autores Heloísa Buarque de Holanda e Augusto Gonçalves, apropriou-se largamente de elementos e de percepções provenientes das esquerdas nacionalistas tradicionais. Ou seja, o projeto de buscar o autêntico homem brasileiro, de encontrar o âmago da identidade nacional, levou o Estado a apropriar-se "de questões que marcaram profundamente as concepções e o ideário de amplos setores da intelectualidade e dos produtores de cultura nos anos 60".[84] Num dado momento da

[84] HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. "A ficção da realidade brasileira". In: **Anos 70: ainda sob tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, pp.99-128 (publicado pela primeira vez em 1979). p.112.

ditadura, tanto os membros e entusiastas do Partido Comunista Brasileiro quanto os militares que ocupavam o poder valorizavam os mesmos aspectos de uma identidade nacional, ambos pendendo para uma mistificação essencialista do que consistiria a alma do povo brasileiro, ambos receosos das influências estrangeiras que poderiam prejudicar a construção identitária almejada.

Especialmente durante o governo de Emílio Garrastazu Médici, aponta o historiador Daniel Aarão Reis, ocorreu na vida política brasileira o retorno de uma "tradição fundada pela ditadura varguista", qual seja, o nacional-estatismo que defendia a intervenção ativa do estado "nos mais variados setores econômicos". O fortalecimento e dinamismo das empresas estatais já existentes, "como a Petrobrás, a Vale do Rio Doce e a Companhia Siderúrgica Nacional" mais a forte atuação dos bancos nacionais (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico, Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal) indicavam que "o poder público aparecia, em todos os setores, como que hipertrofiado".[85] Nessa conjuntura, o nacionalismo, entendido como um conjunto de princípios, passou a consistir numa espécie de política oficial do Estado, isso a despeito do investimento estatal no desenvolvimento técnico e infra-estrutural que iria resultar na difusão cada vez maior da cultura estadunidense entre os consumidores brasileiros. Esse pendor nacionalista, indissociável, naquele momento, da política desenvolvimentista, fica explícito na política cultural do regime militar gestada a partir da criação do Conselho Nacional de Cultura (CNC), em 1966, ainda no governo Castelo Branco, órgão que iria contribuir para elaboração de uma política cultural oficial da ditadura.

No mesmo ano em que *Zero* foi lançado no Brasil, 1975, o governo Geisel divulgou um documento que revelava o modo como o Estado vinha, desde a criação do CNC, compreendendo o setor cultural. Intitulado de *Plano Nacional de Cultura* (PNC) o referido documento é permeado por uma concepção de cultura nacional entendida como aquilo que constituiria o espírito de um povo, aquilo "que é o responsável maior por sua identidade."[86] Embora possamos reconhecer que, na qualidade de texto político, o documento incorria em mentiras deslavadas ("o governo brasileiro não pretende,

[85] REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no brasil**: do golpe à constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p.79-81.
[86] MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Política nacional de cultura**. Departamento de Documentação e Divulgação. Brasília, DF – 1975, p.8

direta ou indiretamente, substituir a participação dos indivíduos nem cercear as manifestações culturais que compõem a marca própria do nosso povo"), a leitura do mesmo nos possibilita compreender o modo como o poder relacionava a produção cultural ao projeto mais amplo de promoção do nacionalismo desenvolvimentista.[87] Segundo o referido documento, a cultura seria "o meio indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade." Conforme destacam Heloísa Buarque e Augusto Gonçalves, dentre os objetivos mencionados no PNC havia o de "preservar a identidade e a originalidade fundadas nos genuínos valores históricos-sociais e espirituais de onde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia".[88]

Portanto, é contra essa vertente política, proveniente primeiro da cultura da esquerda nacional-popular e posteriormente do próprio aparato governamental que vinha se apropriar dos elementos dessa cultura, que Loyola Brandão se volta em seu *Zero*. Enquanto o Estado e as esquerdas tradicionais estabeleciam que a arte deveria estar engajada na busca pelo elemento nacional, Loyola Brandão caminhava na contracorrente, transgredindo o enquadramento dado em relação àquele elemento e propondo a desconstrução daquela identidade. Grande parte dos elogios percebidos nas primeiras críticas ao livro parecem valorizar esse teor transgressor que contrariava a concepção essencialista da identidade nacional defendida pelo poder. Em contrapartida, no mesmo período ditatorial, as críticas nada elogiosas aos trabalhos de autores como Jorge Amado, José Louzeiro e João Antônio iriam se basear no suposto fato de que tais escritores teriam incorporado, em seus trabalhos, a mesma compreensão da identidade nacional sustentada pela ditadura.[89] Uma das vozes que se destaca nessa formulação é a da crítica literária Flora Sussekind. Escrevendo em 1985, num momento em que a atmosfera de silêncio e terror já havia sido atenuada, no que teve como efeito o reavivamento de um espaço de debate público entre os proponentes das mais diversas tendências de esquerda, a crítica, comentando as consequências da política de incentivo e censura do regime, enfatiza o poder de um aparato:

> Tão poderoso que faz vista grossa inclusive para a divulgação de textos que se consideram "de denúncia" como os de um José Louzeiro ou de João

[87] Sobre essa questão, ver FERNANDES, Natalia Ap. Morato. "A política cultural à época da ditadura militar". **Contemporânea –** Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos**,** v.3, n.1, p.173-192. Jan – Jun, 2013.
[88] HOLLANDA... **Anos 70: ainda sob tempestade**... p.111.
[89] Ibid. Consultar as seções "O bem amado" e "O caso João Antônio".

> Antônio, porque neles, como na maior parte da literatura-verdade do período, percebem colaboradores involuntários, mas bastante eficientes. Isso porque servem ao mesmo senhor: ao interesse de representar literariamente o Brasil. E até o negativo da foto interessa à Política Nacional de Cultura. Em positivo ou negativo, o texto-retrato tende a ocultar fraturas e divisões, a construir identidades e reforçar nacionalismos pouco críticos (SÜSSEKIND, 2004, p.46).

O tom polêmico dessas afirmações indicam tanto a centralidade do tema nacionalismo naquela conjuntura político-cultural, quanto a maneira pela qual o referido tema passava a contaminar o debate estético, favorecendo avaliações críticas interessadas na valoração positiva de textos que não "colaborassem" com o "interesse de representar literariamente o Brasil".

Grande parte do romance político da ditadura se insurge pretendendo revelar as "fraturas e divisões", toda desarmonia que era simplesmente deixada de fora na construção identitária propagada pelo poder: o autoritarismo, a violência constitutiva da sociedade, o conservadorismo obscuro, as cisões e antagonismos sociais de diversas ordens. Esse movimento verificado no conjunto do romance-político tinha como alvo, portanto, os fundamentos discursivos e simbólicos do regime militar.

Vejamos outro modo como a questão nacional foi abordada. Enquanto no romance de Ignácio de Loyola a ambientação transnacional como que sugere a diluição da atmosfera nacionalista, isso a despeito do o romance em momento algum se desvincular dos problemas nacionais, a narrativa comentada a seguir expõe o nacionalismo dos militares por meio de um tipo de construção alegórica. Trata-se do romance *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães, obra que pode ser definida como uma crítica alegórica ao nacionalismo da ditadura.[90] Neste livro temos uma trama que se desenvolve em Lagoa Branca, uma cidadezinha provinciana que vive as vésperas das festividades do feriado de Independência. Embora o autor mire a ditadura e seu discurso ufanista, a ambientação da história se passa durante Estado Novo, momento em que a Ação Integralista Brasileira atuava como agrupamento direitista inspirado em valores assumidamente nacionalistas e autoritários. Ao explorar o tempo passado de modo a criticar o poder ditatorial do presente, o autor estabelece assim um elo entre conjuntura históricas distintas mas que carregam elementos que as aproximam, um dos quais seria o predomínio de governantes de perfil autoritário, como é o caso da personagem do Coronel João Cândido Braga Jardim, o prefeito que alegoriza a vontade

[90] GUIMARÃES, Josué. **Os tambores silenciosos.** Porto Alegre, Globo, 1979.

ditatorial e que espera fazer da comemoração de sete de setembro uma grande festa cívica. No dia da festividade, porém, as ruas da cidade ficam vazias, verifica-se a completa ausência dos moradores de Lagoa Branca. Vejamos o trecho que apresenta a reação do Coronel diante do fiasco da cerimônia:

> - Bem, se era isso o que os senhores queriam – disse o coronel que havia aberto o colarinho e feito correr o nó da gravata – podem considerar-se vitoriosos. Esculhambaram com o Sete de Setembro, mancharam o meu nome, cagaram na História de Lagoa Branca, na História do Rio Grande do Sul, mijaram na história de nossa pátria: meus cumprimentos.
>
> - Mas coronel – tentou dizer o conselheiro.
>
> - Cale a boca, seu cabeça de vaca de colarinho duro; aqui quem fala sou eu e mais ninguém. Vou telegrafar para o Chefe de Polícia do Estado, para o Governador Flores da Cunha, para o Presidente Getúlio Vargas e pedir que eles mandem tropas federais, vou mandar abrir inquérito de verdade, inquérito para valer, desta vez boto todo mundo na cadeia, o que vai pegar menos grade aqui, posso jurar, pode contar dez anos, um para cada dedo das mãos. E depois – levantou-se ameaçador – vou fundar uma nova cidade, eleger uma outra Câmara, criar escolas novas, vou começar tudo de novo como depois do dilúvio; estão vendo essa água toda caindo lá de cima? pois vai ser o dilúvio para os traidores, a lição vai servir para os próximos cem anos; quero nesta cidade gente menos ordinária, menos ingrata, com mais vergonha na cara. Não acharam muito fácil sabotar o Dia da Independência? pois eu vou achar mais fácil ainda varrer esta cidade de todos os pulhas, fazer uma limpeza em regra e é uma pena que a gente não esteja hoje na Espanha, mandava passar todo o mundo pelas armas; bem fazem eles, meus aplausos ao Generalíssimo Franco, herói nacional. Claro, tudo muito fácil, um adoece disto, outro daquilo, um fica em casa com a desculpa de que tirou o joelho fora do lugar, outro porque tem uma feridinha na cara, outro porque está com caganeira e até nem duvido que outros resolveram fornicar no dia de chuva, sim, fornicando no dia Sete de Setembro, com o país em pleno "Estado de Guerra" (GUIMARÃES, 1979, p.201-202)

O "diálogo" em questão funciona como um modo de o leitor perceber a perspectiva do "outro", daquele que possui uma mentalidade contrária aos princípios humanistas, procedimento este muito comum no conjunto do romance-político. Interessava àqueles escritores tentar captar a mentalidade autoritária, a conduta do sujeito que valoriza práticas genocidas, o olhar do general, do algoz, a perspectiva dos torturadores, a visão da dona de casa que adere e colabora com a ditadura. No caso do romance de Josué Guimarães, esse procedimento realça a personalidade autoritária do prefeito e coronel que promete inquéritos e expurgos contra praticamente todos os habitantes da cidade que ele governa. Essa personalidade, ao compreender que o mundo não se adequa à sua vontade, sugere a ideia de fundar uma nova cidade, com novas escolas, com nova câmara instituída, como se fosse um deus severo capaz de assassinar seus detratores num movimento que se equipararia ao dilúvio, a condenação de todos os

pecadores à catástrofe seguida da criação de um outro mundo. A referência aos nomes de personagens reais, como o governador do Rio Grande do Sul à época do Estado Novo, José Antônio da Flores Cunha e os ditadores da Espanha e do Brasil, outra constante no romance político, aqui consiste num modo de se formular uma crítica a uma tradição política que se estende até o presente ditatorial. Vejamos o trecho em que o Coronel explica ao inspetor o planejamento da festividade de sete de setembro:

> O negócio é o seguinte; segunda-feira vamos ter a nossa grande festa da Independencia, a cidade vai ficar engalanada, aqui o nosso chefe de Obras já determinou uma limpeza em regra em todas as ruas e lugares públicos, as casas vão ser embandeiradas, pedi a todos que vestissem as suas melhores roupas, quero sorriso na cara de toda gente, afinal, foi nesse dia, há 114 anos, que D. Pedro I deu o grito da "Independencia ou Morte", inscrito na História Universal com letras de ouro (GUIMARÃES, 1979, p.83)

A menção a D. Pedro I e seu grito da independência feita pelo Coronel dialoga com o translado dos restos mortais do primeiro imperador do Brasil, ocorrido em 1972. O evento foi celebrado pela ditadura na comemoração dos 150 anos do sete de setembro. A expectativa do coronel então evoca o uso do passado histórico pelo poder. No trecho selecionado, verifica-se uma gradação que traduz o ímpeto autoritário da personagem, primeiro ela promete interferir na aparência das casas dos moradores, depois pensa em impor as vestimentas e o sorriso no rosto dos participantes da festividade. Essa postura do Coronel, na medida em que atende ao propósito de promover a comemoração do nascimento do Estado brasileiro, acaba por desvelar a natureza do nacionalismo dos militares, qual seja, um ufanismo extremamente conservador que se apresenta como herdeiro de uma tradição política assumidamente autoritária.

A crítica ao nacionalismo verificada em *Os tambores silenciosos*, em suma, atrela a consolidação da identidade nacional aos valores autoritários, algo que nos permite entender melhor os modos pelos quais, ao longo da nossa história, a bandeira e outros símbolos nacionais foram manejados pelas elites conservadoras. No caso da ditadura, todo o ufanismo político dos militares transparecia nos discursos públicos, nos slogans que foram consagrados pela memória coletiva, a exemplo daquele "Brasil: Ame-o ou Deixo-o" ou ainda nas diversas cerimônicas públicas pelas quais os militares buscavam legitimar o seu poder a partir da louvação da exaltação de símbolos nacionais. Naquela conjuntura, um romance como *Os tambores silenciosos*, ao investir na alegoria como forma de caracterizar a personalidade autoritária e ao colocar essa figura como

defensora de uma cerimônia cujo sentido político estava na celebração de um acontecimento histórico que afirmava uma imagem gloriosa e harmônica da nacionalidade, teria atuado assim como uma crítica bastante contundente do nacionalismo em voga.

Cabe dizer que *Zero* também explorou as imagens da ditadura que precedeu o regime militar instaurado em 1964. No fragmento intitulado "Sacrifício ao grande ditador", é clara à referência à Getúlio Vargas, embora o líder populista não seja nomeado a exemplo do que ocorre em *tambores silenciosos*. Aliás, como acabamos de ver, esse é um dos traços pelos quais *Zero* se distingue de outros títulos do romance político, a menção cifrada, quase sempre cômica, a personagens da história. Assim como Josué Guimarães, Ignácio de Loyola explora nesse fragmento as aproximações entre duas conjunturas distintas. O "grande ditador" sequioso por sangue, que necessita, mesmo depois de morto, que lhe sacrifiquem vidas, aponta para um passado que dialoga com o presente ditatorial e também com o futuro imaginado pelo autor. Na medida em que a ação de *Zero* se passa num futuro (em relação ao período ditatorial) também caracterizado pelo domínio autoritário, Ignácio de Loyola sugere que, de tempos em tempos, na história desse país indefinido, irrompe um autoritarismo direitista sustentados nos símbolos, nas narrativas e nos componentes que glorificam determinada identidade nacional. Fora isso, outros trechos de *Zero* enfatizam a associação entre o poder ditatorial e a defesa de valores tipicamente nacionalistas. Não chega haver no livro de Ignácio de Loyola uma personagem que encarne essa postura e que ocupe um lugar importante na narrativa, como acontece com o livro de Josué Guimarães, mas algumas passagens evocam condutas similares àquelas assumidas pelo Coronel de *Os tambores silenciosos*.

Não foi apenas por meio desses exemplos, nos quais podemos observar uma referência direta ao tema do nacionalismo, que o romance-político questionou o ideário ufanista. Como afirmamos, o mero fato de estarem inseridos naquela conjuntura onde predominava o imaginário em torno do nacional, fez com que esse tipo de literatura adquirisse um status de contra-ideologia. Textos de forte teor político, como é o caso dos romances *Zero* e *Os tambores silenciosos*, na medida em que exibiam a realidade cruel da nação, contribuiam para a desconstrução da mitologia nacional. As cenas de tortura que abundam na prosa de ficção dos anos 70, por exemplo, impunham um outro modo de perceber a nacionalidade construída pelos militares e a busca pela identidade

nacional empreendida por setores da esquerda. As imagens de tortura, no cenário em que eram expostas, acabavam por macular a identidade do homem nacional pretendida pelos discursos oficiais do poder e consequentente desconstruir a imagem de nação que a ditadura buscava difundir.

Literatura e Jornalismo

A presença de comentários políticos como aqueles verificados em *Bar don juan* ou em *Os tambores silenciosos*, mais o registro da violência de estado no interior das obras aqui apresentadas favoreceu uma série de análises que identificaram nos títulos do romance político um tipo de objetividade que, por se amparar estritamente numa espécie de pacto informativo, seria nociva à ficção. Na medida em que alguns escritores do romance pós-64 pretendiam informar o leitor a respeito da história que estava em processo, eles assumiram o risco de sujeitar o teor imaginativo próprio da ficção ao circunstancial do momento histórico. A complexidade dessa problemática já foi apontada por David Arriguchi num debate, publicado em livro, que hoje se tornou clássico entre os estudos sobre a prosa de ficção dos anos 1970. Para o crítico:

> A questão que se deve colocar a todos estes livros, eu acho que é aquela questão básica de Benjamim. O que se deve perguntar a todos eles, se eles estão suprindo ou não o discurso histórico, é se a aparência do conteúdo de verdade que eles têm deve-se inteiramente ao factual, ao circunstancial que eles estão representando, ou se o circunstancial é que é sustentado pelo conteúdo de verdade. Compreendem? Se a aparência do conteúdo de verdade se deve à história dos eventos mais na cara, mas que não é verdade, ou se o factual que está lá está sustentado por um teor de verdade, o que seria a grande literatura. A dificuldade então é você deslindar neles o ponto íntimo em que a verdade possa estar ligada ao circunstancial. Todos eles têm a ideia de fazerem a história que não pode ser escrita. A questão que eu estou levantando é se eles estão, de fato, fazendo esta história, se de fato eles estão tratando do conteúdo de verdade que eles estão vivendo. Se eles não estão mergulhados na pura singularidade. Este é o tema central que eu estou observando (ARRIGUCCI, 1979, p.87)

Podemos entender então que a objetividade, compreendida como o esforço para se captar a verdade tangível de um dado momento, isto é, toda a gama de processos, relações humanas, acontecimentos passíveis de serem apreendidos objetivamente, pode tanto restringir-se ao circunstâncial, resultando, portanto, apenas numa verdade falaciosa, quanto pode lograr alcançar um teor de verdade que seria própria da "grande literatura". Como seria possível, então, deslindar nessas obras "o ponto íntimo em que a

verdade possa estar ligada ao circunstancial?" Um bom caminho seria observamos um aspecto bastante característico do romance publicado durante o regime militar, a saber, o diálogo e/ou a imbricação entre o jornalismo e a literatura.

Para início de conversa, devemos nos recordar que desde os primórdios da imprensa, ocorreu na nossa tradição literária uma proximidade entre o jornalismo e a ficção. Há mesmo quem afirme que desde a *Carta* de Pero Vaz de Caminha já se verificava uma tendência literária assentada especificamente na mescla do pacto informativo com um pacto de tipo imaginativo.[91] É no século XIX, contudo, que se verifica um estreitamento entre os dois domínios, visto que muitos romances foram publicados no espaço do jornal. A respeito do impacto da imprensa no meio literário durante a aurora da Primeira República, Nicolau Sevcenko fez a seguinte avaliação:

> O jornalismo, impondo uma vigorosa padronização à linguagem e empregando com baixas remunerações praticamente todos os homens de letras nas suas redações, acabou necessariamente exercendo um efeito geral negativo sobre a criação artística. Tendendo ao sufocamento da originalidade dos autores e contribuindo em definitivo para o processo de banalização da linguagem literária, suas baixas remunerações exigiam ainda uma facúndia e prolixidade tal dos escritores, que impediam qualquer preocupação com o apuro da expressão ou do estilo (SEVECENKO, 1985, p.100).

A avaliação que Sevcenko faz a respeito do "efeito geral negativo (do jornal) sobre a criação artística" ao longo da Primeira República é parcialmente válida também para a produção literária vigente durante a ditadura, pois se aplica a um conjunto de textos que se contaminaram fortemente pela linguagem padronizada do jornal, algo que em alguns casos se deu em detrimento do "apuro da expressão ou do estilo". A conjuntura autoritária acabou por alçar a influência do jornalismo sobre a literatura a um patamar inédito. A explicação mais difundida é que após a repressão e a censura dos grandes jornais, muitos jornalistas, dispostos a procurarem outros canais que lhe permitissem desempenhar seu ofício, teriam migrado para a literatura, levando consigo toda uma escola, todo um modo de escrever, indo assim ao encontro de uma demanda social por informação.[92]

Entretanto, essa explicação corrente desconsidera um movimento verificado no próprio campo da imprensa. Ora, após o cerceamento dos grandes veículos de

[91] COSSON, Rildo. **Romance-reportagem: o gênero**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001. [localizar página]
[92] COSSON... **Romance-reportagem**... p.16.

comunicação, verificou-se, de acordo com o escritor e jornalista Bernardo Kucinski, o surgimento de dezenas de jornais da chamada imprensa alternativa. *O movimento*, *O pasquim*, *Opinião*, entre os mais célebres, mas também outros menos como *Flor do mal*, *Varadouro*, *Pato macho*, foram gestados e forjados por aqueles que tinham perdido espaço na grande imprensa. [93] A despeito de a censura ter sido responsável por lhes imputar prejuízos consideráveis, esses veículos se tornaram, para o jornalista comprometido com a postura crítica em relação à ditadura, igualmente promissores, haja vista o amplo segmento de potenciais consumidores descontentes com o colaboracionismo de uma parcela da imprensa.[94] Assim, a explicação corrente, que defende ter havido uma migração do jornal para a literatura, a despeito de ser bem embasada, pouco diz da escolha dos sujeitos históricos. Estes teriam sua ambição de integrar o prestigiado ramo da literatura ocultada sob a ingrata justificativa da necessidade histórica, assim, como se os sujeitos abrissem mãos de seus anseios e fossem levados, pela força dos acontecimentos, a fazer algo à contragosto, a empunhar a caneta do romancista quando na verdade, tivessem suas vidas se dado numa hipotética realidade democrática, teriam preferido continuar empunhando a caneta do jornalista. Ademais, como indicou Rildo Cosson, o diálogo entre jornalismo e ficção, na conjuntura ditatorial, pode ser pensado também de modo inverso, isto é, observando-se não a ida do jornalista para o campo literário, mas sim a ida da linguagem literária para o campo do jornal. Paradigmático desse movimento teria sido o apelo que o jornalismo praticado pela *Revista realidade*, lançada no ano de 1966, fez aos recursos tipicamente literários como modo de modernizar o fazer jornalístico.

Seja como for, a imbricação entre os gêneros jornalísticos e literários consistiu num recurso tão utilizado pelos romancistas da época ditatorial que resultou no surgimento de um novo gênero literário, o romance-reportagem, algumas vezes também chamado de romance-verdade. As narrativas desse gênero se valeram de estratégias narrativas análogas à utilizada pelo profissional do jornalismo, tais como, a utilização de uma narração transparente pela qual o enunciado em momento algum realiza o movimento de reflexão sobre si próprio, o recurso à exposição documental, isto é, à exposição do que seriam relatórios médicos, entrevistas, laudos policiais, como forma

[93] KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991.
[94] Para o caso de colaboracionismo da Folha da Tarde, ver KUSHNIR, Beatriz. Cães de guarda: entre jornalistas e censores. In. REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru, SP: Edusc, 2004.

de a ficção conferir um status de verdade atestada aos episódios narrados, a equiparação da personagem a uma pessoa real - como se a personagem de ficção não se caracterizasse justamente por ser um artifício através do qual o insondável do ser humano é circunscrito dentro de determinada configuração esquemática.[95]

Dentre os autores que se destacam nessa produção, Malcom Silverman, em seu trabalho já mencionado sobre os romances lançados durante o regime militar, cita José Louzeiro, um dos principais expoentes do romance reportagem, autor de livros como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975), *Aracelli, meu amor* (1976) *e Infância dos mortos* (1977), Valério Meinel, responsável pelo livro *Porque Cláudia Lessin vai morrer* (1978), Aguinaldo Silva, autor de *República dos assassinos* (1976), e *Sinval Medina*, autor do livro *Liberdade condicionada* (1980).[96] De acordo com Malcom Silverman a prioridade desses títulos era a de "reproduzir ficcionalmente algum caso delicado de injustiça comprovada, quase sempre contra os menos favorecidos".[97] Aqui, não nos deteremos sobre esse gênero literário. Mencionamos sua circulação mais como forma de situar o leitor em relação à conjuntura cultural na qual surgiram experimentos com a linguagem que pareciam explorar alguns traços do romance-reportagem visando a construção de um tipo de literatura mais preocupada com a elaboração da linguagem artística, algo que de fato parece estar ausente nos títulos que citamos acima. Citemos dois exemplos. *Em câmera lenta*, ao trazer para a narrativa um personagem que reporta a um sujeito histórico real, aproxima-se de um dos traços da literatura-verdade, mas vai além dessa produção na medida em que repeliu o que fosse aquela espécie de narração transparante almejada pelo jornalista tradicional. Outro exemplo que torna ainda mais perceptível a divergência entre os dois tipos de narrativa de que estamos falando. Aquela prática de exposição documental que, conforme Malcom Silverman, pode ser observada em alguns romances-reportagem, isto é, a presença na narrativa de documentos cuja função seria atestar a veracidade dos episódios narrados, é retomada com bastante força, e numa chave completamente distinta, por alguns experimentos ficcionais, a exemplo das narrativas *Reflexos do baile*, *A festa* e *Zero*. Relatórios

[95] A julgar pela procura empreendida pela polícia de Vitória por uma tal Rita Soares, personagem fictícia de um romance de José Louzeiro, parece que o romance-reportagem de fato foi bem sucedido no pacto de veracidade entre autor e leitor. Ver COSSON... p.38-39. Para o comentário sobre a personagem de ficção, ver ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida de; GOMES, Paulo Emilio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
[96] SILVERMAN... **Protesto e o novo romance brasileiro**... p.37-57
[97] Ibid, p.39.

policiais, trechos de reportagens e outros registros que poderiam ser qualificados de documentos, operam nesses romances não como a busca pela afirmação da veracidade dos fatos, mas como peças que levam o leitor a questionar justamente a dificuldade de os acontecimentos históricos serem registrados de maneira cristalina.

Ainda em relação ao diálogo entre jornalismo e literatura na prosa dos anos 1970, merece menção o fato de que alguns dos romances-políticos representaram o ambiente do jornal e as relações de poder presentes nesse ambiente, criando no plano literário uma galeria de personagens-jornalistas, a exemplo do livro *Cabeça de papel*, que se circuscreve à atmosfera da redação jornalística, ou do romance *A festa*, que apresenta diferentes perfis de jornalistas. No romance de Ivan Angelo, as características das personagens Samuel, Haroldo e Andrea expressam diferentes representações da profissão jornalismo. O primeiro representa uma linha de jornalismo combativo, que integrou a resistência cultural e entrou em conflito com a máquina da redação. O segundo personagem, Haroldo, representa o pragmatismo daqueles jornalistas os quais, sem necessariamente simpatizarem com o regime, acabaram por adotar uma postura omissa e escolheram viver o ritmo da máquina da redação, que exigia um tipo de trabalho incompatível com a militância política. Por fim, a personagem Andrea nos possibilita pensar na áurea romântica que envolve a imprensa, no fascínio pelo espaço da redação e pelo estreito vínculo que o jornalismo mantém com o poder.[98]

No caso do romance de Paulo Francis, lançando em 1976, a narrativa desenvolve-se quase que integralmente em referência aos dilemas e anseios partilhados pelo profissional do jornalismo.[99] Narrado em primeira pessoa pelo jornalista Hugo Mann, crítico de teatro, personagem que já foi associado ao alter-ego do autor, com enredo centrado na figura do dono de jornal Paulo Hesse, *Cabeça de papel* explora o modo como o espaço do jornal, ao invés de possibilitar uma leitura crítica do real, constitui-se como uma redoma que encerra uma gama de personagens convencidos de que a única realidade que importa é aquela que passa necessariamente pelos corredores da redação. Ensimesmados em sua arrogância, alimentada pelo fato de integrarem uma

[98] Esses comentários encontram-se em LIMA, Felipe Quintino Monteiro. **Personagens-jornalistas na literatura da década de 1970: uma abordagem do romance a festa**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012, 146p.
[99] FRANCIS, Paulo. **Cabeça de papel**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

seleta camada da população brasileira, o 0,3% de privilegiados, tais personagens se apresentam como aqueles que são capazes de saber de tudo.

> O estudantezinho vivendo "existencialmente" a Revolução, os oportunistas e doidos que seguiam a moda populista, as macacas de auditório, os simpatizantes conscientes, as massas inconscientes que não enxergavam sequer a bandeira que lhes erguemos, não sabem disso, desses "detalhes". Hesse e eu sabíamos de tudo (FRANCIS, 1976, p.84).

A arrogância que se veste de um pseudo-intelectualismo – um dos elementos mais evidentes no romance *Cabeça de papel* é a menção superficial à variados expoentes do pensamento contemporâneo e autores renomados – torna-se mais perversa ainda pela percepção de que o jornalista tem o poder de manipular a disposição fragmentária do jornal visando alcançar o efeito que seu ego deseja:

> É facílimo transformar uma matéria "do interesse da casa" em tédio absoluto, sem infringir uma única regra técnica de jornalismo. O noticiário de um tema pode contradizer, anulando-a, a picareta editorial. A justaposição de notícias, se não controlada centímetro a centímetro, é, ocasionalmente, mais subversiva que manifestos de terrorismo (FRANCIS, 1978, p.113).

Em suma, seja pelo investimento num tipo de objetividade que reporta à prática jornalística, algo largamente explorado pelos autores do romance-reportagem, seja pela representação dos personagens que compõem a engenharia de uma redação, essa literatura de que estamos tratando buscou na linguagem do jornal um modo de fazer valer sua disposição denunciativa. Muitos dos títulos lançados naquele período, porém, exploraram as possibilidades narrativas proporcionadas pelo jornal de um outro modo, mais radical e criativo.

O diálogo entre ficção e jornalismo apresentado no livro de Ignácio de Loyola Brandão, por exemplo, destoa significativamente do modo como esse diálogo surge nas narrativas comentadas neste capítulo. Mais do que qualquer romance da década de 1970, *Zero* colhe do jornalismo a feição fragmentada que se apresenta visualmente por meio da aproximação de colunas de texto ou por meio da inserção de quadros de texto na página da narrativa. Ao explorar o potencial da forma jornalística Loyola Brandão o faz tendo em vista a construção de uma totalidade perdida, fraturada. A presença do jornal em *Zero* pode ser destacada logo na abertura do romance, onde vemos uma página com uma coluna dividindo dois campos distintos de informação, situados abaixo

de um espaço em branco que sugere a supressão de uma manchete.[100] Além disso, verificarmos ao longo da narrativa a repetição da técnica de divisão da página em duas (33; 63; 94; 100; 117-119; 130; 132; 170; 180; 185-187; 226-228; 290-291;), além de outras similares, a exemplo da inserção de textos no espaço delimitado por formas geométricas quadriláteras (14;18; 22-23; 39; 42-43; 51; 54; 65; 67; 74; 133; 135; 150; 294; 300-301), o que reporta também à linguagem publicitária. Nota-se que o diálogo com o jornalismo visto em *Zero* é acentuado principalmente por influências mais propriamente formais, isto é, que remetem ao teor fragmentado do jornal.

Ensaiemos um passo no sentido de expandir a associação geralmente feita entre *Zero* e a linguagem jornalística. Ao fazê-lo, demonstraremos por quais razões o romance, mesmo incorporando certos procedimentos comuns ao jornalismo, afastava-se radicalmente daquele tipo de literatura conhecida como literatura-verdade. Conforme vimos, trabalhos como o de Rildo Cosson, que destacaram a eclosão do romance-reportagem no período, asseveram que quando a relação entre literatura e jornalismo foi pensada ela tendeu a ser tomando-se como modelo o que seria um tipo mais ordinário de produção jornalística, notadamente aquela mais hegemônica no mercado. Entretanto, em nosso entender, é possível abordar a traço experimental do livro de Loyola Brandão à luz do experimentalismo característico dos jornais da chamada imprensa alternativa. A similitude entre a composição textual vista em *Zero* e alguns períodicos surgidos à época de produção do romance nos permite a comparação entre dois gêneros textuais submetidos aos mesmos processos sociais e econômicos. Apenas para ilustrar o que afirmamos, nos detenhamos num exemplo centrado no tema da sociedade de consumo.

Na abertura do número 2 da revista *Flor do mal*, encontramos um texto de Jorge Mautner, uma das vozes da contracultura dos anos 1970. No referido texto, lemos um narrador a confessar um incondicional e irracional amor a produtos da sociedade de massa, tais como determinado sabonete e certa marca de refrigerante, espécie de manjar dos deuses: "quero também fazer uma declaração de amor para a coca-cola, que é um tubo vermelho, uma lata maravilhosa, um suco do paraíso que está sendo atualmente a bebida preferida de todos os deuses do Olimpo e dos deuses de todos os vudus, da África, do Caribe e do Brasil".[101] O texto de Mautner trata assim do fascínio exercido

[100] Essa sugestão encontra-se em VERTUAN, Ederson. Gênero, fragmentação e montagem em Zero, de Ignácio de Loyola Brandão. **Escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU**, Nilópolis, v.4, Número 1, p. 134-152, jan – abr. 2013, p.138.
[101] Ver MAUTNER, Jorge. Há um sabonete na esquina do mundo. **Flor do mal**, nº4, 1971, p.2.

pelos produtos perecíveis da sociedade de consumo. No caso do romance de Ignácio de Loyola Brandão, em muitas passagens a marca de refrigerante símbolo do consumo capitalista irrompe, como se fosse uma publicidade incrustada na própria narrativa. É interessante explicitarmos a analogia entre os dois trechos no que diz respeito ao modo como o produto de consumo surge associado à dimensão sagrada.

> A velha do charuto trouxe uma garrafa de Coca-Cola tamanho família, cheia de líquido verde e começou a aspergir Rosa. De cheiro enjoativo. As ânsias voltaram. A velha aproximou a garrafa de sua boca. Queria que ela bebesse. Forçava. Rosa virava o rosto / a menina ao lado acompanhava seus gestos, ansiosa / . Recusava. Vieram dois homens de azul, com botões vermelhos e verdes (BRANDÃO, 1976, p.253)

No texto de autoria do maldito Mautner o narrador confessa a paixão pelo refrigerante, "promovendo-o" ao status de a "bebida preferida de todos os deuses do Olimpo e dos deuses de todos os vudus, da África, do Caribe e do Brasil". A intersecção entre o arcaico e o moderno, um tópico recorrente da tropicália, aproxima, num mesmo universo textual, o carro-chefe da indústria de consumo e os "vudus de nossa ancestralidade africana". No excerto subtraído da passagem em que se dá o sacrifício de Rosa, a velha Igê-Sha, personagem que aponta para a nossa ancestralidade negra, utiliza uma garrafa de coca-cola, "tamanho família", como diz o slogan publicitário, para guardar o líquido utilizado no ritual. No romance e no texto de autoria de Mautner, percebe-se a associação de significados que remetem à temporalidades distintas, o tempo mítico dos deuses ou dos procedimentos de feitiçaria, de um lado, e o tempo da produção no capitalismo avançado, de outro. Nos dois casos vemos ícones da indústria de massa transmutando-se em objetos de desejo por parte das personagens fictícias, o que representava no mínimo uma profanação para aquela tendência nacionalista e anti-imperialista que durante muito tempo conferiu a tônica da cultura política de esquerda. As semelhanças apontadas entre as duas peças encarnam um dos aspectos relacionados ao que era referido à época como cultura do desbunde, conjunto de práticas avessas aos ideais de conduta propagados pela esperança revolucionária. Para essa cultura, era imperativo investir na procura por novas formas de percepção do real, formas essas que não se respaldariam pela tradição racionalista: "Mas chega de explicações, amor é cego, amo êste sabonete e pronto!", assim o narrador de Mautner encerra o texto mencionado.[102]

[102] Ibid, p.2.

O paralelo entre o romance e alguns traços da imprensa alternativa, aqui apenas esboçado, permite-nos situar o movimento pelo qual distintas produções questionavam o modelo de jornalismo coercitivamente adaptado ou acomodado à dinâmica sócio-política-econômica fomentada pela ditadura. A esse modelo submetido ao poder corresponderia uma força em si falsificadora, que buscava ocultar a verdade por meio de variadas táticas: censura, perseguição a jornalistas, difusão da propaganda política. No que tange especificamente ao parâmetro de comparação estabelecido por nós, a saber, a explicitação da capacidade enfeitiçante dos produtos ofertados, é interessante observar que os dois registros discursivos operam na contramão dos veículos controlados pelo poder. Neles o leitor têm antes uma exposição crítica da força do mercado que a mera reprodução dessa força a nível de enredo. É verdade que há em *Zero* também a exposição de uma linguagem jornalística mais convencional, mas veremos que isso se dá como apropriação antropofágica de um outro discurso, e não como a prática de uma linguagem semelhante à do jornal. Ao incorporar trechos de matérias jornalísticas para a narrativa, Ignácio de Loyola destaca a diferença entre os dois tipos de discursos, o ficcional e o jornalístico, algo que destoa da orientação do romance-verdade, onde prevalece a constituição de um discurso que é ao mesmo tempo ficcional e jornalístico. Essa exploração "mais formal" da linguagem jornalística verifica-se em outros títulos do período, especificamente naquelas obras que colheram do jornal a disposição fragmentada do real, conforme veremos a seguir na última sessão deste capítulo.

Fragmentação do discurso

Nos afastemos da questão da objetividade e exploremos outro traço, também constitutivo do jornal, verificado em alguns títulos do romance-político produzido durante a ditadura, a saber, a aproximação de distintas faces da realidade num arranjo textual construído sob o signo da fragmentação. É bem verdade que o cinema e o televisor, meios técnicos que expressam com mais intensidade a revolução do olhar que caracterizou o século XX, poderiam servir como ponto de partida para a abordagem do fenômeno da fragmentação do discurso visto nos romances analisados nesta seção. Livros como *A festa* e *Zero* apresentam um tipo de escrita nitidamente influenciada pelas linguagens audiovisuais. Esse ponto será considerado quando analisarmos a fragmentação do discurso nessas obras. Por ora, concentremos no exemplo do jornal,

pois sua disposição textual fragmentária, sua capacidade de aglutinar num mesmo espaço diferentes faces do real, ilumina mais diretamente o vínculo entre desenvolvimento técnico e a técnica literária empregada por alguns escritores.

Política, econômia, esporte, crítica literária, cultura, temas triviais do cotidiano, o jornal, no entender de Walter Benjamin, por ser cenário dessa "confusão literária", pode servir como ponto de partida para elucidarmos o problema do imbricamento entre comprometimento político de uma obra e a sua qualidade estética, ou, nos termos do filósofo germânico, a relação entre a tendência política e a tendência literária de uma obra. O ponto de partida para a compreensão dialética entre as duas tendências está no entendimento de que mesmo temas revolucionários, quando tratados por meio de uma técnica literária ultrapassada, podem gerar um efeito de sentido reacionário. Ou seja, o escritor solidário apenas no nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor, pode agir de modo contrarrevolucionário, contra a sua intenção, isto porque mesmo temas revolucionários ou radicais podem se adequar perfeitamente a uma estética conservadora.[103] Mas o que qualificaria a condição de produtor?

Walter Benjamin explana tal problemática afirmando que a tendência literária de uma obra pode "consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária". O escritor-produtor seria aquele que, além de ter consciência disso, saberia se valer do desenvolvimento técnico mais atual para elaborar uma forma de expressão adequada "às energias literárias" de seu tempo.[104] Reconhecendo que toda forma literária (a retórica, o romance, as tragédias, as epopeias) emerge em razão de necessidades históricas, o filósofo alemão identifica no jornal o surgimento de uma nova configuração caracterizada pela "fusão de formas literárias", num processo que "não somente ultrapassa as distinções convencionais entre os gêneros, entre ensaístas e ficcionistas, entre investigadores e vulgarizadores, mas que questiona a própria distinção entre autor e leitor."[105]A imprensa jornalística ilustraria assim a tese de que o intelectual no mundo contemporâneo não mais pode ser entendido como um gênio solitário criador, concepção valorizada pela perspectiva burguesa, mas sim como um produtor apto a "refuncionalizar" os aparatos técnicos que lhes são acessíveis.

---

[103] BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". In. **Magia, técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Obras escolhidas: volume 1**. Tradução de Serio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: editora brasiliense, 1985.
[104] Ibid, p.123.
[105] Ibid, p. 125.

De acordo com Walter Benjamin, Bertolt Brecht "criou o conceito de 'refuncionalização' para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes."[106] Considerando o movimento histórico que aponta para a "fusão de formas literárias", caberia aos produtores culturais ressignificar, atribuir uma outra função, às formas desenvolvidas pelo avanço técnico. Nesse prisma seria possível e desejável que o escritor operativo colhesse do jornal sua potencialidade de mesclar distintos discursos, de compor o mundo à maneira de um mosaico, de implicar o leitor na constituição de sua forma.

Esses apontamentos benjaminianos tornam-se especialmente pertinentes para a análise de alguns romances-políticos que se destacaram justamente por refuncionalizar o fundamento operativo de alguns meios técnicos, tais como o jornal e o cinema. O romance *Zero* realiza esse movimento. Para compô-lo, Ignácio de Loyola colheu do jornal a configuração fraturada, a disposição de abarcar variados aspectos da realidade numa forma que os integra em função da "impaciência do leitor". Mas não somente isso, verifica-se em *Zero* um movimento mais amplo de refuncionalização de outros aparatos técnicos que se expandiam largamente durante o período ditatorial. Do cinema, Ignácio de Loyola recolheu os procedimentos de montagem, da televisão, o fluxo narrativo incessante entrecortado pela publicidade, por fim, da publicidade, o autor de *Zero* mimetizou a "promoção" de produtos formulada numa linguagem concisa, direta e expressiva. Essa disposição de dialogar com outros meios técnicos, de operar uma fusão de formas, sustenta, ao lado de outros fatores, a fragmentação do discurso narrativo, um dos aspectos mais evidentes em *Zero* e em outros títulos da produção literária dos anos 70.

Dentre as narrativas que integram o romance-político produzido durante a ditadura, *Zero* talvez seja o caso mais expressivo de fragmentação do discurso. Além do romance de Ignácio de Loyola Brandão, poderíamos identificar esse recurso estético em livros como *Reflexos do baile*, *A festa*, *Operação silêncio*, *Quatro-olhos*. Cada um desses títulos apresenta uma estrutura que incorpora diferentes modalidades de fragmentação do discurso: a) o uso da "descontinuidade temporal" por meio da "fusão entre presente, passado e futuro", b) a "desarticulação causal entre os acontecimentos",

[106] Ibid, p.127.

c) “o fluxo desgovernado de imagens e/ou de elementos”, d) “a oscilação ou mudança de foco narrativo”, e) “a perda dos nexos lógicos da frase.”[107] Vejamos exemplos de algumas dessas modalidades de fragmentação do discurso na prosa de ficção da ditadura:

Exemplo 1

> Plano de conjunto do poeta com a índia. Ela acende uma fogueira. Poeta: você não acha que somos loucos? Plano americano da índia, ela sorri sem entender nada. Poeta em *off*: Loucos, você entende? Loucos, malucos, alucinados, birutas, varridos. Contracampo do poeta, primeiro rindo e depois sério. Poeta: não me olha assim, mulher, eu tenho medo. Uma estatística conservadora informa: quatrocentas peças teatrais interditadas. ZERO circulando na Itália, em Portugal; no Brasil, não senhor! Um romance de Loyola. (SOUZA, 1979, p.189)

Exemplo 2

> Sobravam na praia os restos dos cinco dias: garrafas vazias, latas, tampas, papéis, plásticos, copos, colchões, pedaços de guitarras, cordas, preventivos, paus, sapatos, vestidos, meias, calcinhas, cuecas, cabelos, colares, anéis, dinheiro, restos de frutas, de comidas, discos, dentes, unhas, rolhas, canetas, óculos, cintos, brincos, cordões, sutiens, pocket-books, cassetetes, facas, punhais, palha, canos, modess, caixas, vibradores, trincos de portas, peças de carro, revistas, relógios, ponds, jornais, botões, filmes, o cheiro da maresia, vômitos, mijo e bosta, restos de bebidas fermentando ao sol e chuva, restos de comida fermentando ao sol e chuva, esperma, maconha, cigarros. E o sol da liberdade em raios fúlgidos / brilhou / José com a boca cheia de areia úmida. (LOYOLA, p.296)

Exemplo 3

> “As primeiras levas de retirantes chegaram às capitais do Nordeste, com a repetição dos tristes fatos que marcam a seca. No Mercado de João Pessoa, uma mulher oferecia, domingo, os filhos a quem os quisesse levar.”
>
> (Jornal “O Estado de S. Paulo”, em 25 de março de 1958)
>
> “Todas as classes já se organizaram nesse País, com exceção dos camponeses. O operário tem o seu sindicato, o estudante, a sua união, o militar o seu clube, o comerciante, o jornalista ou o funcionário público a sua associação, o industrial, o seu centro. Somente o camponês não se uniu em um órgão de classe capaz de defendê-lo. Esse seu justo anseio é sufocado com violência. É crime falar em sindicato para o camponês.”
>
> (Francisco Julião, deputado, no jornal “O Estado de S. Paulo”, em 15 de dezembro de 1959) (ANGELO, 1976, p.23)

[107] CALEGARI.... **A literatura contra o autoritarismo**... p.15.

.

No primeiro exemplo extraído do livro *Operação silêncio*, romance que Márcio Souza publica em 1979,[108]verifica-se um tipo de fragmentação caracterizado pela desarticulação causal entre duas cenas e pela fusão entre duas temporalidades, uma referente à ditadura, na qual o narrador chama a atenção para o romance de Loyola, evidenciando a fama que o livro alcançara após sua publicação e censura, e outra referente à época das grandes navegações. Essa segunda temporalidade equivale à narrativa cinematográfica composta pelo protagonista do romance, Paulo Conti. Ocorre que ao imitar a linguagem do cinema, criando um gênero híbrido que incorpora a forma do roteiro cinematográfico, Márcio Souza aproxima duas situações distintas, cada qual relacionada a um tempo específico. O que acontece no roteiro do filme não tem relação direta com a censura ao romance de Ignácio de Loyola. A transição entre uma passagem e outra é brusca e simula um corte cinematográfico. Para além disso, a passagem em que o poeta conversa com a índia foi construída por meio da variação de foco alcançada pela intercalação de distintos planos (plano de conjunto, plano americano, contraponto), caracterizando um tipo de fragmentação distinta do primeiro tipo apontado.

Já no segundo exemplo temos um caso típico de fluxo desgovernado de imagens, recurso recorrente no romance *Zero*. No desfecho do livro de Ignácio Loyola o narrador apresenta uma paisagem repleta de restos de um festival. A construção destaca a enumeração de dezenas de itens no espaço da praia, alguns dos quais podem ser aproximados por pertencerem ao mesmo campo semântico (“vestidos” “meias”, “cintos”, “brincos”, “colares”). O que prevalece, no entanto, é a aproximação de elementos que não pertencem ao mesmo campo de significado (“pedaços de guitarra”, “restos de frutas”, “jornais”, “vômitos”) mas que, em conjunto, significam os restos e sobras de um evento que se encerrou . O fluxo narrativo gera um efeito de saturação de coisas, algo que remete também à superabundância de produtos no sistema capitalista, aqui traduzida pela imagem expressiva do lixo. A crítica do autor ao saturamento do mundo é concretizada pelo desfile das sobras e pela valorização do lixo na construção da paisagem narrativa.

Por fim, no terceiro exemplo, extraído do livro *A festa*, de Ivan Angelo, vemos a mudança do foco narrativo associada justamente à disposição textual do jornal. Diferentemente dos dois tipos de fragmentação comentados acima, o trecho de Ivan Angelo é caracterizado por aproximar dois discursos, conservando entre ambos um

[108] SOUZA, Márcio. **Operação silêncio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

espaço em branco que demarca a transição entre dois olhares, o primeiro aparentemente subtraído de uma "reportagem" sobre a fome e um segundo que consiste na avaliação sobre a situação do camponês feita pelo deputado Francisco Julião. O contraste entre os dois fragmentos evidencia o fato de que uma mesma matéria (o desamparo e a sina do homem do campo) pode ser abordada por diferentes óticas. Se o exemplo extraído de *Operação silêncio* reporta ao corte abrupto de cena, o trecho de Ivan Angelo realça o processo de montagem, isto é, a construção da narrativa por meio da combinação de múltiplas perspectivas, cada qual delimitada num espaço textual particular, procedimento utilizado em todo o romance. Mais adiante exploraremos outras passagens do romance *A festa* na intenção de demonstrarmos a eficácia do descentramento narrativo na tarefa de se representar as derrotas. Por enquanto, vejamos como alguns trabalhos críticos explicam a fragmentação nos romances abordados nesta seção.

Com base nesses trabalhos, podemos entender que a explicação para a recorrência do estilhaçamento do discurso na prosa literária dos anos 1970 pode apontar para muitos caminhos, sendo que todos desembocam na percepção de que o referido recurso estético está entralaçado a processos históricos responsáveis por dificultar e /ou inviabilizar a "apreensão total" da existência humana. O caminho indispensável a uma crítica historiográfica consiste em relacionar o recurso em questão aos processos que caracterizaram o tempo imediato no qual os romances aqui abordados estão inseridos. De acordo com Lizandro Calegari, autor que explorou essa via explicativa, a fragmentação formal em romances como *Zero* "está, de diferentes formas, vinculada à desordem social" verificada ao longo do regime ditatorial.[109] O autoritarismo que se valia de práticas de violência mais a expansão dos meios de comunicação de massa concorreriam para a percepção de desordem social e exigiriam do escritor uma técnica capaz de significar o caos, afastando o discurso da perspectiva centrada e unissonante que prevaleceu em outros momentos da história literária, mas que se tornou imprópria diante da nova conjuntura.

Outro argumento foi fornecida opelo crítico David Arriguchi, que associa procedimentos como a fragmentação e a alegoria aos efeitos da modernização:

> É que no Brasil, assim como nos países hispano-americanos, a força com que se impõe à consciência do escritor a necessidade de representar a realidade

[109] CALEGARI.... **A literatura contra o autoritarismo**... p.14.

> histórica imediata equivale ao peso das contradições que as exigências da modernização imprimem às sociedades retardatárias. Descentrado pelos descompassos do desenvolvimento, o escritor é, por um lado, puxado pelas necessidades de representar uma matéria histórico-social que parece pedir tratamento realista. Por outro, há a cara desajeitada do novo, fruto recente da modernização, pedindo tratamento conflitante com o anterior. Dificultada a síntese da totalidade, arrisca-se no fragmentário em busca do poder alusivo das formas alegóricas. (ARRIGUCCI, 1979, p.11)

> A tendência à alegoria mostra que não é apenas a repressão da linguagem que num determinado momento obriga a falar através de metáforas continuadas – e daí a alegoria. Mas há uma coisa mais grave, mais profunda, e é o problema de que é muito difícil se ter a visão da totalidade, a visão da abrangência. A alegoria é a forma alusiva do fragmentário. Este é o ponto. Não creio que este problema se reduza ao nosso destino brasileiro. Existe uma coisa mais geral. Certamente isso está acompanhando a história do capital, não necessariamente a condição do governo autoritário brasileiro. A fragmentação, o fundamento do alegórico, não está na singularidade do destino brasileiro no momento. Ela está na amplitude da história do capital e na impossibilidade da gente dizer, num determinado momento, a totalidade. Isso é que determina o alegórico, não é a simples situação imediata do governo autoritário de tal a tal ano. A alegoria é anterior aos anos de repressão, a forma alegórica é anterior (ARRIGUCCI, 179, p.95)

O crítico aponta que na medida em que os escritores do romance-político buscaram conciliar o compromisso de representar a matéria histórica, "que parece pedir tratamento realista", com o empenho de representar as novidades do processo modernizador, os mesmos encontraram na fragmentação um procedimento que substituia a difícil e cada vez mais impossível "síntese da totalidade". Conforme essa perspectiva, recursos como a fragmentação e a alegoria estão atrelados às contradições impostas pelo processo modernizador. David Arriguchi concebe a alegoria como a "forma alusiva do fragmentário". Para o crítico, a recorrência dessa forma de expressão está relacionada à dificuldade de o ser social alcançar "a visão da totalidade, a visão da abrangência". Trata-se de um movimento que não se circunscreve apenas à realidade brasileira, mas reporta também ao processo de acumulação do capital. Embora essa via explicativa pareça, num primeiro momento, confrontar a explicação que via na fragmentação um modo de se representar a desordem discuscrita relacionada à ditadura, acreditamos que ambas podem coexistir, visto que o regime militar esteve comprometido com a modernização capitalista.

Outro autor que relaciona fragmentação e modernização é Malcolm Silverman. Segundo ele, a fragmentação em *Operação silêncio* evocaria a "industrialização trepidante e desorganizada do Brasil pós-1964",[110] já a "colagem multifacetada de

[110] SILVERMAN... **Protesto e o novo romance brasileiro**... pp.139;281.

episódios inconclusos", que o ensaísta identifica em *O homem sem rosto (1964)*, de Olympio Monat remeteria a "um Brasil em fase de industrialização, com seu ritmo neurótico e seu mercantilismo arrasador".[111]

Mais um caminho possível, que não chega a se contrapor aos anteriores, seria o de relacionar a fragmentação do dicurso a um processo que já vinham ocorrendo no mundo ocidental muito antes da ditadura de 1964 acelerar a modernização capitalista. Trata-se do solapamento daquele tipo de racionalidade que nutria a forma realista clássica, a mesma que "oferece constantemente à sociedade (...) o conforto de uma visão sistemática de si própria e a segurança de um sentido estruturado."[112]A contemplação de tipo realista, centrada por natureza, tornou-se frágil diante das grandes transformações históricas que marcaram o século XX. A esse respeito, Theodor Adorno afirma que:

> O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de "sentar-se e ler um bom livro" são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concetração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice (ADORNO, 2003, p.53)

Tendo como referência as duas grandes guerras que remodelaram a situação geopolítica no mundo, o teórico da Escola de Frankfurt afirma que com justiça, a impaciência e o ceticismo vão ao encontro da narração que surge como se o narrador fosse capaz de apreender aquelas experiências de modo articulado. Seguindo o raciocínio adorniano, poderíamos entender que situações extremas, como são as guerras e as ditaduras, ou processos de grande alcance responsáveis por modificarem profundamente as relações humanas, como o desenvolvimento acelerado dos meios técnicos, contribuiram para o destronamento da contemplação realista do mundo. Este tipo de apreensão do real não convence mais o leitor porque não exprimi, em sua forma, a impossibilidade de o sujeito articular tais experiências num relato categórico e cabal.

---

[111] Ibid, pp.139; 281.
[112] BERSANI, Leo. "O Realismo e o medo do desejo". In. BARTHES, Roland. **Literatura e realidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984. p.63.

Escritores e jornalistas como Antonio Callado, Ivan Angelo e Ignácio de Loyola Brandão demonstram, por meio de suas obras, terem refletido sobre o solapamento da objetividade apontado por Theodor Adorno. Em seus trabalhos (estamos falando dos livros *Reflexos do baile*, *A festa* e *Zero*) verifica-se o emprego de múltiplos focos narrativos que implicaram no descentramento do narrador.

Dessa forma, é verdade que a opção pelo elemento fragmentário e pelo recurso ao descentramento do foco narrativo evocam um debate que precede a conjuntura ditatorial. Nesse sentido, não estaria errada a tese segundo a qual romances como *Zero* e *A festa* teriam "a estrutura e a estética que possuem porque (são) legatários da crise da representação realista do final do século XIX."[113] Esse ponto já havia sido demarcado em trabalhos como o de Erilde Mellilo Reali para quem a forma estética de um romance como *Zero* é legatária de procedimentos tipicamentes modernistas, havendo uma proximidade entre o romance de Ignácio de Loyola Brandão e o título *Marco zero*, de Oswald de Andrade.[114] Esse enquadramento proposto por Júlia de Mello Silva Oliveira, que busca associar a estrutura de livros como *Zero* à crise representacional que marcou a modernidade, têm o mérito de evidenciar o fato de que os recursos utilizados por autores como Ignácio de Loyola não constituiam a rigor uma novidade, pois já integravam o repertório da tradição cultural do ocidente.[115]Trata-se de uma perspectiva legítima, que procura situar a ficção produzida na conjuntura ditatorial a processos determinantes para a consagração do fragmentário como recurso mais adequado para expressar as exigências da contemporaneidade. Em outras palavras, procura vincular a especificidade de romances como *A festa* ao cenário mais amplo de transformação dos parâmetros de apreensão do real. Entretanto, essa última perspectiva, ao relativizar a inserção histórica mais imediata das obras, acaba por desfavorecer uma leitura mais íntegra das mesmas. O reconhecimento de que romances como *Zero* e *A festa* reportam a rupturas, na tradição literária, dos parâmetros de representação do real, consiste apenas num passo para a compreensão da inserção histórica dessas obras. Por mais que a crise representacional nos ajude a explicar a estrutura fragmentada dos romances de Ivan Angelo e Ignácio de Loyola Brandão, elas não explicam a qualidade dessa fragmentação, a feição que ela assumiu nesses livros. Haveria, conforme apontamos, um

[113] MELLO SILVA OLIVEIRA... **O real como poliedro**...p.13.
[114] REALI, Erilde Melillo. **O duplo signo de zero**. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1976, p.73.
[115] A respeito disso, ver a transmutação da mímesis que Eric Auerbach localiza em Virginia Woolf e James Joyce. AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ponto em que *Zero* se aproxima de outras experiências modernistas, mas essa leitura consiste apenas numa camada de interpretação da obra. Outras camadas deveriam reportar aos processos que influiram diretamente na produção da obra, buscando compreender aquele movimento de "ressignificação e reutilização" de recursos consagrados pela tradição apontado por Janete Gaspar.

Quando analisamos os múltiplos diálogos que textos como *A festa* e *Zero* estabelecem com o tempo histórico, fica difícil, portanto, subestimar o vínculo entre a forma estética – fragmentária, descentrada - e a conjuntura histórica, marcada por antagonismos sociais e por um violento processo de modernização. Considerando os romances de Ivan Angelo e Ignácio de Loyola Brandão, tal vínculo não se equivale a uma postura voltada para a "cópia" do real, pois o procedimento estético da fragmentação percebido em *Zero* e em *A festa*, como veremos a seguir, busca sobretudo reinventar o real a partir de uma técnica literária capaz de refuncionalizar procedimentos provenientes de outros domínios técnicos. Essa refuncionalização resulta, nos casos analisados, numa invenção de uma outra realidade, estritamente ficcional, que sem pretender "refletir" a conjuntura política sócio-econômica, acaba por distorcê-la, reinventá-la em outros termos a fim de agir sobre ela.[116]

Em síntese, não existe apenas uma resposta para a recorrência da fragmentação na prosa literária dos anos 1970. Ela tanto reporta à modernização e ao autoritarismo, significando por meio do estilhaçamento do discurso essas dinâmicas ou refuncionalizando as "novas" técnicas de comunicação, quanto diz respeito ao esfacelamento da objetividade ao longo do século XX.

[116] Nos parece um tanto absurda, portanto, a avaliação generalista que Júlia de Melo Silva Oliveira faz dos trabalhos críticos que se debruçaram sobre os livros de Ivan Angelo e Ignácio de Loyola Brandão. (A autora fala de uma "crítica uníssona" e da "ausência de uma crítica teoricamente orientada"). Diferentemente do que pensa essa autora, acreditamos que a crítica, tanto a periódica quanto à academica, que se debruçou sobre esses dois livros, tendeu a destacar, tirando uma exceção ou outra, sobretudo esse caráter de diálogo que resulta numa reinvenção do real. Reinvenção que não incorre "em imitação, cópia ou reflexo de um modelo sócio-político preexistente", mas sim que promove uma distorção do referente. Ademais, a análise encabeçada pela autora mencionada, embora pretenda contornar a questão do referente, baseia-se no pressuposto de que a estrutura de tais romances não se deve exclusivamente ao momento em que eles se inserem, mas sim a uma crise, no campo da representação, que tem raízes no solapamento da objetividade que se deu a partir do século XIX e que se intensificou drasticamente ao longo do século XX. Dessa forma, parece-nos que a autora apenas opera um deslocamento, adotando como referente a crise representacional em detrimento da crise civilizacional que marcou a ditadura. Ver MELLO SILVA OLIVEIRA... **O real como poliedro**... p.62.

Analisemos agora de que maneira os livros *Reflexos do baile* e *A festa*, duas formas explicitamente fragmentadas, representaram a matéria histórica relativa às derrotas. Lançados em 1976, os romances de Antonio Callado e Ivan Angelo emergiram numa conjuntura de impasse, quando a aposta mais radical das forças progressistas, a luta armada, já havia sido desmantelada. O presidente Médici, quiça o mais terrível déspota do regime de 64, havia finalizado seu governo e indicado como sucessor o general Ernesto Geisel, figura que se apresentava como mais moderada, propensa a retomar o "diálogo" com a sociedade civil nos termos arbitrários próprios aos ditadores. Se o bom desempenho do MDB nas eleições de 1974 significou o "primeiro grito de 'basta!'(contra a ditadura) entoado espontaneamente em quase todo o território nacional",[117] a reação que se seguiu revelaria que a perspectiva no cenário político não era das melhores. Com efeito, a resposta do governo ditatorial ao pleito de 1974 logo demonstraria a face autoritária daquele governo que se apresentava como baluarte do processo de abertura. No ano em que os romances *Reflexos do baile* e *A festa* foram publicados, a base política do governo Geisel havia emplacado a Lei Falcão, medida que estipulava a obrigatoriedade de as emissoras de televisão, durante as campanhas, exibirem apenas a fotografia e a ficha técnica dos candidatos. A iniciativa buscava desfavorecer a oposição mdebista nas eleições seguintes. Para além , os assassinatos do jornalista Vladimir Herzog, em outubro de 1975, e do operário e líder sindical Manoel Fiel Filho, em janeiro de 1976,[118] apontavam para a vigência da engrenagem repressiva.

Assim, nos anos posteriores ao governo Médici, com exceção da vitória mdebista nas eleições de 1974, prevalecia entre aqueles que se opunham ao regime militar a consciência de que em geral a maior parcela da sociedade brasileira, além de ter se habituado à ditadura, aprendera a conviver com as práticas de terrorismo de estado. Os romances de Antonio Callado e Ivan Angelo buscaram chamar atenção para esse ambiente, dimensionando o impacto do autoritarismo sobre o tecido social. Ambos os livros representam personagens afinadas com os valores ditatoriais, representam torturadores e outras figuras que louvam a morte. Os dois livros trazem uma mensagem política de certa forma profética: nosso destino será sempre o fracasso do processo civilizacional porque desde os primórdios nossa sociedade compactuou com

[117] CHAGAS, Carlos. **A ditadura militar e a longa noite dos generais:** 1970-1885. A história contada por jornais e jornalistas. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2015, p.63-64.
[118] Ibid, p.82.

autoritarismos e com práticas de violência contra aqueles considerados opositores. É significativo o fato de que os desfechos dos dois livros coincide com a percepção de que não havia saída possível.

A estrutura do romance de Antonio Callado consiste num arranjo textual composto por missivas, bilhetes secretos, páginas de diário, correspondências trocadas entre embaixadores e outras trocadas entre funcionários da burocracia estatal empenhados na repressão política.[119] Tais fragmentos textuais possibilitam entrevermos de modo oblíquo o tema central da narrativa: o plano de sequestro da rainha da Inglaterra elaborado por membros de organizações armadas e seu desmantelamento pelas forças da repressão. O referencial histórico é evidente, o romance representa a experiência da derrota das organizações armadas que fizeram oposição ao regime militar, fazendo alusão especificamente à prática de sequestros de embaixadores. No livro, o sequestro do diplomata, contudo, ocorre em função da falência do objetivo principal, o rapto da rainha. Dessa forma, o autor desconstroi todo o entusiasmo em torno do sequestro, apresentando-o não como a cartada mestra que representou um dos lances mais audazes das organizações guerrilheiras, mas sim como o plano b que veio substituir outro plano, este sim mais audacioso se considerarmos a importância política e simbólica da rainha Elizabeth.

Um dos elementos que sobressai em *Reflexos do baile* consiste na descentralização do foco narrativo. O narrador deste romance como que "renuncia" a se posicionar no centro dos acontecimentos, a narrar a história, reservando-se ao papel de apenas organizar os fragmentos textuais os quais vão formando uma imagem da ação, como peças de um mosaico minuciosamente elaborado que se entrelaçam de modo a compor uma imagem. O narrador descentrado de *Reflexos do baile*, no entanto, torna-se presente por meio de comentários feitos em notas de rodapé. Esse tipo de "rebaixamento" do narrador para o espaço das notas significa por si só a falência do olhar realista tradicional que se arroga a tarefa de narrar a totalidade da experiência evocada. Subjaz nesse procedimento a compreensão de que os os vestígios do tempo, quando devidamente interligados, compõem por si só a história.

A estrutura do referido arranjo, isto é, o modo como os fragmentos estão articulados e distribuídos entre as três partes que constituem a trama (A véspera, A noite

[119] CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 1 ed. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

sem trevas, O dia da ressaca), apontam para uma gradativa aproximação da perspectiva daqueles sujeitos responsáveis pela repressão. É possível observar que na medida em que a narrativa avança, vai havendo uma predominância de fragmentos atribuídos às forças militares. Em contraposição, há uma queda dos excertos de autoria dos personagens guerrilheiros. Há nesse movimento uma variação do olhar, como se a matéria histórica se transmutasse através da alteração de perspectivas. Mas há sobretudo a representação da queda dos revolucionários e da vitória da repressão. Os derrotados são suprimidos da narrativa, enquanto a algozes ganham espaço cada vez maior a ponto de figurarem no desfecho do romance:

> Mas tem um outro detido de ninguém botar defeito nele, cara carola, o pessoal diz até que bicha pelo menos na divagação, tal Mário Vilarinho, aliás Marcondes, aliás Filipe. Esse, alfaiate de ofício, parece que nasceu para dar entrevista de Madalena arrependida na televisão. Na hora do tratamento chamava o eletrodo de Vadirreto e de Satanás e agora quando ele está na cela bem na dele mascando reza feito chiclete e um dos rapazes berra Satanás ele vai pra trás duro feito uma tábua de engomar. A gente previne ele que se falar falsidade a gente faz uma instalação permanente de Satanás anal no fiofó dele que é melhor que pregar esparadrapo na boca dele. Não vai dar alteração nenhuma. Menos alteração ainda dá o tal de Braz Taborna, codinome Dirceu. Esse cara não sabe porra nenhuma de subtrato de nada. É aquele que o Chefe recomendou conversa dura com ele porque o nome dele tinha pintado em dois depoimentos. Está lembrado? Pois agaranto que só pode ter sido mesmo de picardia, para desgovernar o leme do inquérito. Ele entrou aqui pelo corredor polonês e um dia chegamos a esquecer ele no pau-de-arara, feito frango assado de porta de churrascaria que ninguém compra e que passa a noite no espeto. Até que era cabra esforçado no interrogatório, quer dizer encagaçado, aflito, assim feito quem quer facilitar o trabalho e manso feito boi de carga. O que ele falou quando a gente botou ele na troça do detetor foi o mesmo que falou todo mordido de eletrodo e até cagando um sanguezinho. Sem mobral nenhum. Um pamonha. Acho que soltando o Filipe e o Dirceu na coletiva a gente vai maneirando (CALLADO, 1976, p.171)

Levando em consideração a importância do desfecho narrativo na constituição da trama, sabendo que esse desfecho consiste na cena que mais ressoa na consciência do leitor ao fim da leitura, verificamos em *Reflexos do baile* um final pertubador, que imprime um sentido específico ao todo da narrativa. No fragmento textual que encerra o livro, temos a comunicação entre um funcionário da repressão encarregado de realizar a tortura e o seu "chefe", mencionado em letra maiúscula. O que prevalece na cena em questão é justamente a perspectiva do algoz portador de uma desumanidade brutal. A voz desse fragmento relaciona a prática de tortura a uma espécie de "tratamento", invertendo o sentido de uma palavra que deveria significar o modo de cuidar. Algo semelhante ocorre com o emprego do adjetivo "melhor", que deveria significar algo positivamente superior, mas que é utilizado em referência à prática de tortura que seria

“melhor” que o esparadrapo na boca do prisioneiro. A comparação esdrúxula do prisioneiro esquecido no pau de arara com um “frango assado de porta de churrascaria que ninguém compra” desumaniza o sujeito ao defini-lo como um animal convertido em mercadoria sem valor. A animalização do outro é reiterada pela comparação do guerrilheiro com um “boi de carga”.

A constituição da imagem do guerrilheiro pelo olhar do algoz é realizada, na passagem citada, por meio da exposição de um tabu relacionado à guerrilha. O “arrependimento” do sujeito (o torturador diz que Filipe “parece que nasceu para dar entrevista de Madalena arrependida na televisão”) faz alusão a casos em que a prisão e a tortura levaram alguns militantes a comunicar em rede nacional o (suposto) arrependimento pela atuação na luta armada. A afirmação do torturador de que o depoimento prestado à televisão pelo prisioneiro “não vai dar alteração nenhuma” revela o total poder do algoz sobre o outro. A maneira como Antonio Callado constroi a narrativa veta, no entanto, a ideia de que os torturados seriam traidores. O investimento na explicitação das práticas de tortura as quais os prisioneiros foram submetido mais a carcaterização seca do torturador obstruem a formulação do problema em termos de traição. Sabemos de toda a brutalidade empregada pelos torturadores, e isso por si só é capaz de explicar a submissão do prisioneiro às “verdades” impostas pelo poder. De qualquer forma, a representação do guerrilheiro pela ótica do torturador é um componente que estabelece a ruptura com a imagem romântica da guerrilha.

É interessante observar que, diferentemente do que ocorre com os embaixadores e com os guerrilheiros, os agentes da repressão não são nomeados em *Reflexos do baile*. Há menção “ao chefe”, “ao secretário de segurança”, “ao senhor delegado”, “ao senhor presidente”, mas ao leitor não é revelado à identidade dessas figuras. O fato de haver a menção à essas autoridades e especificamente ao presidente, implica, entretanto, numa crítica bem incisiva aos governos militares. Na memória das Forças Armadas, consolidou-se a ideia de que as práticas de tortura deveriam ser atribuídas aos funcionários do porão que teriam por conta própria e em razão de seu caráter sádico extrapolado as regras de conduta. Embora seja possível atribuir à prática do torturador um componente de sadismo, uma visão mais correta do ponto de vista histórico deveria apontar para o vínculo entre funcionários do porão e aqueles que ocuparam os postos de comando, evidenciando assim uma prática concretizada por meio de decisões políticas tomadas pelo alto escalão do Exército. Ao mencionar os cargos desses funcionários

superiores, responsabilizando-os pela tortura praticada pelos de baixo, o romance questiona o negacionismo histórico que buscava livrar as autoridades militares da responsabilidade pela tortura.

Já no caso dos guerrilheiros, eles são identificados ora com pseudônimos, ora com seus nomes (ficcionais, no caso). A dessemelhança no emprego da linguagem (a peculiaridade de cada personagem apresentada em termos de linguagem) e os indícios presentes em diferentes fragmentos que tratam de uma mesma situação narrativa, são os sinais que permitem ao leitor identificar os excertos de autoria de Juliana, Beto, Vítor, Dirceu... Sendo assim, ao optar por um tipo de construção linguística bastante intrincada, o autor leva o leitor a experimentar a condição de investigador, isto é, de alguém que busca identificar os guerrilheiros, discernindo quem é quem no jogo de fragmentos textuais, buscando conhecer qual seria o plano orquestrado por eles.

Além dos guerrilheiros e dos funcionários de estado, o romance de Antonio Callado explora o universo imaginativo de outro segmento social, a intelectualidade ilustrada composta sobretudo por embaixadores, ou seja, pelas vítimas do plano de sequestro dos combatentes. Esse terceiro segmento social é caracterizado em algumas passagens por um tipo de alheamento em relação à matéria social e em outras pelo medo despertado em razão das práticas de sequestros. Aliás, o romance se inicia com a carta do embaixador Carvalhães endereçada ao seu filho na qual se lê: "o sequestro do nosso respeitável colega, o embaixador da Alemanha, aglutinou os demais chefes da missão diplomática."[120] As menções ao combate entre autoridades policiais e guerrilheiros feitas pelo embaixador português responsável por coordenar o translado dos ossos do imperador Dom Pedro I, pode ser lida em outros trechos e indicam mais o seu pavor de ser sequestrado e menos o interesse pelo desenrolar do combate. É interessante observarmos como a composição desse terceiro segmento conduz parte do diálogo que o romance estabelece com a história:

> À medida que lhe saia o ar, falou com um desdém concentrado na suspeita de que há fanáticos em ação nas zonas dos reservatórios do Rio. "Estamos à beira de cauterizar o tumor, de reduzir o bando, se existe, aos ossos dos seus componentes. Pois veja bem, os ossos do seu rei, do nosso imperador, devem tomar conta dos jornais quando ocorrer. Não permitiremos mais, em nossa História, matutos dementes transformados, pelos meios de comunicação em gênios militares e líderes." Aqui parou, ar distante, *rêveur*. "É bem verdade que quem operou o milagre não foi um jornalista qualquer. Foi um homem de

[120] Ibid, p.12.

> cultura muito especializada. Um desertor, se poderia dizer." (CALLADO, 2008, p.31.)

Na perspectiva de uma "alta autoridade" que conversa com Carvalhães, no capítulo 24 da primeira parte do romance, o passado remoto, representado pelos ossos do imperador, funciona como elemento que favorece o alheamento da sociedade em relação às práticas de extermínio adotadas pelo estado. Para que o massacre não desperte comoção, o interlocutor de Carvalhães defende que os ossos do imperador "devem tomar conta dos jornais". A autoridade em questão teme que os revolucionários, nomeados de "matutos dementes" sejam convertidos "pelos meios de comunicação em gênios militares e líderes." Ao manifestar esse receio, a personagem recorda do "milagre" operado por Euclides da Cunha, "não (por) um jornalista qualquer", cultuando assim a personalidade desse "homem de cultura muito especializada" mas ignorando o fato de que o escritor de *Os sertões* buscou denúnciar a barbárie perpetrada pelo estado brasileiro contra o povoado de Canudos.

Essa noção da história como motivo capaz de alienar o homem do seu presente é reiterada por meio de outros elementos narrativos. Carvalhães, além de ser o responsável pela operação de transporte dos ossos do imperador, é um devoto de Inês de Castro, a rainha morta. Na mesma linha, Rufino é fascinado pela árvore genealógica de sua família, os Mascarenhas. A obsessão pela história de seus antepassados o leva, constantemente, a evocá-los a partir das situações mais cotidianas. Vejamos um trecho em que Rufino narra em seu diário o encontro com o embaixador Carvalhães:

> Carvalhaes sorriu, e, enquanto me estendia a mão, manobrou por desvencilhar-se do anfitrião avinhado, conduzindo-me a um belo sofá Adam da Embaixada de Sua Majestade. Aí sentamos à sombra de um Turner, todo dourado de feno, e em breve evocávamos os alvos fortins e as doces e laxativas ameixas de Elvas, cidade onde surgiu, em tempos de el-rei Sancho I, o primeiro dos Mascarenhas e a, por assim dizer, Eva da minha linhagem, que atendia pelo nome terroso e lenhífero de Urraca Anes (CALLADO, 2008, p.14)

Ou então outro trecho do diário de Rufino, no qual ele descreve o encontro com Father Collins:

> Meu consolo, a garantia que me deu o Senhor da estabilidade das coisas em cíclica afirmação, foi, naquele instante preciso, a saída do Colégio Santo Inácio de um inaciano genuíno, negra sotaina de alpaca, magro, ascético,

> exemplar. Nele reconheci, segundos depois, Father Collins, mas não sem que antes o tempo, arqueado em gigantesca pinça, me desentranhasse como um verme da minha rua e deste século, transportando-me ao Vaticano e ao dezesseis. Transformei-me no diplomata Pedro de Mascarenhas, que em 1539 contratou e embarcou para Portugal o filho dileto de Loiola, Francisco Xavier." (CALLADO, 2008, p.29)

O que se verifica em ambas passagens, e em outras relativas ao diário de Rufino, é que a evocação do passado acaba por distanciar o sujeito da situação presente. No fragmento 25 da prmeira parte do livro, temos a cena em que Rufino encontra a filha Juliana, que ele não sabe ser guerrilheira, compenetrada lendo "uma velha monografia ministerial a propósito da açudagem." O embaixador se contenta ao recordar que viu não a filha, mas "um gestáltico meio luminoso a manter, em suspensão dourada, um foco de conceitos e uma pura atenção."[121] Uma vez que sabemos do plano dos combatentes de inundar a cidade do Rio de Janeiro, logo relacionamos à leitura de Juliana a algo inacessível aos olhos de Rufino. Como a percepção objetiva do que acontece por debaixo das aparências é obliterada pelo ensimesmamento do embaixador, incapaz de suspender o olhar estetizante, como, além disso, insere-se essa figura num meio social que preza pelo distanciamento da barbárie perpetrada pelo estado, resta-lhe apenas o repertório erudito a dar suporte e significado à vida. Da ocasião em que a filha arranja o vestido para participar do baile, isto é, daquele em que se planeja o sequestro da rainha da Inglaterra, o pai fica exultado, pois acredita só poder "confiar na estabilidade das casas e dos povos quando as mulheres se põem a maquinar um vestido de baile"[122]. O episódio serve-lhe de apoio para evocar as memórias de sua tia Laurentina, que participou do baile da Ilha Fiscal, o último baile do império. Resumidamente, a obliteração do olhar fadado a não ver as coisas que saltam às vistas, a digressão rumo aos acontecimentos mortos, retirados de um passado harmônico e majestoso, a extração, do cotidiano, de abstrações gerais, evocadas por um olhar estetizante, são os traços que caracterizam o grupo dos embaixadores, sobretudo a personagem Rufino.

Em síntese, a fragmentação observada em *Reflexos do baile* vincula-se a um procedimento de representação de três segmentos sociais. Cada fragmento revela um tipo de olhar sobre o combate narrado, uma forma de conduta peculiar a um grupo. Os

[121] Ibid, p.32.
[122] Ibid, p.54.

guerrilheiros que trocam bilhetes cifrados planejando o rapto da rainha são liquidados pelas forças repressivas que se apoderam do discurso e assim, na realidade ficcional, apoderam-se da história. Já os embaixadores e diplomatas fornecem, por meio de suas correspondência, uma terceira perspectiva dos acontecimentos, às vezes conivente com o poder, mais na maior parte alienada em relação aos acontecimentos. Por meio dessa estrutura, Antonio Callado reconta a história das organizações que pegaram em armas. Contudo, o procedimento de descentralização narrativa e a linguagen alcançada pelo autor concorrem para uma aproximação oblíqua em relação ao tema.

No caso do livro de Ivan Angelo, podemos falar de uma obra híbrida, situada entre os gêneros romance e conto e caracterizada por uma densa reflexão metalinguística.[123] O romance *A festa* é dividido em nove capítulos, todos amarrados em torno de um episódio, a fuga de um grupo de imigrantes que seriam realocados para seu destino de origem. A evasão que abre a narrativa representa um ato de desobediência civil, pois os imigrantes não aceitam o retorno, imposto pelas autoridades, às paisagens secas do sertão nordestino. Os primeiros sete capítulos narram trajetórias de uma série de personagens situadas em diferentes contextos históricos, dos anos 30 aos anos 70, sendo que o primeiro deles trata da saga dos retirantes. A autonomia narrativa desses capítulos nos permite lê-los como contos. No oitavo capítulo, intitulado "Antes da festa", a maioria das personagens apresentadas anteriormente aparecem preparando-se para a festa na casa de uma delas, Roberto. Nesse capítulo verifica-se com maior ênfase a presença do escritor-personagem, apresentado como o autor daquilo que é narrado. Por fim, no último capítulo, nomeado "Depois da Festa", temos, conforme a própria descrição contida no livro, o "índice remissivo das personagens, por ordem de entrada ou de referência, com informações (*) sobre o destino das que estavam vivas durante os acontecimentos da noite de 30 de março."[124] Essa última parte do livro contém páginas de coloração azulada que destoam das páginas precedentes cuja cor é branca.

O capítulo inicial de *A festa*, intitulado "documentário", como dito, narra a fuga dos "oitocentos flagelados" do "trem de madeira que os levaria de volta para o Nordeste."[125] A técnica da montagem, que é base para a composição do conjunto do livro, é o recurso mais empregado nesta primeira parte. Trechos de reportagens de

[123]ANGELO, Ivan. **A festa**. São Paulo: Summus, 1978.
[124] Ibid, p. 135.
[125] Ibid, p.15.

jornais, citações de clássicos da nossa tradição literária, de Euclides da Cunha à Rui Faco, excertos extraídos do depoimento de Marcionílio de Mattos, a personagem que é apresentada como o líder dos imigrantes, depoimentos atribuídos ao general-presidente Emílio Garrastazu Médici, em conjunto, esses excertos narram o episódio que entrelaça as histórias contidas no livro. O efeito dessa polifonia de vozes verificada no primeiro capítulo-conto do romance de Ivan Angelo é de objetividade, algo particularmente evidente na remissão ao campo do jornal. Entretanto, quando articulado com as outras partes do romance, verifica-se que a objetividade é atenuada de diversas maneiras, seja por meio do movimento metalinguístico pelo qual o autor-personagem revela ao leitor os procedimentos de construção narrativa, ou então a partir da releitura mística que a perspectiva de Viriato, um dos retirantes, realiza dos acontecimentos inicialmentes apreendidos de modo objetivo,[126] ou ainda pela exposição das contradições relativas ao fazer jornalístico, algo que é trabalhado por meio da caracterização de diferentes tipos de personagens-jornalistas, como vimos.

A fragmentação no romance *A festa* remete à compartimentação da realidade social e aponta para a impossibilidade de uma compreensão homogênea da sociedade brasileira. Na medida em que o procedimento de montagem e fragmentação dão conta de erigir um painel de vozes divergêntes - a perspectiva do flagelado apresentada pelo jornal ou pelo próprio retirante, a visão que um delegado tem do seu tempo, a ótica dos diferentes segmentos das classes médias e baixas, a perspectiva do poder –, o romance insurge-se contra a leitura monolítica do processo histórico, leitura que era de interesse do estado autoritário. Mais do que isso, o livro de Ivan Angelo compõe-se dessa multiplicidade de vozes buscando destrinchar e compreender o impacto da violência dos militares sobre o tecido social mais amplo, isto é, o modo como a violência do poder comprometeu toda uma geração histórica. Tomemos o exemplo de um dos capítulos que compõem a obra.

O conto *O refúgio* talvez seja o que melhor representa a compartimentação da vida. Nele conhecemos Jorge de Paulo Fernandes, "advogado de rápida carreira", intelectual conservador, "forte candidato ao título de um dos dez rapazes mais elegantes de Belo Horizonte em 1970."[127] A linguagem empregada pelo autor consiste na justaposição de duas técnicas narrativas, a narração em terceira pessoa e o monólogo

[126] Ibid, p.191.
[127] Ibid, p.75.

interior. A respeito desse conto, Renato Franco identifica um tipo de conflito entre a vida pública e privada. Uma vez que a personagem central vê "a vida pública como ameaçadora", a vida privada que se passa no interior do apartamento consiste num espaço de libertação onde ela "deixa transparecer sua identidade real." [128] Dessa forma, o conto trata do modo como, na esfera privada, a negatividade do sujeito acaba se revelando, desvinculada das regras de comportamentos que prevalecem no âmbito público. A exposição dos traços negativos da personalidade do advogado é ressaltada pelo foco narrativo, que alterna entre um olhar externo que acompanha os movimentos do protagonista e outro que expõe alguns dos pensamentos que vão surgindo na medida em que as tarefas cotidianas vão sendo realizadas:

> "Tirou os sapatos. Mexeu os dedos, espreguiçou-se, gemendo. Tirou as meias. Procurou.
> Diabo. Já falei com Maria para não enfiar meu chinelo lá para baixo da cama.
> Apoiou-se na cama com o braço direito e tentou alcançar os chinelos com a mão esquerda.
> - Merda!
> Levantou-se e olhou em volta, procurando.
> Uma vassoura. – Ô Maria burra!
> Saiu do quarto. Atravessou a sala, a cozinha.
> Que chão frio.
> Apanhou a vassoura na área de serviço. Atravessou a cozinha, a sala. Entrou no quarto. Acendeu a luz. Abaixou-se frente à cama e puxou os chinelos com a vassoura. Largou-a no chão.
> Maria que se foda.
> Calçou os chinelos. Parou.
> E agora? Mijar. Será que Maria preparou meu jantar direito? Que hora eu vou à festa? Que que eu vou fazer até la? Devia ter comprado uma revista. Ah, o Globo. Na pasta.
> Saiu do quarto. Foi até a mesa. Abriu a pasta e tirou o jornal. Sentou-se na poltrona. Leu a última página.
> Esqueci de mijar.
> Leu as histórias em quadrinhos. Leu o editorial na primeira página.
> É isso mesmo: ferro nesses comunistas. Só mijando.
> Levantou-se, deixando o jornal na poltrona. Saiu da sala. Entrou no banheiro. Olhou-se de passagem no espelho.
> Estou bem.
> Parou em frente ao vaso. Urinou, olhando a espuma que fazia.
> Ah, que bom. – Hhhmmmmm.
> Parou de urinar e balançou o pênis algumas vezes. Olhou-o. Puxou o prepúcio e descobriu a glande.
> - Êh bichão.
> (ANGELO, 1978, p.78).

Nesse trecho, prevalece uma modalidade de fragmentação na qual o discurso parece emular a compartimentação da vida. Os verbos empregados acompanham os movimentos banais do cotidiano, recortando cada ação numa oração reduzida: "tirou os

[128] FRANCO, Renato... **Itinerário do romance político pós-64**... p.190.

sapatos", "entrou no quarto", "acendeu a luz", "saiu do quarto", "saiu da sala" "entrou no banheiro". Que pese o uso rarefeito de conectivos e de orações mais longas, o efeito geral é de um movimento ágil, de sucessão de pequenas ações corriqueiras. Esse procedimento, intensificado em outras partes do conto, é intercalado com a voz interior do advogado que sugere ao leitor o quanto o ódio de classe, a violência contida no rebaixamento do outro, constituem o banal psicológico da personagem. O comentário sobre o editorial do jornal *O Globo* indica o que a Jorge Paulo pensa a respeito daquilo que podemos supor ser a ação da repressão em cima das organizações armadas ou dos comunistas que, mesmo não sem aderirem ao combate armado contra o regime, foram duramente reprimidos. Desta forma, a dimensão histórica marcada pelo conservadorismo e pelo anti-comunismo surge como constitutiva do comportamento do indivíduo.

Por fim, as palavras que o protagonista do conto profere ao mirar o órgão sexual, lida frente a outras passagens que dão conta de aprofundar o perfil social do advogado caracterizam um comportamento machista, centrado no louvor da masculinidade simbolizada pelo falo. Na parte final da narrativa o leitor irá tomar conhecimento de que Jorge Paulo assasinou a mulher com dois tiros[129] e de que "foi absolvido por sete a zero."[130] O assassinato seguido da prisão e depois da absolvição de Jorge operam como desdobramentos de sua personalidade e de sua condição social. A violência contra a mulher, apresentada ao leitor de modo seco por meio de uma nota que se assemelha a uma reportagem da sessão de crimes de um jornal qualquer é o ápice da conduta extremamente egoísta, machista e perversa que vemos no conto *O refúgio*. Já a impunidade do assassino expressa o modo como o sistema judiciário favorece as classes mais abastadas em detrimento da justiça.

O sétimo capítulo-conto do livro *A festa* também trata do processo de disseminação do autoritarismo nas consciências que se viam representadas pela ditadura. A narrativa intitulada *Preocupações* mostra o apelo por segurança e ordem vindo de uma mãe atormentada pelo comportamento "desviante" do filho, seguido da exortação dos valores autoritários feita por "um delegado de polícia social". A primeira parte do conto inicia-se com uma oração: "não deixeis cair em tentação e livrai-o do mal

[129] ANGELO...p.158.
[130] Ibid, p.181.

amém”[131], o que põe em jogo o peso da tradição católica na moldação do posicionamento político do sujeito. As preocupações da mãe com a segurança do filho evidenciam a divergência de visões de mundo entre ela e ele. Como acontece em outros contos do livro, as relações familiares, que se dão especificamente na esfera privada, sofrem o abalo da conjuntura histórica.

> Se os jornais não pudessem falar de sexo, se tivéssemos proibido que tirassem a roupa nos teatros, nos cinemas, nas praias, esses hippies sem-vergonha fumando maconha e fazendo sem-vergonhices pelados na frente dos fotógrafos, isso deveria ser proibido publicar, e nossa obrigação defender os olhos dos nossos filhos contra essas liberdades, a gente deveria ter obrigado eles a cortarem o cabelo.... (ANGELO, 1978, pp.96-97).

A demanda por controle social, por instauração da ordem por meio da coibição de qualquer tipo de comportamento contrário à moral cristã, a mesma moral que havia incentivado as marchas da família com deus pela liberdade que antecederam e sucederam o golpe de 1964, presente na fala da mãe, relaciona-se a uma preocupação legítima e humana pela segurança do filho e demarca o impasse ideológico verificado no conjunto da sociedade. Ao contrário do ocorre com a personagem do advogado, a figura da mãe, da maneira como é construída, não suscita repugnância, pois sua preocupação de fundo diz respeito ao afeto que tem pelo filho e à leitura que ela faz do contexto da época. Se no conto anterior a construção da personagem do advogado revela como o discurso patriarcal e anticomunista do poder insere-se no privado, no conto *Preocupações* a composição da figura da mãe indica como que o poder explora a moral e a tradição religiosa visando difundir os valores ditatoriais. Lidos em conjunto, os dois contos expressam, de modo crítico, as interferências mútuas entre tradição social conservadora e autoritarismo de estado.

Na segunda parte do conto, que se inicia com “ouço, a cada dia, crescerem as preces, os lamentos”, um delegado de polícia conclama as forças armadas à luta em defesa do desenvolvimento científico e contra as superstições e ilusões partilhadas pelo povo. Dentre as superstições, o delegado elenca as concepções de sociedade apresentadas pelos movimentos de rua e pelos comunistas. O referido personagem propõe maquiavelicamente que ao “príncipe” caberia a tarefa de exercer o poder contra as preces místicas, mesmo que para isso seja necessário o uso da crueldade:

[131] ANGELO... p.95.

> Hoje, eu devo dar-lhes os meios de acabar com a desordem e o futuro me chamará de cruel. Mas eu aprendi: não deve o príncipe importar-se com a pecha de cruel se é para manter a união e a ordem, pelo contrário, ele é mais piedoso do que aqueles que deixam acontecer desordens, assassínios e rapinagem. Porque essas ações prejudicam todo o povo, e as execuções que provêm do príncipe ofendem apenas um indivíduo (ANGELO, 1976, p.104).

Além de destrinchar e expor o fundamento ideológico dessas perspectivas (do advogado, da mãe, do delegado), o romance de Ivan Angelo, como tantos outros romances do período ditatorial, denuncia as práticas de violência propagadas pelo regime militar. No último capítulo de *A festa*, definido no livro como o "índice dos destinos", tem-se a descrição de algumas cenas de tortura e a reflexão das consequências dessa prática para aqueles sujeitos torturados. O que torna a crítica de Ivan Angelo mais incisiva é o fato de que as personagens que são vítimas do poder não aparesentam nenhuma relação direta com os comunistas ou com os agrupamentos de oposição armada ao Estado. Aliás, a ligação entre o acontecimento inicial protagonizado pelos retirantes e as personagens cujas trajetórias são apresentadas nos capítulos seguintes, é fruto de uma casualidade, uma coincidência que, aos olhos dos delegados responsáveis por investigar o caso, seria o indício de um complô organizado para derrubar o poder. Ao colocar as personagens que pouco ou nada sabiam dos agrupamentos guerrilheiros numa situação de tortura (a exemplo do que acontece com as personagens Andrea e com o casal Ataíde e Cremilda), o escritor acaba sugerindo como aquela questão era de fato pertinente a todo o tecido social, inclusive àqueles que se julgavam protegidos pela postura autoritária dos militares.

Ataíde, após ser preso e submetido tortura, retorna do DOPS com a mão atrofiada. A imagem do membro deformado, do corpo flagelado, significa que a experiência extrema vivenciada pelo sujeito estará presente durante toda a sua vida, afetando também suas relações. Desta forma, a crítica que o autor faz à violência de estado conduz o leitor a conceber o recurso a violência como uma medida de impacto duradouro sobre toda a sociedade. Primeiro porque a violência se ramifica para qualquer um que tenha o azar de parecer suspeito aos olhos do poder. Depois porque a violência sobre o sujeito, e por extensão sobre o coletivo, por apresentar um caráter perdurável, que no caso de Ataíde é simbolizado no próprio corpo, extrapola os limites temporais da suposta guerra entre terroristas e militares.

O que se pode concluir é que a fragmentação nesses dois livros brevemente analisados, além de traduzir a percepção da desordem social, além de estar pautada pela refuncionalização de outras linguagens não literárias, busca também configurar uma narrativa voltada para o reconhecimento de antagonismos sociais existentes em nossa história, das lutas de classe, das tensões verificadas entre brasis que coexistem dentro da entidade genérica chamada Brasil. A fragmentação nessas duas narrativas, portanto, alcançou a dupla função de apreensão da desordem e de representação formal dos antagonismos sociais.

O mesmo movimento de se constituir uma imagem de cisão social se verifica no romance de Ignácio de Loyola Brandão, embora a combinação de diferentes modalidades de fragmentação empregadas pelo autor de *Zero* destoe significativamente da estrutura vista em *Reflexos do baile* e daquela que identificamos em *A festa*. Nesses dois romances, nota-se a configuração de uma mosaico no qual as partes alcançam uma espécie de constância, perceptível na linguagem característica de cada segmento social em *Reflexos do baile* e na autonomia dos contos verificada em *A festa*, de modo que a montagem alcançada, por mais que pretenda realçar a atmosfera de desordem, acaba por imprimir certa ordem à narrativa. É justamente desse tipo de montagem que Loyola se afasta.

Em *Zero*, como demonstraremos, a fragmentação do discurso busca alcançar sobretudo a imagem do estilhaçamento do real, da simultaneidade e do fluxo exorbitante de imagens que caracterizam o mundo contemporâneo dominado pela lógica do espetáculo. Ao mesmo tempo, o recurso à fragmentação relaciona-se à cisão interna da protagonista do livro de Ignácio de Loyola. Se nos livros analisados nesta seção é possível percebermos tenuamente esse processo de cisão interna do sujeito, no caso do romance *Zero* a consciência fraturada da protagonista parece erigir a estrutura do livro. Dito de outro modo, enquanto os livros de Ivan Angelo e Antonio Callado representam a desordem por meio da montagem de fragmentos que evocam as diferentes perspectivas dos atores sociais, Ignácio de Loyola constroi uma linguagem que, além de apresentar tais diferenças, impõe-se ela própria como a própria imagem do caos, da desordem. Assim, a imagem do estilhaçamento do mundo invade cada trecho do romance, imprimindo um estilo caótico que se caracteriza justamente pela fusão de perspectivas e olhares, e não apenas pela montagem das distintas perspectivas, que se

funda mais na ânsia por incorporar a desordem e os antagonismos numa forma em si desordenada.

*

Nosso intuito até aqui foi apenas esboçar o fato de que a produção literária da década de 1970 apresenta variadas possibilidades de representação da ditadura e em específico de representação das derrotas. O leitor poderia questionar então porque optamos por concetrar nossa análise no romance *Zero*. A escolha pelo livro de Ignácio de Loyola Brandão nos pareceu mais promissora porque a técnica literária aqui brevemente exposta nos parece traduzir um sentimento de mal estar disseminado, uma sensibilidade e um imaginário carregados de medo e transpassados pela consciência da catástrofe histórica que foram aqueles tempos ditatoriais. Em certo sentido, embora compartilhe, como indicamos, de temáticas e traços presentes em outras narrativas da década de 70, o romance de Ignácio de Loyola Brandão se sobressai pelo modo como articulou esses componentes por meio de uma forma que em si expressa muito dos tempos mais tenebrosos da ditadura. *Zero*, por se fundamentar num tipo muito peculiar fragmentaçãdo disjuntiva, é o romance que melhor aproximou variadas facetas da realidade do início dos anos 70. Isso se verifica pelo fato de o romance ter incorporado todas as tendências de que tratamos nesse capítulo. Incorporou um dever de memória, denunciou as atrocidades do poder, explorou a forma fragmentada do jornal, investiu num procedimento de descentramento da voz narrativa, apresentou uma contraface do nacional e por fim se valeu da metalinguagem como recurso de construção narrativa. Assim, sem a pretensão de se narrar uma história de longa duração da sociedade brasileira, como fez Ivan Angelo, atacando diretamente um problema central, o dos marginalizados, *Zero* nos possibilita uma melhor apreensão dos campos de sensibilidades que marcaram aqueles tempos tão frenéticos.

É somente dentro desse jogo com a palavra que podemos esclarecer o posicionamento do romance frente a seu tempo. Todos os temas históricos "reduzidos ao plano da narrativa" são submetidos à mesma lógica caledoscópica, de acúmulo de fragmentos sobre o mundo. O capítulo que se segue, busca justamente delinear essa feição estilhaçada do romance de Ignácio de Loyola Brandão, o modo como o autor explorou a fragmentação, o diálogo com linguagens não-literárias, a maneira como sua

expressão estética trazia embutida uma mensagem política que denunciava os males da modernização.

CAPÍTULO 2 – O SIGNO DO CAOS (ZERO E SEUS MÚLTIPLOS CONTEXTOS)

Se no primeiro capítulo situamos o livro de Ignácio de Loyola em relação a outras narrativas do conjunto do romance-político, demonstrando assim que grande parte dos artifícios de linguagem alcançados pelo autor pode ser entendida em função de um projeto político-estético de contestação da ditadura, daqui pra frente nos interessa investigar mais a fundo alguns dos componentes estilísticos e temáticos responsáveis por atribuir ao romance *Zero* uma expressão que poderíamos qualificar de sui generis. Enquanto no terceiro capítulo nos concentraremos na representação da guerrilha e da violência praticada pelo Estado, no capítulo que segue abarcaremos, à maneira de um jogo com a forma caleidoscópica do nosso objeto de estudo, um leque relativamente amplo de tópicos: as imagens da miséria e da fome, a caracterização cindida da personagem principal, o papel que algumas personagens secundárias desempenham na trama, a questão da violência vinculada a distintos processos históricos, a recorrência de caracteres que se relacionam com a virulenta expansão da indústria cultural, a feição urbana do romance, a linguagem típica do universo da cultura marginal, o forte erotismo presente em algumas passagens, a impregnante atmosfera religiosa, especificamente católica. Ao percorrermos tais componentes, buscamos nos concentrar na formulação de uma leitura do romance que seja capaz de associá-los ao movimento caótico e dispersivo cristalizado na estrutura narrativa e imposto pela técnica literária empregada pelo autor.

Essa estratégia de apresentação pareceu-nos a melhor maneira de contornar um problema suscitado pela própria estrutura fragmentada do romance de Ignácio de Loyola Brandão. *Zero* parece desencorajar um comentário crítico que busque apreendê-lo unidirecionalmente a partir de uma problemática elencada como central ou estruturante, como faremos no capítulo seguinte. Claro que isso não impediu que a crítica acadêmica ensaiasse um passo nesse sentido, ao destacar alguns dos traços que, por sobressairem na economia do romance, poderiam justificar um enfoque mais unidirecional. Um desses traços destacado em algumas análises foi a miséria. Regina Dalcastagnè, por exemplo, apontou que “a miséria é uma das protagonistas do

romance"[132], além de considerá-la um dos fatores narrativos que evidencia a ausência dos espaços dos salões e da festa, espaços esses presentes em *Reflexos do baile* e em *A festa*. Uma afirmação semelhante é feita por Lizandro Calegari, para quem "o romance elege como protagonistas os excluídos, os marginalizados, os perseguidos, os esquecidos da história oficial e mesmo a fome e a miséria."[133] Ambas análises estão corretas do ponto de vista crítico. Ambas reconhecem a dificuldade em enquadrar a obra a partir de um tema único, mas destacam um componente que, pela constância na narrativa, pode ser tomado como um tema de relevo, que poderiam direcionar o rumo da análise para determinado sentido. No nosso caso, argumentaremos que a questão da guerrilha pode ser apresentada como um tema que além de estruturar o enredo, fornece determinado sentido político para o livro de Ignácio de Loyola. Evitando, porém, delimitar esse tópico como um tema central, pois cremos que ele não deva ser assim concebido, julgamos necessário nos concentrar nessa primeira leitura nos componentes que evidenciam justamente isso: *Zero* trata de uma infinidade de questões e de modo algum pode ser tido como uma romance sobre a guerrilha, a exemplo do que poderíamos afirmar sobre títulos como *Bar don juan* e *Em câmera lenta*. Este primeiro mergulho no romance de Ignácio de Loyola nos permitirá, então, aproximarmos a temática da guerrilha à atmosfera ficcional na qual ela se insere e a partir da qual ela pode ser (re) pensada. Isso porque acreditamos que a melhor forma de vislumbrarmos o diálogo que Ignácio de Loyola estabeleceu com a história das organizações armadas é compreendendo antes de tudo o lugar e a função que a temática da guerrilha desempenha na totalidade da obra. Essa preocupação, de não descolarmos o diálogo que o romance realizou com as questões políticas do diálogo que ele estabeleceu com os outros domínios do real, fundamenta, em nosso entender, uma dupla imersão no livro de Ignácio de Loyola.

Chegada: as cidades

O espaço ficcional predominante em *Zero* foi inspirado na vida caótica e desordenada da São Paulo de fins dos anos 1960. Para criar o tempo-espaço da distópica

[132] DALCASTAGNÈ... **O espaço da dor**...p.70.
[133] CALEGARI...**A literatura contra o autoritarismo:** ... p.137.

metrópole que concentra a ação narrativa, Ignácio de Loyola Brandão explorou um tipo de técnica literária já consagrada em romances como *Berlim alexanderplatz*, de Alfred Döblin, ou naqueles que integram a trilogia *USA*, de John dos Passos.[134] De acordo com o crítico Anatol Rosenfeld, tais livros pretendem explorar como tema a "simultaneidade da vida coletiva".[135] Embora não se refira ao romance *Zero*, Rosenfeld nos fornece alguns apontamentos a respeito das transformações sofridas pelo romance moderno, uma das quais resultou num tipo de narrativa que "elimina, quase sempre, o centro pessoal ou a enfocação coerente e sucessiva de uma personagem central". Nesse tipo de obra, prossegue o crítico:

> Os indivíduos – quase totalmente desindividualizados – são lançados no turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde – montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana. O indivíduo dissolve-se na polifonia de vastos afrescos que tendem a abandonar por inteiro a ilusão óptica da perspectiva, já em si destruída pela simultaneidade dos acontecimentos, a qual substitui a cronologia (ROSENFELD, 2009, p.95)

Com alguma mudança, a citação poderia se referir ao romance de Ignácio de Loyola, e isso porque o autor de *Zero* empregou um tipo de técnica literária semelhante à utilizada pelas vanguardas modernistas da primeira metade do século XX. Que vemos em *Zero* se não o indivíduo "lançado no turbilhão de uma montagem caótica"? Versos de canções, páginas de jornal, peças publicitárias, anúncios de atrações circenses, pixações urbanas, orações católicas, cardápios de restaurante, gráficos, tabelas, listas, sinais diversos, imagens, anúncios de agências de relacionamento, tudo isso distribuído por entre um conjunto de pequenas histórias. Fica evidente, portanto, que o tema da dissolução do indivíduo no "redemoinho da vida metropolitana" está posto na estrutura do romance. Procedimentos como a exposição de registros de natureza não literária, a exemplo da inserção da página de um jornal da época no corpo do texto, ou então a recorrência de arcos narrativos paralelos ao itinerário da protagonista, como ocorre com o episódio do cerco ao atirador solitário, não apenas descentralizam a narrativa da

[134] Por sinal, a respeito de *Manhattan tranfer*, livro que John dos Passos publicou em 1925, Loyola afirmou: "foi o romance que mais mexeu com a minha cabeça". Falando do proces so de produção do seu romance *Bebel que a cidade comeu*, lançado em 1968, quando o autor já vinha desenvolvendo o projeto que resultaria em *Zero*, Loyola afirma que "queria fazer nesse livro (...) uma espécie de São Paulo Transfer". Ver **CADERNOS DE LITERATURA**...p.45.

[135] ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: **Texto/contexto I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, p.95.

perspectiva da personagem principal, como também reforçam o efeito de dissolução do sujeito no tempo histórico inundado de acontecimentos e notícias. Todo o drama e toda a angústia de José é atravessada por essa condição, de sujeito perdido numa cascata de estímulos do mundo, do sujeito que se desvanece ante o tempo acelerado da cidade.

Mas não é apenas na estrutura fragmentada, inundada de matérias díspares, que a questão da dissolução do indivíduo num mundo saturado de estímulos se torna evidente. Para além disso, algumas passagens de *Zero* explicitam esse processo por meio de uma construção sintática que ora se aproxima da protagonista, conferindo-lhe voz ou narrando suas ações, ora a dissolve na paisagem e nos acontecimentos da cidade. Vejamos uma dessas passagens:

> 10 da noite. José debaixo do Elevado. Entra por uma Alameda passa na antiga estação de bondes Putas velhas – malandros – pensões – casa de pneus – acessórios de automóveis – escola de dança com porta verde – quadra de futebol, onde praças da Força Pública batem bola, ouve as mulheres atrás de portas rachadas, dizendo: vem, vem, vem Bares sujos – pracinha de interior, um terminal de ônibus com tambores de óleo preto – capela moderna de tijolos – muros com inscrições: proibido pregar cartazes – abaixo o imperialismo – Arrocho Salarial Mata Operário, carros estacionados – casa de janelas abertas –malas de papelão em cima de guarda-roupas com espelhos na porta – guarda-civis –vitrines com milhares de pneus (era a guerra, eu tinha oito anos, rodava um arco de borracha, até que veio um homem da prefeitura, disse que eu precisava entregar meu arco, minha bola, tudo que tivesse borracha em casa, por causa da guerra, que eu ia ajudar os soldados, eu não queria ajudar soldado, guerra nenhuma), barracão branco – portas de vidro – exibe maquete do prédio sendo construído (facilidades, facilidades, compre seu apartamento). (BRANDÃO, 1976, p.143)

O trecho citado narra a busca de José por uma de suas vítimas e ocorre logo depois de um parágrafo situado entre parênteses no qual se lê, em primeira pessoa, as reflexões dessa personagem acerca da prática criminal. Adiante trataremos especificamente da transformação de José em bandido, por agora, o que gostaríamos de destacar ao citar essa passagem é o modo como abruptamente a linguagem se afasta da ação de José para apresentar a cidade (casa de pneus, escola de dança, quadra de futebol, bares sujos, muros com inscrições), e as pessoas que nela habitam (prostitutas, malandros, guardas da força pública). O que chama a atenção nessa construção é o emprego de uma sintaxe fragmentada, enfatizada pelo uso dos travessões, como forma de alcançar a desordem do espaço, mas sobretudo o olhar da protagonista, sua percepção desordenada. Fora algumas indicações do narrador (José percorrendo a alameda e ouvindo as prostitutas lhe chamando), a protagonista é dissolvida em detrimento da paisagem. Quando lemos entre parênteses a voz em primeira pessoa de

José, somos então levados a imaginar a cidade como um campo de estímulos visuais capaz de acionar no sujeito memórias, o que em nosso entender amplifica a situação de fragilidade do indivíduo ante a monstruosidade do urbano. Este assiste sua consciência ser tomada por pensamentos acionados pela paisagem (no caso, as vitrines com milhares de pneus). Constantemente, e isso se observará no romance todo, o autor alterna construções do tipo, que evocam o excesso da cidade, com trechos nos quais as ações e especialmente a voz interior de José adquirem protagonismo.

Essa proeminência que o cenário urbano adquire em algumas passagens de *Zero* nos parece estar relacionada a uma experiência que marcou a vida do escritor, ocorrida na primeira juventude, quando as impressões das coisas do mundo na alma seja talvez mais impactante. Foi no ano de 1957 que Ignácio de Loyola Brandão, então com 21 anos de idade, deixou Araraquara, provinciano município do interior do Estado de São Paulo, onde havia nascido, e mudou-se para a capital paulista, onde passaria a trabalhar no célebre jornal *Última Hora* pelos nove anos seguintes. Vejamos a memória que o autor guarda de sua chegada:

> Quando cheguei, a primeira coisa que tentei foi conquistar a cidade, coisa de caipira. Era tão bom ser paulistano, voltar para Araraquara e dizer: "Eu moro em São Paulo". É muito difícil hoje [2001] perceber a dimensão do que estou falando. Mas lembrem-se, vim para cá no final dos anos 50. Pensem no que era São Paulo e no que era o interior naquela época. As cidades interioranas viviam como que sitiadas. Araraquara tinha trens que vinham para cá e mais nada (os ônibus só começaram a fazer o trajeto para São Paulo em meados dos anos 60); televisão era rara, telefone era raro, os jornais chegavam apenas para alguns assinantes. O cinema era a única diversão. Numa cidade como Araraquara, São Carlos, Catanduva, Rio Preto, você ficava ilhado. Então, quando cheguei a esta cidade cheia de prédios, cinemas, teatros, livrarias, *eu queria devorar tudo ao mesmo tempo* [grifo nosso]. À medida que fui trabalhando no jornal, descobri que ser réporter aqui era também um meio de frequentar todos os lugares, como acontecia em Araraquara. Comecei a fazer isso. Passei a frequentar inclusive a noite – descobri que em São Paulo, ao contrário de Araraquara, a noite nunca fechava. Saía do jornal e ficava indo de um lado para outro até terminar às 4 da manhã na Praça da República. Foi então que passei a me relacionar com mulheres da noite, lutadores de boxe, policiais, um mundo de gente decadente, e comecei a sentir necessidade de aproveitar todo esse universo na ficção. Foi assim que surgiu Depois do sol, meu primeiro livro. A cidade passou a ser personagem, a cidade e tudo o que tem dentro dela. (BRANDÃO, CADERNOS... p.43-44).

Em suas lembranças,[136] Loyola recorda com fascínio as impressões sobre São Paulo, tão mais marcantes devido ao fato de o escritor ser oriundo da provinciana

[136] Ao considerarmos o modo pelo qual esse personagem histórico comunica sua experiência de descoberta da cidade, buscamos não propor uma explicação do texto segundo os enunciados do sujeito, que além de enunciados, constituem memórias, mas apontar tão somente para o fato de que a arte, sendo

Araraquara, cidade do interior do Estado que inspirou, debochadamente, a cidade de Aquarara que aparece nas páginas finais de *Zero*. O interesse pela metrópole, e pelas relações humanas que nela se desenvolvem, foi poderoso o suficiente para fazê-lo vasculhar a cidade em em busca dos dramas e conflitos humanos que nela existem. A afirmação que o autor faz sobre o seu primeiro livro de contos, *Depois do sol* (1965), pode também se referir ao seu romance mais célebre, pois nele "a cidade e tudo o que tem dentro dela" é também personagem importante.

Desmistificação do milagre

Uma das características mais salientes da metrópole inventada por Ignácio de Loyola Brandão é a pobreza. Do princípio ao fim do romance abundam situações narrativas, imagens, por vezes um fragmento inteiro, que reportam à endêmica desigualdade social do Brasil. A recorrência da miséria nas páginas de *Zero* dialoga especificamente com as transformações socioeconômicas pelas quais o país passava. Durante os anos de chumbo (1969-1973), enquanto na esfera política verificava-se a exacerbação do autoritarismo, com o Estado lançando-se na perseguição e massacre dos guerrilheiros, no campo socioeconômico o regime militar aprofundava a modernização de cunho capitalista[137], algo que traria tristes e duradouras consequências para a vida

"um modo de estruturar certo material" contempla também "a própria personalidade do artista" na condição de material estruturante. Ao trazermos para o texto a voz do escritor, importa mais, portanto, apreendê-la como um motivo suficientemente consistente para a compreensão da dimensão que a metrópole assume em seu romance. Ver ECO, Umberto. **Obra aberta**... p.3.

[137] Esse processo geralmente foi lido pela historiografia da ditadura à luz do conceito de modernização conservadora. Tanto o paradoxo da expressão quanto sua recorrência, a beirar o status de lugar-comum, motivou por parte de um historiador do nosso tempo algumas pertinentes apreciações. Consultar o artigo já citado de FICO, Carlos. "Ditadura militar brasileira"... In. **Revista Tempo e Argumento**. A começar por sua origem, *Social origins of dictatorship and democracy*, o livro do sociólogo Barrington Moore Jr., "publicado no remotíssimo ano de 1967 quando a teoria da modernização já vinha sendo criticada" e amparado em modelos ideias de regimes democráticos os quais pouco ou quase nada favoreciam a compreensão da dinâmica de modernização capitalista entrevista naquela extensão da América denominada à época Terceiro Mundo. Carlos Fico critica o emprego do conceito quando desassociado de uma reflexão crítica e associado apenas a um tipo de evidência bastante frágil: "uma ditadura (conservadora, autoritária), que, apesar de tudo promoveu a industrialização, a modernização. Logo, modernização conservadora ou autoritária." Uma aprensão crítica do processo exigiria então o acolhimento do fato de que o próprio crescimento econômico do regime militar encontra-se inserido "[n]uma duração mais longa". "Ou seja, a modernização - aqui entendida como crescimento do PIB e suas consequências - não decorreu do regime autoritário; vinha sendo construída havia décadas." *Zero*, em alguma medida, já assimilava em sua forma fragmentária o entendimento de que a modernização, tal como percebida durante os anos de chumbo, apresentava-se também como força histórica que existia não em consequência de, mas a despeito do aparato coercitivo pelo qual essa força fora efetivamente convertida em motor de frenéticas transformações sociais. Um elemento narrativo que revela isso, e que já foi abordado no capítulo anterior, diz respeito à circunscrição da narrativa ao espaço da "America

nos grandes centros urbanos, a exemplo do crescimento da desigualdade econômica e da explosão da violência urbana.

A pobreza em *Zero* consiste num componente literário que visa à desmistificação do chamado milagre econômico. Muito do ímpeto e da agressividade com que as imagens da miséria irrompem no romance atendem ao propósito de expor as contradições geradas pelo processo modernizador e indica que o autor pretendeu disputar a narrativa dos acontecimentos, tarefa complicada pela atmosfera de ufanismo e pelo apoio social alcançado pela ditadura durante o momento de produção do livro. Devemos recordar que ao menos para alguns setores beneficiados diretamente pela política econômica da ditadura, o princípio dos anos 1970 foi um tempo de ouro. Um dos indicadores que melhor enfatiza essa percepção, o PIB, durante o recorte temporal em questão, ultrapassou a casa dos 10% ao ano.[138] Na reorganização do espaço, grandiosas obras de infraestruturas, como a Ponte Rio Niterói, inaugurada pelo general Médici em março de 1974, e a construção parcial da rodovia Transamazônica, além de expressarem o furor desenvolvimentista, tornavam-se portentosos símbolos do 'milagre". Juntamente com esses fatores, o fortalecimento da indústria automobilística e a difusão da indústria televisiva que mobilizou volumosos investimentos podem ser apontados como propulsores do ufanismo político e do apoio social mantido pela ditadura durante aquele momento.

A constância das imagens de miséria no romance aqui estudado parece estar relacionada, portanto, à tarefa de se representar tais processos históricos por meio de uma perspectiva distinta daquela apregoada pela ditadura e por seus apoiadores. Ao autor de *Zero* interessava destacar o ponto de vista dos excluídos, dos marginalizados, enfatizando especialmente a condição daqueles que não tinham razões concretas para se alegrarem com as transformações em curso. Esse objetivo foi facilitado pelo fato de Loyola ter presenciado, por meio de seu trabalho como jornalista no *Última Hora*,

---

Latíndia", algo que permitiu ao autor relacionar à modernização à dinâmicas que ultrapassam as fronteiras do Estado-Nação.

[138] "A taxa média de crescimento do PIB de 1967 a 1973 foi de cerca de 10,2% e de quase 12,5% entre 1971 e 1973". Ver o verbete "Milagre Econômico Brasileiro" disponível no site do Centro de Pesquisa Documentação de História Contemporânea do Brasi da FGV. http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/milagre-economico-brasileiro. Acesso em 27 de Julho de 2020. Ainda a respeito desse índice, é importante mencionar que entre 1948 e 1963 o crescimento do PIB foi de 6,3%, ao passo que no período relativo aos anos ditatoriais o crescimento verificado foi de 6,7%, o que equivale a dizer que nos marcos de uma série temporal mais extensa, o crescimento do regime ficou dentro do patamar daquele ocorrido na Quarta República. A respeito disso ver o capítulo "Nunca Fomos Tão Felizes", presente em NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

muito da realidade ofuscada pelo mito do milagre. São Paulo era naquela altura a expressão mais contundente das contradições da política econômica da ditadura, posição esta ressaltada por uma parcela do pensamento crítico dos anos 70. Conforme percebemos nas conclusões apresentadas por um grupo de pesquisadores - dentre os quais Fernando Henrique Cardoso, Paul Israel Singer e Maria Hermínia Tavares de Almeida -, integrantes de um importante estudo sobre a cidade promovido pela Comissão Justiça e Paz, subordinada à Arquidiocese, São Paulo cristalizaria de modo mais acentuado o crescimento da desigualdade social que se deu como consequência do avanço do modelo capitalista. Publicado em livro no ano de 1976, mesmo ano da censura do romance de Ignácio de Loyola Brandão, o estudo apontava que a "peculiaridade de São Paulo" em relação ao Brasil estava sobretudo na "exacerbação do contraste entre acumulação e pobreza."[139]

Em *Zero*, e temática da pobreza se faz presente em várias camadas e será retomada nas seções seguintes. Poderíamos destacar de saída que muitas passagens representam aquela parcela da população mais espoliada pelo capitalismo, algo perceptível nos fragmentos intitulados "mexicanos da fábrica de sabão" (p.11) e "operários esquentam marmitas" (p.12), que surgem logo nas primeiras páginas. No primeiro fragmento, o narrador menciona a chegada dos imigrantes mexicanos a um dos bairros da metrópole. A frequência com que surgem na narrativa indivíduos provenientes de outros países do Terceiro Mundo evoca uma paisagem globalizada, na qual predomina movimentos migratórios relacionados à busca por melhores condições de vida. No excerto evocado, o narrador menciona a presença de crianças, filhos dos imigrantes, que corriam "pelas ruas pedindo esmolas, comidas, doces" e destaca especialmente "uma menina de 13 anos" precocemente adentrada na vida sexual. A temática da sexualização da infância, do modo como é abordada, mostra-se como um tipo de degeneração, nas relações entre os sujeitos, associada à precariedade da vida. Esse problema foi destacado na edição revista do romance, na qual o autor realizou

[139] CAMARGO, Candido Procópio Ferreira de; CARDOSO, Fernando Henrique; MAZZUCCHELLI, Frederico; MOISÉS, José Álvaro; KOWARICK, Lúcio; ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares; SINGER, Paul Israel; BRANT, Vinícius Caldeira. **São Paulo 1975**: crescimento e pobreza. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1976. Além de apresentar números reveladores das consequências do crescimento urbano desordenado, o texto propõe uma interpreteção ao processo histórico que transcorria, destacando, sobretudo, a lógica (de verve capitalista) existente na desordem social. Assim, em resposta àqueles porta-vozes "(d)a ideologia do desenvolvimento em voga" que defendiam que "o progresso da cidade tem um preço", os autores se propuseram a apresentar à sociedade uma análise das consequências do crescimento desenfreado da metrópole, análise que buscava privilegiar o ponto de vista dos sujeitos marginalizados.

alguns acréscimos, dentre eles a inserção do fragmento nomeado "hórreo"[140], que menciona "a exportação, para os países desenvolvidos, de meninas púberes encaminhadas à prostituição infantil", reiterando o fato ao afirmar que "a pedofilia grassa"[141] nos países da América Latíndia. O tema da perversão da infância mostra-se como um dos mais reveladores da deterioração das relações humanas promovida por condições de pobreza.

Já no segundo fragmento, Loyola põe em cena o espaço do cinema visitado por José. Após mencionar que os frequentadores assíduos de todos os dias não iam assistir ao filme exibido, mas sim dormir, o narrador carcateriza-os: "gente que vinha dos cortiços, bancos de jardim, parque Dom Pedro, cadeia, bordéis" e qualifica a atmosfera do espaço atribuindo-lhe o "cheiro de álcool, maconha, sujeira, desocupação, desprezo",[142] estigmatizando assim os marginalizados como drogados, sujos e ociosos. O que gostaríamos de destacar sobre o segundo fragmento é a aproximação entre a pobreza, representada pelos frequentadores do ambiente, e o desenvolvimento técnico, representado pelo próprio cinema. Este vê seu poder de transformação social ser minado pelas condições de penúria, pois são essas que explicam o fato de os sujeitos não assistirem aos filmes. Vejamos como outras passagens do romance exploram a proximidade entre desenvolvimento e pobreza.

Pobreza e técnica

É recorrente na narrativa de Ignácio de Loyola a associação entre pobreza e a técnica. Se considerarmos que a técnica, aqui relacionada ao espaço do cinema, mais abaixo vinculada ao aparelho televisor, pode ser vista como expressão do desenvolvimento econômico, então podemos afirmar que o autor buscou destacar a

[140] Para uma análise desse fragmento e dos outros acrescidos à edição publicada em 1995, ver BIVONA, K. (2013). Tortured Text: An Analysis of the Absent Pages of Ignácio de Loyola Brandão's Zero. **Mester**, 42(1), p. 67-88. Acessado em https://escholarship.org/uc/item/74d484pj.

[141] BRANDÃO, Ignácio de Loyola de. **Zero**. 13ª ed. ampl. e rev. São Paulo: Global, 2010, p.97.

[142] Essa imagem me recorda muito das visitas que eu fazia, lá pelos idos de 2007-2009, ao cinema popular da Galeria Olido, situado na região central de São Paulo, estabelecimento que exibia excelentes filmes gratuitamente. O que mais me chamava a atenção era a presença de pessoas em situação de rua, algumas das quais alcoolizadas, que frequentavam o espaço para dormir. Essa presença gerava alguns conflitos durante a sessão, o que levou a coordenação do cine a estipular o valor de 1 real para o ingresso, o que na prática implicou na ausência gradativa daqueles que não podiam pagar por essa quantia.

proximidade entre a riqueza daqueles que puderam usufruir do crescimento econômico capitalista e a miséria daqueles que foram privados dos recursos materiais mais elementares. Vejamos como o entrelaçamento entre técnica e pobreza aparece em outro trecho, aquele que na opinião da crítica literária Tânia Pellegrini é "um núcleo narrativo importante" por reunir "uma série de conotações: a dominação americana, o poder dos meios de comunicação de massa, a padronização da informação e da cultura..."[143]:

> Agora, o homem saiu, tomou seu ônibus, José junto, desceu no Parque da Água. O cobrador continuou no ônibus. O cheiro de bosta de boi vinha do Parque, uma exposição de animais. José pegou um ônibus de volta. Tomou um sorvete de goiaba (fabricação própria, a melhor massa caseira de sorvete) e foi para o cortiço. Vagabundos dormiam nos beirais, um bêbado vomitava, crianças remexiam na lata de lixo, uma guarda-civil mijava enquanto sua namorada esperava, numa esquina um carro pegava fogo cheio de curiosos querendo ver o motorista dentro, um bando de cachorros latindo. José subiu a escada. Lavada a mijo, vômito, cachaça. Sem luzes. Os comodos todos abertos – tentativa de ventilação. Crianças choram, galinhas cacarejam na escada. Gente se amontoa – vieram todos os vizinhos – num comodo, vendo televisão (VIA SATÉLITE): os astronautas chegando na lua-a-terra solta no espaço-os pés do módulo: aranha de prata-andar lento – a poeira-pedras da lua-a marca dos pés dos astronautas na poeira da lua-o silencio-as roupas prateadas – a ausência de ar-vento-as imagens sem nitidez- no céu rodava o outro astronauta (BRANDÃO, 1976, p.144).

A composição da paisagem atravessada antes de a personagem se deparar com o televisor expõe cenas de pobreza e desolação, crianças remexendo latas de lixo, vagabundos dormindo pelas calçadas, um bêbado vomitando. O veículo pegando fogo integra um repertório de cenas distribuídas pela narrativa que tratam da destruição das coisas, dos homens, do mundo. A composição evoca, pela interposição cinematográfica de pequenos fotogramas, um ambiente popular marcado pela degradação no sentido mais positivo dessa palavra. De acordo com o crítico russo Mikhail Bakhtin:

> Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 2008, p.19).

O trecho em que a personagem aparece tomando sorvete, por mais gratuito que soe, põe em cena uma imagem de absorção de alimentos. A subida de José em direção ao televisor é marcada por uma ambientação de natureza escatológica (urina, vômito),

[143] PELLEGRINI... **Gavetas vazias**... p.137.

de modo que ao movimento de subida, são contrapostas as excreções que remetem ao inferior corporal, resultando daí uma imagem tipicamente rabelesiana. O cheiro dos excrementos do boi, a presença de "um bando de cachorros latindo" e as galinhas que "cacarejam na escada", assinalam uma proximidade entre os homens e os animais que acarreta na percepção de que os primeiros, nas situações de penúria, vivem como os segundos. Embora não pareça à primeira vista, essa proximidade adquire um sentido regenerador se lida a luz da verve carnavalesca do livro de Ignácio de Loyola. Um dos traços que segundo Bakhtin compõem a cultura carnavalesca, o realismo grotesco caracteriza-se justamente por apresentar o corpo humano "misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas".[144]

O espaço degradado constitui o local a partir do qual a personagem observa um acontecimento bastante emblemático da expansão da ciência e da técnica verificados na conjuntura da Guerra Fria. A cena propõe, portanto, a aproximação entre o desenvolvimento técnico da potência norte-americana e a miséria que assola o Terceiro Mundo. A chegada do homem à Lua, efeméride que assinala um desenvolvimento tecnológico sem precedentes, é acompanhada por aqueles que se encontram numa realidade em que é patente a ausência de qualquer entusiasmo pela façanha histórica exibida. A cena de fato representa uma cisão. O espelho do televisor é o muro que aparta dois mundos distintos, que não se tocam, jamais se aproximam, apesar de estarem inexoravelmente associados pela roda da história. No caso do primeiro deles, sobressai a composição da paisagem decaída que remete aos problemas do terceiro-mundo, no segundo deles, predomina o avanço tecnológico que, a despeito do ambiente tenso da Guerra Fria, fascinava a humanidade por expandir o campo do possível. Essa cisão é tão violenta que desperta em José um sentimento negacionista, como se a protagonista se recusasse a reconhecer o abismo que separa sua realidade daquela veiculada pelo televisor:

> (Estou num ponto dessa terra que aparece na tela. Que enorme mentira, a terra não existe, não existo, nada existe, é imaginação. Perdi a vontade de roubar, perdi todas as vontades, quero vomitar tudo de dentro, o estômago, coração, pulmão, baço, fígado, intestinos, rins, bexiga, pâncreas, glândulas. Esvaziar inteiro e engolir aquela lua seca, árida, de gesso) (BRANDÃO, 1976, p.144)

[144] BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p.24.

O acontecimento exibido se mostra tão inalcançável, difícil mesmo de ser assimilado, que se apresenta à protagonista como uma fake-news, como um tipo de mentira que leva José a flertar com a possibilidade de que "nada existe". A constatação de que talvez tudo seja fruto da imaginação implica na perda de "todas as vontades" e leva a protagonista a desejar expelir seus órgãos, numa clara menção ao esvaziamento, no caso literal, do ser. A visão esdrúxula da lua "seca, árida, de gesso" sendo engolida parece insinuar o desejo de a personagem deglutir aquilo que ele não alcança, e que, por não alcançar, desacredita, e alude também ao agigantamento do corpo necessário para a deglutição. Delírio ou disparate ou devaneio, a percepção de José acusa um dos traços que lhe é mais característico, qual seja, a negação da vida e a ambição de transcender a prisão do corpo.

O espetáculo da fome

Outra cena que traz em seu núcleo a conjungação entre miséria e tecnologia trata especificamente daquela que é uma das imagens mais dramáticas da pobreza, a fome. Lido à luz de algumas das manifestções artísticas de fim dos anos 1960, *Zero* soa como um manifesto da fome. É significativa a proximidade temporal entre a conjuntura gestadora do romance e o lançamento de um texto bastante revelador do cenário artístico da segunda metade da década de 1960. Em julho de 1965, enquanto Loyola Brandão trabalhava no *Última Hora*, recolhendo as matérias e reportagens que seriam depois convertidas em elementos estéticos em *Zero,* Glauber Rocha, já então uma das maiores expressões do cinema nacional, havia divulgado o seu *Estética da Fome*, manifesto que além de demarcar importantes horizontes e fundamentos artísticos caros aos cinemanovistas, impunha-se como documento de forte inclicação política, marcado também ele pela denúncia da fome. A respeito desse documento poderíamos afirmar que a situação real de miséria levou o cinema novo a buscar uma estética que convertesse a fome num elemento expressivo de agressão àqueles que tendiam a enxergá-la segundo a ótica do exotismo. Como questionava o manifesto "o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher

de Porto das Caixas é primitiva?".[145] Poderíamos estender à indagação então a personagem do nosso romance. José é um primitivo? De forma alguma.

Seja como for, é interessante notar que algumas narrativas ficcionais da década de 1970 apresentam situações em que a fome se torna o núcleo propulsor de relações humanas degradadas, pois violentíssimas. Já no final da década, Rubem Fonseca apresentava o sinistro conto *O cobrador*[146], narrado em primeira pessoa por uma personagem que, ao perceber-se injustiçado pela situação de penúria em que se encontra, acredita possuir por isso mesmo o direito de cobrar dos outros aquilo que o mundo lhe vetou: saúde, dentes perfeitos, amor, sexo e comida:

> A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita (FONSECA, 1979)

Assim como *Zero*, *O cobrador* é uma narrativa que se passa na metrópole. A violência que ela apresenta está associada à vida extremamente desigual das cidades grandes, espaço em que os sujeitos se alienam dos respectivos papéis sociais que ocupam. Os executivos, o médico que realiza a sua função movido por arrivismo, os grã-finos que frequentam festas e bailes, essas figuras, na perspectiva do narrador, não fazem ideia da realidade de outros sujeitos, acreditam que a "*a vida é uma festa*". Pela brutalidade crua, trabalhada numa forma tão concisa, o conto de Rubem Fonseca pode ser lido assim como um tipo de criação orientada por questões similares àquelas enfrentadas por Loyola Brandão. O protagonista de *O cobrador* encarna o papel do marginal que se vê no direito de violar o mundo para satisfazer a sua fome e os seus desejos numa atitude bem próxima da de José. Recuando para o ano de 1975, período de lançamento da primeira edição brasileira de *Zero*, encontramos o conto *Creme de alface*, de Caio Fernando Abreu, outra narrativa dos anos 70 que relaciona fome e violência.[147] No conto em questão, o autor referido explorou a forma literária do fluxo de consciência para caracterizar a figura de uma "*mulher-monstro fabricada pelas*

[145] ROCHA, Glauber. "Estética da fome". In: http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm. Acesso, 31 de Julho de 2020.
[146] FONSECA, Rubens. **O cobrador**..
[147] ABREU, Caio Fernando. **Ovelhas Negras** (de 1962 a 1995) – Porto Alegre: Sulina, 1995.

grandes cidades".[148] O espaço urbano, definido pela predominância de uma multidão compacta, - traduzida na imagem de um monte de corpos suados e sujos -, é, ao lado do espaço do cinema, um dos ambientes em que se desenvolve o conflito. No ápice da história é apresentada ao leitor uma situação de extrema violência. Ao passear pela metrópole, imersa em seu fluxo de pensamento, a personagem feminina depara-se com a publicidade de um filme, algo que lhe surge como uma convite para "outra vida que não a minha"[149]. Sua adesão ao anúncio, a decisão de assistir ao filme, é contraposta pelo surgimento de uma criança a lhe pedir esmola. Assim, no momento em que o cinema de entretenimento se oferece à mulher como uma válvula de escape da realidade, a mesma realidade a puxa, literalmente, pelo braço. Ocorre que além de negar o pedido de esmola, a mulher acaba agredindo brutalmente a criança, no que temos a sugestão de que o ensimesmamento do sujeito na selvageria urbana repele práticas como solidariedade ou caridade. Em *Creme de alface* a imagem da fome, associada a criança que pede a esmola, desperta na protagonista um ato de violência e apresenta a fome como um tipo de condição capaz de acionar a repulsa e o ódio irracional naqueles que se veem agredidos pelos esfomeados que percorrem as ruas dos grandes centros urbanos.

Vejamos como a questão da fome surge em uma das passagens de *Zero*. Diferentemente de outros trechos do romance, no qual a fome é escancarada como a total privação e abandono do sujeito, na passagem referente à personagem do fáquir esse tema é trabalhado noutra chave, na associação entre espetáculo e fome. Almejando entrar para o *Guinness World Records*, para deleite dos repórteres televisivos e dos telespectadores que consomem aquele gênero de notícia, um faquir assume a missão de permanecer 111 dias ininterruptos sem comer. A atitude do fáquir converte assim uma situação de privação num espetáculo a ser contemplado por aqueles que podem pagar pra ver a atração. No trecho inserido abaixo, um desses espectadores, José, é entrevistado por uma equipe de cinema interessada em registrar o evento:

> . Pode começar.
> (...)
> ? Por que o senhor vem aqui.
> . Queria ver o homem.
> ? O senhor vem sempre nestas coisas.
> . Sempre. Venho todo dia.
> ? Todo dia.

[148] Assim o escritor apresenta sua personagem. Ibid, p.137.
[149] Ibid, p.140.

> . Todo.
> ? Gosta.
> . Acho este sujeito uma besta
> ? Então, para que vem.
>
> (...)
>
> José viu que o faquir observava. Tirou o sanduíche do bolso. Mastigava e olhava, o faquir olhava para ele. José comia, torcia a boca. O diretor foi filmando. Glora reclamou: "Isso não, Fernando, não deixa ele fazer isso". José mostrava o sanduíche ao faquir. Engoliu o último pedaço. Olhou firme para a a câmera... (BRANDÃO, 1976, p.15)

Ao se deparar com o espetáculo do faquir preso na jaula, José vê-se atraído, como se não conseguisse tirar os olhos daquela imagem. Quer ver o homem, sempre, todo dia, a despeito de associá-lo a uma besta. Temos aqui um protótipo daquilo que Silvia Viana chamou de ritual de sofrimento, um tipo de produção cultural caracterizado pela auto-submissão do sujeito a uma dinâmica na qual a dor e a privação atraem a atenção do telespectador, que se torna então cúmplice do ritual encenado.[150] Assim, a exemplo dos espectactadores dos reality shows contemporâneos, José se vê contemplando uma cena de desgaste físico e emocional. Essa identificação entre determinados produtos culturais da atualidade e a temática circense do faquir, é favorecida pelo fato de que o espetáculo do homem na jaula ser apresentado como o tema de um filme em produção, tornando-se assim um novo espetáculo suscetível de ser acompanhado por um número muito maior de telespectadores.

Assim, ao olhar de José sobre o homem, têm-se sobreposto o olhar do espectador sobre a cena do filme. Situado no núcleo desse jogo de olhares, José retira do bolso um sanduíche e mastiga o alimento, no que lemos uma afronta ao voto de abstinência feito pelo faquir e uma espécie de sadismo da protagonista que se diverte com a privação do outro. Mas esse divertimento adquire um sentido especial na narrativa. Ao avançarmos na leitura, tomamos ciência do fato de que, de um jeito bem Macunaíma, José deixa de ir ao trabalho, é demitido e, entre um serviço precário e outro, encontra no banditismo um modo de satisfazer sua fome (p.170-171). Dessa forma, lendo-se em retrospectiva o episódio, é possível destacar a situação de alguém que, ao se deparar com o martírio alheio, promovido a status de espetáculo, sem o saber contempla o próprio sofrimento vindouro, como se um oráculo lhe previsse a má sina: o ritual da fome que ele contempla se fará real em sua vida. A comparação da experiência da fome com o

[150] RODRIGUES, Silvia Viana. **Rituais do sofrimento**. São Paulo, 2011.

martírio é sugerida pelo narrador quando este apresenta o fáquir: "deitado nos pregos", "cobras passeando pelo corpo macerado, a figura imitando Cristo" (p.14). Assim, a afronta de José revela um componente sádico na composição da personagem, pois esta sente um contentamento ao intensificar o martírio do outro comendo o sanduíche, mas oculta também um quê de pulsão de morte, entendida aqui como o mecanismo pelo qual o sujeito converte em matéria de elaboração psíquica algo que em si mesmo é desprazeroso.[151] A questão se tornará ainda mais delicada quando reportarmos essa disposição interior, de fundamento quase niilista, ao universo da guerrilha urbana. Por agora, gostaríamos de nos concentrar em outros traços constitutivos da protagonista de *Zero*.

José e o cosmos

Embora o romance de Ignácio de Loyola apresente um leque de personagens que ocupam um lugar importante na estrutura do enredo, é evidente que seu autor atribuiu maior destaque à personagem do matador de ratos. Mais do que isso, a protagonista, mesmo que diluída por entre outros arcos narrativos, é o componente que praticamente conduz o enredo. Walnice Nogueira Galvão observou bem isso em prefácio à edição comemorativa dos trinta e cinco anos de publicação do livro, de acordo com a crítica, "a base do romance, sua espinha dorsal, é dada pelo protagonista (...). Como cabe ao gênero épico, é seu percurso que sustenta a narrativa, por mais descontínua que seja."[152]

[151] Essa noção foi formulada por Freud. Ver. "Além do princípio do prazer". In: **Obras completas volume 14 (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.120-178.

[152] BRANDÃO... **Zero**. São Paulo: Global, 2010, p.9. Essa percepção do lugar ocupado pela protagonista em *Zero* está afinada com algumas considerações que Antonio Candido tece sobre a personagem de ficção. Para o crítico, as personagens constituem o enredo, este, por sua vez, trata unicamente de personagens que vivem diversas situações. Ideias, enredo e personagem só existem interligados. A personagem é o que parece existir de mais vivo no romance, porém, é a estrutura do texto que confere força à expressão da personagem. Ver CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida de; GOMES, Paulo Emilio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.53-55. Embora nos pareça evidente que o enredo de *Zero* tem a sua estrutura vinculada à constituição da personagem central, isso foi relativizado numa crítica que Assis Brasil, também um romancista, publicou no Jornal do Brasil um pouco antes do lançamento do livro. Após tratar dos aspectos relacionados à linguagem caótica do romance, o crítico questiona se há uma história em *Zero* para logo em seguida dar sua resposta: "Sim, há uma pequena história no meio a inúmeros casos episódicos. José mata rato num cinema poeira, perde o emprego, vira marginal, arranja uma mulher, Rosa, e ficam todo tempo na cama. Um dia é aliciado para a atividade subversiva, mas não quer se meter em política. Transforma-se num assassino frio, ao lado de seus companheiros de vida caótica, Gê, Átila, o Heroí". A compreensão de que o enredo estrutural do romance seria na verdade uma pequena história, no meio a inúmero casos episódicos, parece-nos acusar o impacto que a forma caótica e fragmentária desempenhou na leitura

De fato, apesar do efeito de descontinuidade conquistado por meio da montagem dos fragmentos, a narrativa construída por Loyola tem seu eixo no percurso realizado pela protagonista. Um ponto crucial nesse percurso é o contato de José com a luta armada e o exílio que se segue à queda, tópicos que serão abordados no capítulo seguinte. Nesta e nas próximas sessões nos interessa atentar para o modo como essa personagem é introduzida no livro, descrever como por meio dela é tratada a questão do trabalho e por fim analisar como sua voz é construída.

A página inicial do romance *Zero* apresenta duas colunas de texto delimitadas por uma linha vertical, a primeira, situada à esquerda da página, contém uma descrição sumária de José e do seu ofício. Assim, o leitor fica sabendo que:

> José mata ratos num cinema poeira. É um homem comum, 28 anos, que come, dorme, mija, anda, corre, ri, chora, se diverte, se entristece, trepa, enxerga bem dos dois olhos, tem dor de cabeça de vez em quando, mas toma melhoral, lê regularmente livros e jornais, vai ao cinema sempre, não usa relógio nem sapato de amarrar, é solteiro e manca um pouco, quando tem emoção forte, boa ou ruim.
>
> Atualmente, José está impressioando com uma declaração do Papa de que o Natal corre perigo de se tornar uma festa profana. (BRANDÃO, 1976, p.9)

O que chama a atenção no parágrafo de abertura da narrativa é a economia da primeira frase, composta por seis palavras que se abrem como um fotograma a condensar a lógica e a sina da vida sob o capitalismo selvagem: o leitor perceberá que o marginalizado precisa caçar (matar) ratos para sobreviver, e que o faz num degradado cinema, espaço que melhor representou a ascensão da reprodutibilidade técnica na arte.[153] Logo na sequência, surge uma construção assindética, bastante frequente no romance, na qual o narrador arrola uma sequência de traços que caracterizam a

realizada pelo crítico. Ver BRASIL, Assis. "Zero, um romance que não quer ser romance". In: Jornal do Brasil, Suplemento Quinzenal, 20 de setembro de 1975.

[153] Para Walter Benjamim, o cinema, ao lado da fotografia, é a forma artística que melhor traduz o processo de reprodutibilidade técnica que se verificou com mais intensidade nas artes ao longo do século XX. Com essas linguagens, verifica-se que a autenticidade e unicidade do objeto artístico é dissolvida, pois a reprodutibilidade assinala a destruição de sua aura. Assim, se antes da ascenção da fotografia e do cinema a arte encontrava-se sacralizada, o que se verifica depois com o predomínio dessas linguagens é a destituição dessa condição religiosa. Tal transformação, conforme bem apontou Walter Benjamim, representou um violento ataque à tradição. Lido em relação as considerações de Walter Benjamim sobre o cinema, O aspecto submundano e envelhecido da sétima arte em *Zero* denuncia assim uma distopia. De local promissor, suscetível de constituir-se como "objeto de intervenções humanas" na "tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido" (p.174), o cinema converte-se em espaço degradado, em imagem do pesadelo, que convive perfeitamente com a miséria e a alienação do homem. Ver BENJAMIM, Walter. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas vol.1**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

personagem. É significativo que José seja apresentado como um homem "comum", termo que com uma pequena variação designa também os Comuns, a organização guerrilheira comandada por Gê. Há nisso um evidente jogo com o significado da palavra que reporta à condição de sujeito comum da qual José anseia se livrar e remete ao agrupamento pelo qual ele sente fascínio e repulsa. A informação de que José "come, dorme, mija", ao demarcar fatos triviais da vida humana, destacando o que é comum a todos os homens, salienta, desde o princípio do romance, aquilo que, segundo a crítica de Marx ao idealismo alemão, apresenta-se como "o primeiro pressuposto de toda a existência humana e também, portanto, de toda a história", a saber, o fato de que o primeiro ato histórico remete à produção dos meios para a satisfação das necessidades básicas, pois, "para viver, precisa-se, antes de tudo, de comida, bebida, moradia..."[154] Ao destacar a necessidade universal da subsistência, situando o verbo "comer" estrategicamente no princípio da enumeração dos traços que caracterizam esse "homem comum", o narrador demarca desde o princípio o tema da sobrevivência no capitalismo. Os outros verbos enumerados (anda, corre) intensifica a referida mensagem ao colocar as funções motoras desempenhadas pelo corpo como o ponto de partida para o entendimento do ser social. Tratando do universo cultural de José, o narrador menciona ainda que a protagonista "lê regularmente livros e jornais", atribuindo-lhe uma prática pela qual ela passa a se destacar de outros miseráveis presentes na trama, especialmente aqueles que confessam o desapreço pelo ato de ler. Já a menção ao fato de José mancar um pouco, "quando tem emoção forte, boa ou ruim", destaca um aspecto de sua condição física que o aproxima da multidão de corpos deformados que figuram na narrativa.

A página inicial de *Zero* apresenta também uma sequência de informações de natureza astrofísica. Concomitantemente à leitura da posição biológica e da situação sócio-econômica da personagem principal contida na coluna esquerda, o leitor se depara, com uma sequência de informações relacionadas à origem do cosmos. A idade presumível do universo, o peso de toda a matéria existente, o cálculo da probabilidade de outros planetas oferecerem "condições favoráveis à vida", esses e outros dados de natureza astronômica aparecem empilhados na coluna direita.[155] Os efeitos de sentido

[154] MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 32-33

[155] É interessante observar que para o texto da primeira edição brasileira o autor simplificou essa sequência de dados científicos, subtraindo vários itens que aparecem na edição italiana, a exemplo da velocidade em que o diametro do universo se expande, da relação entre a quantidade de matéria e energia existentes, da probabilidade de ocorrerem colisões entre as estrelas, dentre outros dados. Além disso,

gerados pela aproximação entre as duas matérias são múltiplos. Primeiramente, o leitor é convidado a constatar a absoluta pequenez, não só do homem, mas da história humana que está inserida na grande história do cosmos. [156] A informação da idade presumível do universo, 10 a 12 bilhões de anos, como se acreditava à época, convida o leitor a pensar não só no tempo de existência de sua morada, a Terra, mas também no tempo de existência do homo sapiens ou da história humana. Esse passo que demos, do indivíduo José para o coletivo humanidade, está implícito no texto, quando o narrador evoca a cristandade ao mencionar que "atualmente José está impressioando com uma declaração do papa de que o natal corre o perigo de se tornar uma festa profana". Ao situar, portanto, a protagonista em relação à escala cósmica, o narrador realça a situação de impotência do sujeito, mas também de abandono do homem que habita um minúsculo planeta inserido numa galáxia em constante movimento. Essa assertiva, a nosso ver, impõe a compreensão de que entre o tempo de vida de um homem comum e o tempo de vida do cosmos há uma variação de escalas que ressituam todo o projeto humano na terra.

Outra possibilidade de leitura para a aproximação entre as duas colunas está no contraponto entre formas antagônicas de olhar o mundo. Na coluna esquerda, o narrador, ao evocar a preocupação do Papa em relação à profanação do natal, insere na narrativa o universo teológico que assinala um entendimento mítico do mundo. Ao mesmo tempo, quando se observa a presença dos dados astrofísicos na coluna da direita,

---

consta somente na primeira edição mundial de *Zero* a informação de que tais dados foram retirados do "*Dizionario del Cosmo*", publicado em 1969 por Domenico Paolella, algo que evidencia justamente o procedimento de incorporação de textualidades não ficcionais. De um modo geral, na edição italiana a montagem realizada pelo autor enfatiza a disparidade entre as duas matérias tratadas, algo que concede maior liberdade para o leitor imaginar os vínculos possíveis entre a variação de escalas. Já na edição brasileira, o autor inseriu, ao fim da listagem de dados, a informação de que José pesa 70 quilos ante as centenas de milhares de toneladas da Terra, favorecendo a leitura que destaca a relação de inferioridade e nulidade do homem ante as dimensões cósmicas. Quando comparamos a primeira página da edição brasileira com a primeira página da primeira edição mundial de *Zero*, notamos outras duas alterações. Primeiro, José de 30 passou a ter 28 anos. Segundo, verifica-se a informação, ausente na edição italiana, de que José vai ao cinema sempre. Ver BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. Milão, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1974, pp.11-13.

[156] Uma grande narrativa desse tipo encontra-se em BROWN, Cynthia Stokes. **A grande história**: do big bang aos dias de hoje. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2010, p.71. Essa autora fornece uma imagem bastante precisa da posição da história da humanidade quando pensada em relação ao vasto tempo cósmico: "Outra maneira simples de representar o tempo da Terra é condensando-o na escala de tempo que nos é mais familiar – um dia de 24 horas. Se imaginarmos a idade da Terra como um único dia, começando ao primeiro minuto, então o primeiro organismo unicelular apareceria por volta das 4h e a primeira planta marinha, só à noite, em torno das 20h30. Plantas e animais chegariam a terra firme em torno das 23h. Os dinossauros sumiriam 21 minutos antes da meia-noite; os humanos apareceriam menos de dois minutos antes da meia-noite, e a agricultura e as cidades apenas poucos segundos antes das 24h."

há a demarcação de um de um tipo de apreensão da realidade determinado pelo método científico. Dessa forma, a página inicial contém uma justaposição de dois olhares possíveis para o realidade. Ao longo do romance, essa tensão entre ciência e religião se fará presente. Em termos gerais, ela acusa a convivência no mesmo tempo-espaço de uma cultura religiosa, pela qual os sujeitos se orientam no mundo e significam suas vidas, e uma cultura secularizada responsável por profanar, parodiar, e subverter o paradigma da fé.

A montagem que abre o romance *Zero* proporciona também um outro tipo de reflexão. A informação de que "1 planeta em cada grupo de 1.000 parece oferecer condições favoráveis à vida" (p.12) destaca que a Terra, além de não ser o centro do universo, talvez não seja o único planeta habitado. A inserção desse tipo de informação cristaliza certa perspectiva de alargamento da realidade humana despertada pela promessa de um novo processo de desbravamento.[157] Ora, quando lida em conjunto com algumas passagens, especialmente àquelas que tratam da chegada do homem à lua, esse reposicionamento da Terra em relação ao espaço cósmico fomenta questionamento relacionados à origem da vida, à condição humana na Terra, à possibilidade de encontro com civilizações alienígenas.

Como essas considerações podem ser articuladas à composição da protagonista? O leitor pode concluir que a pilha de dados astrofísicos sugere a inserção de José num universo cultural secularizado, que impõe uma explicação científica para os questionamentos que acompanham o homem em sua trajetória na Terra. Ao mesmo tempo, predomina no ambiente pelo qual a protagonista transita uma tradição religiosa que se fundamenta numa compreensão mítica desses mesmos questionamentos, sendo que o próprio José se define como católico. O fragmento intitulado "A criação de José segundo sua mãe" (p.39-41) destaca justamente a formação religiosa que sua progenitora lhe proporcionou. O fato de José está impressionado com a declaração do Papa indica sua percepção do enfraquecimento da religião. A essa percepção soma-se o

[157] No final de seu livro sobre os desbravadores que puseram em convergência as diversas culturas terrestres, antes separadas por um longo processo de dispersão, Felipe Férnandez-Armesto menciona a possibilidade de alguma dia "a exploração espacial" por "a humanidade em contato com culturas extra-humanas." O desbravamento do universo como uma nova etapa da história da humanidade estava bastante presente no imaginário dos anos 1960 e 1970, algo perceptível em obras cinematográficas, como o filme 2001: uma odisseia no espaço, de Stanley Kubrik, referenciada em *Zero* na saga do miserável Carlos Lopes, e na série televisiva Star Trek, veiculada originalmente na segunda metade dos anos 1960. Ver FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. **Os desbravadores**: uma história mundial da exploração da terra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 495.

entendimento de que a vida humana e as preocupações cotidianas se reduzem a algo próximo do nada, do zero, quando relacionadas à escala cósmica. Dessa forma, na medida em que no transcorrer da trama a personagem passa por um processo de desligamento e subversão de sua formação católica, aquilo que poderia se apresentar como um substituto da religião lhe aparece como fonte de angústia (estaríamos sozinhos no universo? De onde viemos?). Essa angústia existencial, motivada pela perda da fé e pelo alargamento da compreensão do mundo proporcionado pela ciência, resulta no desejo de fuga da Terra, que passa a simbolizar a prisão do homem. A vontade de evasão, a possibilidade de o ser diluir-se e perder-se no infinito do cosmos metaforiza, então, a rejeição das condições de vida impostas pelo capitalismo terceiro-mundista e expressa o desejo de o indivíduo mergulhar na realidade cósmica que o angustia.

As agruras do trabalho

Mas essa fuga, saberemos ao longo da leitura, não se efetiva por completo, embora José a experimente como um tipo de revelação proporcionada ora pela viagem esotérica para o interior da mente, ora pelo consumo de drogas. Na impossibilidade de escapar da vida em sociedade, a protagonista tenta se adequar às condições de sobrevivência impostas pela organização social do trabalho, algo elaborado pelo autor quando este apresenta a personagem exercendo várias funções, mais precisamente quatro, sem fixar-se em nenhuma. Se durante certa altura da narrativa vemos José converter-se em assassino frio, em alguém que tripudia do pacto social, negando as normas e regras mais elementares de convívio, tal conversão surge como o esgotamento do sujeito por sua condição de subempregado, pois o crime é um expediente ao qual José recorre apenas depois de ter compreendido que sua condição de trabalhador precarizado jamais lhe proporcionaria uma vida sem preocupação, como ele aspira, conforme se vê na passagem citada abaixo. Tal afirmação não deixa de conter um raciocínio determinista, do tipo a criminalidade é produto da pobreza, porém, o autor extrapola essa compreensão, primeiro por situar, conforme veremos mais a frente, a escolha pelo crime em relação à vontade da protagonista de satisfazer os sonhos de consumo de sua mulher, segundo, ao definir que a privação de recursos não é o único tipo de violência que leva à agonia do sujeito, inserindo José numa realidade totalitária, de restrição das liberdades políticas e civis, na qual a violência promovida pelo poder

reproduz-se nas relações entre os indivíduos, terceiro por imprimir à personagem uma crise existêncial, um niilismo profundo, que, em interação com as mazelas do meio, torna-se um fator decisivo para a sua transmutação. Tal crise manifesta-se no desejo de fazer nada.

Ainda nas páginas inicias do romance o leitor se depara com um quadro que expõe o desapego da protagonista ao trabalho que lhe sustenta:

> SETE ITENS
>
> 1 – José não foi ver se o seu emprego de mata-ratos no cinema ainda está de pé. Não tem vontade. Não tem vontade de nada.
>
> 2 – Ele acha que não dá pé. Não vale a pena. Tem um pouco de dinheiro para ir vivendo. Amanhã ou depois, talvez ele vá ao cinema.
>
> 3 – Se for o caso, pede desculpas ao gerente, diz que estava doente.
>
> 4 – Pode descontar (chefes adoram descontar) meus dias. Não falto mais, juro que não, pelo amor de Deus.
>
> 5 – É só rastejar um pouco. Eles acham que é rastejar. Mas não é. É mentir em cima deles. Ficam babados quando alguém rasteja.
>
> 6 – O bom é ficar na cama, pensando. Eu não quero é ter a mínima preocupação por nada em minha vida.
>
> 7 - Hoje de manhã veio a polícia e prendeu o sujeito do quarto da frente. Não era criminoso, nem nada. Estudante. Negócio de política. Estragaram o quarto dele inteirinho, rasgaram roupas, livros, farejaram armários (BRANDÃO, 1976, p.18)

A enumeração de “sete itens” que aparecem no romance delimitados por um quadrado trata sobretudo do abandono do trabalho. No primeiro item, o narrador informa que José não foi verificar se seu emprego “ainda está de pé”, no que deduzimos que a protagonista, por não ter “vontade de nada”, simplesmente deixou comparecer ao cinema, algo facilitado pelo fato de ela ter “um pouco de dinheiro para ir vivendo”, conforme está posto no segundo item. A sequência de advérbios contidos no trecho “amanhã ou depois, talvez ele vá ao cinema” destaca a situação de impasse vivida protagonista ao mostrar que embora ela cogite a possibilidade de recuperar o emprego, também se inclina a abandoná-lo por completo, renunciando ao mundo do trabalho e permanecendo “na cama, pensando”, vivendo “sem a mínima preocupação por nada”, como lemos no item seis. Essa vontade de nada fazer, afeto que às vezes surge como um flerte com o suicídio, cristaliza o desejo pelo ócio e a inadequação do sujeito à sociedade do desempenho. A mensagem não poderia ser outra: em condições de existência precárias, a própria vida prática torna-se inviável, insuportável, impossível.

Esse argumento presente em *Zero* é desenvolvido em outras passagens, a exemplo do fragmento "o poço da solidão", no qual o narrador informa que "numa só semana, três pessoas tinham se atirado em poços, alegando miséria" (p.13).

Os itens 4, 5, 6 instauram uma mudança abrupta entre a terceira e a primeira pessoa. Deteremo-nos nesse procedimento, recorrente em todo o romance, na seção seguinte. O que podemos destacar na passagem em análise é que tal recurso rompe com a uniformidade que talvez prevalecesse caso o autor optasse por apresentar os sete itens na percpectiva do narrador. Essa variação integra um movimento mais amplo pelo qual o autor constroi um estilo caótico, para o qual é imprescendível a busca por uma expressão marcada por descontinuidades discursivas, pela mudança imprevistas de foco narrativo, pela variação ágil de matérias. No fragmento em questão, esse expediente permite ao narrador intensificar o tema do fingimento, tratados nos itens 3, 4 e 5. Assim, embora a protagonista expresse a vontade de deixar o emprego, ela elabora uma artimanha. Se for necessário, pretende fazer uma encenação, fingir-se de arrependido, implorar pela manutenção de seu ofício, mentir. Tal habilidade pode ser associada à imagem carnavalesca da máscara, a capacidade de o indivíduo despojar-se de si e apresentar-se como um outro, mas é sobretudo a temática da malandragem que ela evoca. Por fim, o sétimo item, que não se relaciona com a matéria tratada nos anteriores, trata de um estudante preso pela polícia e reinsere na narrativa a temática política relacionada à repressão, sugerindo um outro sentido para a apatia de José frente ao mundo. Ao evocar a prisão de alguém que "não era criminoso, nem nada", o narrador propõe que situemos a falta de vontade de José, antes asssociada ao trabalho, a um sentimento mais amplo de renuncia à sociedade tal como ela se impõe ao sujeito: um sistema político totalitário que exerce total controle sobre os indivíduos.

Zero propõe a imagem do trabalho como aquilo que degrada o homem. Loyola Brandão explora especialmente as condições de sub-emprego, a existência de serviços cuja a remuneração não passam do "terçomínimo: uma das três partes do salário mínimo" (p.53). Mas em geral a questão que é posta pelo autor refere-se à condição do trabalhador no capitalismo, este, tem a sua vida reduzida a uma repetitiva rotina:

> UMA SEMANA COM JOSÉ GONÇALVES
>
> funcionário, paletó e gravata, sapatos engraxados.
>
> Segunda-feira:

> Eu me levanto às sete. Escovo os dentes, lavo o rosto e faço a barba. Átila trouxe um balde de plástico, toda noite enchemos de água no bar. A privada no depósito está sem água. Vou ao bar tomar média, pão com manteiga. Ando dois quarteirões, espero o ônibus. Desço no Largo. Subo ao escritório e bato o ponto, 8:30 exato. Vou à minha mesa, tiro a capa da máquina, abro as gavetas, começo a trabalhar. Os rostos no elavador, no escritório, na rua, são os mesmos, trabalho sozinho, com um milhão de espelhos.
>
> Terça feira:
>
> Eu me levanto às sete horas. Escovo os dentes, lavo o rosto e faço a barba. Vou ao bar tomar café, média, pão com manteiga. Ando dois quarteirões, espero o ônibus. Desço no Largo. Subo ao escritório e bato o potno, 8,30 exato. Vou à minha mesa, tiro a capa da máquna, abro as gavetas, pego os cartões começo a trabalhar.
>
> Quarta-feira:
>
> Eu me levanto. Ando dois quarteirões. Subo ao escritório. Tiro a capa da máquina. Começo a trabalhar.
>
> Quinta-feira:
>
> Eu me levanto, ando, entro no escritório, trabalho.
>
> Sexta-feira:
>
> Levanto, ando, entro, trabalho, saio, durmo.
>
> Sábado:
>
> Todo sábado eu pego uma puta (BRANDÃO, 1976, p.46)

Mais do que no fragmento citado anteriormente, neste há uma crítica à rotinização da vida imposta pelo trabalho. A passagem supracitada, como o título indica, trata da rotina semanal do funcionário de escritório José. Ao leitor não é apresentado como a personagem conseguiu o emprego no escritório, simplesmente nos deparamos com o fato de ele encontrar-se exercendo outra função. Esse modo de construir o enredo imprime agilidade no transcurso dos acontecimentos, pois sem maiores informações o leitor fica sabendo que José melhorou de condição material, abandonando o ofício de matador de ratos em troca da vida no escritório. Essa melhoria, contudo, é relativizada pelo modo como a personagem descreve sua rotina. Se na descrição da segunda-feira há espaço para o detalhamento de tarefas cotidianas, tais como ‘escovar os dentes, fazer a barba’, e para a descrição da paisagem ao entorno do trabalho, na descrição da sexta-feira a sequência concisa de seis verbos, na medida em que descrevem o mesmo itinerário apresentado no início da semana, revela que alguma coisa se perdeu, qual seja, a percepção dos hábitos, a capacidade de o indíviduo experienciar o presente do tempo. A descrição do sábado, ao evocar a procura da protagonista por sexo, mostra que mesmo a satisfação da carne sofre a coerção do

tempo administrado e transforma a prática sexual num tipo de recompensa pelas agruras do trabalho.

Fantasmagorias do passado e o desfile dos corpos anormais

Antes de tratarmos do diálogo que o romance estabelece com outros domínios da vida (o religioso e o tecnológico), gostaríamos de analisar uma passagem que nos possibilitará tanto uma síntese dos tópicos abordados até aqui (o caos da metrópole, a onipresença da miséria, a caracterização da protagonista), quanto a abordagem de outros elementos narrativos, a exemplo da personagem da velha Igê-Sha e da presença de imagens de corpos deformados.

Em reportagem de José Neumanne Pinto, publicada a 26 de julho de 1975, poucos dias antes da sessão de lançamento oficial de *Zero*, Ignácio de Loyola afirma que "a realidade é feita de fragmentos". E complementa: "tudo o que existe é a união desses fragmentos. A vida paulista é assim, a soma de pedaços de conversas entreouvidas em elevadores, de gritos, de cartazes, de ruídos."[158] Naquela mesma conjuntura ditatorial, Luis Carlos Maciel, um dos criadores do *O pasquim*, importante jornal alternativo da época, declarava: "a realidade não é um sujeito que confronta um objeto: é uma experiência instantânea... o que aconteceu no instante anterior não existe mais em lugar nenhum, só em nossas cabeças, como memória, isto é, como imagem."[159]Ambos os raciocínios buscam captar um tipo de percepção do real muito alimentado pelo vida urbana. O ato de caminhar pelas ruas da cidade e de observar a correnteza interminável de veículos, o movimento incessante de corpos, a cascata de anúncios publicitários, enfim, o ruído ininterrupto da vida, proporciona ao sujeito um tipo de experiência sensorial que ressalta justamente o aspecto transitório e fragmentário do real. Esse caminhar, ao ser transfigurado para o campo ficcional de *Zero*, apresenta-se como um fluxo desgovernado de pessoas, produtos e pensamentos. No fragmento intitulado "As portas", a experiência de caminhar pelas cidades é assim apresentada:

[158] PINTO, José Neumanne. "A aventura italiana de um herói paulista". In. Jornal do Brasil, Caderno B, página 4, 26 de julho de 1975.
[159] KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários...** p.52.

AS PORTAS

> Jag, jag, jii, looooco, rorrocola, baby, baby, love me baby, tak, tag, tak, buzina, buzina, meu amor, eu te amo, eu sou um negro gato, senhor juiz, pare, meu bem, Ia, luuuun, aí, eu, ôoooo, pílulas de vida, do doutor ross, fazem bem ao fígado e a todos nós, xiquitan, bum, bum, I want hold your hand, beatles, porra, esqueci de falar com Átila sobre as ciganas, me dá um quibe frito, limão, uma Caçula, prato do dia: sopa de grão de bico, chinês foi preso porque fritava pastel com óleo diesel, grande liquidação de discos, e que tudo o mais vá pró inferno, amor, guarda bem este amor, novelas cada dia mais sensacionais no 9, pó, cada comerciária boa tem esta loja, deixa eu voltar, fingir que compro, que pernas a moreninha de sapatos vermelhos (Odete, professora de português, no ginásio, usava sapatos vermelhos, era boa paca, onde será ? que ela anda neste mundo, a gente corria atrás dela na escada, e todo mundo ficou com inveja do Quebradinho que dançou com ela num baile do Municipal), larali, grofrgst hgtfyuj, 7869504, bum, bum, vai te. As pernas. A microssaia e as pernas compridas, redondas. No meio do povo. Ela caminhava, os homens se viravam, ela andava em ziguezague. José, seguindo. Ela dobrou a esquina, ele parou. (Ela volta, tenho certeza que volta, é que eu quero, quero muito grande aqui em mim, e ela vai voltar.) Acontecera outras vezes. Ele via uma vez e ficava com a certeza de que veria de novo. E via, sempre. Como agora, com a menina de microssaia de couro e sandálias vermelhas. Ela voltava, olhando distraída, ou pensando porque é que estava voltando. E enquanto ele observava a moça, a velha riu perto dele. A velha riu (como ela deve ser antiga, poa!) e disse Num, Num, ainda num é a tua! (Que minha? Minha o quê? Velha doida, nem me conhece.) (Engraçado.) Ele continuava pensando (Este sol, tão amarelo de repente). (Como tem doente nesta cidade!) Aleijados, cegos, sem braço, sem mão, sem pés, pés para dentro, pés para fora, caolhos, bocas tortas, sem nariz, corcundas – sempre com um monte de crianças correndo para passar a mão nas costas, a fim de ter sorte – anões, sem orelhas, pescoços tortos, mulheres com elefantíase, pernas imensas, seios que pareciam sacos, fazendo com que andassem curvadas para a frente, leprosos, gente cheia de pústulas, de crostas, rostos que eram uma ferida só, rostos manchados, cabeças em carne viva. José correu pela calçada, trombando nas pessoas (Eu não quero ficar aqui, vai me deixar louco!). Terminou num beco de oficinas mecânicas, vazio de gente, cheio de carcaças de automóveis. As carcaças brilhavam ao sol (amarelo). Faltavam para-brisas, os vidros arrebentados, sobravam buracos negros, como bocas desdentadas, ou com todos os dentes, faróis arrancados (olhos), laterais, frente e traseiras amassadas, arrancadas, cofres de motor vazios. Velhos automóveis amontoados uns sobre os outros, formando um edifício de lataria descascada, de várias cores ... (BRANDÃO, 1976, p.16-17)

Vimos que a cidade, com sua geografia desordenada e labiríntica, com sua paisagem suja e degradada, caracteriza o espaço ficcional de *Zero*. O que o fragmento inserido acima nos permite destacar é que a experiência de José pelas ruas da cidade é responsável por imprimir uma dicção específica à narrativa. Tanto a percepção de que a realidade é fragmentária quando o entendimento de que na vida a realidade se apresenta como uma experiência instantânea estão presentes no trecho citado. Além disso, temos nessa passagem reunidos, como que miniaturalizados, muitos dos traços formais

verificados em toda a composição do romance. A começar pela emprego da fragmentação do discurso no interior de cada unidade textual. Assim, enquanto a estrutura do romance é marcada por uma montagem caótica, muitos fragmentos de texto reproduzem esse arranjo, potencializando em cada parte a impressão entrevista no todo.

No início do fragmento escolhido, verificamos o emprego de onomatopeias que parecem tanto remeter aos ruídos discerníveis durante o processo de frenética altercação entre estações de rádio quanto significar o ódio e o desmazelo das mãos que batem aleatoriamente na tecla. Ou melhor, o que à primeira vista parece traduzir certa irracionalidade adotada no processo de escrita, nos reporta aos dedos céleres que trocam as estações. Uma canção dos Beatles, outra de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, outra de Wanderleia, inserem no fragmento o universo da fama. Juntamente com as dezenas de referências aos astros do cinema e da música que se verificam em outras passagens, tais menções tratam do consumo crescente de mercadorias culturais no capitalismo tardio e assinalam o advento de um mundo no qual a cultura se consolidou como um produto.[160] Na medida em que prosseguimos a leitura, vemos que o foco narrativo acompanha o olhar e a consciência de José. Ao leitor é exibido a experiência sensorial da personagem. Caminhando por entre as ruas saturadas de informações - placas anunciado a refeição do dia, a notícia da prisão de um chinês -, José lembra-se de que precisa falar sobre a cigana com o amigo, vê as pernas que atiçam seu desejo, nota os sapatos vermelhos que o fazem recordar da professora do ginásio. A profusão de estímulos proveniente da realidade urbana, as informações nem tão prosaicas (o chinês preso por cozinhar pastel no óleo diesel) que se perdem por entre outras banalidades, o interesse de José pela cigana, alguém apto a lhe oferecer a promessa da revelação, os trechos das canções, na medida em que tais componentes são apresentados num mesmo jorro textual, eles suscitam o efeito de transitoriedade dos fatos e relações que compõem a vida urbana.

Nota-se também no fragmento ‘‘As portas’’ uma alternação ágil entre discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre. Tal variação não obedece a qualquer norma, algo que pode ser observado no modo como que o narrador ora posiciona a voz

[160] De acordo com Jameson, na “cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo. JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996, p.14.

da protagonista entre parênteses, favorecendo assim a percepção da alternância de voz, ora a desvincula desse recurso, algo perceptível no trecho em que José retorna para a loja à procura da "moreninha de sapatos vermelhos". A composição da cena pela fusão de distintas vozes discursivas, procedimento empregado ao longo de todo o romance, amplifica a sensação de poluição visual e sonora e ocasionalmente gera um tipo de ruído na leitura pelo qual as vozes do narrador e da protagonista tornam-se indistinguíveis. Os termos "amarelo" e "olhos " que vemos entre parênteses, por exemplo, podem tanto se referir à percepção da protagonista como à percepção do narrador. A primeira leitura, embora possa parecer mais satisfatória, uma vez que no fragmento em questão a voz de José tende a ser exposta entre parênteses, pode ser relativizada quando constatamos que o autor faz questão de romper com qualquer tipo de ordenamento sintático. Por meio desse expediente, de altercação ágil de vozes, o autor como que sugere que o entrelaçamento entre diferentes olhares é fundamental para a composição da realidade. O movimento de oscilação entre um olhar que pretende ser objetivo e descritivo, olhar típico do realismo, e um olhar para o qual o fluxo do mundo desestabiliza o sujeito, torna a representação da realidade mais complexa, pois esta passa a ser constituída também pelas impressões fugazes do indivíduo.

Após o surgimento de uma passante, temos a aparição de uma figura ainda desconhecida do leitor. Do modo como aparece nessa passagem, Igê-Sha, a velha feiticeira, está tão diluída no texto como estão as referências aos músicos. Conforme ela for reaparecendo ao longo do livro, em retrospectiva veremos que na cena escolhida ela figura como um sinal diluído a espera de alguém para decifrá-lo: "Velha doida, nem me conhece". Nem o leitor que se depara com o romance pela primeira vez, nem a personagem estão em condição de decifrar esse sinal. E, no entanto, ele está lá, indicando o encontro entre José e Rosa e apontando para o fim sinistro que leva Rosa. A personagem da velha Igê-Sha remete a um aspecto da realidade brasileira pouco desenvolvido pelo autor, qual seja, o passado da escravidão. Essa associação nos parece evidente. No fragmento intitulado "O anel de santa bárbara", que trata da "pedra preta", "transparente" na qual Rosa, quando tinha sete anos, cortou o pé, aponta que onde a personagem encontrou a pedra, "ali, há 50 anos, tinha sido senzala" (p.13). Já no breve fragmento que recebe o título de "A enviada", o narrador comenta que o espírito da personagem "deve voltar à África", espacialidade que, por se interligar com a imagem do terreno-senzala, evoca o trauma da escravidão. Por fim, no trecho "Lunar orbit

insertion", o narrador menciona que a avó de Igê-Sha havia sido escrava (p.264). Uma vez que diversos fragmentos dão conta de pontuar a presença da personagem na narrativa, e considerando que a personagem da velha negra evoca a escravidão, então sua presença no texto, sua aparição repentina na narrativa, como acontece no fragmento aqui analisado, indica uma situação na qual o passado, não resolvido, irrompe como uma fantasmagoria no presente.

Prosseguindo em seu trajeto, José se depara com uma fileira de corpos desfigurados. Aleijados, como o próprio José, que é manco, outros que são caracterizados pelo o que lhes falta (os sem braço, sem mãos, sem pés), e ainda outros que povoam o universo da obra; todos constituem uma representação dos despossuídos, representação à par da agressividade do livro, todo ele atravessado pelo tema do corpo deformado. A constatação de que na cidade existem muitos doentes não deixa de assinalar a dificuldade de a personagem central se reconhecer como pertencente à mesma condição que o outro. Pelo contrário, o individualismo de José acentua sua disposição de se apartar de sua classe. A imersão no crime, por sinal, não deixa de ser um caminho pelo qual a protagonista busca se destacar perante os outros, como se dessa forma negasse seu pertencimento a uma fileira interminável de tipos homogeneizados pelo signo da falta: "(Eu não quero ficar aqui, vai me deixar louco!)". Ao fugir dos tipos humanos, José chega a um "beco de oficinas mecânicas, vazio de gente, cheio de carcaças de automóveis". Assim como as pessoas, a sucata também é qualificada por aquilo que está ausente, (os para-brisas inexistentes, os buracos negros denunciando a ausência do metal subtraído, as bocas sem dentes). A própria inscrição da metáfora das bocas e olhos autoriza essa aproximação e provoca a impressão de que afinal pessoas e coisas tem a mesma sorte no capitalismo. Isto é, a construção desse longo parágrafo parece convergir para a ideia de que existe uma similitude entre homens e coisas, no modo como são qualificados, ou no lugar que ocupam na realidade capitalista. Homem e coisas são reduzidos assim à condição de objeto desprovido de valor. Devemos recordar que a tendência em fundir o humano no produto figura em outras passagens, como naquelas em que os astros da indústria norte-americana são enumerados, ou ainda naquelas em que Átila demonstra o amor ao simulacro.

Rosa e a moral católica

A palavra zero pode ser lida como um acrónimo de Zé e Rosa. Não que essa tenha sido a intenção do autor. Loyola conta que escolheu o título para o livro quando se deparou com um grande outdoor a estampar em primeiro plano o número zero. Imediatamente o escritor se viu atraído pelas noções de vazio e de nulidade do homem frente às estruturas sociais. Antes, Loyola pretendia nomear sua obra de *A inauguração da morte*, título este que evidenciaria a imagem da morte que percorre o romance do princípio ao fim. Gostaríamos de sugerir que a junção das sílabas que remete às personagens mais importantes da trama, embora não tenha sido pretendida pelo autor, pode ser vista como a manifestação do subconsciente no processo criativo. O outdoor lhe impactou conscientemente pelo sentido, mas talvez inconscientemente por condensar, na decupação lúdica da palavra, a união entre as duas personagens centrais. Seja como for, um dos arcos narrativos mais importantes contidos na trama de Ignácio de Loyola está no encontro e na separação de José e Rosa.

Rosa, como já foi observado por parte da crítica, é uma personagem passiva, "símbolo da alienação imposta, perfeitamente acomodada ao estado de coisas"[161], enquanto que José é apresentado como um personagem capaz de se revoltar e reagir às violências que sofre. Essa passividade atribuída à personagem feminina de alguma forma se relaciona ao tema da desindividuação, pois sua existência é como que determinada pela expectativa que outros personagens nutrem em relação ao que seria o ideal de mulher. Do modo como é concebida, a identidade de Rosa se mostra como uma duplicata das normas e costumes vigentes em seu meio-social. Como isso aparece na prática? Primeiramente, Rosa é apresentada a partir das expectativas de sua mãe:

> MEMÓRIA AFETIVA
>
> tinha 16, disse que tinha 18 anos: Rosa Maria ganhou o concurso de Miss Armando Prestes. A mãe fez vestido branco cetim com rendas, cinto dourado, sapatos vermelhos de verniz. Penteado de laquê, alto, o prefeito entregou a faixa. Ela tinha pernas grossas e curtas. O sonho da mãe de Rosa, uma viúva, era que a filha fosse estudar na Escola de Comércio. Pensava até que Rosa bem podia se casar com o filho mais velho do dono da escola. E ser menina rica, honesta, boa dona de casa, de carro, conta no Banco Nacional, sócia Tênis e / não, não, isso seria sonhar demais, nem quero pensar / conseguir com que o marido fosse presidente do Rotary (BRANDÃO, 1976, p.44)

[161] PELLEGRINI... **Gavetas vazias**... p.54.

No fragmento selecionado o narrador trata do concurso de beleza vencido por Rosa. Mais pra frente, tomamos conhecimento de que, ainda bebê, a personagem venceu um concurso publicitário (p.217). As duas situações destacam a sua beleza física, mas também apresentam Rosa como alguém sempre na posição de atender às expectativas dos outros, no caso as de sua mãe. Após descrever a indumentária com a qual a filha recebeu o prêmio, o narrador destaca o sonho da mãe de Rosa, "ser menina rica, honesta, boa dona de casa". A construção ressalta o aspecto da desindividualização que mencionamos, pois ela explicita que, desde moça, Rosa já tinha um desígnio projetado por sua mãe.

Além disso, o que fica delineado na construção da personagem é a herança da tradição católica, com seus tabus relacionados ao lugar da mulher no casamento. Essa formação religiosa é evocada, por exemplo, na cena em que o casal viaja para o interior, "para que José peça a mão de sua noiva. Segundo normas estabelecidas de nossa sociedade" (p.76). Ao descrever a sala de estar da casa onde habitam os pais de Rosa, o narrador destaca a presença de imagens do "Cristo e Nossa Senhora entronizados" (p.77). Já no fragmento intitulado "Reflexão", após o narrador mencionar que Rosa encontra-se "deprimida", a personagem diz que "estou cheia desta vida de solteira", para concluir que "moça não pode ficar solteira, que fica boba, minha mãe tem toda razão" (p.95).

Esse elemento, a intensa religiosidade de matriz católica, que configura determinado perfil moral, é abundante ao longo de todo o romance e representa todo o peso da tradição, os séculos de catolicismo que desaguam no Brasil dos anos 60/70 e que o autor projeta para o futuro do Brasil. Um dos procedimentos mais expressivos dessa coloração religiosa que identificamos em *Zero* está na inserção das jaculatórias, orações que são interpostas entre os fragmentos:

> JACULATÓRIA "Jesus, Maria, José, expire em paz entre vós a minha alma"
>
> INSCRIÇÃO DE PRIVADA
> (GRAFITI)
>
> Cagar é lei deste mundo
> Cagar é lei do universo
> Cagou dom jorge segundo
> Cagou quem fez esse verso (p.31)

Como é possível observarmos, essa atmosfera religiosa por vezes é subvertida carnavalescamente pela montagem realizada pelo narrador. A religiosidade, como se

observa na aproximação entre os dois fragmentos, o tempo todo é motivo para troça. Aqui, a combinação de duas materias distintas, a oração que evoca os personagens bíblicos e a inscrição de banheiro público, um dos tantos registros que Loyola colheu da cidade, resulta no efeito de rebaixamento da fé, pois esta é aproximada de uma temática que reporta aos inferiores corporais. É interessante observar que a aproximação entre José e Rosa acarreta também num efeito de profanação da moral católica, pois a personagem feminina se vê na posição de reconhecer o direito ao prazer da carne, algo que lhe foi negado ao longo de sua vida. Isso é ressaltado pelo autor num acréscimo que ele realizou na edição revista, no qual lemos um jogo, encenado pelo casal, de profanação de um motivo católico:

> Tudo o que eu disser, você responde ora pro nobis?
>
> ? O que quer dizer isso.
>
> . Orai por nós, sua burra!
>
> .Não tenho de saber essa língua (ah, se ele soubesse o que uma língua faz).
>
> José leu:
>
> . Membro viril.
>
> . Ora pro nobis.
>
> . Membro da procriação.
>
> . Ora pro nobis.
>
> . Membro indômito.
>
> . Ora pro nobis.
>
> . Membro libertador.
>
> . Ora pro nobis.
>
> . Membro excitador.
>
> . Ora pro nobis.
>
> . Membro fodedor.
>
> . Ora pro nobis.
>
> . Ez Soddame.
>
> ? An
>
> . Diz, vai. Não pergunte nada!
>
> . Ora pro nobis.
>
> . El khorrate.
>
> (...)
>
> Ora pro nobis, ora por nobis, ora pro nobis, ora pro nobis.

. Assim é que eu gosto!

. Meta...

? An...

(quase disse, ela pensou)

. O que você disse?

. Ora pro nobis.

. Não foi! (BRANDÃO, 2010, p.203-204)

Nesse trecho, José propõe, meio que sem paciência, que sua esposa repita o mote católico a cada vez que ele adjetivar seu falo. Rosa, que até então não sabia do significado da expressão latina, embarca no divertimento proposto pelo marido. Em determinado momento da enumeração, Rosa questiona o significado de um termo (há uma nota de rodapé na qual o narrador menciona que "Soddame quer dizer alavanca. José tinha lido *O jardim das delícias* e estava com aquelas palavras na cabeça"), mas é coagida a não indagar nada e a somente repetir o mote ora pro nobis. A repetição do motivo religioso remete ao lugar de passividade da fiel, pois evoca sua posição em cerimônias como a missa. Ao mesmo tempo, a personagem se vê profanando o pensamento religioso que a influenciou desde pequena. O trecho em que a personagem pronuncia o termo "meta", algo que no contexto da cena reporta à prática sexual, demarca então seu despojamento, mesmo que momentâneo, da tradição católica que tanto lhe definiu. Entretanto, Rosa cresceu aprendendo, por exemplo, que "a fornicação" "é o grande pecado", pois "só a mulher casada deve fazer, e para ter filhos" (p.101).

Diálogos com o jornal

Vimos no capítulo anterior que a fragmentação do discurso em alguns dos romances publicados nos anos 70 pode ser relacionada à busca por uma composição literária marcada pelo diálogo com outras linguagens (jornalística, publicitária, cinematográfica, televisiva). A estrutura fragmentada de *Zero* talvez seja o caso mais emblemático dessa interação entre diferentes meios de expressão. Ao empregar determinados recursos, a exemplo da secção da página em duas colunas ou da inserção de peças publicitárias no corpo do texto, Ignácio de Loyola, apropriando-se do código que define seu alvo, questionava o lugar e a função dos meios técnicos na sociedade

brasileira de fins dos anos 1960 e início dos anos 1970. Observemos como isso se concretizou na obra.

Nossa referência nesta seção será o jornal, suporte que apresenta um tipo de linguagem praticada por Ignácio de Loyola Brandão desde a sua juventude em Araraquara. A fusão entre literatura e jornalismo em *Zero* pode ser observada por mais de um ângulo. O crítico poderia destacar que na página de abertura da narrativa consta um espaço em branco que remeteria a uma página de jornal com o título suprimido[162], procedimento que invoca a censura à imprensa que Loyola viu e vivenciou. Poderia ainda se deter na técnica pela qual o autor inseriu uma página de jornal no corpo do romance e investigar porque Ignácio de Loyola, somente na "tradução" de seu livro para o português, optou por esse tipo de colagem. Ou poderia então explorar a analogia entre o mosaico de fragmentos criado por Loyola e a feição fragmentada do jornal, a exemplo do que pode ser visto na passagem aqui inserida:

> FRAÇÕES DO MELODRAMA COTIDIANO
>
> . Pesquisa feita por A. de Carvalho mostra que a manutenção das forças armadas custa a cada pessoa, 9,10 dólares na Argentina, 18,53 dólares em Portugal, 24,60 na Itália, 31,12 em Cuba, 75,52 na Suiça, 79,45 na Inglaterra e 327,25 nos Estados Unidos.
>
> . Eu lá quero saber.
>
> "Ela murmurou: Oh! Que me importa! Que me importa!
>
> Como ele poderia falar em coisas tão fúteis, diante da dor imensa que transparecia no seu rosto lavado em lágrimas ardentes? A sua sensibilidade revoltou-se. Deu alguns passos para trás e perguntou com uma frieza que não pode dissimular:"
>
> Alta, magra, pele esbranquiçada, Esmeralda Claudino, 22 anos, contava como seu irmão Aparecido foi assassinado:
>
> - Eram 11 horas, quando três homens chegaram perto dele num bar e pediram um cigarro. Ele não tinha, porque não fuma, e então começaram a bater nele. Ficou desmaiado, levei ele ao pronto socorro da vila, lá meu irmão sumiu, ninguém sabe dele. (BRANDÃO, 1976, p.117)

A passagem selecionada encontra-se logo no princípio do longo fragmento "Frações do melodrama cotidiano". Aqui outra vez o leitor vai se deparar com a divisão

[162]VERTUAN, Ederson... "Gênero, fragmentação e montagem em Zero"... **Revista do Curso de Letras da UNIABEU**... p.138; 144. Para Ederson Vertuan, "o livro *Zero* é uma composição de fragmentos. Ele não abarca apenas fragmentos de prosa, mas de outros gêneros que, misturados a porções de estória narrada, se tornam obstáculos à compreensão do enredo principal. Tais fragmentos se constituem como ferramentas através das quais o livro força o leitor a experimentar um sentimento de desorientação, de não apreensão de sentido. É ao assunto da desagregação da comunicação que a "montagem", em *Zero*, parece aludir".

da página em colunas de texto que remetem à diagramação do jornal. Enquanto na coluna da esquerda o narrador expõe trechos de ficção melodramática, notícias de jornais populares, diálogos entre José e Rosa, numa montagem que evidencia a disparidade entre as matérias tratadas, na coluna da direita o narrador indica a procedência de alguns excertos apresentados e acrescenta outras informações, tais como a criação de uma "técnica antipílula" capaz de neutralizar os efeitos da pilula anticoncepcional (p.119). Além disso, ao lado da coluna aqui transcrita, nota-se a menção aos títulos romanescos lidos por Rosa, *O passado* e *Alma em Flor*, ambos assinados por M. Delly, pseudônimo criado pelos escritores franceses Jeanne Marie Petitjean de la Rosiére e Frédéric Henri. Entre os dois títulos mencionados, o narrador indica que o texto referente ao assassinato de Aparecido foi subtraído da seção de notícias do jornal "Hora H".

O trecho inicial do fragmento em análise contém três tipos de registros. Primeiro o narrador informa de uma pesquisa a respeito do custo de manutenção das forças armadas de alguns países. Logo em seguida uma personagem não revelada responde aos dados fornecidos pelo narrador ("eu lá quero saber"), o que expressa o desinteresse do indivíduo por um tipo de assunto que ele percebe como irrelevante, mas que sabemos ser fulcral para a compreensão do imperialismo estadonidense, país cujo valor de manutença das forças armadas por habitante é um dos maiores do planeta. O trecho do romance *O passado* que contém a fala "oh! Que me importa! que me importa!", embora não trate da referida pesquisa, reforça em chave cômica a compreensão de que alguns assuntos, por mais que tratem de questões que impactam a vida social, soam demasiadamente desinteressante para aqueles sujeitos que estão imersos em suas fantasias.

O contraste estabelecido põe em cena dois universos, os aspectos geopolíticos relacionados às forças armadas e a vida sentimental das personagens de M. Delly. Uma vez que o leitor sabe que os excertos romanescos apresentados consistem nas leituras realizadas por Rosa, então o que fica sugerido é uma espécie de fuga da realidade, a imersão em um tipo de leitura que se aproxima do gênero conto de fadas. No mundo das personagens de M. Delly as mulheres são idealizadas, apresentadas como mocinhas "geralmente alegres" que enfrentam uma série de intrigas até realizarem o sonho do

casamento.[163]Verifica-se na literatura de M. Delly que o casamento é a principal aspiração das personagens feminias, sendo o divórcio algo extremamente mal visto e indesejado por elas. Ora, considerando os traços que compõe a personagem Rosa, o narrador sugere então que ela encontra na literatura um meio de dar vazão à suas fantasias mais arraigadas, algo que só é viabilizado na medida em que a personagem se aliena das questões sociais de seu tempo.

É interessante observar que fragmento subsequente à citação de *O Passado* apresenta uma personagem de 22 anos, de pele esbranquiçada, idade e cor de pele que lembra algumas mocinhas dos romances de M. Delly.[164] Contudo, a história de Esmeralda não trata do amor, mas do trágico assassinato de seu irmão. Ao aproximar a violência social do universo idealizado das histórias da coleção "Biblioteca das Moças", o narrador, além de acentuar o fosso entre o campo da imaginação e a brutalidade da metrópole, indica que o sucesso que as obras de M. Delly teve no Brasil pode estar relacionado ao peso insuportável da realidade veiculada pelos jornais populares. Na medida em que o autor como que refuncionalizou a disposição fragmentária do jornal para aproximar matérias tão divergentes, o trecho selecionado permite que o leitor questione a função desses registros na sociedade. Ante a brutalidade da vida exposta no jornal, a literatura surge como fuga, mas ante a literatura, esse tipo de matéria jornalística se mostra como um obstáculo à fantasia. Dessa forma, a fusão entre os dois registros ilumina aspectos que tenderiam a passar despercebidos no consumo exclusivo de cada qual.

Fogo nos artistas

Zero foi escrito num momento decisivo para o aprofundamento da indústria cultural no Brasil. Ignácio de Loyola Brandão tratou desse processo por duas vias, primeiro, tematizando o cinema, o rádio, a publicidade e a presença cada vez mais dominante da televisão e da indústria fonográfica nos lares brasileiros, segundo,

[163] RUSSO, Aline França. **Relendo M. Delly: personagens, enredo, crítica**. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de estudos literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012, p.52.
[164] Ibid, p.47-49. A autora menciona que em muitos romances de M. Delly a mocinha casa-se ainda jovem, entre os 18 e os 21 anos. Já a tonalidade da pele de muitas das protagonistas oscila entre clara e morena.

explorando o código linguístico desses meios técnicos e forjando uma linguagem que busca imitar sua lógica de funcionamento. A nível de enredo, o autor introduz a temática da indústria cultural ao atribuir a José outras duas funções. Vimos que essa personagem, por desânimo, por preguiça, abandonou o emprego de matador de ratos e surgiu desempenhando uma tarefa de escritório. Uma vez que essa segunda ocupação de José é tratada exclusivamente no fragmento que analisamos acima, deduzimos que sua vontade de nada fazer também o afastou do novo emprego. Nas páginas que seguem ao fragmento "uma semana com José Gonçalves", a protagonista primeiro surge trabalhando como redator de tampinhas de refrigenate, depois passa a ser o responsável por selecionar as atrações para o Boqueirão, um espécie de circo de aberrações. As duas funções estão relacionadas à dimensão espetacular da história, sendo que por meio delas o autor busca sondar as transformações que os meios de comunicação de massa promoviam no campo imaginário.

Em linhas gerais, o modo como a questão da indústria cultural surge no romance evidencia não apenas a imagem do caos perceptível, por exemplo, no fluxo televisivo incessante, mas também os processos pelos quais essa indústria imprime às sociedades um movimento de padronização de gostos, de massificação de comportamentos, temática essa abordada por Adorno e Horkheimer no ensaio "Indústria cultural, o esclarecimento como mistificação das massas"[165]. Esse aspecto apontado pelos autores da Escola de Frankfurt é tematizado no romance nas passagens em que as personagens cultuam imagens de celebridades hollywodianas.

> Enquanto esperava a televisão, tinha o seu rádio. Antigamente, ouvia o rádio, o grande rádio na caixa quadrada de madeira envernizada: sua mãe não deixava, isso é coisa de gente grande. Ela ficava ouvindo a Rádio Nacional, e havia aquele anúncio cantado pausado pelas moças P-A-L-M-O-L-I-V-E, letra por letra e os conselhos sentimentais. Ela ao lado do rádio – o dia todo

[165] Logo no princípio desse ensaio, os autores lançam incisiva provocação contra a compreensão, dominante entre quem eles chamam de sociólogos de seu tempo, de que um caos cultural definiria o momento histórico do capitalismo avançado. De acordo com eles: "essa opinião encontra a cada dia um novo desmentido. Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança." Vimos no capítulo primeiro que a opinião refutada pelos filósofos fundamenta em diferentes graus o posicionamento de *Zero* à luz das noções de caos e desordem. O cerne dessa via explicativa considera que a desordem social alimentada pela ditadura seria um elemento essencial à compreensão da imagem do caos, configurada no romance por meio de procedimentos estéticos que traduziriam a compreensão fragmentária da realidade. O nó a ser desatado pode ser resumido da seguinte forma: qual seria o ponto de contato entre o signo da nova ordem capitalista, marcado pela semelhança excessiva, e a desordem, definida como uma situação caótica, disjuntiva e, por isso mesmo, marcada por uma diferença positiva? No caso do romance *Zero*, Ignácio de Loyola Brandão articulou as duas compreensões ao atrelar a imagem do caos à estandartização promovida pelos meios técnicos. Ver ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar.1985, p.99-138.

> folheando sem pressa revistas e jornais de moda e vida dos artistas – e nunca tinha comida na hora, ela nem arrumava a casa, era tudo uma bagunça, uma porcaria, cuide dos filhos, ao menos. ? Mas que filhos. José não se lembra de ter irmão, mas se lembrava de que o pai dizia sempre, cuide dos meninos. Então devia haver algum outro. ? Mas onde estaria, onde estaria seu pai.
> Fotos que saíam na capa de revistas, mãe colecionando, José rasgou o álbum, pôs fogo em foto por foto, aqueles artistas eram amigos de sua mãe; queimando Tyrone Power, Linda Darnel, Douglas Fairbanks Jr., Maureen O' Hara, John Hall, Maria Montez, James Cagney, Xavier Cugat, José Iturbi, Cary Grant, George Sanders, Laraine Day, Robert Young, Susan Hayward, Bette Davis, Joan Fontaine, Olivia de Havilland, Clark Gable, Jane Powel, Ricardo Montalban, Loreta Young, Judy Garland. Queimados, retorcidos, todos cinza preta que ele foi assoprando na privada, dando a descarga. Afogando (BRANDÃO, 1976, p.51).

Neste trecho do fragmento "O amigo desinteressado (Tribalização)", o narrador evoca a infância de José, realizando assim uma mudança temporal suscitada pela importância do rádio no passado e no presente da protagonista. A espera pelo televisor mencionada logo no início do primeiro parágrafo indica a expansão gradativa do consumo desse aparelho.O ponto que gostaríamos de ressaltar é que nas memória de José evocada pelo narrador há a presença do rádio como veículo constitutivo da atmosfera do lar. Ao informar que a mãe da protagonista "ficava ouvindo a Rádio Nacional", o narrador destaca um anúncio publicitário "cantado pausado pelas moças". A propaganda radiofônica aparece então como um elemento que marcou a memória afetiva da protagonista. Mas não é só isso, enquanto escutava o rádio, a mãe de José passava "o dia todo folheando sem pressa revistas e jornais de moda e vida dos artistas", esquecendo-se da organização do lar que se tornava uma "bagunça". O narrador informa ainda que "José não se lembra de ter irmão", embora recorde-se de seu pai solicitar à mãe que ela cuidasse "dos meninos". Assim, o esquecimento da protagonista, a dificuldade de saber se tinha ou não um irmão, ao ser tratada no mesmo trecho em que é exposta presença do rádio em sua infância, acusa também a deterioração da memória num mundo poluído de ruídos.

O culto à celebridade manifestado pela mãe de José aponta para uma história da fama e evidencia como, no mundo contemporâneo, algumas personalidades passam a integrar a vida e a consciência das multidões de desconhecidos. O ato de colecionar imagens de celebridades, além de revelar esse tipo de afeto ("aqueles artistas eram amigos de sua mãe"), sugere também a preservação dos astros no imaginário coletivo. A expressiva enumeração de artistas, que é constante ao longo do romance, nesse trecho e confrontada com a fúria de José, que "pôs fogo em foto por foto". Essa mesma atitude

de colecionara é manifestada por Rosa quando ela já se encontra casada com José. Na percepção da protagonista, portanto, há como que a repetição, em sua vida, de um mesmo desconforto. Ao se deparar com a coleção de sua mulher, José "começa a urinar em cima do álbum" e ameaça matá-la caso ela prosseguisse colecionando "essa gente" (p.121). Esse comportamento de repulsa às celebridades e ao que elas representam revela a contradição da protagonista. Em outro fragmento, o narrador afirma que "José sempre quis ser cantor. Americano, Como Ray Charles, Nat King Cole, Paul Anka, Frankie Laine, Billy Eckistine" (p.12). Dessa maneira, o ato de queimar as imagens dos artistas indica a ódio contra um status e uma posição que a protagonista em seu íntimo deseja alcançar. Em *Zero*, a presença de astros da indústria cultural, aponta então ora para o fascínio com esses homens capazes de despertar a paixão em milhares de pessoas, ora para o desconforto em relação ao que pode ser visto como um tipo de imperialismo cultural, termo esse bastante em voga na época.

Terrorismo na TV

É no diálogo com a linguagem televisiva, talvez a face mais emblemática desse processo de aprofundamento da indústria cultural, que Loyola se concentra. Para situarmos a crítica operada pelo autor, não podemos perder de vista que naquela altura as emissoras de televisão, assim como os outros aparatos técnicos, na medida em que estavam sob controle dos militares, funcionavam como instrumentos de negacionismo e de propagação dos valores autoritários. Num trecho da narrativa lemos que "o governo usava também a televisão, o rádio, as agências de publicidade. Todas ansiosas para estarem bem com a situação" (p.124). O paroxismo dessa asserção talvez nunca tenha sido expresso de maneira tão clara como nas palavras do general Garrastazu Médici, pronunciadas a 22 de março de 1973: "Sinto-me feliz, todas as noites, quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranqüilizante, após um dia de trabalho."[166] As relações de poder entre mídia e ditadura, aliás, são bastante conhecidas. Grosso

[166] FILHO, Laurindo Leal. "Quarenta anos depois a TV brasileira ainda guarda as marcas da ditadura". **REVISTA USP**, São Paulo, n.61, p.40-47, março/maio 2004, p.45.

modo, elas são multifacetadas e perpassam questões de resistências e adequações ao poder, censura e propaganda política. A despeito da variedade de contornos que assumem essas relações, frisamos por enquanto o fato de que a consolidação de uma indústria cultural brasileira, nos moldes em que se concretizou, deu-se por intervenção do regime autoritário instituído em 64. Essa particularidade, fundamental à compreensão da história da ditadura e da história das telecomunicações no Brasil, parece ter influenciado o método de composição de *Zero*.

A especificidade da posição da televisão comercial, medium que começa a se tornar hegemônico naquele momento, revela, em nosso entender, muitos dos impasses estéticos do romance. A respeito disso, devemos distinguir, como o faz Fredric Jameson ao reportar ao conceito de "fluxo total" concebido por Raymond Williams, a experiência oferecida pelo televisor daquela ofertada pelo cinema. Segundo o crítico marxista, no caso da fruição televisiva, a "distância crítica", entrevista ainda no cinema e na ópera, parece tornar-se obsoleta. O intervalo ou o fim do espetáculo, nessas formas artísticas, cumprem o papel de fornecer ao espectador um momento aberto à realização do trabalho de memória. Em se tratando da televisão, ocorre, pelo contrário, uma "exclusão estrutural da memória, e da distância crítica."[167] Ao mimetizar o processo de abolição da "distância crítica" típica da imersão televisiva, o romance de Loyola Brandão desvelava assim muitos dos mecanismos de manipulação e distorção do real empregados pelo poder.

Um dos primeiros autores brasileiros de ficção a tematizar a TV e a compor uma expressão estética costurada segundo os mesmos princípio de composição do "texto televisivo", Ignácio de Loyola explorou em *Zero* os variados aspectos relativos ao impacto social e político da expansão do sistema de telecomunicações.[168] Recorramos a uma passagem a fim de explorarmos como isso se deu. Novamente cruzaremos o problema da miséria, abordado anteriormente na configuração da paisagem urbana. Nosso intuito ali era destacar no romance a contaminação de questões centrais do debate político cultural de fim dos anos 60, a intenção agora é investigarmos os procedimentos pelos quais o romance desvela os projetos políticos que administravam a máquina de produzir simulacros. Nesse sentido, a cena a que recorremos, além de absurdamente

[167] JAMESON... **Pós-modernismo**... p.94.
[168] BESSA, Pedro Pires. Loyola Brandão: **A televisão na literatura**. (Série Literatura Brasileira). Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 1988.

permanecer atual na grade televisiva brasileira, torna-se reveladora dos sentidos mais perceptíveis pelos quais o capital explora a miséria.

Aquilo que no real televisivo é apresentado como peça cômica, ingênuo divertimento concedido aos trabalhadores exauridos em seus lares, aparece em *Zero* como uma história de exploração. A dinâmica de disposição dos fragmentos intitulados "meios de comunicação", ao encenar o formato de um programa televisivo, desnuda alguns dos fundamentos que sustentam essa forma:

> MEIOS DE COMUNICAÇÃO
>
> Era uma vez um animador de auditório,
>
> Era uma vez um homem sem pernas (continua) (BRANDÃO, 1976, p.153)
>
> MEIOS DE COMUNICAÇÃO
>
> O animador de auditório era sorridente.
>
> O homem sem pernas não tinha emprego (continua) (BRANDÃO, 1976, p.165)
>
> MEIOS DE COMUNICAÇÃO
>
> O animador de auditório tinha um grande sorriso, uma grande companhia para a venda de coisas aos pobres, era muito rico,
>
> O homem sem pernas precisava ganhar dinheiro.
>
> /? será a história do bem e do mal, do rico ruim e do pobre bom / (BRANDÃO, 1976, p.192).

Reunidos aqui em sequência, porém distribuídos sem lógica aparente entre outras passagens do texto, os excertos citados tratam da exploração da miséria pelo espetáculo. Ao menos os dois primeiros são construídos como dísticos, o superior reportando ao animador de auditório sorridente[169] e o inferior, caracterizado pela falta corporificada inclusive na ausência de pernas, apresentando o desempregado. Além disso, os excertos são anunciados como um tipo de fábula contemporânea ("era uma vez..."). O terceiro excerto quebra a composição dística ao inserir um terceiro "verso", o questionamento do narrador a respeito da fórmula a ser explorada pelo programa. Assim, em vez de simplesmente decalcar para a linguaguem escrita o funcionamento da televisão, que busca, dentre outros métodos, criar expectativas no telespectador circunscrevendo-as à fórmulas consagradas pela indústria, o autor cria um conjunto de

[169] Pedro Bessa escreve que "o animador de auditório, com um riso continuamente estampado no rosto, é Sílvio Santos". Ibid, p.29.

cinco excertos que rompem a expectativa sugerida pela aproximação dos dois primeiros. Vejamos como isso se dá:

> MEIOS DE COMUNICAÇÃO
>
> Às 23 horas, como faz todos os dias, o Presidente apareceu na televisão, cortando a transmissão de futebol. Alto, olhos claro, ar paternal, jeito de avô) bonzinho, voz pausada, tranquila (Como é bom esse homem, como é bom esse homem, como é bom esse homem: frações de segundos, os letreiros surgiam na tela: subliminal).
>
> Às 23,04, o Presidente bom-magnânimo-liberal, ergueu a mão direita e abençoou o seu povo, o povo de todo o país (ame-O). "Durma bem, minha boa gente". A população fez o sinal-da-cruz, e agradeceu (BRANDÃO, 1976, p.201).

Ao romper com o modelo circunscrito à fábula da luta de classes, o quarto excerto associado à série "meios de comunicação" revela a faceta política da produção de simulacros e o faz reportando à onipresença do poder no universo ficional. "Ar paternal", "voz pausada", "bom-magnânimo-liberal", os adjetivos associados a quem sabemos ser ditador correspondem, então, a termos falsificadores. O romance, em seu jogo solidário com o leitor, expunha assim a dinâmica pela qual o ditador é convertido em alguém "bonzinho" e é recebido com entusiasmo pelo corpo social, que ante o simulacro faz o sinal da cruz e agradece. Em seu conjunto, os quatro excertos encetam uma visão essencialmente negativa a respeito do lugar ocupado pelo aparelho televisor na organização social. Os três primeiros têm em seu núcleo o mote da espetacularização da miséria, o último traz à tona a onipotência da voz oficial. Interessante observar o fechamento que o autor escolheu para a sequência.

> MEIOS DE COMUNICAÇÃO
>
> Quando matei o animador de auditórios, devia me sentar no trono do Mais Odiado Por Um Dia. Fui andando atrás dele. O animador se virou, manquei um pouco, ele pensou que eu fosse um fã. Aí ele se apressou, achando que eu ia pedir um favor qualquer. Sei disso, porque quando me aproximei, ele sorriu e disse: Estou muito cansado. Passei o dia inteiro selecionando casos para o meu programa. Atendi mais de 400 pessoas. Escolhi dez, tenebrosas. Portanto, meu amigo, se quiser falar comigo, me procure na sexta-feira, pela manhã". Falou como se fosse para uma câmera de tv. Sorria, o sorriso enorme do homem que venceu na vida, está rico. Sorria quando atirei bem no meio da testa dele
>
> DIAS QUE A GENTE SE SENTE/ COMO QUEM PARTIU OU MORREU (BRANDÃO, 1976, p.220.)

O ato cometido por José parece significar a negação simbólica do formato do programa de entretenimento em questão. É justamente no gozo do sorriso "do homem

que venceu na vida" que a protagonista atira. O fragmento não deixa de evocar o ressentimento daqueles que não se vêm sorridentes como o animador de auditório. A inserção de um trecho de *Roda Viva*, canção popularizada à época na voz de Chico Buarque, provoca um efeito de cruel comicidade, pois é alocada imediatamente após o ataque narrado em primeira pessoa.

Ainda em relação a esse conjunto de excertos, cabe observar a presença do verbo "continuar" entre parênteses ao fim dos primeiros fragmentos, em remissão ao procedimento pelo qual os anunciantes efetivamente vendem suas mercadorias, a saber, a suspensão calculada de determinada atração seguida de um bombardeio publicitário. Para que os lucros sejam alcançados, espera-se do sujeito que permaneça o maior tempo possível diante do televisor. A façanha é alcançada pela oferta de fórmulas digeríveis. Nos termos dos pensadores da Escola de Frankfurt, "tudo o que vem a público está tão aprofundamente marcado que nada pode surgir sem exibir de antemão os traços do jargão e sem se credenciar à aprovação ao primeiro olhar."[170]

Publicidade, livros e vulgarização dos saberes

Quando pensamos na natureza do diálogo que o romance propõe com a linguaguem publicitária, o primeiro elemento a se enfatizar é a inserção de "propagandas" em algumas passagens do enredo, como vimos no trecho em que José queima os ícones dos artistas. Recordemos outras. No ritual sinistro concentrado nas últimas páginas do romance, lembremos que Igê-Sha, "a velha do charuto trouxe uma garrafa de Coca-Cola tamanho família, cheia de líquido verde e começou a aspergir Rosa" (p.253). Já no episódio do cerco ao atirador solitário o narrador, após mencionar que a operação militar estava sendo televisionada, informa que a transmissão é patrocinada pelo "Suco Tomate, o mais vermelho das donas de casa" (p.196). Nos dois casos, a peça publicitária inserida na narração pode ser vista como um recurso paródico que remete ao funcionamento dos meios de comunicação de massa. No primeiro exemplo, além disso, esse recurso se torna um índice de aproxmação entre a dimensão mítica, que faz referência a algumas práticas religiosas, e a dimensão de um mundo industrial, representado pela marca de refrigerante. Além disso, o universo da

[170] ADORNO... **Dialética do esclarecimento**... p.106.

publicidade também permeia a ação das personagens, passando de textualidade incorporada à narrativa via paródia a elemento por meio do qual elas significam suas experiências de vida, a exemplo do que afirmamos sobre o lugar dos artistas na indústria de massa.

> ? Sabe, Zé. Tem uma coisa. Eu descobri uma coisa. Olha, eu gosto mais dela no cartaz. Muito mais. É mais bonita, mais boa, alegre, eu falo o que eu quero, em português mesmo. É genial, ela no cartaz, quietinha. Foi daquele jeito que eu me apaixonei, assim eu quero, que ela fique (BRANDÃO, p.99)

O amor ao simulacro manifestado por Átila nos parece evocar a poderosa atração da linguagem publicitária, algo que chega a ser irônico quando nos recordamos que Loyola retirou o título de seu livro justamente de um Outdoor. Noutra cena, Átila se declara ao seu amor: "linda, linda, minha americana linda. Campeã, aí campeã" enquanto "rolava em cima do cartaz" (p.99).

Esses exemplos, relacionados à presença em *Zero* da linguagens publicitárias, bastam para dimensionarmos a inquietação do romance frente ao mundo que o produziu. É válido lembrar que na passagem da década de 1960 para 1970, quando o Brasil assistia à consolidação de um mercado de bens culturais, os ramos publicitário e televisivo foram dois meios que se expandiram. O primeiro setor cresceu acentuadamente durante os anos 1960, algo constatado pelo reconhecimento que a profissão de publicitário adquiriu no espaço acadêmico. Como resultado desse crescimento, em 1974 o Brasil se transformará no sétimo mercado publicitário do mundo.[171] É nesse cenário que o romance de Ignácio de Loyola se insere, incorporando em matéria literária a explosão do mercado publicitário, a exemplo que fez em relação à televisão.

Mas o mercado publicitário e televisivo não foram os únicos que se expandiram no contexto ditatorial. No caso do mercado editorial, Renato Ortiz já demonstrou como ele foi favorecido e ampliado pela ditadura. De fato, o mercado livreiro deu um salto quantitativo sem precedentes durante a década de 1970. Em linhas gerais, embora traga problemáticas específicas às práticas de leitura e recepção, essa tendência representou uma ampliação vertiginosa dos produtos endereçados aos novos mercados de leitores.

[171] Essas informações mais outras, referentes às indústrias televisiva, fonográfica e editorial encontram-se em ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Braziliense, p.1989, p.131.

Sandra Reimão, ao analisar dados disponibilizados pelo IBGE, aponta que "em 1972 ultrapassa-se no Brasil a barreira de um livro por habitante ao ano", editando-se "1,3 livro por habitante, contra 0,8 do ano anterior". A autora afirma ainda que "com algumas distorções, essa proporção se manterá crescente durante a década, atingindo o índice de 1,8 em 1979".[172] Apreendido como fenômeno que assinala o crescimento do interesse pela leitura, a expansão das publicações também se verificou no mercado de revistas e suplementos, algo que beneficiou o escritor Loyola Brandão, também ele profissional atuante em publicações difundidas à época, como a *Revista Claúdia* e a *Revista Planeta*. Além desses, os diversos almanaques, os fascículos da editora abril, as publicações voltadas para o público feminino indicavam um interesse mais amplo por práticas de leitura.

Podemos relacionar essa expansão dos mercados editoriais e publicitários à sensação de superambundância de informações no mundo contemporâneo. Esse enxurrada de conhecimentos reforça o efeito de desordem pretendido pelo autor ao apresentar a realidade como um amontoado de dados, muitos dos quais reportam a um tipo de cultura enciclopédica.

> Costa Rica: superfície de 50.000 km, população de 1.500.000 habitantes, aproximadamente. Banana (United Fruit), Café, Cacau, Algodão, Arroz: Moeda: Colon (BRANDÃO, 1976, p.53)
>
> LIÇÃO DE GEOGRAFIA (Elementar)
>
> COLÔMBIA: 1.282.400 km2, café, algodão e cana-de-açúcar, trigo e milho, United Fruit, petróleo, moeda oficial: o peso. (BRANDÃO, 1976, p.85).

Os dois excertos citados ocorrem logo após a narrativa apresentar personagens oriundos dos respectivos países. Em ambos fragmentos nota-se a exposição de um modelo discursivo caracterizado pela reunião sintética de informações generalizantes sobre a realidade da Colômbia e da Costa Rica. Considerando que ao longo do romance ao leitor não são oferecidas outras informações sobre esses países, então é como se os trechos citados pretendessem reduzir àquelas realidades a um discurso que as livrava de seus conflitos. Surgindo como fichas neutras, recheadas de enumerações de dados, as passagens fortalecem o efeito de saturação de informações sobre o mundo. Não deixa de ser significativo o fato de o mesmo mecanismo se adequar como uma luva à dinâmica publicitária, como vemos na passagem em que José encontra outro trabalho:

[172] REIMÃO, Sandra. **Mercado editorial rasileiro:1960-1990**. São Paulo: ECA-USP, 2018, p.28.

. Zé, tenho um emprego procê.

? Bom.

. Fácil paca. Você que anda lendo tanto, pode usar essas coisas.

. Vamos lá.

. Na Coca-cola estão precisando de gente pra fazer as tampinhas.

? Tampinhas.

? Você já tomou coca-cola, não?

.Tomei. Bem gelada.

? Então. ? Na tampa não vem um negócio qualquer. ? Assim: quem descobriu a lâmpada foi Édson, em não sei que ano.

. Vem.

. É aquilo que você vai fazer.

. Topo. ? Olha, você já leu Scott Fitzgerald.

. Não. Nunca li um livro na minha puta vida, nem vou ler.

Veja o que diz

A tampa da coca-cola:

O país foi descoberto em 1400

A Independência foi em 1748,

a largura do Canal de Suez,

Suez, Gaza, pracinhas, Onu,

Por mais terras que eu percorra,

Não permita Deus que eu morra,

Assim, ingênuo, calado, parado.

Parainca:

Uma tampa com prêmio, outra com a cultura,

Mais cultura que prêmio,

Esta coca-cola foi mesmo bebemorada (BRANDÃO, p.66).

A passagem em si aponta para o tipo de campanha publicitária que consistia na oferta de uma módica "cultura" agregada ao produto adquirido.[173] A respeito disso, Loyola Brandão na reedição revisitada do livro realizou algumas modificações, dentre elas a inserção de um desenho de uma tampa de refrigerante contendo em seu interior o trecho que se inicia com "o país foi descoberto" e termina com os versos da *Canção do expedicionário* (que traz referência ao poema de Gonçalves Dias), acrescida dos termos "ingênuo, calado, parado" que ridicularizam o ufanismo das Forças Armadas. A passagem escolhida opera uma conversão temática, apresentando José na condição de desempregado disponível às novas oportunidades do mercado de trabalho. Além de representar o índice de saturação do mundo, reduzindo o conhecimento das mais diversas áreas do conhecimento a uma fórmula de consumo fugaz, o fragmento significa o avesso da realidade sonhada por um pensador como Paulo Freire, o renomado pedagogo cujo projeto de alfabetização das massas a ditadura fez questão de liquidar

José se vê agora na função de ser capaz de instrumentalizar o conhecimento e o saber proporcionado pelos livros lidos. A informação, contida na descrição sumária da protagonista que abre o romance, de que José é um leitor, é de fato importante para a trama. Sua condição de leitor é ressaltada, por exemplo, quando ele deixa a pensão e se muda para um "apartamento (que) era um depósito provisório de livros, de uma editora fechada pelo governo", local onde, segundo o narrador, "José passava o dia todo lendo" (p.43). Quando aceita o trabalho na agência de publicidade, José já demonstra um desencanto em relação aos livros, particularmente os de conteúdo político. Mesmo assim, ainda é um leitor, obcecado por F. Scott Fitzgerald, ao passo que seu interlocutor gaba-se de não ter lido o autor de *O Grande gatsby* tampouco pretender ler livro algum. Nesses termos, o diálogo citado comporta também a expressão do fosso entre a cultura letrada e a cultura iletrada, promovida por meio daquilo que Antonio Candido se referiu como "catequese às avessas".[174] No entanto, o fragmento em questão, é preciso notar, é

[173] Esse tipo de campanha se difundiu a ponte de figurar com relativa recorrência em propagandas de produtos díspares. Recordo-me, por exemplo, das figurinhas do chiclês "big big", da empresa arcor, difundido ao longo dos anos 90. Em uma de suas séries, as figurinhas estampavam mini-verbetes semelhantes ao estilo desses inseridos no romance *Zero*. Consta na edição italiana que a campanha publicitária tratada em *Zero* teria sido de fato uma iniciativa promovida pela empresa Coca-Cola.

[174] CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento ". In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162. O crítico faz referência a uma situação comum nos países tidos como de Terceiro Mundo, onde as novidades tecnológicas atingem tais territórios num momento em que eles se encontram imersos num analfabetismo crônico. Diante desse dado, o autor concluia que na sociedade brasileira se verificava um movimento de "catequese às avessas" caracterizado pela influência de meios como o rádio e a televisão sobre indivíduos que se encontram imersos num processo de alfabetização por imagens que os mantém afastados da cultura letrada.

construído de modo que os personagens reproduzam o slogan publicitário provavelmente reconhecido pelo leitor, tamanha a magnitude da empresa dona da marca de refrigerante. Nesse sentido, o potencial emancipador da cultura letrada acaba sendo amenizado pela incorporação dessa cultura pelo sistema, que a converte assim em instrumento de alienação.

Amor e Sexo

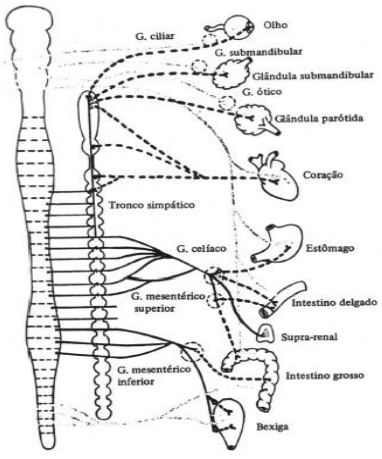
O universo ficcional construído por Ignácio de Loyola Brandão suscita uma leitura extremamente pessimista do tempo histórico. A desordem na cidade, a miséria que nela transborda e que é cristalizada nas imagens dos corpos anormais, a impossibilidade de o sujeito fugir da terra, a forte injunção católica na mentalidade dos sujeitos, o papel alienador da indústria de massa, os temas percorridos até aqui levam à percepção de que a felicidade não tem vez na atmosfera ficcional inventada por Loyola. Entretanto, quando observamos o modo como o autor desenvolveu a história de amor entre Rosa e José, identificamos ali uma promessa de libertação do sujeito, de apaziguamento do ser social, promessa tênue, frágil, que de modo algum supera o peso inexorável da realidade, mas que, ainda assim, aponta um caminho para a felicidade. O ato sexual em *Zero* traduz um resíduo de alegria, uma ilha de entusiasmo em meio ao caos degradante do meio.

Considerando a forte presença da paródia no romance aqui estudado, elemento que será explorado no capítulo seguinte, não consistiria um despropósito a afirmação de que o narrador de *Zero*, ao tratar da relação entre José e Rosa, parodia o que fosse o roteiro mais convencional de uma história de amor, do gênero daquelas lidas por Rosa. Embora o romance apresente uma cena na qual José divisa Rosa na lanchonete em que ela trabalha como cozinheira, o encontro do casal se dá efetivamente por meio de uma agência de relacionamentos, um tipo de empresa que promete unir os solteiros que estão à procura de um vínculo amoroso. Interrompendo o fluxo sintático do fragmento nomeado “a cultura na tampa”, surge na página um quadro que contém o seguinte anúncio: “José, moreno, 28 anos, cabelos pretos, católico, situação financeira razoável, procura moça para futuro compromisso” (p.65). A auto-apresentação de José é hilária, pois promete à pretendente um companheiro de “situação financeira razoável”, quando

sabemos que a personagem não tem onde cair morta. A posição de católico que é anunciada tampouco condiz com o perfil profanador da protagonista explicitado por exemplo no jogo do ora pro nobis.

É impressionante como o romance evoca uma forma de relacionar-se típica do nosso tempo, na qual a promessa do amor está condicionada à transformação do homem numa espécie de produto exposto, seja nos anúncios impressos, semelhante àqueles que ofertam o serviço de profissionais do sexo nas páginas de alguns jornais, seja nas plataformas dos aplicativos de relacionamento da contemporaneidade. Ao expor-se no espaço do jornal, José e Rosa buscam um atalho para a satisfação de uma vontade. Esse encontro amoroso premeditado expressa portanto um relacionamento como que selado por meio de um contrato. José procura alguém pra casar, Rosa também, ambos se encontram após se exporem nas páginas do jornal. Mas ocorre que da relação dos dois surge um amor, passageiro, arrebatado pela sexualidade, mas ainda assim amor. Veremos que este não demora a se converter em repulsa, contudo, o fato de ele ser sugerido em uma das passagens mais expressivas do romances, coloca-o como uma possibilidade de redenção para a brutalidade da vida.

Elemento que propulsina esse amor, o sexo é exposto como uma expressão dos corpos, que sentem desejo, a despeito da realidade social, que mata o desejo. Em determinada altura da narrativa, ao tomar conhecimento de que a repressão invadiu e destruiu uma universidade, José confessa "quando leio estas coisas. Nessa hora, nem o pau levanta" (p.189). Numa conjuntura marcada pela repressão e censura aos corpos (em determinado momento da narrativa Rosa é levada para a delegacia por aparecer em público usando um biquíni), a expressão do desejo se impõe, então, como um ato de resistência. Acompanhemos alguns trechos da passagem que trata da noite de nupcias de José e Rosa. Logo no início desse fragmento o leitor se depara com uma representação do sistema nervoso autônomo:



A figura aqui inserida é antecedida pelo excerto intitulado ‘a lua de mel é uma coisa maravilhosa”, na qual o narrador cita uma “antiga crença” segundo a qual o marido, “se gosta muito da mulher”, consegue vê-la transparente na primeira noite. A imagem exposta evidencia assim a realidade da crença. A representação da anatomia humana, provavelmente subtraída de algum manual de biologia, leva o leitor a refletir sobre a complexidade e a beleza da constituição interna do corpo. Considerando a função desempenhada pelo sistema visceral, que atua na gestão dos movimentos involuntários do corpo, o que a imagem destaca é a autonomia de alguns processos fisiológicos que independem da decisão do indivíduo. Dito de outra forma, o que o autor parece evocar é justamente a própria vida biológica do corpo, todo o complexo sistema de controle das vísceras e da homeostase. O corpo, nessa perspectiva anatômica, surge assim como um domínio que tem vida própria, que se mantém, se conserva, a despeito da consciência do sujeito. Na medida em que essa imagem abre a noite de nupcias de José e Rosa, ela sugere assim que o ato sexual pode ser visto como uma potência da vida biológica em si. Essa circuscrição do ato sexual ao domínio anatômico é ressaltada nos trechos em que o narrador apresenta os órgãos e componentes dos sistemas genitais femininos (p.107) e masculinos (p.109), ou então no trecho subtraído de um livro de Fritz Khan, médico autor de livros sobre o funcionamento do corpo humano, no qual se lê que “a ereção não é um simples acontecimento local ao nível do órgão sexual mas sim um processo extremamente complicado em que tomam parte diversas glândulas e os sistemas nervoso e venoso...” (p.108). Logo na sequência da imagem do sistema nervoso autônomo, o narrador assim descreve o ato sexual:

> “José toca em Rosa, ela quer, gosta e se retrai. Do mesmo modo que o Homem tinha visto José por dentro, ele também vê Rosa. Coração, estômago, pulmão, intestino, glândulas, suprarenal, bexica, mesentéricos. Rosa nua, José se excita. José nu, Rosa se excitando.
>
> Eles se juntam, se colam. Ela pensa: agora, posso. Agora ele é meu marido. Antes era ruim. Muito ruim. Mas, eu não devo gozar. Mulher, não deve.
>
> . Benzinho, vamos fazer gostoso. Eu quero que você goze, bem gostoso.
>
> Rosa se cala, ela sabe que não deve. Quem deve é o marido, o homem, o senhor, o amo, o mestre (1). Ela deve ser dele, para que ele use e a abuse. (BRANDÃO, 1976, p.106)

Neste trecho, o narrador afirma que Rosa deseja a consumação do ato sexual. Esse querer na verdade é construído aos poucos ao longo de todo o fragmento. O uso do gerúndio (“Rosa se excitando”) para descrever o estado de Rosa, destaca assim que ao

contrário do que acontece com a personagem masculina (“José se excita”), a feminina leva mais tempo para alcançar o prazer. Tal mensagem é reiterada mais adiante quando o narrador situa “Rosa tremendo, começando a querer”, mas ao mesmo tempo “tentando evitar o querer, o desejo” (p.106). “Enquanto [isso] José era um festival de movimentação, corria como um cavalo em pista pesada, o suor escorrendo, o corpo quente.” (p.107). O uso da comparação entre José e o cavalo integra, como já mencionamos, uma repertório mais amplo de aproximação entre o homem e o animal. Aqui ele serve para reiterar a dimensão biológica do corpo que permeia todo o fragmento.

O trecho em que o narrador diz “ela pensa: agora, posso. Agora, ele é meu marido. Antes era ruim. Mas eu não devo gozar. Mulher não deve” (p.106), apresenta a inserção do ato sexual no reino da cultura, com todos os tabus sociais referentes ao lugar da mulher no casamento, algo ressaltado pela nota em que o narrador relaciona a postura de Rosa a “todo o primitivismo da mulher latindioamericana condicionada por tradições religiosas morais, sociais e políticas, conservadorismo, puritanismo” (p.106). Aqui a despersonalização da personagem, já tratada na seção referente à sua formação católica, é reforçada quando percebemos Rosa atuando como o vetor de uma perspectiva extremamente moralista. A passagem do sujeito pessoal “eu” para o substantivo genérico “mulher não deve” marca essa despersonalização.

E, a despeito da formação católica da pesonagem feminina, o narrador sugere que gradativamente Rosa vai reconhecendo (embora negue isso para si mesma) o direito ao prazer. Ao optar por situar o ato sexual em um tempo extenso, que abarca horas e dias, Loyola sugere que a obtenção desse prazer por Rosa foi facilitada em razão do longo período de tempo que permitiu a ela desvencilhar-se de seus receios e tabus:

> Rosa, ao meio-dia, estendida, uma hora, José entre as coxas, às duas rolando os dois, às três, se beijando – se mordendo, às quatro, às línguas na boca, às cinco, a bunda morena, o buraquinho rosa, às seis, uma laranjada, bolachas, às sete, ele beija o pé de Rosa, ela beija o pé de José, às oito, ovos quentes, às nove, José por baixo, José por cima, Rosa de lado, Rosa de costas, às dez, e mais dez, vinte, vinte e quatro horas, chá mate leão usado e abusado e sanduíches de queijo e uma ligeira dor de cabeça, os músculos da barriga de José doendo, língua, coxa, cacete, bocetinha ardendo, as mãos, as bocas os dedos dos pés, cansaço, e vinte quatro somadas a mais vinte e quatro, e se repetindo, chega, já fizemos por toda a vida, não, não fizemos nada ainda, você vai ver o que vem depois, o que pode vir depois se já houve tudo (e eu sou uma puta, igual às outras, eu não presto, você vai me deixar porque eu deixei fazer tudo, mas eu queria tudo, eu sabia que tudo isso existe, eu li, ouvi, eu fiz, não, eu não fiz, era tudo mentira, eu sei que essas coisas se fazem, coisas de homem) (BRANDÃO, 1976, p.112)

É importante demarcar que o conteúdo erótico do livro soou muito provocativo para o Brasil dos anos 70 no qual vigorava, com intensidade maior do que hoje, a compreensão dualista do feminino para qual a mulher encena ou o papel de santa ou o papel puta. Esse conteúdo, por sinal, pode ter fundamentado, ao lado das questões políticas, a censura ao livro de Ignácio de Loyola. Embora a proibição de *Zero* não tenha resultado num processo, a exemplo do que ocorreu com o romance Em *câmera lenta*, de Renato Tapajós, podemos apenas sondar como o romance foi lido pela censura.[175] Em entrevista a Sandra Reimão, assim Loyola explana a apreensão de seu livro mais famoso:

> (...) eu tenho vagas ideias (...) o jornal Opinião parece que, numa crítica, numa resenha sobre outra coisa, citou Zero como um livro que mostrava o momento da ditadura, dos militares. Isso terua sido lido pela mulher de um general (...), que teria lido e comentado 'olha, tem um livro aí que parece que além de tudo era pornográfico', e alertou uma mulher que era amiga da mulher do Armando Falcão, que levou a queixa ao marido (in REIMÃO, 2011, p.69)

De fato, Para um setor dos militares, a sexualidade era um símbolo do "expansionismo comunista". Sandra Reimão cita um trecho do livro de Paolo Marconi, *A censura política na imprensa brasileira*, no qual consta o seguinte raciocínio atribuído a um tenente-coronel das forças armadas.

> "O sexo é um instrumento usado pelos psicopolíticos para perverter e alienar a personalidade dos indivíduos (...). Daí partem para o descrédito das famílias, dos governos, e passam à degradação da nação, bem como intensificam a divulgação da literatura erótica e da promiscuidade sexual", palavras do tenente-coronel Carlos de Oliveira (REIMÃO, 2011, p.50)

Assim, numa conjuntura fortemente moralista e repressiva, Loyola forjou uma audaciosa cena, na qual o sexo é apresentado de modo explícito, fazendo referência a

[175] É com o Decreto-lei 1077/70 que temos a regulamentação da censura a livros no Brasil. No primeiro artigo desse decreto, previa-se a proibição de "'publicações e exteriorizações contrária à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação'". De acordo com Sandra Reimão, a incisiva reação contra o estabelecimento da censura prévia para livros e publicações em geral levou o governo a recuar e a publicar uma nova Instrução para a Portaria 11-B, a Instrução n.1-70, de 24 de fevereiro, que explicita que "estão insentas de verificação prévia as publicações e exteriorizações de caráter estritamente filosófico, científico, técnico e didático, bem como as que não versarem sobre temas referentes ao sexo, moralidade pública e bons costumes" Consultar REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência**: **censura a livros na ditadura militar**. São Paulo: Fapesp, 2011, p.29.

práticas sexuais como o sadomasoquismo e o golden shower, práticas que ontem como hoje escandalizam parcela da sociedade brasileira;

> Depois, José bateu em Rosa com o cinto. E Rosa gemeu, gritou, pulou, correu pelo quarto, se urinou toda. A urina quente descia pelas suas pernas e ela chorava e José batia e Rosa corria e o cinto deixava vergões e José sorria e Rosa sorria e José se deitou sobre ela no chão e trepou sentindo as coxas molhadas. E tirou e lambeu Rosa, lambeu seu mijo, agora frio. E fodeu de novo, e bateu no rosto dela, e ela chorava e ria, e ria e chorava, apesar de não saber se devia gozar ou se conter, querendo e não querendo (BRANDÃO, 1976, p.110)

Impossível não lembrar das "brincadeiras" um tanto violentas da personagem Macunaíma, de Mário de Andrade. No livro de Ignácio de Loyola, a relação de desejo e violência contudo evoca um sentido de aprisionamento do ser numa realidade atravessada pela violência. Entretanto, o que gostaríamos de ressaltar é que a prática sexual, do modo como surge no fragmento selecionado, difere das relações propriamente violentas porque nela os personagens encontram o prazer da carne. É esse componente, o triunfo do desejo, do corpo, enfim, da vida, que se configura como uma promessa. Não por acaso, é pelo prazer do encontro sexual que as duas personagens se envolvem afetivamente. Essa aproximação é desenhada pelo narrador quando ele afirma, na passagem supracitada, que "ela chorava e ria, e ria e chorava", atribuindo à persogem um riso ambivalente, pois atrelado ao choro. Por que Rosa chorava? Pela emoção ao descobrir o prazer. Mais adiante, na mesma página, o narrador insere uma fala da protagonista que destaca melhor esse sentimento de realização: "eu vou gozar, foda-se tudo, foda-se o que ele pensar" (p.110). A experiência do gozo, então, livra, mesmo que momentaneamente, a personagem da preocupação em ser vista como puta. Na sequência, o narrador apresenta uma imagem que ao mesmo tempo soa lírica e obscena: José "chegou na boceta, vermelhinha, gorda, deixou a cabeça ali, como se fosse um travesseiro. E dormiu, com Rosa passando a mão no seu cabelo". O cafuné após a violenta transa, um gesto de carinho que tanto falta nesse romance onde as relações humanas são temperadas com rudeza, associa então o furor do sexo ao amor, algo mais evidente no parágrafo seguinte. Ao acordar, o narrador informa que José sentiu "o cheiro, de amor passado. Já tinha estado ali e tinha se acabado e ela estava pronta, para ser repassada. Estaria ainda muitos e muitos anos, até que a morte os separasse. Aquele era o cheiro de uma foda que nunca mais voltaria; isso era o amor" (p.111). Apesar de o trecho apresentar a mulher como um sujeito disponível ao ímpeto sexual do homem, a expectativa de José, de que o sexo durasse "até que a morte os

separasse", mais a conclusão de que o que ele vivenciou "era o amor", permite-nos afirmar que, mesmo por um breve instante, o casal experenciou um sentimento profundo, uma tipo de conexão que torna a experiência da vida um pouco menos sofrível.

O colapso da família

Esse amor, porém, sucumbe ao peso estafante da rotina. Nas páginas subsequentes à lua de mel, o leitor observa a gradativa deterioração na relação entre o casal. A possibilidade de ambos constituirem uma família aos moldes dos valores vigentes à época, mostra-se uma ilusão. Aos poucos Rosa vai se dando conta de que o futuro ao lado de José contrasta com o sonho da construção do lar, espaço este que surge associado numa série de pequenos fragmentos à violência e à degradação, a exemplo do trecho em que o narrador informa que certa mãe "esfaqueou o filho em plena rua" (p.231), ou daquele intitulado "Lar" no qual o narrador conta que certa "lésbica matou homossexual acusando-o de lesbianismo" e informa que a razão do crime se deveu ao fato de que "o outro estava com a mulher da lésbica na cama" (p.236). Outra passagem que representa a deterioração nas relações familiares consta no fragmento "Diversão: panes et circenses", em que o narrador apresenta um pai obrigando o filho a mergulhar a cabeça em uma bacia de água. Essa personagem, também nomeada Zé, almeja ganhar o prêmio de dez milhões oferecido por determinado concurso televisivo àqueles que conseguirem interromper a respiração o máximo de tempo possível. Na mesma cena surge o personagem Cavalo, um híbrido de humano e animal que, após soltar alguns relinchos, comenta que o pai, ao submeter o filho à provação, irá matá-lo "qui nem matô os otros dois" (238-240).

Mas é sobretudo na relação entre José e Rosa que o tema do colapso da família é desenvolvido, o que não deixa de ser irônico, pois o nome José, como consta num trecho do romance, evoca "o patrono da sagrada família" (p.120). Imersos na rotina de casados, Rosa e José desentendem-se por várias razões. Primeiro, ela exige a casa própria, pois em seu entendimento o casamento só tem sentido na medida em que os casados constroem uma morada (p.120). O sonho da casa própria é realizado. Ambos passam a residir num conjunto habitacional financiado pelo governo, algo que reporta às políticas de habitação implementadas ao longo da ditadura. A construção da espacialidade do conjunto residencial, composto por casas brancas iguais, expressam no

modo de configuração do espaço a concepção de uma comunidade na qual se dissolvem as diferenças entre os sujeitos. A vida no lar, que pese o sonho da casa ter sido efetivado, é permeada de discussões, ofensas e agressões verbais e físicas, nada próximo do amor que se delineou à partir da lua de mel:

> . Você nunca me disse: eu te amo.
>
> . Mas eu não te amo.
>
> ? Então, porque se casou comigo.
>
> . Gosto de trepar, com você.
>
> ? Só isso.
>
> ? Não chega?
>
> ? Acha que chega, acha que uma mulher gosta, de ouvir isso.
>
> . Estou cagando para o que as mulheres gostam (BRANDÃO, 1976, p.168)

Apesar de a protagonista afirmar com todas as letras que não ama sua mulher, o tipo de afeto que ele sente por Rosa, é o que algumas passagens mostram, é mal compreendido por ele mesmo. No fragmento nomeado de "José", por exemplo, a personagem confessa: "não gosto muito dela. Disso tenho certeza. Quero me afastar e não consigo. Sempre penso: hoje acabo tudo. Quando volto para casa, converso um pouco, percebo que é o contrário. (...) tem uma coisa estranha, não é só amor, não" (p.131). Rosa, por sua vez, passa a desconfiar do marido: "A dor começa quando José chega. Tenho certeza de que ele me esconde coisas" (p.130). O mal-estar de Rosa é alimentado também por seu desconforto em relação à condição do marido, como se observa no fragmento apresentado:

> ET IN PAX
>
> . Essa gente com quem você trabalha. Tenho vergonha deles. Não posso dizer onde meu marido trabalha. Não posso ter orgulho de você. Não posso. Minhas amigas falam dos maridos, dos ordenados, das promoções. Os maridos delas têm bons empregos no banco, nas lojas, nos escritórios. Falam dos planos deles. E nós não temos planos, não temos vida, não temos nada. Você vive enterrado naquela nojeira, no lixo do mundo. Na merda, é isso, na merda..
>
> José bateu com as costas das mãos
>
> . Lixo, lixo é essa gente que está aí na rua. Lixo e nojeira é gente normal.
>
> Rosa deu um pontapé no meio das pernas de José.
>
> . Você devia arranjar um emprego decente. Dar segurança a tua família.
>
> Outra vez, com as costas das mãos. Os dedos nos olhos.
>
> . Segurança, olha, vai a putaquetepariu com tua segurança, a das tuas amigas, da tua família.
>
> Rosa deu um soco na boca de José.

. Não fala de minha família. Família é sagrado.
(Sagrada Família) (Brandão, 1976, p.123)

Um dos motivos de desentendimento do casal, como dito, é a ocupação precária que José desempenha no Boqueirão, o espaço que reúne aberrações dos mais variados tipos. Rosa manifesta sentir vergonha do marido, salientando que os esposos de suas amigas estão em melhores condições de emprego, no que temos mais uma vez a reiteração de que sua identidade é condicionada pelos injunções sociais. Rosa anseia, pois, por um marido semelhante ao de suas amigas. Verifica-se no diálogo entre o casal um divergência a respeito em torno das noções de lixo e sujeira. Enquanto ela caracteriza o ambiente de trabalho dele como o "lixo do mundo", ele sustenta que "lixo e sujeira é gente normal", invertendo assim o entendimento dela. A discussão culmina então numa sequência de agressões físicas. Ao expressar que o dever de seu marido seria lhe proporcionar "segurança", Rosa parece ecoar o discurso das autoridades de estado em prol de uma concepção de segurança perniciosa que associa o bem-estar do cidadão ao controle repressivo e às restrições das liberdades individuais. Ao inserir na cena o clichê, repetido por Rosa, que atribui à família um aspecto sacro, o autor reforça, portanto, a contradição entre o ideal familiar e a realidade do casal. O resultado do progressivo desentendimento entre José e Rosa traduz o choque entre a vida sonhada e a vida real. Uma das vizinhas do casal presencia Rosa de "calcinha e sutian no portão, dizendo que a casa estava cheia de marcianos" (p.174).

A imagem da desintegração da família é reforçada ainda pelo modo como o casal lida com a chegada do filho. Símbolo do renascimento e do prolongamento da instituição familiar, o filho de José e Rosa não chega a nascer. O fato de Rosa ter engravidado, indica que o autor, ao trazer pra narrativa a possibilidade de um nascimento, quis apenas acentuar a problemática da desintegração da família. José, diante da possibilidade de ser pai, expressa o desejo de que a criança não venha ao mundo: "a prisão, a impossibilidade de meu filho ser alguma coisa, viver, amar." (p.201). Como solução para o impasse, a narrativa, embora não explicite isso, indica que o casal tomou a decisão de abortar o filho, procedimento esse que quase levou à morte de Rosa (p.218).

Escrita da Violência

As agressões recíprocas de José e Rosa que surgem após a lua de mel e as cenas de violência familiar contidas em alguns fragmentos *de Zero* integram um conjunto relativamente amplo de cenas que tratam da violência. No ano de lançamento do livro de Ignácio de Loyola, o crítico João Luiz Lafetá, em resenha publicada no jornal *O Movimento*, situava esse que é um dos traços mais marcantes de *Zero* da seguinte forma:

> a violência toma conta do livro e de todos os níveis da vida. Acompanha o trabalho, a vagabundagem, o amor, produz as deformações que encontramos a cada passo. Sua força, colocada no centro do romance, rompe também a linearidade da narrativa, que se dispersa em capítulos curtos, anotações delirantes ou irônicas, episódios truncados, personagens toscas e imperfeitas, frases cortadas ao meio (LAFETÁ, 1975) [176]

De lá para cá o que se verifica nos estudos críticos sobre *Zero* é que muitos autores abordaram esse tópico, seja mencionando-o de passagem, seja atribuindo-lhe um peso preponderente na estrutura do livro, a exemplo do que fez Lafetá. No seu estudo sobre *Zero* contido no livro *Gavetas vazias*, já mencionado em outras passagens deste capítulo, a crítica Tânia Pellegrini afirma que Ignácio de Loyola escreveu seu livro como quem prepara uma mistura "cuja maior dosagem é a violência."[177] Já Regina Dalcastagè entende que a violência é a principal mediação entre a protagonista e o mundo.[178] No estudo de Lizandro Calegari, que reflete mais profundamente sobre a questão da violência na prosa de ficção da ditadura, lemos:

> O universo criado em Zero caracteriza uma visão pessimista do mundo referencial. No romance, avultam tópicos temáticos como assaltos a bancos, sequestros de embaixadores, estudantes presos, cientistas tendo de abandonar o país, tortura, fome, burocracia, machismo, rituais demonícacos, que traduzem a lógica perversa e autoritária da constituição social brasileira. O sujeito, agredido pela violência constitutiva, é induzido a internalizar as estruturas autoritárias e, por conseguinte, a reproduzi-las. Seguindo esse percurso de racioncínio, observa-se que não é por acaso que José, de matador de ratos, passa a ladrão e assaltante, tornando-se, por fim, assassino (CALEGARI, p.114)

[176] LAFETÁ, João Luiz. "Fragmentos Da Pré História". In: O Movimento. Número 23, Página 18, 8 de dezembro de 1975.
[177]PELLEGRINI... **Gavetas vazias**... p.128

[178] DALCASTANGÈ... **Espaço da dor**... p.69.

De fato, muitos dos tópicos temáticos de *Zero* estão vinculados a relações pautadas por diferentes tipos de violência, desde a violência da fome, incluindo a violência política e a violência de gênero. Esse acúmulo de cenas do tipo, na medida em que parece traduzir esteticamente "a lógica perversa e autoritária da consituição social brasileira", tornava o romance uma excepcional crítica à ideologia da não-violência que, de acordo com a filósofa Marílena Chauí, impera no imaginário social brasileiro.[179]

Embora em determinada altura do romance o narrador transcorra sobre o que seria um sentido trans-histórico da violência da América Latíndia, apresentando o entendimento de que um movimento-cíclico onipotente e aterrador rondaria o mundo, distribuindo o sofrimento mais terrível entre os povos marginalizados da história, imagem essa que facilmente resvala no tipo de argumento que concebe a violência como "fruto de uma razão imponderável que governa a história", [180] ou como uma força onipotente, um traço constitutivo da identidade dos povos; é possível observar que as cenas de violência no livro de Ignácio de Loyola Brandão, remetem, como observou a conflitos e dinamicas historicamente situados. O leitor facilmente percebe, então, que a violência em *Zero* reporta a múltiplas causas: corresponde aos mecanismos do poder autoritário[181], à força de dominação masculina, à exploração da miséria pelo *mass*

[179] CHAUÍ, Marilena. "Democracia e autoritarismo: o mito da não-violência". **In: Simulacro e poder: uma análise da mídia**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

[180] A crítica ao argumento que vê na violência uma "razão imponderável que governa a história" encontra-se em FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des) memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, 2014. v.43.

[181] Aqui é importante pontuar que a representação da violência do poder, talvez o traço mais evidente de *Zero*, quando não devidamente situado em relação à estrutura narrativa, pode culminar numa análise que circunscreve a temática da violência em *Zero* à questão da violência do poder, algo que tende a ofuscar a reflexão mais ampla acerca da violência, tal como encontramos no trabalho de ARAÚJO, Vera Lucia Santos de. **Escrita da violência**: figurações da repressão em Zero, de Ignácio de Loyola Brandão. Pau dos Ferro – RN, 2016. O recorte analítico que Vera Lúcia Araújo propõe se delimita majoritariamente à questão da violência do poder. Se por um lado é evidente que o romance de Loyola assume em sua forma a denúncia da violência ditatorial, sendo por isso recordado como uma obra expressiva da chamada literatura de resistência, por outro lado é verdade que a temática da violência, tal como surge no romance, não se restringe à violência do poder. O fato de autora apresentar seu trabalho como um estudo sobre a violência da repressão em *Zero* nos permite formular essa crítica. Em linhas gerais, o que mais chama a atenção na dissertação de Vera Lúcia é o fato de ela praticamente desconsiderar que a temática da violencia no romance de Ignácio de Loyola de forma alguma restringe-se à temática da violência do poder, embora essa possa talvez ser considerada como a modalidade de violência mais evidente na narrativa. Em *Zero*, a temática da violência da ditadura está intrinsicamente vinculada a determinada percepção sobre a natureza humana em geral e sobre a identidade nacional em particular, algo que pode ser simplificado pela fórmula de que "o homem é o lobo do homem" e de que no Brasil essa assertiva é levada a seu extremo. Quando comenta a criminalidade de José, por exemplo, a autora sugere que ela deveria ser explicada em razão da inserção dessa personagem num espaço ficional atravessado pela violência do poder, conforme lemos na página 49: "assim, diante de uma realidade crua, marcada pela violência, ele passa a ser assaltante e assassino e, posteriormente, se junta ao grupo de guerrilheiros que combate o regime militar". Tal leitura, a meu ver, não está equivocada, porém, nesses termos, ela acaba por sugerir uma apreensão da violência social como produto da violência institucional, sendo que no caso

media, ao grau de desumanização a que são impingidos os seres humanos dentro do capitalismo terceiro-mundista, aos rituais místicos-religiosos, à sexualidade, à própria ação da guerrilha, ao universo castrador da religiosidade católica. A onipresença da violêncioa no universo narrativo de *Zero* inevitavelmente sugere uma visão sobre o que seria a maldade intrínseca à própria natureza humana.

Já naquele fragmento apresentado no início do romance e intitulado "memória afetiva", temos uma remissão indireta ao conto *Causa secreta*, de Machado de Assis. Após constatar a dimensão insignificante de José frente ao cosmo, o leitor se depara com uma cena na qual algumas crianças contemplam um rato sendo torturado: "Chola segurava um barbante, tinha um rato amarrado nele, e o Chola jogava o rato no fogo, o bichinho chiava, queimando, o Chola dava barbante, o rato fugia das brasas" (p.10). Sem o desenvolvimento narrativo que há no conto machadiano, em que a tortura ao rato explicita o caráter sádico de Fortunato, neste excerto temos somente uma descrição concisa do ato de torturar o animal, prática agora feita por crianças que brincam em meio as festividades juninas. No movimento natural de leitura concebido pelo autor, esse e outros fragmentos como que se perdem devido à sucessão caótica de matérias e cenas relativas a outros domínio da vida. Esse movimento, pelo qual muitas imagens de violência se diluem ante outras matérias, evoca, então, o lugar que tais imagens têm no

---

de Zero, o traço de violência inerente ao homem inserido no capitalismo terceiro-mundista me parece ser um componente que antecede a época de barbárie e violência perpetrada pelo estado. Outra ausência que expressa os limites da abordagem da autora diz respeito ao sacrifício de Rosa, uma das passagens mais violentas do romance de Loyola Brandão e que está vinculada, na estrutura narrativa, à questão da tortura. O sacrifício de Rosa, somado às passagens que aludem ao movimento cíclico da história, impõe, outra vez, uma problematização do lugar da violência da repressão na narrativa. Além dessas ausências, uma outra, agora relacionada à prática de violência adotada pelos Comuns, também compete para leitura apenas parcialmente verdadeira de *Zero*, segundo a qual a violência do poder seria a via mais privilegiada para abordarmos a reflexão sobre a violência na história. O leitor pode argumentar que o recorte analítico em torno da violência específica do poder em si é pertinente para a exploração de um tema importante do livro. Contudo, é o que buscamos apontar, tal enquadramento prévio carrega o risco de que outros componentes estéticos de *Zero* sejam lidos sempre nessa chave de denúncia do poder. Por exemplo, a respeito do fragmento abordado anteriormente na seção sobre a personagem Rosa, em que o leitor se depara com uma "inscrição de privada", Vera Lúcia identifica ali uma alusão à conjuntura específica, e não um elemento associado à dimensão carnavalesca de *Zero*, como sugerimos anteriormente. O lugar solitário que numa primeira camada de leitura repeteria ao vaso sanitário, seria na verdade uma alusão ao Brasil, "onde o invidívuo da classe popular vivia alheio, desamparado, sozinho, desprovido dos cuidados de um governo ou oprimido pela força policial" (p.73). Já "nos versos 'todo valente se apaga', 'todo homem geme' e 'todo corajoso se caga', haveria a mensagem de que "todo aquele que fosse intrépido para ir de encontro ao governo seria morto, sentiria a dor do massacre" (p.73). Embora a autora reconheça haver alguma ambiguidade nesse fragmento, leituras como essa, parece estar fundamentada pelo movimento analítico de entender o romance como uma forma demasiadamente voltada para cifrar mensagens políticas e dialogar especialmente com a questão da violência do poder. Nesta seção e nas seções do capítulo seguinte a respeito da violência do poder e da violência dos derrotados, propomo-nos enfatizar que a dimensão da violência em *Zero*, a) antecede e ultrapassa as ações do estado ditatorial representado no romance, b) articula-se com um campo amplo de situações narrativas que não têm seus significados submetidos exclusivamente ao movimento de denúncia do poder.

mundo atual, onde com incrível velocidade passamos a nos acostumar com chacinas e com todo tipo de destratos aos direitos humanos. Assim, a exemplo do fragmento que trata da morte de Aparecido, ou da passagem que descreve o extermínio de uma cidade inteira pelo poder, as cenas de violência insinuam-se como se fossem mercadorias do mundo de consumo. Nesse mundo, em que "as novidades se sucedem como uma produção fabril e os espaços de transição são cada vez mais abolidos, pois almejamos passar de uma cidade a outra repentinamente, assim como mudamos um canal de televisão de modo abrupto,"[182] a violência aparece então como o mais cruel produto.

Percebendo o risco de apenas reproduzir em linguagem literária o absurdo do real, Loyola Brandão forjou cenas exdrúxulas, improváveis, recorreu a expedientes como a incorporação de um testemunho de prisioneiro político, multiplicou os pequenos fragmentos de violência de modo a provocar o choque no leitor. Numa dessas cenas, o narrador trata da relação entre o ódio, visto como um traço biológico do sujeito, e as armas de fogo, aquele tipo de tecnologia tão danosa à vida. O ponto que gostaríamos de sublinhar nesta seção, até para anteciparmos uma discussão que será retomada no capítulo seguinte, é o de que a decisão de pegar em armas oscila no romance, ora como o fruto de uma posição política de contestação da realidade, ora como um modo de o sujeito se liberar de suas angústias, do sufocamento da vida. Nessa oscilação, está em jogo também a oposição entre pegar armas em favor de uma causa coletiva e levantá-las como forma de satisfação do ego ou do corpo.

A PEDRA NO INTESTINO

O táxi parou. Eles ouviam os tiros. O motorista disse: deve ser algum assalto a banco, ou terrorista. ? Quem sabe, são os Comuns. Os tiros, cada vez mais perto. Um homem surgiu com uma espingarda de dois canos, na mão. Sangrava na perna, nos dois braços e no ombro. Correu de um lado para o outro e o povo se escondeu. Ele atirou numa janela, vidros se despedaçaram. O motorista deu marcha-ré: "se não a gente se fode com esse doido aí". Apareceu um bando de guardas-civis, atirando. O homem caiu. O povo foi rodeando. O homem gritava: "agora tá bom. Agora tá tudo bom. Dei muito tiro. Precisava dá. Precisava dá tiro, seu guarda! Num tinha otro jeito. Só atirando nessa merda de vida. Se matei uns tá tudo b om. Agora saiu aquela pedra que puxava meu intestino pra baixo. Eu tinha uma pedra na barriga. Tava ficando doido coela. Depois dos tiro, caguei a pedra por aí. Olha só quanto sangue! Dos intestino machucado. Agora tá bom. Se soubesse, tinha dado os tiro antes" (BRANDÃO, p.43).

[182] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina & CORNELSEN, Elcio, orgs. **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, p.15.

Já no título do fragmento citado nota-se a vinculação da angústia e da violência à presença de um mal-estar corporal, mais precisamente de uma pedra no intestino. Ora, a imagem é forte, pois evidencia uma situação corpórea de aflição, incômodo e dor. O atirador está convencido de que precisava dar tiros para extrair de si a pedra. A imagem do homem sangrando, seguida de sua explicação-desabafo ("só atirando nessa merda de vida") sugere que o ato de atirar é capaz de aliviar o desconforto físico acarretado pela vida em sociedade. Em alguns trechos nos quais José descreve seus assaltos, a mesma sugestão é reiterada quando o assassinato é apresentado pela personagem como uma forma de expansão dos sentidos:

> ABRAM O MUNDO
> QUERO ENTRAR
>
> Coloquei o revólver na cara do homem. Ele ia andando e embaixo do poste gritei. Ele se virou e dei com o revólver. Imaginou que era assalto. Levantou a mão e ficou esperando que eu dissesse o que fazer. Só pensei: "É uma bosta". Um tiro em cheio. O rosto se abriu, o sangue não saiu imediatamente. Deu para ver a brecha na testa, a pele dilacerada, o osso partido, miolos (1). Aí o sangue escorreu, encheu a cara, o homem caiu. Não senti medo. Atirei, e fiquei olhando. Sabia que ia me lembrar. Era a primeira vez que eu tinha prometido observar, com cuidado. Assoprei o cano do revólver. Era um gesto que eu não queria fazer, mas senti vontade e assoprei. Sou um mocinho.
>
> CHECK UP
>
> Explosão, como se eu tivesse tomado mil bolinhas. O mundo borbulhou, se encheu de raios, de um amarelo tão intenso que eu não podia olhar. Mesmo de olho fechado, lá estava o amarelo. Dentro de mim. Com o tiro, meu organismo deu um salto, o coração disparou, o sangue a 180, senti o dedo do pé esquerdo (2) amortecido. E minha visão, cresceu. Eu podia ver num ângulo de 360 graus. Era aquilo, que eu procurava. O tiro provocou o vômito. Não do estômago. Da cabeça, do que havia na memória, no cérebro. Bem lá no fundo, as lembranças se atropelaram. Eu, diante do cadáver, sem passado e sem presente (3) (BRANDÃO, 1979, p.164)

No excerto em questão, o foco e a voz narrativas acompanham o olhar de José, o que amplia o efeito de brutalidade contido no episódio relatado. Tanto o homem quanto o leitor "imaginam" a princípio tratar-se de um assalto, hipótese contrariada no fim que leva a vítima e na promessa feita pelo assassino. O rosto aberto, a pele dilacerada, como tantas outras imagens do romance, na medida em que descrevem a brutalidade da cena, compõe aquele repertório do corpo rompido, fragmentado, arrebentado em mil pedaços. Ao fim, alguns comentários cínicos, o clichê de assoprar o revólver, a afirmação "sou um mocinho", pela banalidade que expressam, ampliam o efeito da matéria descrita. À nota (1) do narrador que diz "José não viu nada disso. Estava cagando de medo", é acrescentada uma informação que contraria a descrição fornecida anteriormente,

chamando a atenção justamente para o olhar com que José viu o crime que ele próprio cometeu. A cena em questão é desenvolvida no fragmento subsequente. À dissolução do outro corresponde uma dissolução interna do sujeito que explode por dentro, como se tivesse "tomado mil bolinhas". Subtraídas de seu lugar no texto, as primeiras linhas poderiam indicar a experiência com drogas empreendida pela geração AI-5. Outras imagens reforçam essa associação: "o coração disparou", o dedo amortecido. O mais repugnante, algo que é mesmo da ordem do abjeto, é que nesse trecho, o que o enunciador concebe como a expansão dos sentidos, de um olhar que alcança um ângulo de 360 graus, essa expansão é alcançada por meio da destruição do outro. A expansão do olhar é associada, portanto, ao sentimento do inassimilável. A precariedade da linguagem que rompe a sintaxe formal via separação do sujeito (minha visão) do predicado correspondente (cresceu), parece assinalar que a um alargamento da visão não houve um alargamento da linguagem capaz de expressar o que o olho vê. Na última frase, a qual o narrador endereça a nota (3) que diz "mas, o que quer dizer isso?", as locuções adjetivas "sem passado" e "sem presente" indicam que a experiência de matar o outro proporciona à protagonista uma ruptura temporal que só lhe faz submergir ainda mais na realidade da qual ele não pode escapar, visto agora não ter nem passado nem presente que o oriente. José menciona que o tiro dado na face da vítima lhe provocou um vômito nas ideias, no que temos outra vez a relação entre atirar e o alívio corporal.

No caso da protagonista, não foi bem procurando esse "estranho prazer" que ela se lançou na criminalidade. Sua conversão, como falamos no princípio deste texto, é apresentada como resultado de uma longa reflexão e deve ser situada não exclusivamente como a busca do corpo pela satisfação. Após José revelar que pretende dar a Rosa a vida material que ela almeja, segue uma construção que se inicia com a voz do narrador em terceira pessoa e é concluída com a voz da protagonista:

> Três dias ele pensou.
>
> Nos três seguintes, meditou.
>
> Mais três, de duros raciocínios.
>
> Finalmente: dinheiro, ô dinheiro. ? Onde está o dinheiro
>
> Dinheiro não há
>
> Há. Em algum lugar.
>
> (...)
>
> Se eu não tenho dinheiro. Se não tenho emprego para ganhar dinheiro. Roubo. Fácil. Roubo e se acabou (BRANDÃO, 1976, p.138)

À bem pensada decisão de José, segue-se uma série de cenas nas quais ele surge assaltando, matando e fornecendo ao leitor instruções para quem deseja se iniciar na prática criminosa. A desenvoltura e a frieza de José no desempenho dos crimes é explicada do ponto de vista narrativo por seu próprio itinerário. Antes de escolher a bandidagem, José vivenciou cenas brutais de violência. A menina de treze anos que ele tentou estuprar quase o mata sufocado com um travesseiro (p.33), no fragmento intulado "Bravos soldados de fogo não evitaram a catástrofe", vemos que a protagonista ser acusada de participar de um assalto à banco, acusação que mesmo sendo inverídica, ao menos até aquele ponto da sua vida, resultou em sua detenção e espancamento pelas forças de segurança (p.48), na visita a Filhoda, cidade de sua noiva, passagem da narrativa na qual o autor faz uma crítica à violência dos interiores, José envolve-se numa briga com um grupo de amigos. Ou seja, a imersão da personagem nas práticas de violência criminal como que florescem de seu histórico, de quem já foi capaz de se deixar socar sem sentir nada (p.84):

> Eu odiava estes sujeitos, odiava o que eles eram, e eles não eram a cidade, eram o país, e eu odiava porque o ódio é o amor e é preciso odiar e não amar, é preciso romper e violentar o mundo, se a gente quiser começar de novo alguma coisa boa, melhor. Se é que existe coisa boa, melhor. Só sei que pior não pode haver. Eu me deixava socar e não sentia nada, nada. Eu percebi então que estava preparado. Localizei o sujeito do soco inglês e quis partir para cima dele, mas não me deixavam, me batiam, batiam, sentaram na minha barriga (BRANDÃO, 1976, p.84).

No trecho aqui citado, o odio aos agressores é projetado como uma tomada de consciência, uma mudança de atitude perante a sociedade cristalizada na afirmação de que "é preciso odiar e não amar, é preciso romper e violentar o mundo". José afirma que seus oponentes "eram a cidade, eram o país", nos que temos a associação entre a violência local e a violência constitutiva da sociedade brasileira. A incapacidade de o corpo sentir agressão bem que sugere uma imagem contundente do comodismo do indivíduo diante daquele ou daquilo que lhe violenta. Como podem os homens suportar as condições desumanas a que são submetidos? Como podem suportar a violência gratuita do poder? Como podem suportar serem massacrados por seus semelhantes? São essas indagações que o romancista parece ter feito ao desenvolver o tema da violência.

O sacrifício da Rosa

Considerando os componentes que caracterizam a personagem Rosa, a saber, a passividade, as ilusões, a alienação em relação aos problemas sociais, fica ainda mais significativo o fim que ela tem. Lemos no fragmento intitulado "O anel de santa barbara" que desde pequena Rosa estava predestinada ao sacrifício orquestrado pela velha Igê-Sha. Gostaríamos de reiterar os significados da personagem da velha negra, de pele enrugada. Ela faz remissão ao passado escravocrata e perambula pelo espaço narrativo como se fosse a corporificação desse passado num presente em que as questões raciais ainda estão por serem equacionadas.

Ao final do romance, quando prevalecem uma sucessão pavorosa de cenas de tortura que serão abordadas no capítulo seguinte, verifica-se também a interpolação da cena em que Igê-Sha e seus ajudantes sacrificam Rosa. Trata-se de uma das cenas mais poderosas do livro, por imprimir um sentido mítico, sacrificial, à violência praticada contra o corpo. É interessante observar o efeito da aproximação entre essa cena e aquelas que tratam dos porões da ditadura. Enquanto a matéria relativa a tortura denuncia uma prática largamente difundida na conjuntura histórica na qual o livro foi produzido, a cena da morte de Rosa descreve um ebó fantasioso imaginado para livrar o mundo do mal. Há nisso o cruzamento, portanto, de duas formas distintas de violência, uma aproximada das práticas ritualísticas, outra centrada na descrições da tortura, o que acaba favorecendo uma reflexão mais profunda sobre a violência na história. Embora o sacrifício de Rosa possa ser lido como um ritual regenerador, não podemos perder de vista que a sacrificada é a personagem descrita, o que faz do ritual uma espécie de punição por sua trajetória na terra. Vejamos um trecho da referida passagem:

> Os assistentes, Maior e Menor, trouxeram os punhais. Paulo Watu foi o escolhido pelo dedo de Igê-Sha. E ele
> enterrou no pé de Rosa,
> girou a roldana,
> enterrou num dos olhos,
> girou a roldana,
> enterrou no outro,
> girou,
> no umbigo, nas coxas,
> girou,
> na testa, escavocou,
> nos seios, na barriga, nas nádegas, nas partes, nos joelhos, na canela, nos dedos dos pés,
> pelo corpo inteiro, fazendo buracos, de onde o sangue corria, caindo sobre a menina magra

> e o sangue se misturava ao sangue e penetrava pelos buracos do corpo da outra
>
> até que Rosa era uma posta de carne, pendurada de cordas
>
> A velha verificou os olhos mortos, o coração morto, os pulmões mortos
> . Pronto.
>
> Os assistentes tiraram a morena das cordas, colocaram em cima da mesa cirúrgica. A velha cortou um pedaço de coxa, um pedaço pequeno e começou a mastigar. Os que assistiam se aproximaram, o olhar ambicioso, demorado, parado em cima da carne sangrenta que a velha sem gengivas, chupava. Os assistentes cortaram pedacinhos dos braços, dos seios, da barriga. Passaram a todos que comeram vagarosamente, colocando no meio de Adum.
>
> Os assistentes recortaram Rosa inteirinha e agora ela cabia dentro de dois baldes de plástico. Desossada como um frango. A velha pegou um balde, levantou. Era muito forte ainda, tão forte como tinham sido seus avós, escravos de eito. Os auxiliares pegaram o outro balde. Saíram todos. Caminharam pelas ruelas. As obras do Metrô paradas, eram três da manhã.
>
> Caminhavam, desordenados. O coração da menina nas mãos da velha que gemia baixinho. Perto de um trator amarelo, a velha parou. Um dos auxiliares abriu a tampa do tanque de óleo e ela jogou lá dentro o coração de Rosa. Depois foi mostrando a terra revolvida e os assistentes, com uma pazinha, cavavam, cavavam e deixavam no fundo da terra os pedacinhos de Rosa. Demoraram uma hora enterrando. E jogando nos buracos onde o Metrô estava sendo construído. Voltaram pela madrugada (BRANDÃO, 1976, p.273-274)

Na passagem em questão, após ter sido sequestrada pelos ajudantes da velha Igê-Sha, Rosa aparece numa mesa, amarrada a uma roldana. A cena que descreve o massacre da personagem ganha destaque pelo modo como o autor vai concentrando as punhaladas no espaço de uma linha, rompendo com o fluxo do texto. Assim, gradativamente, e linha por linha, o narrador vai descrevendo a sequência de punhaladas que reduzem Rosa a "uma posta de carne". O detalhe de que a velha observou cada órgão morto ("olhos mortos, coração morto, pulmões mortos") não apenas reitera o fim da vida de Rosa, mas enfatizam a morte do corpo biológico, a destruição do complexo arranjo fisiológico que assegura a vida ao homem. A cena de canibalismo que segue, a imagem grotesca da "velha sem gengivas" chupando a "carne sangrenta" da vítima compõem um cena de horror, sem dúvida, mas remete também às práticas antropofágicas que tanto horrorizaram o Velho Mundo à época que se seguiu aos "descobrimentos". Verifica-se, então, uma fusão de temas e temporalidades. Ao mesmo tempo, a velha se nutrindo da jovem sacrificada apresenta o passado, e seus traumas não resolvidos, devorando o presente. A imagem de Rosa "desossada como um frango" reforça o repertório de associação entre o homem e o animal, conforme pontuamos ao longo deste capítulo. É interessante perceber que a cena finaliza com o corpo de Rosa enterrado nas obras do metrô. Seu coração é atirado dentro de um trator, imagem que

significa a deglutição do corpo pela máquina, mas que também relaciona o processo de modernização simbolizado pelo metrô ao sangue ofertado pela velha. Uma leitura possível para o destino dos restos mortais de Rosa associa a modernização aos corpos ceifados e deglutidos pelo processo modernizador.

Interessante observar que essa cena ocorre depois de uma passagem que sugere, à maneira de uma alucinação, um outro tipo de morte para a personagem, uma que culmina no seu renascimento A cena inteira mostra as sensações e as alterações da percepção da personagem e mescla imagens surrealistas, a exemplo daquela na qual José surge como um sapo azul. O desfecho da cena assim se apresenta:

> Rosa: nuvem amarela, se dilacerou em um milhão de pedaços que voaram pelo espaço afora: Rosa: dividida, e inteira em cada pedaço. Milhares de pingos que caíram na terra
> Os cavalos se erguendo e josé caindo sob as patas e a sua cabeça se abrindo. Cavalos nos pastos e os pingos amarelos-rosa sobre eles e os cavalos se manchavam de amarelo e corriam velozes. Rosa dividida no dorso de centenas de cavalos que relinchavam e saltavam Rosa, aos pingos, caindo, tempestades, encharcando a terra. Ela penetrava, sentindo ao seu redor a terra quente, sufocante. Mergulhava encontrando pedras, raízes, vermes. Até se diluir. Fundida à terra, outra vez. No interior da terra reinou paz, alegria, silêncio, nenhuma angústia, medo, lembrança. Bem no fundo, o pingo Rosa caiu dentro da semente, e a semente engoliu a gota amarela, se fechou e se preparou para germinar (BRANDÃO, 1976, p.258).

O trecho contém a imagem da reintegração da personagem à terra. Essa transformação de um corpo que se dissolve numa nuvem de poeira, num tipo de movimento pelo qual a matéria biológica regride a uma condição constitutiva mais simples do ponto de vista da organização da vida orgânica, traz em seu bojo a imagem do renovação da vida. A cavalaria que, no delírio da personagem, abre a cabeça de José, por sua vez, evoca a força bruta da natureza que participa do processo de renascimento. A fusão da persoangem à terra resulta numa atmosfera de “paz, alegria, silêncio” . Rosa, reduzida a um pingo, germina uma semente no que temos a imagem da morte reconciliada na promessa de uma nova vida. Ora, comparando esse trecho, que está situado cronologicamente antes da cena macabra do dilaceramento de Rosa, é como se o autor chegasse a flertar com um fim mais otimista para a personagem, sugerindo ao leitor a promessa de sua redenção. Essa possibilidade, no entanto, é como que abortada. Se no segundo excerto citado, que aparece primeiro na narrativa, temos uma visão positiva e regeneradora da presença da morte, o segundo, que encerra a cena do ritual, ressalta uma visão da morte como destruição total do corpo e como o fim do ciclo da vida.

A revelação

Essa apoteose de destruição do corpo que se verifica no romance *Zero* faz menção ao modo como ao longo da história os "instintos e paixões humanas" foram "recalcados e desfigurados pela civilização". No entender de Adorno e Horkheimer, a cultura de recalcamento do corpo acarretou na manifestação irracional do seu aniquilamento.[183] O recalcamento do corpo, como ficou sugerido na seção "Rosa e a moral católica" é um processo que pode ser verificado com relativa facilidade quando pensamos no regime militar. Naquela conjuntura proliferou-se o tipo de "relação amor-ódio" pelo corpo mencionado pelos teóricos da Escola de Frankfurt, algo que fica patente na censura moral às produções literárias que estampavam conteúdo de natureza erótica.

É nessa mesma conjuntura, entretanto, que vemos despontar manifestações de repúdio à cultura de ódio ao corpo. A explosão do desejo que vimos em *Zero*, partilha de uma atmosfera cultural na qual se começava a difundir práticas e discursos assentados no sonho da libertação do corpo das coerções e tabus cultivados pela civilização. Nos referimos à contracultura, ou cultura marginal, termo que definimos "como a representação dada a um conjunto de manifestações de repúdio ao *modus vivendi* predominante no Ocidente, por parte da juventude dos anos 60 e 70", sendo "suas manifestações mais visíveis", "a desvalorização do racionalismo", "a recusa ao american way of life", "o pacifismo" e " o hedonismo." [184] Embora tenha sido gestado principalmente no coração do império capitalista, num longo processo cujos fundamentos originais reportam ao surgimento da tradição beatnik, o espírito contestador da contracultura eclodiu espontaneamente em outras regiões do globo, como atestam as revoltas estudantis ocorridas na França de 1968 e as manifestações de rua contra a ditadura que marcaram aquele mesmo ano.

A contracultura no Brasil coincide com os anos mais violentos da ditadura, ambos fenômenos, devemos recobrar, contemporâneos à política de expansão da indústria cultural. Em fins dos anos 60, o termo designava então um conjunto de

[183] Ver o excerto "Interesse pelo Corpo", presente em ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**... p.190-194.
[184] Ver a tese de CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil**: **o underground através de Luiz Carlos Maciel** (c. 1970). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do departamento de História da FFLCH/USP. São Paulo 2007, p.7.

práticas assumidas e incorporadas pela geração A1-5, tais como, o uso de substâncias químicas com distintos fins, o interesse pelas filosofias orientais, o cultivo dos cabelos longos na crista do espírito hippie imortalizado na memória do festival de woodstock, o autoconhecimento, a promoção do hedonismo como valor de conduta. A adoção de tais práticas, inserida que estava num cenário antidemocrático, representava um gesto que se não pelo sentido expresso, pela própria disposição normatizadora da sociedade, acabava por se transformar, em algum nível, em crítica ao poder. Ou melhor, o poder conservador, fortemente permeado por valores autoritários e católicos, quiçá por razões de estratégia propagandistas, atribuía a tais gestos o sentido de uma crítica a si próprio.

Os traços que nos permitem associar *Zero* às práticas culturais dos "desbundados", como foram chamados os adeptos da cultura marginal, são muitos, pois o livro como um todo respira da mesma atmosfera que fecundava aquela que já foi definida como a última utopia da nossa história.[185] A feição contracultural do livro de Ignácio de Loyola Brandão está evidente no próprio estilo criado pelo autor, no qual prevalece a desarticulação do discurso como forma de se criticar os limites da racionalidade. Outra marca desse aspecto contracultural em *Zero* está nas passagens que evocam as experiências esotéricas que também à sua maneira se impunham contra a racionalidade. Voltemos às páginas iniciais do romance, onde há uma sequência de excertos que narram a ida de José à cabana dos sermoneiros, uma espécie de seita esotérica que oferecia a quem a procurava a possibilidade de compreensão daquilo que se afigura como incompreensível. José, em determinada passagem da narrativa confessa ao amigo Átila o interese nessas "coisas esquisitas que a gente não entende" (p.26). Em nossa opinião, trata-se de uma passagem fundamental do romance, pois a experiência de contato com aquele que é descrito simplesmente como "o homem" jamais abandona José. O modo como a passagem é construída assinala justamente um movimento de recriação da personagem, explicitado no título do excerto: "A criação de José Segundo o Homem" (p.29).

A atração exercida pelo "Homem" é reforçada por uma construção exdrúxula que parece parodiar o leitmotiv do desenho animado Wacky Races, lançado justamente no momento de produção do romance. Uma carcaça de ônibus (novamente a imagem do ferro-velho desmanchando) se encarrega de levar ao acampamento centenas de pessoas

[185] WIZNIEWSKY, Larry. **Angelus contraculturalis (Caio Fernando Abreu crítico da Contracultura).** Dissertação apresentada ao Mestrado em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria, p.38.

que têm em interesse em escutar o que o Homem diz. Como o interesse pela atração mística é crescente, são estabelecidas linhas de ônibus clandestinas. Durante o percurso, "os motoristas dos quatro carros" entram numa "guerra entre eles, tentando sabotar o carro do outro, arrancando velas, puxando fios, roubando gasolina, murchando os pneus" (p.25). O prestígio do guru é tamanho que ele conta com o interesse da banda Beatles, símbolo da fusão de elementos da contracultura e da Indústria Cultural. A menção ao quarteto britânico verificada na nota de rodapé se inspira, ao que tudo indica, na própria trajetória do grupo inglês, que durante sua ascensão explorou e se contaminou por tendências de fundo místico, algo perceptível em trabalhos como "A Day in the Life" cuja execução foi "proibida em estações americanas e inglesas por referência direta a drogas."[186]

Ao pousar a mão sobre a cabeça de José, manifestando o poder de acesso aos pensamentos dele, o Homem conclui: "Meu afeiçoado, precisa-se, usar por completo, sua cabeça. É uma cabeça boa, pronta a receber muito. Você não faz nada, afeiçoado. Nada por você, nada pelos outros", e mais adiante, na mesma página: "afeiçoado, sua cabeça funciona dez por cento. Há sinais, por toda parte e ninguém percebe. Em tudo. Abra a vista, com largueza, para o presente. E você têm o futuro pregado, grudado. Não olhe baixo, como todo mundo. Ao menos, não você" (p.28). O Homem, portanto, é aquele que proporciona uma experiência de alargamento da visão, da perspectiva. Em sua fala, há uma intimação para que José deixe sua vocação de não fazer nada. Vejamos um trecho da passagem em análise:

> A CRIAÇÃO DE JOSÉ SEGUNDO O HOMEM
>
> Dez dias se passaram.
>
> Dez dias José passou com o homem.
>
> No primeiro, aprendeu que o corpo deve ser livre e satisfeito.
>
> No segundo, que a mente deve dominar e que o pensamento cheio de vontade consegue.
>
> No terceiro, conheceu cada músculo do corpo.
>
> No quarto, conheceu o céu e as estrelas, o nome de cada uma, as visíveis, e as não, o poder delas, como elas influenciam o homem; conheceu o sol e a lua, os planetas, as etapas, os signos, os ciclos.

[186] PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura?** São Paulo: Nova Cultural: Editora Brasiliense, 1986. Para os Beatles, particularmente o ano de 1967 foi uma época de grande influência oriental, através principalmente do contato com o Maharishi, o guru da Meditação Transcendental. No ano seguinte, os Beatles ainda se encontrariam na Índia estudando meditação com o mesmo Maharishi. p.49.

> No quinto, o homem reproduziu-o gigante, projetando-o no teto da barraca branca, transformado em tela infinita. José se viu: o homem abrindo seu corpo, como um professor de anatomia, e mostrando-o por dentro. Ele era constituído de corredores dando para outros corredores, um dentro do outro, um quarto dentro do corredor, claro, límpido, iluminado. Labirintos em ziguezague, salas, salinhas, salões. (Como é monótono um homem por dentro, não tem nada). A reprodução tomava toda a barraca e era como se ele estivesse dentro dele (mas eu não me sinto dentro de mim, não sinto mesmo, estou sempre fora). E o homem apontava a lanterna e mostrava seu corpo... (BRANDÃO, p.29).

O aprendizado de José segundo o homem remete a variadas práticas esotéricas marcadas por um regime não convencional de conhecimento de si mesmo e do universo habitado pelo corpo. O conhecimento do corpo, em primeiro lugar, que deve ser "livre e satisfeito" traduz, naturalmente, uma onda revolucionária calcada justamente na libertação das potencialidades do corpo. No terceiro dia José é convidado a "conhecer cada músculo do corpo", ensinamento que insere a máxima socrática "conhece-a ti mesmo" num cenário de questionamento da racionalidade. O quarto dia reporta às práticas de fundo mística, às vezes reportadas como um tipo "pseudociência", a exemplo da astrologia, prática assentada no entendimento de que os astros influem sobre o comportamento humano. O excerto encerra com a menção ao conhecimento das "etapas, [d]os signos, e [d]os ciclos" sendo o primeiro e o último termo propulsores de uma consciência histórica calcada nas sucessões dos ciclos, regidos por lógicas que cerceiam a vontade humana. Esse conhecimento dos astros concretiza assim o desejo de evasão da Terra manifestado pela protagonista ao longo do romance. O quinto aprendizado, no qual José é reproduzido em dimensões gigantescas, rabelesianas, mostra a consciência voltando-se para dentro de um corpo traduzido em metáforas espaciais semelhantes às utilizadas pelo narrador na descrição das ruas da cidades.

Após a experência com o homem, José concluiu: "(sei quem sou e o que posso. Só queria que ele tivesse levado essa raiva. Que ele tirasse o arame farpado que tenho na garganta. Me ajudou, mas o arame continua)" (p.31) e, mais adiante "sem ódio, não faço nada". Ao longo do romance perceberemos que a experiência mística de autoconhecimento não resulta num aproveitamento prático em benefício da libertação ou apaziguamento do sujeito. Pelo contrário, quando se encontra em situações-limites, José constata o esquecimento das lições aprendidas. O aprendizado, portanto, afigura-se como uma espécie de iluminação momentânea, como um fugaz conhecimento que se desvanece na medida que os dias vão transcorrendo.

O signo do caos e a guerrilha

No percurso trilhado até aqui, tratamos de uma série de temáticas e componentes estéticos que surgem articulados numa forma cujo sentido aponta para o caos, o estilhaçamento e a destruição do mundo. Esse efeito foi alcançado, como vimos, especialmente pela montagem de uma quantidade expressiva de situações narrativas as mais diversas, algumas das quais foram exploradas neste capítulo.

A condição de sujeito fragmentado, atirado ao caos do mundo, leva José a se aproximar dos Comuns, a organização comunista que habita os subterrâneos da metrópole que concentra a ação narrativa. É interessante observar, contudo, que a guerrilha em *Zero*, embora não pertube a disposição caótica da narrativa, vai gradativamente ocupando maior espaço no enredo, como que ofuscando o amontoado de fragmentos que tratam de outros aspectos da vida na metrópole. Interessante porque ao mesmo tempo em que é apresentada, em chave cômica, como a solução para o caos da vida, as cenas de guerrilha amplificam a sensação de desordem, pois trazem para o primeiro plano narrativo uma série de assaltos, explosões, torturas, punições, perseguições. Assim, embora os seguidores de Gê almejem instaurar na terra um tempo mais ordenado, suas ações acabam expressando a desordem contra a qual eles se insurgem. Nas páginas seguintes, buscaremos analisar como a guerrilha em *Zero* é apresentada como força caótica que pretende instaurar a ordem no mundo. Para tanto, articularemos a temática da luta armada a alguns dos componentes explorados nesse capítulo, visando com isso integrar o nosso principal tema de estudo à atmosfera ficcional aqui apresentada.

CAPÍTULO 3 - ZERO E A REPRESENTAÇÃO DA GUERRILHA

Apresentação do problema

A história da luta armada foi uma tragédia. Seu desfecho, que teve como palco a região do Araguaia, área situada na fronteira dos estados do Pará e do atual Tocantins, sintetiza bem a imagem do horror perpetrado pelas forças de repressão que serviam ao poder ditatorial. Os guerrilheiros do PCdoB, já presos e imobilizados, foram decapitados e tiveram suas cabeças expostas aos moradores da região, numa daquelas demonstrações de barbárie tão recorrentes na história do Brasil.[187]Antes desse desenlance, visando o desmantelamento das organizações armadas que atuaram entre o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970, o Estado brasileiro já havia elaborado uma sofisticada engrenagem de destruição, institucionalizando práticas abjetas como são a tortura e o desaparecimento dos corpos dos prisioneiros assassinados. Em meio a esse massacre, que teve como dois de seus sustentáculos o estabelecimento da OBAN, a Operação Bandeirantes, em julho de 1969, e do sistema DOI-CODI, o Destacamento de Operações de Informação, em setembro de 1970, Ignácio de Loyola trabalhou na composição do romance *Zero*. A experiência da guerrilha e as práticas de terrorismo de Estado como que se impuseram à consciência do escritor, que logo tratou de transfigurá-las para o campo ficional, compondo assim um romance de teor explicitamente político.

Sem perder de vista o fato de que Ignácio de Loyola Brandão produziu a sua obra mais aclamada no calor dos eventos, isto é, simultaneamente ao extermínio das organizações guerrilheiras, neste capítulo pretendemos analisar de que forma o escritor representou aquele acontecimento, a partir de quais perspectivas o apreendeu, quais questionamentos dirigiu ao combate entre guerrilha e repressão. Assim, interrompemos a tarefa de apresentar ao leitor uma visão ampla dos muitos componentes temáticos presentes em *Zero* e nos concentramos daqui pra frente na análise de um aspecto isolado desse romance, qual seja, aquele que mais sublinha sua matéria política. Interessou-nos menos reconstituir a crônica dos acontecimentos que marcaram a experiência dos guerrilheiros, trabalho que já foi e vem sendo realizado por muitas pesquisas no campo

[187] GASPARI.... **A ditadura escancarada**... p.414; 428; 452; 455.

historiográfico, e mais compreender a recriação artística dessa crônica, o processo de imitação criadora que Paul Ricoeur associa à mímesis e à noção de representação.[188]

Embora concordemos que uma análise propriamente historiográfica da luta armada no romance *Zero* demande antes de tudo a investigação cautelosa dos possíveis e complexos entrelaçamentos entre a representação artística engendrada por Loyola Brandão e o que seria a representação historiadora da trajetória daqueles revolucionários, algo que implicaria no confronto entre o romance e os textos dos historiadores que representaram e por consequência estabeleceram o campo extratextual a partir do qual poderíamos contrapor a representação ficcional, adotamos como baliza a compreensão de que o componente isolado neste capítulo, o tópico da guerrilha, na medida em que se subordina ao experimentalismo estético abordado anteriormente, fomenta leituras cujos possíveis significados só podem ser decifrados, com maior profundidade, à luz de seu lugar e função na estrutura narrativa. Como é possível constatar, ao procedermos dessa forma, tensionando a representação da guerrilha no romance de Ignácio de Loyola Brandão a partir desses dois movimentos, apoiamo-nos naquele tipo de abordagem defendida pelo crítico Antonio Candido, conforme já tratamos na introdução do nosso trabalho.[189] O processo de "redução literária", pelo qual o ingrediente social (no nosso caso, a temática da guerrilha) converte-se em componente de composição e estruturação da obra artística, produzindo sentidos que, embora possam e devam também ser em parte estabelecidos em relação ao diálogo entre texto e mundo extratextual, explicita que, em primeira instância, tais sentidos derivam do lugar e da função que o tópico transfigurado ocupa na totalidade da narrativa. Esse motivo nos levou a destacar em alguns pontos deste capítulo a percepção e avaliação que tivemos da mescla, da combinação, da conexão entre o tema da guerrilha e aqueles outros já apresentados, de modo que se no capítulo precedente a questão da luta armada figurou em segundo plano, aqui ela ocupa o primeiro plano enquanto alguns dos tópicos abordados anteriormente passam a figurar no segundo plano do nosso texto.

A respeito desse entrelaçamento entre temas que reportam a dinâmicas históricas tão díspares, podemos recordar mais uma vez que *Zero* tem a sua estrutura constituída por meio daquela técnica literária que expressa a percepção caótica da realidade e a simultaneidade de múltiplas dinâmicas que caracterizavam a sociedade brasileira dos

[188] RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (tomo 1)**. Campinas, SP: Papirus, 1994, p.76.
[189] CANDIDO... **Literatura e sociedade**... p.16-17.

primeiros anos da ditadura. No capítulo anterior, buscamos evidenciar isso, a imagem do mundo em pedaços, o efeito de desordem conquistado pela montagem de textos, discursos, cenas, imagens e pela fragmentação, em diferentes níveis, da linguagem. Entretanto, e isso é algo de que nos ocuparemos neste capítulo, quando dissecamos a montagem realizada pelo escritor, quando apuramos a disposição, na estrutura do romance, dos diversos temas tratados, percebemos que, sem abrir mão do efeito de fragmentação, sem abdicar da impressão do caos, a narrativa vai se concentrando gradativamente nas cenas relacionadas à ação e ao extermínio dos "Comuns", a organização guerrilheira que se insurge contra o governo totalitário do país imaginado por Loyola Brandão. A presença de arcos narrativos que apontam para aquela variedade de situações temáticas já tratadas (a miséria, a indústria cultural, a fé e a moral católica...) vai tenuamente cedendo lugar à ênfase no tema da guerrilha urbana, sem que isso prejudique o efeito de caos, pois embora este seja alimentado pela aproximação desordenada das referidas temáticas, o modo como a atuação dos Comuns e a repressão dirigida a eles são narrados, com o investimento em cenas de explosões, combates, dilaceramento do corpo, amplificam, mesmo que em outra chave, a sensação de caos. É claro que tal efeito de caos se mantém também devido ao modo como o autor forjou uma linguagem entrecortada, repleta de ruídos, rupturas e toda sorte de grosseiros desvios em relação à gramática normativa, algo que permeia toda a narrativa. Contudo, se a concentração gradativa no tema da luta armada vai atenuando o efeito de caos que emanaria especificamente da montagem desordenada de distintos arcos temáticos, as violentas cenas que narram a luta armada como que restituem essa perda.

Para evidenciarmos a evolução do tema da guerrillha em *Zero* a qual nos referimos, vejamos dois fragmento que revelam a maneira pela qual Ignácio de Loyola Brandão introduz os Comuns em sua narrativa. Mais adiante, quando nos concentrarmos naqueles outros fragmentos textuais posicionados nas partes finais da narrativa, notaremos como as ações da luta armada, diferentemente dos trechos abaixo transcritos, figuram em primeiríssimo plano.

> ? Sabe de uma coisa engraçada. Prenderam um estudante na pensão. Nem era estudante, a gente desconfia. Dizem que o cara fazia umas reuniões de terroristas. ? Besteira, sabe. ? Que terroristas. E ainda mais, lá. Vê se um cara ia querer derrubar o governo com reunião numa pensão de bosta daquelas. (BRANDÃO, 1976, p.23)

> PRESENTAMOS O ESQUELETO, VOCÊ VAI OUVIR FALAR DELE
>
> (...)
>
> Esqueleto gosta de matar, recebeu uma 45 e ordem para atirar. O sonho de Esqueleto é apanhar Gê, o líder dos Comuns, esse de que falam tanto, e que é bom de briga e que, morto, vai dar promoção.
>
> No dia que souber onde está Gê, Esqueleto vai encher a cara com trezentas bolinhas e sair disposto a enfrentar um batalhão. Gê é dele, ele prometeu
>
> AGUARDEM (BRANDÃO, 1976, p.39).

Em primeiro lugar devemos recordar que as primeiras passagens que representam a guerrilha em *Zero*, a exemplo dessas duas citadas, situam-se num entorno textual mais poluído, isto é, são posicionadas no meio de um turbilhão de fragmentos e episódios os quais estabelecem o efeito de caos por meio do qual a guerrilha emerge como um item que se dilui entre dezenas de outros. A dissolução da luta armada dentro dessa desordem é ressaltada, no primeiro fragmento transcrito, pelo fato de ela surgir como um boato, algo indicado pelos termos "a gente desconfia" e "dizem". Para além disso, cabe mencionar que o trecho citado refere-se à conversa entre José e seu amigo Átila, ocorrida no espaço do "giratório", acerca de variados assuntos: o emprego de matar ratos que José abandonou, a fama do "Homem" que atua como guia espiritual.

No segundo excerto, a narrativa apresenta o personagem do torturador denominado Esqueleto. Apesar de o referido fragmento versar sobre um agente da repressão aos Comuns, também nele a luta armada parece consistir num tipo de rumor, algo destacado no trecho em que Gê, o líder dos Comuns, é identificado como aquele a respeito de quem "falam tanto". Ao mesmo tempo em que é registrada a promessa do torturador de apanhar Gê, o fragmento suscita a expectativa em relação ao que será desenvolvido na trama ("você vai ouvir falar dele"). Em síntese, os dois fragmentos compõem a desordem no nível da montagem, introduzindo a luta armada como um ruído, porém, na medida em que avançamos na leitura de *Zero*, vemos a saga dos Comuns roubando a cena, de modo que nas páginas finais do romance observamos o predomínio das principais questões relacionadas à experiência armada real, tais como o trauma da tortura, o tabu da traição, a fusão da imagem do guerrilheiro com a imagem do mártir.

Para além das passagens que narram os feitos de Gê e de seus discípulos e que portanto pesam mais incisivamente na representação dos guerrilheiros feita por Ignácio de Loyola, o movimento de focalização progressiva nas cenas relacionadas aos Comuns também funciona como estratégia de caracterização da guerrilha, pois por meio dele esta é enquadrada num tempo narrativo que tende a sublinhar e, em alguns momentos, mesmo a hiperdimensionar, um dado aspecto da crítica mais geral que o escritor dirigiu à sociedade brasileira, qual seja, a visão que identifica no combate entre luta armada e repressão que se deu entre fins dos anos 1960 e início dos anos 1970 a reatualização de arquétipos, símbolos e ritos do nosso passado histórico. Conforme essa sugestão, alcançada pelo modo como a saga dos Comuns é desenvolvida em *Zero*, a guerrilha figuraria como a manifestação de um fluxo de recorrências históricas, isto é, como a encarnação de cenas, motivos ou jogos de forças que fariam alusão a outros períodos do passado. Visando compreender como a narrativa de Ignácio de Loyola articula a representação da guerrilha no âmago dessa visão de história que poderíamos resumir como "cíclica" e buscando apurar se tal articulação é, como nos pareceu, responsável por explicar por que o romance de Ignácio de Loyola Brandão, ao contrário do que observamos naquelas outras narrativas sobre a guerrilha mencionadas no capítulo 1, é aquele que mais distorceu a realidade histórica da luta armada, julgamos necessário circunscrever nosso objetivo geral exposto acima a algumas problemáticas mais específicas. Sem nos perdermos do escopo principal, que continua sendo a análise da representação da guerrilha em *Zero*, interessou-nos, em primeiro lugar, atentar para qual seria a singularidade da representação da guerrilha em *Zero* quando comparada a outras modalidades textuais, destacando a partir disso com quais nuances da luta armada Ignácio de Loyola Brandão mais dialogou e quais faces daquele acontecimento foram suprimidas pelo escritor. Uma segunda problemática volta-se especificamente para a função da paródia na representação da guerrilha observada em *Zero* e procura refletir sobre quais efeitos de sentido esse recurso imprime à luta armada representada. Por fim, uma terceira problemática, aquela que nos parece esclarecer mais diretamente o movimento de introdução e desenvolvimento da temática da luta armada que acabamos de apontar, volta-se para a análise das cenas de violência, visando por meio dela situar a visão crítica e pessimista da história do Brasil que pode ser identificada em *Zero* e que deriva em grande medida do modo como o escritor desenvolveu o tema da guerrilha.

Para evitarmos mal-entendidos, gostaríamos de explicitar o modo como concebemos o diálogo entre a história da guerrilha e o domínio da ficção ao qual pertence *Zero*. Para tanto, um comentário relativo ao par texto/contexto nos parece ser suficiente. Atualmente, com todo os avanços verificados em campos como a história intelectual e a história cultural, já se tornou um lugar-comum a compreensão de que todo contexto é textualizado. Esse entendimento elementar nos permite explicitar sem meio termos a operação que realizamos para escrever este capítulo. Como dito acima, o sentido, ou melhor, os possíveis sentidos da representação da guerrilha em *Zero* derivam tanto do contraponto em relação ao referente histórico quanto da função que eles desempenham na narrativa. Ao longo de nosso argumento, quando nos referirmos a interação do romance com a experiência histórica da guerrilha, enfatizaremos que esta deriva essencialmente de uma outra categoria de texto, aquela que define a representação propriamente historiográfica. Nesses termos, o confronto entre o campo ficional e o campo do real se revela sobretudo como um diálogo entre diferentes tipos textuais. Dentre as complicações que daí emergem, uma das mais evidentes aponta para a multiplicidade de contextos que poderiam então ser extraídos de distintos enfoques historiográficos. Tendo em vista a abundância das pesquisas sobre a guerrilha e considerando que nosso intuito, como já expresso, não foi o de nos concentrarmos na espécie de problemática que tais estudos propõem, escolhemos nos restringir basicamente àqueles trabalhos sobre a guerrilha hoje considerados clássicos. Referimo-nos ao livro *Combate nas trevas,* do ex-guerrilheiro e historiador Jacob Gorender, ao trabalho *A revolução faltou ao encontro,* do também ex-guerrilheiro e historiador Daniel Aarão Reis, e da pesquisa feita pelo sociólogo Marcelo Ridenti publicada com o título de *O fantasma da revolução brasileira*. Pelo pioneirismo, pela qualidade da exposição do tema, pela interpretação consistente e matizada da guerrilha, tais trabalhos foram e continuam sendo referências fundamentais para os estudos historiográficos sobre a guerilha, fato esse que nos levou a adotar a estratégia de nos restringirmos a eles. Assim, ao longo do nosso texto procuramos deixar evidente que, quando nos referirmos à história da guerrilha, fora uma ou outra ressalva, estaremos nos referindo mais diretamente a essas três narrativas historiográficas. Em poucas palavras, nosso contexto corresponde basicamente a imagem da luta armada que é construída nesses estudos.

Além disso, como já observamos e justificamos no primeiro capítulo, julgamos pertinente introduzir nesse confronto entre representações historiográficas e representação artística da luta armada, uma terceira modalidade textual, aquela que se ampara na memória dos atores diretamente envolvidos nos acontecimentos. Ao mobilizarmos alguns testemunhos da guerrilha urbana, cremos que, além de propormos um contraponto entre o texto de memória, a elaboração ficcional, e o trabalho do historiador, logramos esclarecer de que forma a representação do guerrilheiro em *Zero* ora se afasta ora se aproxima da imagem que os próprios atores fizeram de si mesmos.

Por fim, façamos apenas um comentário com o intuito de esclarecermos outro ponto da discussão relacionada aos possíveis cruzamentos e aproximações entre a história da guerrilha e o tipo de ficção que Ignácio de Loyola apresenta em *Zero*. Se o contraponto mais perceptível entre os dois campos, enunciado já naquela famosa distinção aristotélica entre um texto que versa sobre como as coisas foram e outro que se ocupa de como as coisas poderiam ser, estabelece uma fronteira clara entre a história e a ficção, quando nos atentamos para certos recursos estilísticos, para aquilo que consistiria nos trópicos do discurso investigados por Hayden White, identificamos modos bem semelhantes de composição discursiva.[190] Está claro que não nos interessou aqui adentrar na calorosa discussão acerca da natureza literária do discurso historiográfico, gostaríamos apenas de apontar para o emprego, por parte de ficcionistas, daqueles recursos de linguagem que usualmente caracterizariam a representação historiadora. Seria o caso de recordamos daqueles dois aspectos constitutivos de quaisquer textos, ficcionais ou não, apontados por Dominick LaCapra e mencionados em nossa introdução, o aspecto laborioso e o aspecto documental.[191] É evidente que em uma representação ficcional tende a predominar o primeiro deles, aquele que indica usos não convencionais da linguagem, toda sorte de desvios em relação ao sentidos mais literais palavra. Entretanto, o predomínio do traço laborioso visto na obra de ficção não equivale a uma ausência do teor documental, pois este se faz presente em maior ou menor grau, conforme cada caso. À primeira vista, por tudo aquilo que já foi apontado até aqui, o romance de Ignácio de Loyola Brandão poderia ser lido como um tipo de narrativa cujo aspecto documental suplantaria o laborioso. Essa impressão, contudo, já afirmamos, nos parece equivocada, pois desconsidera a interrelação bastante complexa

[190] WHITE, Hayden. "Introdução; a tropologia, o discurso e os modos da consciencia humana." In. **Trópicos do discurso...**
[191] LACAPRA, Dominick. "Introduction: Rethinking"… p.30-31.

entre os dois componentes. No caso do romance *Zero*, embora haja a incorporação na narrativa de fragmentos os quais podem ser definidos por um uso mais convencional da linguagem, a exemplo das passagens que imitam ou reproduzem reportagens e estatísticas, tal aspecto é desestabilizado ou porque é inserido num tipo de montagem capaz de descontextualizar cada excerto ao aproximá-los de outros jogos de linguagem ou porque passa a ser uma peça que integra um universo acentuadamente inventivo. Em resumo, ao analisarmos a representação da guerrilha no romance de Ignácio de Loyola Brandão, esforçamo-nos para apurar a combinação entre os dois componentes textuais mencionados, visando com isso esclarecer o modo peculiar pelo qual o componente documental é configurado, isto é, em termos que invalidam a qualificação do romance como um documento da guerrilha.

Zero: um romance incendiário?

Dentre os comentários públicos que Loyola Brandão já fez a respeito do romance *Zero*, um deles, reiterado em várias ocasiões, lança mão de uma metáfora que expressa bem o modo como o jovem escritor parecia conceber sua intervenção na arena política, esta seria um gesto que, ao menos no campo do simbólico, manifestaria as convicções e atitudes assumidas pelos guerrilheiros. Isso aparece, por exemplo, naquela entrevista aos *Cadernos de literatura do Instituto Moreira Salles* já mencionada na introdução do nosso texto. Vimos que para Loyola, a produção de seu romance manifestaria o desejo de "derrubar o governo". "Para mim", afirma na referida entrevista, a produção do romance seria "a mesma coisa que jogar uma bomba". De acordo com suas palavras, lá pelos fins dos anos 1960, ele não era um sujeito "violento o suficiente" para desempenhar ações armadas. Ao reconhecer-se incapaz de empunhar armas, o escritor teria abraçado a ideia de que sua literatura poderia levar outros sujeitos a fazer isso, compreensão essa que, segundo ele afirmou em outra entrevista, teria sido compartilhada por outros produtores culturais daquele período.[192] É certo que esse tipo de avaliação, que atribui à obra artística o poder de estimular certas condutas políticas, de insuflar revoluções, pode ser hoje mais facilmente questionada, matizada ou mesmo refutada, haja vista, por exemplo, o avanço nos debates acerca do papel ativo do leitor na sua relação com o texto, algo que tende a relativizar a suposta capacidade que um

[192] **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA**....p.39.

dado texto teria desencadear, sobre a diversidade de indivíduos que dele se apropriaram, o mesmo fluxo de afetos e ideias que desaguariam numa mesma ação coletiva coordenada. Naquela conjuntura, contudo, parece-nos que tal visão acusaria antes de mais nada a fé de alguns sujeitos na emergência de um outro tipo de sociedade, a crença na possibilidade de o jogo virar a favor daqueles que se reconheciam como revolucionários, nesse sentido, é como se a leitura dos acontecimentos feita por atores como Loyola se harmonizasse com a postulação do poder de a arte atuar sobre as ideias políticas e promover ações. Afinal, se para alguns produtores culturais a história iria inexoravelmente virar a favor dos oposicionistas, então pareceria mais fácil confiar na capacidade de a arte atuar como a faísca que deflagaria o grande incêndio.

No caso de Ignácio de Loyola, veremos que na verdade seu romance de maior sucesso expressava mais uma visão pessimista daqueles tempos, aliada a uma veemente descrença frente à revolução, e menos a confiança acachapante na vitória dos revolucionários que poderia ser observada em parcela considerável das forças progressistas. De modo que, se por um lado *Zero* traduz em termos estéticos certo desejo de revolta contra o poder, certa vontade de sublevação coletiva, certo ódio contra os militares, certa fúria contra o absurdo da realidade política, razão pela qual poderia também ser lido como expressão da crença na capacidade de a literatura derrubar regimes, por outro lado, observa-se no romance em análise que a expressão da mensagem política associada a tais afetos é orientada para uma visão da realidade tão pessimista que, longe de corroborar a fé no potencial de intervenção política da obra de arte, fatalmente acusaria a sua impotência ante a magnitude das forças políticas que sustentavam o regime militar. Muito da forma de *Zero* denuncia o desespero e o medo de quem desejava fazer sua arte intervir sobre uma realidade ditatorial, mas indica ao mesmo tempo que tal estado de espírito, o qual supomos ter apossado não só a consciência e o coração de Loyola, mas também as consciências e os corações de muitos de seus anônimos ou ilustres contemporâneos, seria fundamental para compreendermos, por exemplo, o movimento de autorreflexividade pela qual a narrativa do escritor evidencia seus próprios limites. Considerando o que foi dito, ficaria então difícil imaginar o jovem Ignácio de Loyola acreditando ingenuamente que seu livro poderia fomentar a adesão à guerrilha por parte dos leitores. Sempre tendo por ponto de referência o universo ficcional de *Zero*, os modos criativos pelos quais o escritor forjou determinada estética, articulando-a a determinadas mensagens de natureza política, seria

mais correto supormos que, embora a vontade de atuação política provavelmente alimentasse na consciência de Loyola a crença na capacidade de sua obra atuar como um chamamento à luta armada, alguns traços de *Zero*, notadamente aqueles que expressam um olhar crítico bastante ácido sobre a guerrilha, evidenciam outro campo de ideias, alimentadas por outras perspectivas distintas daquelas que embasavam a empreitada guerrilheira. De modo que, ao afirmar ter concebido *Zero* como uma intervenção-arte de chamamento às armas, Ignácio de Loyola Brandão enfatiza uma força que opera em seu romance, qual seja, a crítica ao poder ditatorial e por consequência a denúncia da violência empregada contra os guerrilheiros. Tal força supostamente comunicaria ao leitor o dever de ele se posicionar em relação ao confronto armado em curso, e como um dos aspectos políticos mais acentuados de *Zero* consiste na crítica ao poder que buscava liquidar a guerrilha, é natural de se supor que a prática germinada do consumo da obra artística em questão haveria de estimular ações e condutas de apoio às vítimas, sendo que a imersão na luta armada significaria o ponto extremo disso. Acontece que no mesmo romance identificamos outra força, de crítica paródica ao mundo da guerrilha. Ora, se nos basearmos nesse aspecto de *Zero* e uma vez validada aquela visão segundo a qual a obra de arte, a depender da conjuntura, poderia deflagar ações políticas (visão que, insistamos, deve e pode ser questionada por vários caminhos) então nos parece mais plausível a hipótese de que esse romance teria desencadeado condutas de negação da guerrilha.

Seja como for, independentemente da intenção política de Loyola, intenção pertencente ao nabuloso e muitas vezes inacessível domínio do real que equivale às ideias e às questões que nascem e se apoderam, na intimidade e no segredo, da consciência humana e que, devido a isso mesmo, representam aquela porção da vida extremamente difícil de ser reconstituída em termos de discurso historigráfico, gostaríamos agora de fantasiar uma situação hipotética. Buscamos por meio dela imaginar possíveis desdobramentos em torno da convicção acerca do poder de a arte intervir na realidade com a qual dialoga, promovendo, por exemplo, certas ações políticas. Algumas delas, embora bem distantes de concretizarem aquela que de longe se impunha como a principal ambição das organizações armadas, isto é, a tomada do poder das mãos ensanguentadas dos ditadores, poderiam por isso mesmo ser definidadas como nada espetaculares. Nem por isso estaríamos autorizados a atribuir a tais ações o rótulo

de insignificantes para a compreensão dos fios e das tramas da história da guerrilha no Brasil da ditadura. Vejamos por que.

Só por um instante, imaginemos que *Zero* tenha sido publicado no mesmo ano em que, a julgar por informações provenientes de parte da fortuna crítica sobre o romance, haveria sido concluído. Em 1969, de acordo com essa parcela dos estudiosos que leram o livro, *Zero* estaria finalizado e disponível para publicação, algo que não ocorreu de fato devido à recusa de algumas casas editoriais atuantes na época. Ora, sabemos que alguns dados fornecidos pela historiografia da guerriha sustentam ou tornam plausíveis uma rede de afirmações acerca do distanciamento entre aqueles atores, sobretudo os mais jovens, e tudo aquilo que poderia representar um obstáculo para a causa revolucionária, ou seja, ideias, ações, comportamentos, produtos culturais de todas as espécies e gêneros. Essa característica da história das organizações armadas que ambicionavam derrubar a ditadura e instalar em seu lugar um regime inspirado nas experiências socialistas surgidas ao longo do século XX, poderia nos levar a hipótese de que, caso fosse publicado naquele famoso e convulsivo ano de 1969, provavelmente a circulação de *Zero* entre os guerrilheiros mais jovens teria sido tolhida por meio dessas práticas referidas por Daniel Aarão Reis.

O conjunto de normas, as diretrizes de conduta recomendadas ou, a depender do caso, outorgadas aos membros de cada cédula, esses geralmente mais velhos, poderiam ser equiparadas, guardadas as diferenças relativas a cada âmbito, à conduta assumida pelos ditatores de impor goela abaixo da sociedade aquela afamada série de dezessete atos (ditos) constitucionais, comparação essa que, por sinal, parece aflorar da própria contundência com que Aarão Reis criticou o projeto revolucionário e as ações que buscavam a concretização desse projeto. Na prática, ainda de acordo com o estudo de Aarão Reis, essas diretrizes visavam ao fortalecimento da coesão interna das cédulas revolucionárias. Dentre as imposições que elas sustentavam, a vida ideal do guerrilheiro deveria ser preenchida por um massacre de tarefas que, poderíamos supor, acarretariam uma infinitude de consequências psíquicas negativas sobre os sujeitos que a elas aderiam. O efeito sobre o ator guerrilheiro que mais nos interessa nesta etapa do nosso argumento diz respeito ao fato de que, ao aderir ao massacre das tarefas estabelecidas pelos seus líderes, esse sujeito, é provável, estaria privando a si mesmo dos universos culturais alheios ou críticos à luta armada. O anti-intelectualismo observado na história das organizações armadas estudadas por Daniel Aarão Reis, um tipo de tendência que

foi largamente explorada por Ignácio de Loyola Brandão de *Zero*, traduziria melhor o afastamento do guerrilheiro frente aquela fatia da sociedade brasileira que se situava ao entorno do mundo da luta armada.

Guerrilheiros, aspirantes a guerrilheiros e mesmo alguns de seus entusiastas desprovidos da coragem necessária para o a consumação do casamento com as armas, na medida em que transitavam pelo mundo sócio-cultural das organizações armadas, no caso dos primeiro, ou ao menos reconheciam em si mesmos certa predisposição para adentrar na vida clandestina típica dos combatentes, no caso dos outros perfis ou tipos sociais considerados, a julgar pelo êxito dessas organizações na conquista de centenas de quadros dispostos a sacrificar a vida por uma causa política, estariam então mais predispostos, quando comparados a outros segmentos da juventude que viveu os tempos da ditadura, a assumirem posturas incompatíveis com os valores e ideias preconizados por aquelas tendências anti-intelectualistas que poderiam ser encontradas em alguns espaços e em certas manifestações da cultura, a exemplo do romance que aqui nos interessa. Já vimos no primeiro capítulo que em dada passagem do seu testemunho mais célebre, Fernando Gabeira tanto reconhecia como criticava essa postura de aversão àquilo que, na leitura daqueles sujeitos, isto é, na leitura que o Gabeira de fins dos anos 1970 atribuia ao sujeito que havia sido lá por volta do princípio dessa década, afastaria-se dos propósitos revolucionários. Vimos também que noutra passagem também referenciada no capítulo primeiro, esta mais direta no que diz respeito à exposição daquilo que nos parece um enclausuramento ou afundamento do sujeito no domínio dos agrupamentos armados, o autor de *O que é isso Companheiro?*, ao evocar suas memórias dos dias posteriores ao exitoso sequestro do embaixador norte-americano, é bem explícito ao reconhecer que vivia um "período muito anti-intelectual".[193]

Sem nos esquecermos de que o terreno sobre o qual caminhamos é constituído por hipóteses, as quais por sua vez estão enraizadas naquele tipo de exercício de imaginar situações e acontecimentos em torno da gama de questionamentos passíveis de serem extraídos do famigerado "e se...", podemos sondar a hipótese de que, caso nascesse em 1969, e não em 1975, como de fato ocorreu no Brasil, o romance *Zero* provavelmente seria rechaçado por aquele segmento social que certamente teria sido o mais impactado pela narrativa dos Comuns. Por que um estudante de classe média pertencente a uma daquelas organizações guerrilheiras teria sido o público mais

[193] GABEIRA... **O que é isso Companheiro?**... p.129.

impactado? Simplesmente porque a representação da guerrilha em *Zero* teria, no calor dos acontecimentos, questionado e criticado a opção pelas amas, bem como os valores e as ideias que estariam na raiz dessa escolha. Se partirmos da auto-crítica realizada por Fernando Gabeira, teríamos assim ao menos um registro capaz de apoiar, mesmo que precariamente, a hipótese segundo a qual, ao ser publicado em 1969, possivelmente algo da intenção do autor, o criativo diálogo proposto com a história da guerrilha se depararia com esses obstáculos que acabamos de apontar, e que teriam sido acionados pelas estratégias de enclausuramento difundida pelas líderanças guerrilheiras e apoderadas por centenas de jovens.

Apenas para indicarmos outras possibilidades que eventualmente poderiam se dar no mesmo cenário de publicação hipótetica do romance *Zero*, gostaríamos de desdobrar esse problema forçando um pouco mais a reconstituição imaginativa já iniciada. Pensemos nos marcos de uma vida individual e deixemos de lado provisoriamente o que seria o enfoque na dimensão coletiva da guerrilha. Reflitamos sobre o que poderia ter ocorrido com um imaginário jovem aspirante a guerrilheiro que por acaso tivesse a chance de ler o livro de Ignácio de Loyola Brandão em 1969. Esse personagem teria por volta de vinte anos e pertenceria, digamos, a uma das dissidências estudantis que desembarcaram do projeto de revolução moderada defendido pelo PCB. Por estar fascinado pela ideia de revolução, por imaginar-se vivendo as vésperas de uma sonhada transformação histórica, a mesma que, em sua ótica de vencedor, seria deflagrada por meio de espetaculares ações guerrilheiras, alguma coisa nesse jovem certamente acionaria a vontade de atuar junto aos heróis que prometiam derrubar a ditadura.

Acontece que semelhante vontade, esse querer viria acompanhado de uma descarga de afetos, medos e expectativas, algo que de fato ocorreu, como veremos mais pra frente. Quando concebemos esse caldo de reações internas à luz de uma concepção nietzschiana de sujeito, que é tão complexa quanto atual, então deveríamos forçosamente reconhecer que o estado de espírito do nosso jovem dissidente, ao se deparar com o sinistro momento que antecederia o gesto de adesão à luta armada, traduziria um intricado de sensações díspares, forças divergentes, sentimentos, ideias, enfim, a própria imagem do sujeito fraturado, atravessado não por um querer apenas, mas por um configuração psíquica que acusaria ou convivência ou uma espécie de guerra entre quereres diferentes.

De acordo com Nietszche,[194] na interioridade que compõe o homem, acontece frequentemente que um querer sempre oculta um não querer contra o qual busca se impor. Algo no sujeito quer, mas para isso esse algo precisa dominar aquilo que no sujeito não quer. O querer, o desejo, a aspiração, conforme essa perspectiva, surge então como uma vontade que almeja impor-se sobre outras. Ora, quando pensamos na conjuntura política de atuação da guerrilha, isto é, no encanto que as armas exerciam sobre as conciências rebeldes, nas revoltas de estudantes e operários deflagradas no final da década de 1960, nas ações de grande repercussão que promoviam homens ao patamar de heróis, tudo isso favoreceria que nosso personagem traduzisse seu querer numa prática pró guerrilha. Ao mesmo tempo, a concretização da vontade de pegar em armas iria atuar na repressão daqueles componentes psíquicos que teriam florescido caso a conjuntura histórica fosse outra (e aqui pensamos em termos que identificam nos processos históricos coerções tão poderosas sobre os sujeitos que são capazes de lhes moldar suas vontades, de um maneira pela qual eles não poderiam se esquivar), ou no caso de o sujeito ter experenciado algo poderoso o bastante a ponto de lhe fazer romper com a vontade revolucionária justamente quando a conjuntura história estaria a favor dessa vontade (e neste caso estaríamos pensando em termos que tendem a localizar no sujeito determinada capacidade de escapar das referidas coerções impostas pelos processos históricos).

Partindo das afirmações situadas no parágrafo acima, podemos agora vincular a história desse guerrilheiro imaginário com a imaginária história de publicação do romance *Zero* em 1969. Ao jovem que pendia para a luta clandestina, teria faltado então esse algo poderoso a que nos referimos. No que consistiria esse elemento? A depender da imaginação do historiador, ele poderia ser identificado numa série infinita e bastante heterogênia de componentes capazes de promover quer seja o desvio do sujeito em relação à luta armada, quer seja a total recusa daquela ação política. Conforme nosso interesse de pesquisa, podemos imaginar, por exemplo, que o romance de Ignácio de Loyola, por tudo aquilo que teremos a oportunidade de comentar mais abaixo, poderia ocupar esse lugar. Vejamos duas possibilidades de escolhas assumidas pelo nosso personagem.

[194] NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Consultar o aforismo 19 do primeiro capítulo.

Num dos casos, ele teria optado por entrar na guerrilha. Após protagonizar meia dúzia de ações de expropriação, esse sujeito teria sido capturado por alguns facínoras que iriam torturá-lo até a morte na prisão. Coisa bem diferente poderia ter sucedido caso nosso personagem se deparasse com o romance de Ignácio de Loyola Brandão. A crítica inteligente, bem humorada e ao mesmo tempo categórica com que o romancista abordou o tema da guerrilha, mais a forma caótica perceptível na estruturação da narrativa, muito provavelmente teria ressoado de modo especial na consciência do nosso guerrilheiro. O destronamento da seriedade do discurso teológico sobre a história preconizado pelos combatentes, a relativização da guerrilha como única alternativa à ditadura, a transmutação do guerrilheiro num infra-herói desprovido das qualidades e virtudes cultivadas pelos guerrilheiros históricos, muitos teriam sido os elementos narrativos que, em nossa entender, poderiam ter desestabilizado em algum grau a configuração de afetos necessários para impulsionar o sujeito no caminho da luta armada. O impacto no indivíduo resultante da consumação da obra de arte seria capaz de demove-lo da intenção de aderir a causa dos revolucionários? Uma vez que estamos situados no terreno das conjecturas, claro que a resposta para essa questão seria inexistente. De qualquer forma, não nos parece descabida a ideia de que a fruição do romance *Zero* poderia, mesmo que sutilmente, impelir esse jovem a rever e repensar sua escolha.

A respeito da capacidade de a arte produzir ações políticas, tais com a adesão ou a recusa ao chamamento dos revolucionários, nossa opinião é a mesma manifestada pelo crítico Irwin Howe. Na citação que segue, bastaria substituirmos o título dostoieviskiano pelo romance de Ignácio de Loyola Brandão e o termo socialista pelo termo revolucionário: "acho difícil imaginar, digamos, um socialista sério sendo dissuadido de sua crença através de uma leitura de *Os possessos*, embora gostasse igualmente de pensar que a qualidade e a nuance dessa crença nunca mais poderão ser exatamente o que foram antes de ele ter lido a obra."[195] Um aspirante a guerrilheiro que fosse fisgado pelo livro *Zero*, certamente teria sua crença abalada, questionada. Por que não poderíamos daí flertar com a idea de que talvez a leitura de um romance fosse capaz então de... salvar uma vida?

Tendo em vista essa hipótese, ficaria evidente que, se por acaso o senhor Ignácio de Loyola Brandão algum dia pretendeu, ou quis ter pretendido, levar seus leitores a empunhar armas contra a ditadura, tal pretensão, a julgar pela hipótese que acabamos de

[195] HOWE... **A política e o romance**... p.9.

esboçar, poderia ter sido frustrada em favor da possibilidade de seu romance produzir ações não de adesão, mas sim de recusa dos valores e práticas assumidos pelos guerrilheiros.

Motivos para pegar em armas

Deixemos essas divagações de lado e exploremos alguns registros testemunhais a fim de identificarmos quais seriam as razões que, na ótica dos guerrilheiros, explicariam a decisão de pegar em armas. A julgar pelas avaliações presentes na memórias de alguns ex-combatentes, dentre os motivos que teriam facilitado a imersão do militante de esquerda na luta armada, a prática da leitura certamente haveria de ser o de menor relevância, muito embora a historiografia da guerrilha já tenham destacado o papel fundamental daquelas ideias que "fizeram a cabeça" da juventudade armada.[196]No relato *Os carbonário,* o ex-guerrilheiro Alfredo Sirkis comenta que no final dos anos 60 se definia como um autentico liberal.

> Não topava o governo militar, brutal, truculento e anti-democrático. Adotei toda uma bateria de máximas liberais: "Não concordo com uma só palavra do que dizes, mas lutarei até à morte pelo teu direito de dizê-las", ou "a liberdade de um homem acaba onde a do outro começa". Frases que eu deixava cair nos debates sobre a a turma, sonhando ser igual à Pablo Ortega, àquele personagem do "Senhor Embaixador", de Érico Veríssimo, que participava de uma revolução, mas mantinha seus valores liberais. (SIRKIS, 1998, p. 19)

Sirkis reconhece em suas memórias que nem sempre teve afinidade com as ideias das esquerdas radicais. Antes de mergulhar na guerrilha, sua indignação era canalizada para a defesa de valores intrinsicamente liberais. Mas isso iria mudar no decorrer daqueles anos turbulentos que se seguiram ao golpe de 64. A efervescência política que dominou as ruas e que irrompeu nas manifestações artísticas engajadas contra a ditadura na certa proporcionou aos indignados a percepção de que os ventos da liberdade estariam soprando no horizonte. A presença nas manifestações de rua, por sua vez, teria proporcionado a sujeitos como o Sirkis um tipo de experiência sinestésica, um arrebatamento pela confiança no poder das ruas ocupadas, que cremos ter tido força o suficiente para aproximá-lo ainda mais do radicalismo de esquerda. É sintomático por

[196] GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. 5ª edição, revista e ampliada. São Paulo: Ática, 1998. Consultar o capítulo intitulado "Ideias que fizeram a cabeça das esquerdas".

exemplo que em seu testemunho Sirkis pontue que "a primeira passeata", ou o "primeiro ferimento de guerra" foram episódios que lhe marcaram a vida profundamente. É mais precisamente no capítulo "Geração 68" que o narrador de *Os carbonários* relembra as agitações que marcaram aquele ano e que, em seu entender, foram fundamentais para que ele embarcasse de uma vez na luta armada.

A presença das passeatas nos testemunhos de Gabeira e Sirkis, os dois que mais se destacaram na primeira onda desse tipo de publicação, parece funcionar como um fator que favorece a percepção da atmosfera política mais ampla dentro da qual alguns dos ideais da guerrilha circulavam. A multidão ocupando as ruas, levantando cartazes, gritando mensagens de contestação, aparece como um acontecimento que nos ajuda a compreender a confiança das esquerdas revolucionárias na eclosão de um grande movimento de massa. As ruas ocupadas apresentavam-se assim como uma promessa do que estaria por vir. Em *O que é isso companheiro?*, Fernando Gabeira escreve que "quando as 100 mil pessoas desfilavam pela avenida Rio Branco, algumas gritavam: "só o povo armado derruba a ditadura", embora outras gritassem "só o povo organizado derruba a ditadura". Essas palavras de ordem, embora afirmem coisas bem distintas, indicam o desejo de milhares de pessoas pelo fim da ditadura. Era por confiar numa ou noutra dessas frases gritadas pelos manifestantes de 1968 que muitos jovens se lançaram numa luta de vida ou morte. Tais testemunhos nos permitem concluir que a lembrança da vivência nas passeatas de rua permitiu ao sujeito a comunicação dos laços entre aquele tipo de acontecimento e a confiança na causa revolucionária, de modo que nas memórias dos testemunhos pioneiros sobre a guerrilha, a recordação de tais manifestações parece cumprir o papel de historicizar a opção pelas armas ao ressaltar a imagem de uma multidão afinada com parte e com a totalidade das convicções dos revolucionários.

O modo como Sirkis costrói seu relato o coloca na posição do estudante rebelde que apenas estaria respondendo ao modo como a ditadura sufocava cada vez mais a vida social. De acordo com a reconstituição da guerrilha feita por Alfredo Sirkis, a partir do momento em que as passeatas perderam seu caráter de massas e em que o regime militar intensificou seu aparato repressor, o terreno propício para os clamores por um outro nível de resistência estava formado. Tratava-se de "aprender a responder violência com

violência, assumir táticas cada vez mais sofisticadas"[197]. Eis a exposição de um motivo apresentado como decisivo para a escolha assumida por Sirkis.

O texto de *Os carbonários* situa essa decisão frente às preocupações relacionadas ao "pecado original de ser pequeno-burguês". É a partir de tal problemática que Sirkis faz uma "opção de classe". Tratava-se de escolher a luta, ou a vida burguesa.

> Quem sabe o próprio movimento de massas já não era possível, por esta mesma razão? Alguns companheiros diziam que no nível de repressão ao qual estávamos chegando, ele não mais poderia se manifestar das formas tradicionais: mobilizações abertas, assembleias, passeatas, etc. Teria que assumir outro nível, aprender a responder violência com violência, assumir táticas cada vez mais sofisticadas (SIRKIS, 1998, p.138).

O argumento de que era necesssário responder violência com violência fornece uma explicação relevante para a entrada na luta armada. Segundo essa compreensão, também levantada pela historiografia sobre a guerrilha, o fechamento do regime militar em dezembro de 1968, ao abolir espaços de manifestação e de expressão, a exemplo do que eram as passeatas, teria empurrado a juventude crítica ao regime militar para aquela forma de resistência mais radical. Sirkis é enfático ao afirmar que recorreu à violência em resposta ao poder.

Esse argumento teria sido acolhido também por outros jovens pertencentes ao mesmo grupo social de Sirkis. Quando pensamos na história da guerrilha, logo somos levados a supor que o autor de *Os carbonários* de modo algum era uma excessão. Por exemplo, sabemos que, conforme o trabalho de Daniel Aarão, dentre os guerrilheiros, a maioria era formada por jovens brancos e de classe média. O que mais chama a atenção nesse processo de contestação do poder é que aqueles que eram provenientes de camadas privilegiadas, a exemplo de Alfredo Sirkis, que aliás destaca em seu relato ter tido uma boa infância e acesso aos melhores colégios do Rio de Janeiro, lançaram-se numa aventura de grande risco sob o argumento de que estariam deflagrando um processo cujos beneficiados mais imediatos seriam as massas e os miseráveis. Uma das penas requeridas por tal causa revolucionária seria o mal-estar originado da tensão a procedência social da vanguarda pequeno-burguesa e a realidade daqueles que mais teriam a ganhar com a instauração de um moderlo socialista.

[197] SIRKIS... **Os carbonários**... p.138.

É interessante percebermos que Ignácio de Loyola Brandão, ao imaginar um agrupamento guerrilheiro surgindo do caos do indefinido país no qual se passa a ação de *Zero*, sugere, de modo muito provocativo, outra justificativa bem distinta para a eclosão da luta armada dos Comuns. Os guerrilheiros em *Zero*, longe de serem abastados, são provenientes de extratos sociais mais desfavorecidos, sendo isso apresentado como um motivo de sua adesão às armas . É verdade que o fascínio de José pela guerrilha se dá num ponto da narrativa no qual a protagonista já sofreu na pele a violência do poder totalitário, tendo sido torturado sob a acusação de ser comunista quando ainda nem sequer conhecia a organização dos Comuns. Nesse sentido, poderíamos entender que a protagonista, ao apostar na violência das armas, responde ao poder totalitário. Entretanto, seu flerte com a guerrilha é relacionado simultaneamente ao desgaste do trabalho e à sua condição de miserável, ambos elementos responsáveis por torná-lo extremamente cético em relação ao mundo. José é antes de tudo um miserável, foi o que demonstramos no capítulo anterior. Não apenas ele, mas as outras personagens secundárias que são importantes na trama: Átila, o Herói, Malevil, todos. É justamente esse elemento, a miséria, que os conduz para a luta armada. Ao elaborar o enredo dessa forma, Loyola rompe com o referente histórico, pois como vimos, a maioria dos guerrilheiros eram jovens proveninetes das classes média.

Gostaríamos de nos deter nos possíveis significados dessa reinvenção do real. O procedimento parece se adequar perfeitamente à atmosfera do livro, pois evidencia uma relação entre miséria e violência, esta posta como forma de reação à dor causada por aquela. É de se notar, que na atmosfera do livro, não há espaço para uma classe média. O mais próximo disso talvez surja na passagem situada na cidade de Filhoda, um tipo de quadro alegórico do Brasil provinciano, com seus desejos macabros, seu apreço pela hipocrisia. Os tipos que surgem nessa cena, contudo, remetem vagamente ao que estaria próximo de uma classe média urbana de poder aquisitivo mais alto. Fora isso, em *Zero*, os próprios intelectuais e homens de ciência, tipos que, considerando-se a composição do público universitário da época, poderiam representar essa classe, são exilados da narrativa devido à desvalorização de seu papel. Noutras passagens, a menção aos personagens carcaterizados como ricos ocorre apenas de forma passageira ou indireta, como na cena em que o narrador descreve o decreto que separa ricos e pobres. Além disso, podemos mencionar o trecho no qual o narrador descreve os “boys”. Contudo, mesmo nessa rápida passagem a questão social é apenas pincelada, de modo que os

personagens parecem apenas ter sido um veículo para o narrador explorar mais uma situação de destruição. Personagens como Rosa, por mais que aspirem e almejem a posição de classe média, são inseridos numa realidade precária, algo que fica nítido por exemplo no tipo de moradia que a personagem passa a morar com seu marido, um condomínio popular financiado pelo governo. Ou seja, em *Zero*, não se nota o desenvolvimento narrativo da condição social dos personagens privilegiados. Em suma, todo o livro gira em torno de dois tipos de segmentos: sujeitos que vivem a miséria da metrópole e sujeitos pertencentes à burocracia do estado, incluindo aí a burocracia repressiva. Os outros guerrilheiros apresentados não evocam em nada o perfil do estudante de classe média, figura, aliás, quase ausente do romance. Remetem, isso sim, ao perfil dos marginalizados pela modernização capitalista. Carlos Lopes, por exemplo, personagem que aparece na saga pelos corredores hospitalares em busca de atendimento para o filho, após ser acusado injustamente de matar a criança e ser preso, reaparece na narrativa como guerrilheiro, no que temos ali a imagem do miserável que se revoltou contra as injustiças impostas pela configuração extremamente desigual da sociedade.

Esses questionamentos devem ser feitos justamente porque o romance se propõe a captar o espírito de um tempo ou, conforme já sugeriu seu autor, a "documentar" uma época. Ora, como seria possível documentar a saga dos revolucionários desconsiderando aquele que seria um traço fundamental da composição da luta armada? Chega a ser hilário, mas esse procedimento, de transformação dos guerrilheiros em miséraveis, de torná-los, feios, sujos, malvados, alija da narrativa aquele segmento que constituiria o público-leitor virtual. Poderíamos inclusive questionar se viria daí o sucesso do livro. O que seria mais confortável para as classes médias progressistas do que uma visão de Brasil decadente, desesperançosa e trágica que, ao desconsiderar esse segmento social, por consequência desfavorece uma reflexão sobre e a participação deles na manutenção dos males da pátria? Esse recurso, assim nos parece, uma vez tendo em vista o público virtual a que se dirigia o livro, poderia ser um modo mais eficaz de favorecer a revolta das classes mais privilegiadas.

Apenas por curiosidade, é interessante notar que o romance *Reflexos do baile* faz o caminho inverso, subtraí da composição narrativa o pobre, o miserável, o alienado pelo peso estafante do "sistema". Como vimos no capítulo 1, os três segmentos sociais do livro são os funcionários da burocracia repressiva (segmento este também presente no livro de Loyola), os embaixadores e os guerrilheiros. Nota-se que pela representação

dos dois últimos segmentos, Antonio Callado fazia uma crítica justamente às classes progressistas, representando-as num enredo construído como forma a constituir e a favorecer a compreensão de seu lugar no processo histórico.

Tornando ao livro de Ignácio de Loyola, podemos então fazer o seguinte balanço. A crítica política do livro, que não implica as classes progressistas na explicação da desgraça que perambula por esse indefinido país da América Latíndia, ou seja, não implica os possíveis leitores do romance, talvez tenha sido tão eficaz justamente por isso. Naquele momento da ditadura, havia, por parte dessa classe média, um crescente interesse pelo marginal, por aquele sujeito que transgrediria as normas, as leis, as convenções. É como se nessa postura, que pode ser apontada na boa aceitação de contos como *O cobrador*, a classe média se libertasse simbolicamente da carga repressiva dominante no ambiente político. Dito de outra forma, a imposição de conduta exigida pelo poder, fazia com que essa classe média vislumbrasse no marginal um símbolo de recusa. Ignácio de Loyola captou bem essa atmosfera ainda quando ela era incipiente, sendo que José, um marginal em muitos sentidos, talvez seja a melhor prova disso.

Ao adotar tal procedimento, Ignácio de Loyola Brandão como que alcançava duas consequências, primeiro eliminava do plano narrativo o que seria o perfil típico do guerrilheiro histórico, o que lhe conferiu toda a liberdade possível para recriar a saga dos combatentes, depois, sugeria a ideia de que existiriam outros motivos, tão ou mais graves que o cerceamento das liberdades políticas, capazes de promover uma revolução armada contra o poder. No campo da ficção tudo é permitido. E Loyola construiu uma guerrilha de miseráveis que destoa da guerrilha histórica justamente por ser protagonizada por aqueles que, no entender das organizaçãos armadas, deveriam se sublevar, mas não se sublevaram. Assim, se na realidade a revolução havia faltado ao encontro, como indicou o historiador Daniel Aarão Reis em seu estudo, na ficção o povo, ou melhor, os personagens que provém dos extratos mais baixos, foi ao encontro da luta armada, embora no romance isso não signifique propriamente um encontro com o ideário da revolução, conforme veremos mais adiante. Essa distorção operada pelo escritor pode estar relacionada ao modo como ele pretendeu forjar uma realidade marcada de ponta a ponta pela miséria. Os personagens que aparecem em *Zero* são a maioria deles despossuídos, o que é uma forma de o autor intensificar e tornar mais

verossímil esse universo onde reina a pobreza. Em suma, a distorção operada pelo autor relaciona-se ao próprio universo ficcional que ele pretendeu forjar.

Mas não foi só por essa espécie de distorção que Ignácio de Loyola criou uma representação anti realista. Quando nos perguntamos o que o autor, que trabalhou no romance durante um ano tão movimentado como 1968, fez das passeatas, esse elemento que, nas memórias dos guerrilheiros, é importante para situar a confiança generalizada na revolução, logo percebemos que ele simplesmente as subtraiu. Tal quase ausência de movimentos populares em *Zero* indica que o autor intencionalmente subtraiu de seu universo ficcional tudo aquilo que pudesse simbolizar o que fosse a força da coletividade. Pelo contrário, o drama de *Zero* se concentra na sina do indivíduo versus a sociedade. A curta menção aos movimentos de bairro, por exemplo, que se verifica nas páginas finais do romance, pouco evoca os traços e os afetos de coletividade entrevistos naqueles movimento apontados por Paul Singer, em seu estudo sobre os Movimentos de Bairro.[198]

Esse desprezo por aquelas dimensões de seu tempo que poderiam suscitar alguma esperança ou fé na capacidade de organização do homem nos parece que deve ser explicado em função da mensagem política e ideológica predominante em *Zero*: a elaboração da grande derrota de 1964 por meio da construção da imagem essencialmente negativa do tempo histórico posterior à derrota.

Paródia e ficção científica

Conforme já fomos sugerindo ao longo do capítulo anterior, *Zero* é um tipo de romance que põe em cena um jogo intertextual repleto de alusão a outros tipos de narrativas e a outras convenções de linguagem. Essa intertextualidade, da maneira como está colocada em algumas passagens do romance, apresenta-se na forma da paródia de outros textos. Já afirmamos que o arco narrativo que abarca a história de amor de José e Rosa pode ser lido como uma paródia da literatura popular voltada para o público feminino. Além disso, a refuncionalização de outras linguagens que o romance propõe pode ser pensada como uma paródia de determinados modelos discursivos (publicitário, por exemplo).

[198] SINGER, Paul. "Movimentos de Bairro". In. SINGER, Paul; BRANT, Vinícius Caldeira. **São Paulo: o povo em movimento**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1980. p.83-107.

Neste capítulo evocamos a noção de paródia porque ela nos parece fundamental para a compreensão do modo como o autor representou a história da guerrilha urbana e da violência dos militares. Com efeito, Ignácio de Loyola Brandão dialogou com aquela experiência apresentando-a como uma paródia de dois textos. A paródia ao romance *1984*, referência que já foi comentada pela crítica que analisou *Zero*, imita o domínio da sociedade pelo poder totalitário, recria a realidade como se ela fosse um pesadelo no qual os sujeitos são privados de quaisquer liberdades e configura, por isso mesmo, a repressão ditatorial imaginada pelo artista. Já com a paródia da bíblia, que será abordada mais adiante, o autor propõe um enquadramento bastante peculiar para a luta armada. Em termos gerais, da atmosfera política que é recriada a partir da referência a um clássico da ficção científica, gênero literário que normalmente interroga o futuro, emerge uma agrupamento que é representado como a reencenação do *Novo Testamento*, derivando disso um tipo de narrativa que remete ao passado mítico ou histórico. Para abordarmos esse aspecto do romance de Ignácio de Loyola, gostaríamos de situar esse procedimento paródico a partir do estudo *Uma teoria da paródia*, da crítica Linda Hutcheon, obra que nos chamou a atenção por propor justamente uma definição de paródia que de conta de expressar a complexidade desse procedimento tal como ele surge em diversas manifestações artísticas ao longo de todo o século XX.[199]

Nesse estudo encontramos uma definição de paródia que se afasta das definições mais estritas veiculadas pelos dicionários comuns. Para a autora, a paródia não é apenas uma "imitação ridicularizadora", ou não visa exclusivamente a provocar o riso. Trata-se antes de "uma forma de imitação caracterizada por um inversão irônica, nem sempre conquistada às custas do texto parodiado".[200] Assim, "a paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca diferença em vez de semelhança". Com essa noção, a imitação que é típica da paródia diferencia-se de uma "imitação nostálgica de modelos passados" e se apresenta como "uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança"[201] As obras analisadas por Linda Hutcheon apresentam um tipo de paródia no qual se evidencia "um processo integrado de modelação estrutural, de revisão, reexecução,

[199] HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia:** ensinamento das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 2000. (texto publicado em 1985).
[200] Ibid, p.17.
[201] Ibid, p.19.

inversão 'transcontextualização' de obras de arte anteriores".[202] O que a autora chama de "transcontextualização irônica", no caso, seria aquilo que mais distingue a paródia do pastiche ou da imitação"[203]. Retomaremos em outras passagens desse texto outros apontamentos presentes no estudo de Hutcheon. Por ora, fiquemos com essa definição elementar e tentemos formular um modo de situar, na economia do romance, a paródia da ficção mais célebre do escritor George Orwell.

Uma das pretensões da paródia contemporânea indica um movimento de elogio de um texto. É sintomático que ao fazer referências explícitas ao romance de Orwell, Ignácio de Loyola Brandão reverenciasse uma narrativa que também fez da imaginação do futuro um meio de reflexão sobre o presente. De acordo com o crítico Irvin Howe, "o estilo de 1984 é o estilo de um homem cujo compromisso com uma terrível visão está em guerra com a náusea à qual essa visão conduz"[204], afirmação esta que nos parece se aplicar à definição do romance *Zero*. Ainda segundo esse crítico, "a última coisa com a qual Orwell se importava ao escrever *1984*, a última coisa com a qual deveria se importar, era a literatura". Ora, ao "elogiar" o romance do escritor inglês, o autor brasileiro parecia reconhecer nele justamente essa especificidade que o crítico norte-americano aponta em *1984*, a forte injunção de uma mensagem política incisiva a ponto de comprometer a própria composição literária.

As alusões ao romance *1984* que aparecem em *Zero* versam sobre a questão da imposição das verdades. Em uma das passagens que apresenta as reflexões indignadas de José, lemos a protagoniza questionar o porque de 1 mais 2 ser considerado 3, e não 9, em referência explícita aquela passagem do romance de Orwell na qual Wiston percebe que o estado totalitário no qual ele vive tem o poder de impor inclusive verdades matemáticas. A inversão irônica realizada por Loyola se refere à posição da protagonista em seu romance. Enquanto no livro de Orwell a protagonista percebe que o poder é capaz de impor falsas verdades sobre os fundamentos científicos, no romance do autor brasileiro é a protagonista que propõe subverter a verdade científica que lhe aparece como senso comum, de modo que não é mais o poder que flerta com um cetismo tão radical que questiona até os pilares da matemática, é a personagem que realiza essa ação. Ao realizar essa inversão, o autor de *Zero* evoca mais a postura cética e pessimista da protagonista da novela *Memórias do subsolo* do escritor russo Fiódor

[202] Ibid, p.22.
[203] Ibid, p. 24.
[204] Howe... **A política e o romance**... p.182.

Dostoievski, a qual flerta com a ideia de que 2 e 2 poderia ser cinco, e não mais quatro.[205]

Essa divergência no modo como a mesma questão é apresentada traduz bem a complexidade da paródia forjada por Loyola. Em momento algum o autor incorreu numa imitação dos elementos que caracterizam a atmosfera de *1984*. A imitação paródica, neste caso, propõe repensar tais elementos por meio de uma criação nova, na qual a forma imitada é subvertida, invertida, reinventada, que pese todo o tributo que Loyola faz ao texto de Orwell. Esse procedimento, de instauração da diferença por meio da semelhança, foi percebido por Regina Dalcastagnè em seu estudo já abordado. Comparando o romance de Orwell e ao livro de Ignácio de Loyola, a crítica escreve;

> Como Winston Smith e D-503, José é um homem que procura afirmar sua individualidade dentro de um sistema opressivo e massificante. Só que, enquanto os dois primeiros superam o medo e tentam marcar sua diferença em relação aos outros por meio da palavra – ambos escrevem um diário – e do amor proibido, José o faz pela destruição.
>
> Nesse sentido, o protagonista de *Zero* é ainda mais impotente que seus companheiros, já que a palavra e o amor parecem ser muito mais nocivos ao poder no contexto de 1984 e de Nós do que o atentado contra a vida o é na América Latina. Sociedade violenta, com pretensões ao totalitarismo – que vai se concretizando ao longo do livro a partir de uma crescente interferência no cotidiano das pessoas -, ela não consegue de maneira alguma atingir o requinte ideológico das outras duas (DALCASTAGNE, 1996, p.74).

Pelo o que vimos no capítulo anterior, o amor como contestação das estruturas totalitárias, diferentemente do que a crítica sugere, também pode ser identificado no percurso de José, embora seja de fato pela destruição que a protagonista do romance de Loyola Brandão busca superar seus medos e se diferenciar dos indivíduos que habitam a metrópole na qual transcorre a maior parte das ações narrativas. De fato, qualquer atentado contra a vida não se revela em *Zero* como nocivo ao poder, pelo contrário, ele se impõe como um tipo de ação que reproduz a conduta do poder autoritário. Mas a palavra, esta sim aparece como nociva ao poder inventado por Loyola quando percebemos a menção à censura a livros, no que temos o autor representando uma prática que na realidade ele próprio iria vivenciar. Mais do que isso, a linguagem suja que aparece em grafittis de banheiro, por exemplo, também remetem ao poder destronador da palavra. Assim, embora a narrativa de Loyola não tematize esse aspecto da forma como Orwell tematizou (apresentando a protagonista do seu romance como

[205] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. São Paulo: Editora 34, 2009.

um escritor de diário, evidenciando com isso uma prática que no contexto ficcional é subversiva, por exemplo), nela a força da palavra também se revela como uma manifestação de contestação política. Embora concordemos com a crítica quando ela indica que o contexto de *1984* é apresentado como mais aterrador, pois constituído por um tipo de tecnologia moderna, em oposição ao "atraso tecnológico" do livro de Loyola Brandão, não nos parece muito frutífera a conclusão de que o poder em *Zero* não alcança o "requinte ideológico" presente nos romances *Nós*, do russo Eugene Zamiatin, e *1984*. Apesar de apresentar uma burocracia e uma repressão políticas que se manifestam por meio de recursos precários, ou "rústicos", como aponta a crítica, a atmosfera construída por Loyola Brandão, apesar de subverter o universo inventado por George Orwell, é tão terrível quanto a distopia inglesa, apresentando, portanto, um mundo dominado por uma ideologia que, apesar de ser construída com base nos "mais arcaicos preconceitos, invocando os valores morais e religiosos, a tradição, a família e a propriedade"[206], indica um controle extremamente sofisticado sobre s indivíduos. Vejamos outros pontos de contato entre *Zero* e o texto parodiado.

Para tanto, retomemos a frase que abre *Zero*, já comentada no capítulo primeiro quando situávamos o elemento transnacional. "Num país da América Latina, amanhã". A mesma frase apresenta um advérbio que nos permite a leitura de que a narrativa apresentada pelo narrador se passa num futuro posterior àquele tempo vivenciado pelo autor. O leitor poderá argumentar que as referências a acontecimentos conjecturais, como a ida do homem à lua ou a visita da Rainha da Inglaterra ao Brasil, desautorizam essa compreensão que aproxima *Zero* do âmbito da distopia de ficção científica. De fato, esses e outros elementos, a exemplo do repertório musical que surge na narrativa, evocam o tempo de produção do romance. Contudo, se concebidos apenas como elementos da estrutura narrativa, mesmos essas referências históricas podem ser diluídas, caso o leitor deseje, quando situadas no terceiro tempo projetado pelo autor, que é o tempo futuro assinalado no advérbio "amanhã". Dito de outro modo, a abertura da obra de que tratamos na introdução desse trabalho permite que ela possa ser lida ou como representação do tempo histórico ditatorial ou como imaginação de um futuro posterior à ditadura. Talvez uma leitura mais correta indicasse a complementaridade das duas percepções, algo que pode paracer contraditório, mas que remeteria à implosão da temporalidade histórica no romance. O passado que se revela no presente, o futuro que é

[206] DALCASTAGNÈ... **Espaço da dor**... p.74.

apresentado em tons premonitórios, o presente caracterizado como um pesadelo, essas três temporalidades são evocadas e fundidas pelo autor. O que gostaríamos de pontuar com isso é que as ações da repressão em *Zero*, mais do que representarem a conjuntura política, são hiperdimensionadas de modo que passam a representar também algo mais que o tempo histórico de produção da obra.

Vejamos algumas das leis criadas pelo poder totalitário de *Zero*. Ao longo da narrativa uma série de fragmentos apresentam as decisões autoritárias impostas aos sujeitos. Aquelas que citamos abaixo tem em comum justamente o fato de não estarem vinculadas ao referente histórico ou estarem vinculadas apenas parcialmente:

> HORA OFICIAL
>
> O arauto subiu no palanque: de hoje em diante, os cartórios só registrarão crianças cujos nomes estejam de acordo com a lista fornecida pelo governo. Fora dela não há alternativas. A medida visa acabar com o abuso de nomes pagãos, de invenções malucas, de prenomes que envergonham o indivíduo e a nação. Ordenação 6574893456Yhg (BRANDÃO, 1976, p.75)

> DETERMINAÇÃO OFICIAL
>
> O arauto proclamou: A partir desta data, os homens só devem apanhar os táxis pretos. As mulheres, os amarelos (p.140 edição codecri)

> DETERMINAÇÕES SAGRADAS
>
> Cinco novas proibições
>
> 1) Nenhum trabalhador poderá fazer hora extra, para não sobrecarregar a empresa.
> 2) Nenhum órgão da imprensa poderá estampar mulheres nuas ou seminuas.
> 3) Ninguém poderá usar as cores do pavilhão nacional em vestidos, casas, autos e demais
> 4) Ninguém poderá, em público, pegar na mão das mulheres, sejam namoradas, noivas ou esposas. Beijos, abraços e demais manifestações serão punidas com cadeia de 6 a 12 meses.
> 5) Ninguém poderá usar sapatos tipo mocassim. O calçado oficial terá amarrilhos e as cores permitidas são o marrom e o preto.
>
> Com estas sobem a 114 as proibições oficiais: de grão em grão a galinha enche o papo. (BRANDÃO, 1976, p.89)

> Meu estimado povo. Que as bençãos de Deus, senhor todo-onipotente desçam sobre voces. Visando combater os gastos desnecessários e o luxo. Visando dar igualdade geral ao país, com objetivo de eliminar inveja, rancores, ódios entre irmãos, o Governo em acordo com as fábricas de calçados determinou que a partir deste momento será fabricado para toda a nação um só tipo de

> sapato, masculino e feminino. Fechado, liso e encontrável apenas na discreta e tão bonita cor preta (BRANDÃO, 1976, 124)

Essa presença do poder instituindo as regras e as leis mais arbitrárias aparece em outras passagens, a exemplo daquela onde lemos a medida que estipula que os cidadãos deverão utilizar cores de acordo com sua categoria social (p.93), ou daquela outra que promete prisão perpétua às mulheres que praticarem o aborto e o fuzilamento dos médicos responsáveis pelo procedimento (p.168), ou ainda daquela lei que determina que as rádios deverão tocar apenas "músicas sacras e as marchas patrióticas" (p.147). Semelhante ao que acontece com os Ministérios apresentados no romance *1984*, cujo poder de ação sobre a vida particular dos indivíduos é praticamente total, também abunda em *Zero* cenas que descreve o controle máximo que as instâncias burocráticas e repressivas exercem sobre sociedade. Contudo, diferentemente do tom sério e catastrófico que predomina no romance de Orwell, em *Zero* as medidas do poder adquirem muitas vezes o aspecto de troça. Os excertos nos quais o poder estipula a obrigação de os pais nomearem seus filhos a partir de uma lista fornecida pelo governo, ou aqueles nos quais a repressão determina o tipo de calçado que cada cidadão deverá utilizar, criam a imagem de uma entidade que pretende controlar absolutamente todos os domínios da vida, inclusive os mais banais. A arbitrariedade das ações do poder é ressaltada particularmente pelo motivo da imposição dos calçados. Primeiro a elite política estipula um modelo, em seguida, uma outra medida dessa mesma elite contraria essa determinação pela imposição de um outro modelo de calçado. A estipulação dos táxis que devem ser utilizados por homens e mulheres também apresenta um situação que é ficcional e não real.

Ora, sabemos que na conjuntura que o autor escrevia o poder ditatorial vinha impondo uma série de medidas que visavam o controle da sociedade, especialmente daqueles que se apresentavam como opositores. Essa supremacia do poder verificada por exemplo na imposição dos Atos Institucionais ou na Constituição de 1967, por ser reiterada em diferentes momentos ao longo da ditadura, especialmente no momento em que Loyola trabalhava na composição de seu romance, pode ter em algum momento instaurado uma atmosfera de completo desânimo e absurdo que passou a ser vivenciada primeiro como um choque e depois como a desesperança completa, um abatimento suscitado pela percepção de que o absurdo estava se impondo como o novo normal. Ora, ao explorar essas determinações inusitadas o autor como recolocava o absurdo no

lugar do absurdo. Assim, ao invés de simplesmente reproduzir na ficção as medidas adotadas pelo governo ditatorial, Loyola fazia uma referência indireta às mesmas, apresentando situações ficcionais que escancaravam a arbitrariedade do poder. A primeira menção ao poder repressivo de *Zero* surge num curto fragmento apresentado logo no começo da narrativa. Nele lemos que os governantes do país ficctício "cassaram as licenças para circular depois das 21:34 horas". Ao optar por esse horário quebrado, o efeito alcançado pelo autor é bem distinto daquele que prevaleceria caso a restrição à circulação ocorresse, por exemplo, depois das 21h00 horas ou depois das 21h30. A especificação tão precisa dos minutos não deixa de gerar um efeito cômico responsável por destacar justamente a natureza arbitrária da restrição imposta pelo poder. Outro procedimento verificado num dos fragmentos citados acima é o número exorbitante da ordenação, elemento que provoca um efeito semelhante à quebra do horário.

Se *Zero* apresenta a história de sujeitos miseráveis que reagem ao poder, é importante considerar também que o romance trata dos processos de acomodação, do apoio do povo ao poder ditatorial. Esse traço já está presente no princípio do romance:

> O TEMPORA, O MORES
>
> "Ou nos unimos, ou o mundo explode numa onda de desregramento, pecado, imora lidade". O Presidente falava numa praça da capital. Diante dele, milhares de pessoas, atentas. Cada uma trazia na mão uma tocha acesa e o Presidente tinha uma visão fantástica: um fogo que iluminava / mas para ele, o fogo consumia; naquela noite devia começar uma reforma nos costumes e nas leis. Os microfones levavam a palavra do Presidente a todas as praças do país, a todas as casas. Abaixo do palanque havia um estrado, onde se sentavam os altos dignitários da Igreja, Ministros, Juízes dos Tribunais Superiores, Procuradores-Gerais, o Chefe Supremo das Milícias Repressivas, os Encarregadores da Ordem e Moral, os Cruzados, os Templários, os Defensores das Famílias, os Vingadores. Cada um representava centenas de associações e ligar e organizações que estavam sendo formadas no país, em defesa dos bons costumes, da família, da boa conduta, da liberdade, da propriedade. Estas centenas representavam milhões de pessoas (...) Nossos sábios jurisconsultos acabam de redigir uma nova constituição, baseada toda ela em probos documentos de tempos antigos, os grandes tempos da humanidade. Nossas leis repousam nos Espelhos de Saxe e de Suábia, um grande repositório legislativo da humanidade. Vamos aplicá-los, para que também os nossos tempos fiquem na história como a dignificação do homem e não como o seu fim, o apodrecimento total, a sua negação". O povo aplaudiu e ergueu os braços (BRANDÃO, 1976, p.19).

A passagem em questão é um dos fragmentos compostos a partir da perspectiva do poder conservador. O trecho articula a voz do narrador-presidente e do narrador

onisciente. Dentre os elementos que nos chamam a atenção, existe de imediato uma espécie de discurso erigido a partir de uma radiografia do que seria a alma do povo brasileiro. Diante do presidente, cuja voz é reproduzida para "todas as praças do país", prostram-se "milhares de pessoas" que carregam tochas acesas. O elemento do fogo remete às manifestações de teor conservador que manipulam o símbolo natural como sinal da vontade de expurgo. Do modo como é construída, a passagem revela de fato um cenário de caça às bruxas. Os aplausos do povo dão conta de expressar a acolhida dos valores difundidos pelo presidente. Assim, desde as primeiras páginas, o romance já assinala esse movimento de perseguição e condenação generalizada aos Comuns.

Essa amalgamação entre os governantes e os sentimentos do povo revelam uma faceta da derrota, qual seja, a dificuldade que as ideias revolucionárias encontraram de se ramificar junto ao povo. Tal dificuldade já era possível de ser discernida no momento de eclosão da guerrilha. Podemos recobrar que em um episódio ocorrido entre os anos de 1966 e 1967, enquanto Loyola trabalhava no *Zero*, já ficaram evidentes muitos dos erros estratégicos e obstáculos que depois iriam selar a história dos agrupamentos guerrilheiros. Plínio Ferreira Guimarães, ao analisar a guerrilha organizada por militares dissidentes na serra do Caparaó, fixada na fronteira do Espírito Santos com Minas Gerais, escreveu sobre qual foi a imagem do guerrilheiro consagrada nas lembranças dos habitantes da região. Os moradores e camponeses situados nos arredores da serra, aqueles que dentro da concepção vanguardista adotada pelas organizações de esquerda deveriam ser o fermento da revolução, passaram a identificar no guerrilheiro a figura daquele que chegara "para dominar a região, tomar as terras e escravizar os moradores locais".[207] Em vez de irem ao encontro dos combatentes, os moradores locais incorreram em "fugas" e "choros desesperados", outros trancaram-se em suas casas, muitos desmaiaram, horrorizados diante do fantasma comunista. Num depoimento dado ao jornalista José Caldas da Costa, assim uma moradora da região à época do episódio relembra o momento da chegada das Forças Armadas:

[207] GUIMARÃES, Plínio Ferreira. Os comunistas estão chegando!: a Guerrilha do Caparaó e o medo da população local. In: SALES, Jean Rodrigues (org). **Guerrilha e eevolução: a luta armada contra a ditadura militar no Brasil.** Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2015, p.27. Podemos considerar esse episódio como outro caso em que a propaganda anticomunista obteve êxito em dificultar o enraizamento de ideias revolucionárias entre nós. Nesses termos, poderíamos recordar que a mesma estratégia fora bem-sucedida na ocasião da Intentona, conforme MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O anticomunismo militar. In. FILHO, João Roberto Martins (org). **O golpe de 1964 e o regime militar**: novas perspectivas. São Carlos: EDUFSCAR, 2006.

> Começaram a chegar esses multirões de gente, batalhão, helicópteros. A gente pensava que era o fim do mundo, que eram coisas piores, porque as coisas já não eram boas. O pessoal que vinha dizia que iam soltar bomba no lugar, acabar com tudo, e a gente ficava com muito medo. Toda a cidade sofreu muito. Achava que isso era roça e, de repente, aparece a polícia, o Exército (COSTA, 2007, p.201)

Num dado momento da entrevista realizada com a depoente, identificada como D. Maria, e com o marido dela, Joverci Emerick, que à época era guarda florestal do Parque Nacional de Caparaó, José Caldas da Costa conta ter ouvido a mesma testemunha comentar sobre o encontro que teve com os guerrilheiros: "a gente estava cozinhando para bandido sem saber".[208] Outro depoimento, desta vez o do Sr Dalbino José dos Santos, residente em Alto Caparaó, no período da Guerrilha, têm um tom análogo. Em entrevista concedida à Plínio Guimarães Ferreira, Dalbino também relata a apreensão gerada pela chegada do Exército: "teve uma prima minha mesmo que desmaiou, mesmo. Desmaiou de ver aquela chegada daquele policiamento. E se fosse uma polícia comum, né? Mas, assim, parece que dá pavor um pouco. É o Exército chegando, e caminhão e mais caminhão, ônibus..."'[209]

Ignácio de Loyola Brandão demonstra que estava ciente dessas percepções em torno da guerrilha e explorou bastante em seu livro essa temática nas passagens que remetem à perseguição aos "Comuns", a organização armada que pretende derrubar o poder ditatorial. Assim, além da atmosfera de miséria e pobreza, que atravessa todo o romance, há uma clima de abafamento político, uma distopia macabra, que na composição do livro "explica" a explosão do indivíduo. Sintomático disso são dois fragmentos em que é trabalhada a mesma cena, a do sujeito que, angustiado pelo sufocamento da vida na realidade política, "precisa atirar" para aliviar a tensão, conforme vimos no fragmento 'A pedra no intestino". Outro fragmento que traz uma situação análoga, trata do cerco ao atirador solitário, no qual a mesma imagem se repete. Um personagem, Adamastor, caracterizado como algúem que apenas queria vencer na vida, enlouquece e passa a disparar tiros contra a multidão. Nessa segunda cena o que chama atenção é o local estratégico em que o atirador escolheu para descarregar seu ódio, a estátua de um "herói de cartilhas e lições de história" (p.184). A mobilização das

[208] COSTA, José Caldas da. **Caparaó: a primeira guerrilha contra a ditadura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p.201.
[209] FERREIRA, Guimarães Plínio. **Caparaó, a lembrança do medo:** a memória dos moradores da região da Serra do Caparaó sobre o primeiro movimento de luta armada contra a ditadura. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2006, 205f. p.146.

forças armadas que vão combater o sujeito é tamanha que no fim do cerco ao atirador solitário uma bomba é lançada, explodindo a estátua e arrasando o quarteirão. A imagem é muito evidente. Quando era crescente um movimento de romantização da figura do guerrilheiro herói, *Zero* expressava nessa passagem certo desconforto em relação aos processos de monumentalização da memória histórica.

Os Comuns

Algo bastante curioso. Esse universo orwelliano de que acabamos de tratar é questionado e entrelaçado às passagens de *Zero* que contém uma paródia da bíblia, mais especificamente do *Novo Testamento*. Como indicamos no final do capítulo anterior, os Comuns, representados como seguidores de Cristo, buscam instaurar um tempo de ordem na desordem distópica que parodia a ordem totalitária de *1984*. Dito de outra forma, é pelo entrecruzamento de diferentes tipos de paródia que Ignácio de Loyola representa vários dos aspectos da guerrilha. Antes de analisarmos o modo como *Zero* parodia o livro sagrado dos cristãos, gostaríamos de comentar um desses aspectos, um que aponta novamente para outro tipo de distorção do referente histórico.

Numa de tantas entrevistas, e provavelmente muito cansado de falar sobre o seu livro mais célebre, Loyola Brandão definiu *Zero* como um romance que conta a história de um guerrilheiro. Argumentamos anteriormente que essa leitura não corresponde ao modo como o autor reconstruiu a figura dessa personagem histórica. José é um ralo que traga múltiplas identidades, sendo a de guerrilheiro apenas uma delas. Noutra entrevista, o autor de *Zero* conta que em determinada ocasião foi interpelado por uma senhora que lhe indagou qual teria sido a organização guerrilheira que ele havia integrado. Após responder-lhe que nunca tinha participado da guerrilha, sua interlocutora mostrou-se surpresa e concluiu mencionando que apenas alguém que conhecesse a guerrilha por dentro seria capaz de apresentá-la do modo que ele apresentou. O que a compreensão dessa anônima acusa seja talvez a percepção que ela tinha da guerrilha. Do modo como ela formulou a questão, e aqui estamos confiando cabotinamente nas memórias do escritor, é como se ela supusesse que o autor tivesse um conhecimento prático daquilo que ele havia representado. Por meio desse raciocínio ela acusava também a própria percepção que tinha da guerrilha, pois sugeria por meio de sua indagação que o autor de

Zero havia representado de um modo que só poderíamos denominar de historiográfico aquela experiência histórica. Essa suposição, por sua vez, pode indicar nada mais nada menos que o romance foi tão bem sucedido em seu pacto de verdade (a despeito de parodiar o que se chamava à época de literatura verdade) que uma de suas leitoras aprendeu por meio dele a imaginar o que teria sido o passado histórico. Formulando a questão em outros termos, a suposição desse sujeito histórico, de que o escritor vivera o que representara, é um tanto exagerada. Tentemos explicar brevemente o porquê. Jornalista que era, portanto bastante conectado aos acontecimentos de seu tempo, Ignácio de Loyola Brandão, assim como milhares de outros brasileiros à época, tinha ciência do que estava ocorrendo. Independentemente da distorção ideológica dos meios de comunicação que estavam autorizados a "registrar" a empreitada da guerrilha, qualquer cidadão minima e parcamente informado tinha condições de conhecer certos aspectos da luta armada. Era de amplo conhecimento a existência de um grupo de pessoas que assumidamente roubavam, sequestravam e, em casos mais trágicos, matavam em nome de uma causa. (Com um pouco mais de informação, qualquer cidadão teria percebido também a natureza da operação de massacre que estava sendo conduzida e que era responsável por milhares de mortes). Ora, esse tipo de conhecimento, na imaginação do escritor, já fornece componentes para um processo de imaginação de uma experiência que é apreendida sobretudo por textos (inclusive pelos textos audiovisuais). Sabendo que os guerrilheiros roubavam e lendo os textos que eram produzidos naquele momento histórico, Loyola teria material o suficiente para fantasiar a realidade como bem entendesse. Embora algo enfatizado por parte da crítica acadêmica diga respeito ao que seria a força realista do romance, ao seu projeto de buscar a verdade, algo que de fato revela um dos componentes da narrativa de Loyola, algo que corresponderia ao aspecto "documental" de um texto, *Zero*, no que diz respeito especificamente à representação dessa guerrilha, é atravessado pelo "aspecto laborioso" de um texto, isto é, por aquela dimensão textual que propõe usos não convencionais da linguagem. Muitos das cenas que narram ações da guerrilha são construídas de uma maneira que subverte os textos mais convencionais sobre a luta armada, conforme veremos na seção seguinte.

Esse aspecto laborioso em *Zero* se mostra, por exemplo, no modo como o autor apagou em seu universo ficional aquela que era uma das principais caractrísticas das forças de esquerda que protestavam contra a ditadura.. Livros clássicos sobre a guerrilha

e mesmo estudos mais recentes sempre enfatizaram a fragmentação das esquerdas. *Combate nas trevas*, o clássico estudo do historiador marxista Jacob Gorender, por exemplo, é composto por uma sucessão de capítulos que narram o percurso e as ações de algumas organizações de esquerda, radicais ou não, que despontaram ao longo dos anos 60, no que temos um texto composto majoritariamente pela reunião de história de diversos agrupamentos, algo já visível nos títulos dos capítulos: "O PCB – luta interna e mudança na linha política", "Marighela e a Ação Livertadora Nacional", "PCBR e opção pela reorganização partidária", "PC do B e Ala Vermelha – divergência de cronogramas"... É verdade que outros capítulos de *Combate nas trevas* se detém sobre aspectos comuns aos vários agrupamentos, a exemplo daquele intitulado "Ideias que fizeram a cabeça das esquerdas", mesmo assim a narrativa das organizações armadas apresentada por Gorender esclarece, de ponta a ponta, a fragmentação no pólo político da esquerda, um dos fatores que o autor levanta para explicar a derrota das esquerdas revolucionárias.

O estudo de Marcelo Ridenti, *O fantasma da revolução brasileira*, sintetiza bem a dispersão das esquerdas atuantes no Brasil durante os anos 60 e início dos 70.[210] Tal constelação fraturada já era visível antes mesmo do golpe. Como se compunha o campo das esquerdas antes da derrubada de João Goulart? Havia uma agremiação que aglutinava uma parcela expressiva dos segmentos progressistas. Trata-se do Partido Comunista do Brasil, organização que mesmo na ilegalidade vivia o seu auge por volta de 1964, donde nasceu a denominação de "Partidão". Bastante influente no campo cultural, como vimos no capítulo primeiro, o PCB defendia naquele momento uma revolução democrática burguesa, um movimento que, conforme se imaginava e ansiava, iria se dar pela aproximação da burguesa nacional e do proletário, ambos em insurgência contra os interesses imperialistas. Naquela mesma conjuntura, Ridenti situa outras duas organizações políticas. A Organização Revolucionária Marxista – Política Operária, de nominada de POLOP, entidade muito influente nos meios universitários que, tendo surgido em 1961, propunha como ação política "a luta armada revolucionária pelo socialismo"[211], e a Ação Popular, agrupamento surgido em 1962 cujas bases haviam sido instauradas por membros da Juventude Universitária Católica. Outros

[210] Os próximos parágrafos baseiam-se no capítulo "A constelação das esquerdas brasileiras nos anos 1960 e 1970" que integra o estudo de Marcelo Ridenti. RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
[211] Ibid, p.28.

partidos, como o PSB, ou o PC do B, tendência stalinista que se desprendeu do PCB na crise que o partido enfrentou em 1962, ainda como resultado das denúncias realizadas no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, em 1956, e outras entidades políticas, a exemplo das Ligas Camponesas e dos segmentos que se reuniam em torno do Nacionalismo de esquerda liderado por Leonel Brizola, também compunham o campo disperso das organizações de esquerda.

A derrota de 1964 apenas amplificou a dispersão das esquerdas. Aquela agremiação que reunia um maior número de quadros acabou sendo vista como uma dos culpados pela inércia que assolou o campo progressista durante a ocasião do golpe. A crise ideológica que se instalou no PCB em decorrência da derrota foi responsável pelo surgimento de outras organizações que também passariam a atuar clandestinamente contra a ditadura. O caso mais notório foi sem dúvida a formação da Ação Libertadora Nacional, liderada pelo guerrilheiro e comunista Carlos Marighella, formada nos idos de 1967. Naquele mesmo ano, outra cisão expressiva, um dos dirigentes do PCB, Mário Alves iria se juntar a outros nomes lendários do Partidão, tais quais o próprio Jacob Gorender, para a formação do PCBR. Mas a desintegração da unidade que seria necessária para o combate da ditadura não cessou por aí. Também o recém-formado PC do B experimentou algumas cisões, chegando a perder, entre os anos de 1966 e 1967, cerca de metade de seus membros. Como resultado da crise do PC do B podemos destacar a formação do Partido Comunista Revolucionário (PCR), com base no Nordeste, e o PC do B – Ala Vermelha, cuja base, localizada no Sudeste, formaria, em nova dissidência, o Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT) e o Movimento Revolucionário Marxista (MRM). Também a Ação Popular, ao assumir a linha maoísta e consequentemente desagradar alguns de seus quadros, passou por um processo de cisão, vindo gerar, entre 1968 e 1969, o Partido Revolucionário dos Trabalhadores (PRT). Já aqueles grupos nacionalistas, formado por militares de baixa patente cassados no pós-golpe, que tinham como liderança Leonel Brizola, formaram de início o Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), que em 1967 seria responsável por articular a fracassada guerrilha do Caparaó. Outros grupos foram organizados pelos sujeitos que se reuniam sob as orientações nacionalistas de Leonel Brizola: Movimento de Ação Revolucionária (MAR), Resistência Armada Nacionalista (RAN), Frente de Libertação Nacional (FLN), Movimento Revolucionário 21 de abril (MR-21), Movimento Revolucionário 26 de março (MR-26). “Grande parte desses contingentes

nacionalistas acabou integrando-se às organizações ditas marxistas de esquerda armada"[212]. Como exemplo paradigmático, temos o caso do MNR que se juntou à dissidência paulista da POLOP fundando, em 1968, a Vanguarda Popular Revolucionária. No Congresso de 1967 a POLOP, além do racha concentrado em São Paulo, enfrentou um semelhante em Minas Gerais, que iria ser a formação do Comando de Libertação Nacional (COLINA). Em 1969 nasce a Vanguarda Armada Revolucionária-Palmares (VAR), junção da VPR e COLINA. Posteriormente a VPR seria reconstituída a partir de um racha da VAR, mesmo racha que originou a Dissidência da VAR-Palmares (DVP). Outros integrantes da POLOP se uniram à dissidência gaúcha do PCB para formar o Partido Operário Comunista (POC).

Essa impressionante dispersão das forças de esquerda, conforme indica Marcelo Ridenti, expressava de fato uma série de discordâncias em relação ao modo como a luta armada era planejada, ou ao modo como a revolução era concebida. Embora tais agrupamentos possam ser reunidos num conjunto que destaque o que havia em comum em todos eles (a crença na viabilidade da revolução socialista, por exemplo), quando nos aproximamos de seu universo, das documentações produzidas no calor do momento, dos registros de memórias, percebemos especialmente a discrepância de ideias, a discordância em relação ao modo como a luta armada deveria ser organizada (se por meio de um foco guerrilheiro, como havia ocorrido em Cuba, ou se por meio do estabelecimentos de colunas de combate distribuídas simultaneamente por pontos estratégicos do território).

Como Ignácio de Loyola tratou dessa dispersão e porque ele tratou da forma que tratou? A primeira questão deve ser respondida com uma negação, visto que o autor de *Zero* simplesmente desconsiderou esse aspecto fundamental para a compreensão da derrota das esquerdas. Todo esse caldeirão de referências, de ideias, toda a discordância que se verificava no campo das organizações armadas é exprimido, condensado num único agrupamento guerrilheiro que figura no romance. Trata-se dos Comuns, denominação que tanto remete a noção de indivíduo comum, noção da qual José busca se desvincilar, quanto reporta à noção de comunismo que havia de alguma forma fecundado as ações armadas. Neste segundo caso, parece então que a referência do autor era justamente a herança comunista que podia ser percebida nas organizações armadas que haviam rompido com o partido. Esse tipo de herança é perceptível, por exemplo, no

[212] Ibid, p.31.

fato de que muitos dos líderes dos agrupamentos guerrilheiros eram antigos quadros do PCB que, embora tenham rompido com o partido, carregavam, podemos supor, concepções, juízos, olhares cultivados ao longo da vivência partidária, coisas enfim das quais os sujeitos não podem se desvincular de uma hora para outra.

Ao construir esse universo ficcional no qual apenas um agrupamento revolucionário atua, Ignácio de Loyola provocava certos sentidos. O romance propõe basicamente um tipo de lente sobre a experiência histórica que embora distorça traços bastante evidentes dessa experiência, acaba por ressaltar certos olhares e apreensões sobre a mesma de modo que aquilo que o elemento ficcional expressa evidencia um tipo de perspectiva que se mostra como alheia ao universo das organizações armadas. Ao impor a unidade em detrimento da fragmentação, o autor operava assim uma poderosa crítica à pretensão das organizações de ocuparem o posto de vanguarda do processo revolucionário. O texto de *Zero* comunica uma mensagem que provavelmente causaria mal estar nos agentes históricos envolvidos na dinâmica guerrilheira, sendo que essa mensagem poderia ser expressa mais ou menos nos seguintes termos: "estão vendo essa disputa de ideias, essa corrida pelo posto de vanguarda das vanguardas, essa dispersão na qual uns tentam marcar sua diferença em relação aos outros? De um certo ângulo, isso tudo pode ser visto como uma ilusão. No fim das contas, há algo que os unifica, há um elemento que os torna semelhantes mesmo a despeito das diferenças pretendidas, qual seja, uma visão teleológica da história. As ideias, as divergências, tornam-se pequenas quando percebemos que o que as move é uma pretensão de fazer a história somente pela força da vontade".

Ao diluir as diferenças pondo em primeiro plano as semelhanças entre as dezenas de agrupamentos armados, Loyola Brandão também conseguiu inserir em *Zero* o que fossem as percepções daqueles sujeitos que estavam totalmente alheios ao riquíssimo (porém em certo sentido limitado) mundo de referências e ideias das organizações armadas. Pensemos numa figura histórica que tanto ontem como hoje nos parece bastante familiar. A mãe preocupada com a transgressão dos costumes, com a violência, com a falta de segurança, algo que surge em alguns momentos da narrativa. Ao conhecer a guerrilha apenas segundo os parâmetros e o recorte ideológico a partir dos quais essa história lhe era apresentada, certamente essa persogem teria poucas condições de penetrar na rede de significados que envolviam a guerrilha, no ethos das organizações armadas, nas divergências entre, por exemplo, uma tendência

revolucionária inspirada no maioísmo e outras inspiradas no stalinismo ou no castrismo. Para essa mãe, para esse sujeito angustiado com a sorte de seus filhos num mundo que pareceria explodir a qualquer momento em violência, terrorismo, em desordem, a fragmentação das esquerdas era certamente mal percebida. O que a mãe assustada com a violência dos revolucionários via era um movimento unificado, uma série de acontecimentos que remetiam para o mundo obscuro e enigmático dos terroristas. Ao recriar a dispersão por meio da imagem da unidade, Ignácio de Loyola então permitia que o leitor tivesse acesso a uma percepção da luta armada partilhada por muitos indivíduos. A apresentação do guerrilheiro como um terrorista, prática recorrente naquela conjuntura, como que reduzia o universo das organizações armadas a uma identidade bastante restrita e unitária. Vejamos como o narrador introduz os Comuns na narrativa.

> Proclamação do Governo 1:
>
> POVO! CUIDADO COM OS COMUNS!
>
> ACABA DE SER DESCOBERTA UMA NOVA SEITA TERRORISTA: os comuns.
>
> PROCURAM CONFUNDIR O POVO PERTURBAR A ORDEM PÚBLICA, DERRUBAR O GOVERNO, ESPALHAR A ANARQUIA.
>
> SE UM COMUM SE APROXIMAR DE VOCÊ: DENUNCIE-O
>
> O correio entregou o folheto, em cada casa. Cada jornal, revista, fascículo, livro, trazia uma proclamação oficial dentro. Todos os dias, na Hora Oficial, o Governo fazia um aviso.
>
> De repente, os Comuns faziam parte da vida da população (BRANDÃO, 1976, p.86)

Antes da existência das redes sociais, Loyola mostrava a escrita em caixa alta como expressão de uma consciência negacionista para qual a razão, a ponderação e a crítica deveriam ser combatida com gritos. O anúncio do governo repressivo apresenta os Comuns como uma espécie de "seita terrorista". A afirmação de que os membros dessa organização procuram "confundir o povo", "pertubar a ordem" e "espalhar a anarquia", o leitor tem condições de saber, consiste numa mentira deslavada vinda de quem justamente agiria em conformidade com as acusações atribuídas aos guerrilheiros. Ora, esse era o tipo de discurso que circulava na realidade. Ao poder interessava apresentar as organizações armadas como uma seita, um grupo secreto, um complô de terroristas, num tipo de propaganda que diluia as diferenças entre os agrupamentos. A informação de que o governo se empenhou na divulgação da denúncia indica então o

modo como essa apresentação ideológica da guerrilha foi se difundindo a ponto de a luta armada perder de vez o apoio popular que um dia imaginou ter tido. Em suma, o protagonismo dos Comuns no livro de Ignácio de Loyola, possibilitou que o autor criticasse a fragmentação das esquerdas ao mesmo tempo em que expressasse que essa dispersão só fazia sentido para os agentes envolvidos nos agrupamentos armados.

A representação da guerrilha divisada nos Comuns se relaciona também ao modo como o próprio narrador sugere que tal agrupamento se caracteriza justamente por configurar um universo de seita, algo que só é amplificado quando percebemos que o guerrilheiro é equiparado a figura do Cristo. Assim, se a condensação da dispersão real das organizações armadas num componente que se apresenta como unitário permitiu que o autor inserisse na narrativa a apreensão real que muitos sujeitos tiveram daquele acontecimento histórico, ela também sustentou a crítica que o autor fez ao que seria o traço religioso (que relacionamos ao sentido teleológico da história) que, na perspectiva do ficcionista, estaria presente nas organizações armadas.

Esse "aspecto religioso" observado no universo da guerrilha se revelava sobretudo no culto à personalidade do militante. Líderes guerrilheiros como foram Carlos Marighela ou Carlos Lamarca eram tidos para muitos jovens como heróis, aqueles que iriam libertar a sociedade brasileira da opressão instaurada pela ditadura. Segundo Daniel Aarão Reis, a celebração da autoridade de figuras mitificadas consistia num daqueles mecanismos que mantinham a coesão interna das organizações comunistas e que o autor qualifica como estratégias de tensão máxima pensadas de modo a assegurar o vínculo do guerrilheiro com a organização armada na qual ele atuava. De acordo com esse autor, algumas figuras históricas eram vistas como arquétipos e modelos que forneceriam o exemplo prático e moral da ação revolucionária, sendo que a permanência desse tipo de culto era um fator importante para a coesão interna das organizações.[213]

Ignácio de Loyola Brandão compreendeu esse mecanismo que evoca em certo sentido uma idolatria de fundo religioso, pois seu romance mais aclamado expõe uma crítica bastante incisiva ao culto do guerrilheiro ideal. Apesar de estar presente em diferentes situações narrativas que tratam da guerrilha, essa crítica aparece com mais veemência nas passagens em que o narrador trata abertamente do tema do heroísmo.

[213] REIS FILHO, Daniel Aarão. **A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Um dos fragmentosde *Zero* se apresenta justamente como "a revelação sobre o Heroí" em referência a uma personagem que é nomeada com esse termo. No segundo parágrafo do referido fragmento, o Herói surge numa cena que evoca aquele tipo de comédia pastelão nas quais os personagens surgem atirando comida um no outro. Após o narrador apresentar a figura nessa situação, lemos um comentário de um personagem não identificado que menciona "outro acesso" do Heroí. O que seria esse acesso? A própria personagem responde a um de seus interlocutores, trata-se de uma "neurose de heroísmo" (p.156). A explicação vem logo em seguida. A personagem evoca o passado do Heroí, o modo como, antes do golpe, ele "andava pelo país inteiro organizando centros populares de cultura", ou escrevia e compunha músicas, uma das quais "foi cantada pelo povo o ano inteiro" (p.156). A narração em primeira pessoa continua com a menção ao golpe e a fuga de "todo mundo". Naquele momento, uma notícia foi divulgada: "Tinham fuzilado o herói", acontecimento esse que, por se dar numa época que ainda não era de "mortes, fuzilamentos, torturas, desaparecimentos" levou "todo mundo" a considerar "o cara um herói". A figura, aos olhos dos sobreviventes, havia se transformado então numa espécie de "guevarinha", "um mártir", uma "lenda". Entretanto, para surpresa de todos aqueles que o enalteciam, o Heroí havia reaparecido justamente numa circunstância em que alguns de seus admiradores recordavam sua suposta resistência à prisão, o que gerou entre eles uma grande "decepção". Após o reaparecimento, a narrativa conta que aqueles que antes cultuavam a imagem do Heroí perceberam que na verdade ele não era heroí algum, conclusão essa que frustou aquele "pessoal (que) era romântico" e que "precisava de um mito". A narração é concluída da seguinte forma:

> Só agora começa a deixar de ser [herói]. E o Herói sentiu isso. Soube da história, do fuzilamento, da sua lenda gloriosa. E quis se matar, queria morrer, ir se entregar. Chamavam ele de Herói, mas era gozação. O heroí não realizado. Ele foi se apagando, não produziu mais nada, começou a ficar violento, agressivo, a descarregar em cima dos outros. Essa aí, de abrir a geladeira e jogar comida nos outros dá sempre. Adora jogar comida no pessoal, durante os acessos (BRANDÃO, 1976, p.157)

O fragmento começa e finaliza com a mesma cena cômica. Nas passagens que tratam da guerrilha, ou que remetem ao universo das organizações armadas, como é o caso dessa que expusemos, é possível observarmos a intenção do autor de fazer o leitor rir com a imagem do guerrilheiro que vai sendo apresentada. Voltaremos a esse elemento mais adiante quando explorarmos algumas passagens que descrevem ações de

assaltos executadas pelos Comuns. O que podemos mencionar aqui é que a comicidade pretendida pelo autor indica uma preocupação em confrontar a imagem do guerrilheiro mártir, totalmente mergulhado na vida clandestina, ao massacre das tarefas impostas pelos mecanismos de coesão interna das organizações guerrilheira. Todo o relato sobre o Herói, aliás, realiza esse movimento, de questionamento do culto ao líder. A personagem em questão se transforma numa lenda porque teria sido fuzilada. Sua falsa morte então teria sido responsável por alça-lo a uma posição de referência e inspiração para aqueles que sobreviveram. A crítica do romancista então como que se atém naquela possibilidade levantada por Jacob Gorender, a ideia de que no futuro, um processo semelhante àquele verificado em torno da figura de Tiradentes poderá ocorrer com os guerrilheiros, isso caso a memória coletiva se paute pela exaltação das virtudes do empreendimento revolucionário. O autor não enxerga com bons olhos essa possibilidade, e por isso defende a necessidade de críticas a luta armada sem complacências.[214]

Mesmo sendo caracterizado por um humanismo ferrenho por meio do qual o autor denunciou a operação de massacre que ceifou a vida de centenas de militantes, o livro de Ignácio de Loyola foi um dos primeiros textos a apresentar uma crítica radical, despida de qualquer complacência, aos pressupostos das organizações guerrilheiras. Na mesma época em que alguns dos sujeitos vistos e aclamados como heróis eram exterminados (lembremos das execuções de Marighela, em novembro de 1969 e de Carlos Lamarca, em setembro do ano seguinte), portanto na mesma época em que a imagem do combatente que deu a vida por uma causa era louvada, homenageada por aqueles que se viram imersos num difícil trabalho de luto, Ignácio de Loyola, de modo impiedoso e implacável, buscou expor e criticar a tendência de os mortos serem transformados em ídolos.

Vimos acima que a imagem do herói consagrado num monumento, numa estátua, por exemplo, surge na narrativa para logo ser destruída por meio de uma explosão que arrasou um quarteirão inteiro e reduziu tudo a pó. Embora a estátua no qual o atirador solitário se alojou para disparar tiros contra os transeuntes pareça reportar mais a um tipo de monumento que enaltece nosso passado patriarcal, ao ser destruída, o que o romance sugere é a expulsão, de seu universo, de quaisquer símbolos de heroísmo, sejam eles conservadores ou progressistas. O romance traz, no entanto, a

[214] GORENDER... **Combate nas Trevas**... p.287.

imagem de outra estátua surgida por um acidente. No fragmento que recebe o título de "Uma estátua para El Matador", o narrador apresenta uma situação inusitada na qual a personagem em questão, que sabemos ter sido um dos integrantes dos Comuns, por estar "bebado ou drogado", acaba sendo petrificada ao se deitar acidentalmente num "monte de piche". O narrador finaliza esse trecho mencionando que "bombeiros e a polícia compareceram com talhadeiras e picaretas" na intenção de "abrir o piche que endurecera a ponto de transformar o desconhecido numa estátua". Nesse fragmento o tema da heroicização do guerrilheiro é totalmente subvertido. Também nessa passagem o autor constroi uma situação na qual o status de herói surge contra a vontade do sujeito. O guerrilheiro El Matador se transformou numa estátua, não porque foi homenageado, mas sim em razão de um acidente provocado por seu estado de consciência alterado.

É verdade que *Bar don juan* já havia apresentado os guerrilheiros como alcoolizados, entretanto, isso se dá numa atmosfera que evoca sobretudo a boêmia dos intelectuais que se reúnem no espaço do bar. Aproveitando o gancho proporcionado por esse elemento alcoólico, podemos já adiantar que no caso do romance de Ignácio de Loyola, a caracterização dos guerrilheiros como usuários de drogas faz referência às práticas de contracultura que estavam sendo difundidas à época da eclosão da guerrilha. Além de associar os guerrilheiros aos miseráveis, coisa que em termos gerais não procede historicamente, o autor de *Zero* optou por vinculá-los a atitudes que na realidade histórica remeteriam mais a outro perfil de sujeito. Há nessa escolha muito do ímpeto de abarcar os âmbitos mais diversos do tempo histórico por meio de um universo ficcional que, sem pretender a representação tipicamente realista, na qual a protagonista de ficção reporta a determinado tipo ou perfil social, amalgama num mesmo componente estético traços que remetem a diferentes extratos sociais, algo que só se torna possível por meio da fantasia.

Quando menciona a situação da juventude que viveu à época da ditadura, o historiador Marcos Napolitano demarca a existência de três alternativas, "a resistência democrática em pequenas ações no seu cotidiano", "a clandestinidade da guerrilha" e "o chamado desbunde e a busca de uma vida 'fora' da sociedade estabelecida". A respeito desse terceiro caminho, o autor destaca a existência dos grupos de hippies que protagonizavam novas formas de hábitos e comportamentos, tais como a vida em comunidades alternativas e as experiências com drogas, tais como o LSD. Já para os jovens politicamente engajados o problema seria outro, "não se tratava de buscar a

libertação individual, mas a libertação coletiva, a resolução dos problemas políticos e sociais do país."[215] Essa percepção tem a vantagem de expor os diversos universos que estavam acessíveis para a juventude que viveu sob o período autoritário. Tais universos são abordados pelo autor de *Zero* de um modo que as fronteiras entre um campo e outro acabam sendo dissolvidas, no que temos sugestões bem provocativas a respeito dos significados mais profundos dessa prática de busca pela" libertação coletiva". Ao situar os guerrilheiros imersos na promessa das drogas, o escritor acaba por sugerir que a luta que se inspira no coletivo contém também um aspecto de "libertação individual". Vejamos melhor como esse fusão é construída no romance. Passemos para um dos fragmentos que se encontram já ao final do livro. O leitor do romance já sabe da prisão de José e da tortura empregada contra aos Comuns aprisionados. Logo após o narrador descrever uma das últimas cenas de tortura, apresentando um guerrilheiro "caído em cima dos destroços" (p.274) de outro, o texto opera uma mudança brusca de cena e passa a narrar a "aventura" de Malevil e do Herói, outros dois guerrilheiros. Se no trecho anterior temos a imagem do combatente massacrado, violado, no excerto que citamos abaixo encontramos dois guerrilheiros que estão dispostos a violentar o mundo.

> Naquela noite, o Herói correu. Ele e Malevil tomaram um vidro de bolinhas, para entrar em comunicação. E partiram. Roubaram um carro, um posto de gasolina, três passantes. Atiraram nos guardas, roubaram armas, atacaram sentinelas de um quartel, levaram metralhadoras.
>
> . Que o mundo sifo, gritava Malevil.
>
> . Quero acabar com esta merda toda, gritava o Herói [BRANDÃO, 1976, p.290-291]

A menção às bolinhas, substância também conhecida como arrebite, droga sintetizada desde os anos 1920 cujos efeitos sobre o sistema nervoso é similar ao da cocaína, nos leva a ler as ações praticadas pelos guerrilheiros numa ótica que transgride todos os fundamentos da luta armada. O narrador informa que os dois personagens se valeram da substância para "entrar em comunicação", no que temos a indicação de que ambos, embora sejam companheiros de cédula, não conseguiam estabelecer comunicação um com o outro quando sóbrios. As drogas então aproximam os guerrilheiros uns dos outros, o que não deixa de ser curioso, pois o tipo de alteração cerebral que cremos estar associada ao uso do arrebite tenderia a potencializar o ego do sujeito e, o que por consequência favoreceria mais o afastamento do que a aproximação

[215] NAPOLITANO, Marco. **Cultura brasileira: utopia e massificação**. São Paulo: Contexto, 2008, p.54.

entre os indivíduos. Seja como for, esse uso é situado antes de uma série de ações, no que temos a inferência de que tais ações requerem do sujeito uma coragem desmedida e uma euforia que só podem ser conquistadas por meio do uso das drogas. A sequência de roubos é bastante inverossímel do ponto de vista da tática de luta armada assumida por muitos guerrilheiros, uma vez que, conforme lemos em alguns testemunhos, uma ação de assalto demanda uma operação logística bastante complexa e portanto não poderia ser imediatamente sucedida por outra. O assalto aos transeuntes anônimos também nos parece ser estranho às práticas de expropriações dos guerrilheiros, uma vez que essas miravam símbolos do capitalismo, como bancos, cinemas e outros estabelecimentos comerciais. O ataque aos guardas e aos sentinelas apenas reforçam a noite inconsequente dos dois personagens. A indicação pelo narrador de que ambos gritavam contra "o mundo", contra "esta merda toda", além de sugerir os efeitos do arrebite, expressam um tipo de revolta enérgica que de nada lembra a "frieza" que era exigida de alguns combatentes. Na verdade, embora a cena apresente dois Comuns, o modo como ela é construída remete mais a um tipo de violência não domesticada pelas ideias que alimentavam o universo das organizações armadas. O trecho em questão é desenvolvido da seguinte forma. Drogados, eufóricos, os dois personagens tem a ideia de "incendiar a cidade, prédio por prédio", no que seria "o maior incêndio do mundo, depois de Roma e São Francisco". A expressão de vontade tão destruidora se adequa perfeitamente à imagem do mundo destruído que surge no romance. Nessa passagem, contudo, são os membros da organização que pretendia se impor contra a desordem totalitária que amplificam a desordem da cidade. Uma onomatopeia de "as", "uis" e outros sons, situada logo após um dos Comuns desejar "o maior incêndio do mundo", realça a própria insuficiência da linguagem na tradução do estado no qual o sujeito se encontra. Essa dificuldade de significar o mundo, as sensações, a experiência, sucumbe então ao mero desejo pela destruição. Ao avistarem um quartel, uma das personagens propõe "vamos botá pra quebrá", no que se segue em caixa alta uma sequência que indica a proximidade do carro em relação ao quartel e narra, novamente por meio de uma onomatomeia que quebra a dicção do texto, o veículo sendo metralhado. Após saírem ilesos, o fragmento mostra o Heroí dando "um tiro na testa" de um policial e prossegue num diálogo que se inicia com a proposta de um dos combatentes: "vamos encher a cara, comemorar". A comemoração proposta, além de ser uma ideia que reforça o vínculo entre violência das armas e o uso de drogas, indicaria a satisfação do sujeito pela destruição que ele causou. Após um dos personagens afirmar ao outro "não estou

gostando de mim, esta noite" e escutar de seu interlocutor, "nunca gostei, foda-se", ambos tornam a almejar "um puta incêndio". A conclusão do fragmento põe em cena mais ação, destruição, luta e novamente a imagem do corpo dilacerado:

> Opala, com um casaco de peles dentro. Malevil tirou todos os acessórios do carro. Jogou fora. Passaram num posto, compraram gasolina, pararam numa pracinha, puseram fogo no carro, ficaram olhando. Malevil tinha vestido o casaco de peles. Sirene de polícia. Eles correram. Pularam um muro. Um quintal estreito, calçado. Galinhas fizeram barulho. O Herói tenou pular o muro de cacos. Cortou a mão.
>
> . Filhodaputa, desgraçado
>
> As galinhas cacarejavam. Da janela veio uma carga de chumbo. Malevil se agachou viu o homem preparar outro tiro. O Herói sangrava. O tiro tinha acertado na cabeça, o chumbo estilhaçou os ossos, voou carne e pele, grudou a parede. O homem saiu da janela e Malevil pulou o muro. Rasgou as mãos. Correu. Fez sinal para um táxi. O efeito das bolinhas tinha passado. O porteiro de Le Masque arranjaria mais.
>
> No banheiro tinha um vidro de álcool, ele passou no rosto. O conjunto de Blue Devils tocava. Malevil jogou o álcool debaixo da mesa, riscou o fósforo. Todo mundo correu. Malevil foi para o palco, enquanto o fogo se espalhava. Ele pegou a guitarra elétrica e tentou tirar Reach Out, a música que ouvia Marilee Rush cantar (BRANDÃO, 1976, p.292)

No trecho que encerra a narração da noite desvairada dos dois guerrilheiros, Ignácio de Loyola demonstra mais uma vez como consegue, com poucas palavras, criar uma cena rica em ação, mudança de planos, tudo num movimento ágil que traz a sensação da encurtação do tempo. Assim, no espaço de três parágrafos o narrador descreve a destruição do veículo pelos Comuns, a chegada da polícia e o confronto que se segue, a morte brutal de um deles, o fim do efeito das drogas no corpo daquele que sobreviveu, o encontro de mais bolinhas, no que temos a sugestão de uma segunda ingestão da droga por parte de Malevil, a provocação de outro incêndio no que parece ser o espaço de uma boate e, por fim, a ocupação do palco pelo guerrilheiro que se põe a tocar guitarra quando tudo ao seu redor pegava fogo. Essa última cena nos parece dialogar com o debate em torno daquilo que caracterizaria uma expressão musical nacional ou imperialista. Ignácio de Loyola viu, em julho de 1967, a marcha contra a guitarra elétrica, curiosa manfiestação que contou com o apoio de artistas do naipe de Elis Regina. Naquele mesmo momento, despontava a Tropicalia músical que ia na contramão a essa aversão à guitarra. Ao construir a cena no qual um guerrilheiro pega numa guitarra elétrica para tocar a canção que ficou conhecida na voz da contora norte amaricana Merilee Rush, isso em meio a um incêndio, imagem poderosa da destruição, o autor associa a subversão dos princípios puristas de uma MPB que se fechava para

influências daquilo que era visto como uma espécie de imperialismo cultural à subversão do sujeito que busca experimentar um tipo de liberdade individual que faz pouco caso de purismos identitários.

A violência dos derrotados

O fragmento que acabamos de ler, lança luzes sobre um debate que durante algum tempo ficou obliterado por uma memória mais conciliadora da ditadura, para qual os agrupamentos armados basicamente teriam sofrido e resistido à violência dos militares. Na sua crítica à luta armada, que também não deixa de ser uma espécie de auto-crítica, Jacob Gorender defendia, lá pelos finais de 1980, a necessidade de as esquerdas reconhecerem que se valeram de métodos violentos, que foram violentas e não apenas sofreram a violência. Gorender é muito cauteloso quando trata desse assunto, pois tinha ciência também de que a o fato de as esquerdas terem sido violentas poderia alimentar interpretações do passado que punham no mesmo rol as práticas de violação aos direitos humanos realizadas pelo estado e as práticas adotadas pelos agrupamentos armados. Daí sua opção por tratar da violência do opressor num capítulo separado daquele no qual ele trata da violência do oprimido. Dessa forma, o autor se contrapõe a ideia de que haveria ocorrido uma exaltação dos dois lados. De acordo com Gorender, a violência revolucionária atua apenas para anular a violencia do inimigo, pois a tortura e o assassinato do oponente configuram atos imorais.[216] Para o autor:

> Mesmo em presença de graves infrações do dever revolucionário, não tem cabimento a pena capital quando, sem risco para a segurança da organização, é possível aplicar punições como as de censura, afastamento, expulsão e denúncia pública. A justiça revolucionária não se confunde com vingança (GORENDER, 1998, p.282).

A menção à pena capital reporta aos casos de assassinatos práticados por membros de organizações armadas, casos que embora tenham consistidos em exceções, dão conta de revelar um pouco dos afetos e das sensibilidades atrelados à vivência na luta armada. A vida clandestina, o medo de a qualquer momento ser preso e torturado, ou de ser denunciado por algum companheiro que foi preso e submetido à tortura, o estado de constante alerta que esse medo gerava, o grande pavor da traição que reforça o

[216] GORENDER... **Combate nas trevas**... p. 269-271.

referido alerta a ponto de confundi-lo com a paranoia, esses estados de consciência, quando pensados a partir daquela conjuntura histórica, ajuda-nos a entender como que alguns sujeitos tomaram a decisão de acabar com a vida de outros.

Um relato que parece evidenciar o que teria sido o estado psíquico de um guerrilheiro que se lançava contra a ditadura é o testemunho *Viagem à luta armada*, de Carlos Eugenio Paz, ex-combatente da Ação Libertadora Nacional. É interessante percebermos de saída que, por ser um relato de memória e por estar sujeito, portanto, às dinâmicas que entrelaçam recordação, esquecimento e imaginação, o testemunho de Paz nos traz uma questão bastante interessante de ser apurada. Em que medida as sensações e afetos recordados pelo sujeito podem ser compreendidos como a herança traumática desses afetos e sensações? O sujeito que rememora o passado, é o que vemos em *Viagem à luta armada*, encontra-se num processo terapêutico que o confronta com todos os fantasmas vivenciados, o que torna o testemunho em questão um ótimo documento que ilumina algumas das consequências de longo prazo da opção pelas armas.

Nosso intuito nessa seção é tratarmos desse lado obscuro da guerrilha urbana, observá-lo como ele está posto neste testemunho controverso e como ele surge no livro de Ignácio de Loyola Brandão. Para tanto, iniciemos esse percurso destacando uma imagem recorrente na narrativa de Carlos Eugenio Paz. Quando rememora a disposição de espírito necessária para o desempenho nas tarefas da guerrilha, o narrador de *Viagem à luta armada* relembra que:

> Quando o choque gelado da adrenalina atinge a alma, ficam momentaneamente suspensos os vôos para compaixão, piedade, humanidade e medo, até que a vida não corra riscos imediatos. *É a frieza que impulsiona com rapidez, precisão e crueldade, para o esmagamento do inimigo e a fuga da morte*. Um frio animal. Sou um frio animal, quando sinto cheiro de pólvora e descarrego adrenalina (PAZ, 1996, p.21).

Quando contrapomos os testemunho de Sirkis com o de Carlos Eugênio, percebemos diferentes caracterizações do guerrilheiro, o que nos traz a questão das múltiplas identidades individuais que compõem certa identidade grupal. De alguma forma, e isso é um problema que a historiografia sobre a guerrilha sempre lidou, ao imaginarmos a luta armada tendemos quase sempre chegarmos à indagação a respeito de qual seria o perfil do guerrilheiro típico. Esse questionamento subjaz, por exemplo, nos trabalhos de Daniel Aarão Reis e Marcelo Ridenti, ambos preocupados em

delimitar, por diferentes caminhos, um perfil histórico e sociológico do guerrilheiro, apresentando dados que possibilitam um caracterização generalizante. A leitura dos testemunhos, das memórias, apresenta-se como uma possibilidade de questionamento do perfil generalizante. No caso do contraste entre os testemunhos de Sirkis e Carlos Eugênio, observa-se uma diferença crucial na atmosfera sentimental predominante na narrativa. Enquanto o primeiro costrói um relato que se desenrola a partir das aventuras de um jovem que, após passar por um processo de amadurecimento político, é caracterizado como um rebelde, apresentando assim a guerrilha urbana como um tipo de "experiência de formação", o segundo representa um outro tipo de olhar sobre a guerrilha, o olhar de um sujeito assumidamente envolto num doloroso processo de elaboração de suas memórias. Em vez da alegre rebeldia da juventude, o leitor encontra uma visão de sujeito submetido a uma lógica, a uma repressão e a um autocontrole que podem ser qualificados de militares.

Essa frieza de que fala o sobrevivente, essa condição de espírito qualificada como animalesca, é reiterada em outras passagens; "somos animais, deixando os instintos agirem, eles se encarregam de nossas trilhas",[217] "a luta é de vida ou morte, quem não se adequar deve ser afastado imediatamente, temos que ser duros e combativos, o estado é de alerta total", [218] "quando atiramos em gente não é como em garrafas vazias, em ação é completamente diferente, as regras são outras, o alvo é de carne e osso, também pode matá-lo, voce tem que ser frio, dominar os sentimentos."[219]

É interessante observar que de alguma forma Ignácio de Loyola Brandão captou esse estado de espírito. Um dos aprendizados de José em suas andanças pela metrópole caótica diz respeito a sua capacidade de se tornar alguém frio, totalmente insensível à dor do outro. Num de seus primeiros assaltos, apresentados no fragmento "Pequenos e Grandes Empréstimos" (p.140) José age com uma arma de brinquedo, o que acaba lhe gerando um contratempo, pois o assaltado reage fazendo com que o assaltante saia em fuga. Para os próximos roubos, a protagonista do romance providencia uma arma e, mais adiante, quando já estabeleceu contato com o líder dos guerrilheiros, chega a providenciar um "silenciador de armas". A conversão do trabalhador precarizado em bandido especializado proporciona a José um tipo específico de ensinamento que é

[217] PAZ, Carlos Eugênio. **Viagem à luta armada: memórias da guerrilha**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008, p.167.
[218] Ibid, p.133
[219] Ibid, p.94.

ironicamente transmitido ao leitor. Após informar que José foi ao banco depositar o produto de um dos assaltos, o narrador apresenta as "normas de José, feitas por ele próprio com a experiência acumulada em diversos assaltos", são elas:

> 1) Fazer uma série de roubos seguidos, todos os dias, em lugares pertos, depois mudar o rumo subitamente, fazer um roubo só, mudar de novo.
> 2) Evitar que a vítima olhe muito para o seu rosto.
> 3) Usar artifícios: fingir que manca um pouco.
> 4) Respirar como asmático.
> 5) Ter uma tossinha seca.
> 6) Fingir que não enxerga bem; aproximar o dinheiro ruobado do rosto.
> 7) Falar palavras em espanhol, carai, laplata, etc.
> 8) Ficar cuspindo.
> 9) Usar salto bem grosso.
> 10) Vestir-se bem, se vestir mal, usar vários dias seguidos um acessório que chame a atenção, ficar um mês sem agir.
> 11) Parar por alguns dias, recomeçar, parar de novo, fazer dois seguidos, ficar um mês sem agir.
> 12) Colocar sempre o dinheiro no banco. Movimentar a conta. Fazer amizade com o gerente. Solicitar empréstimo. Pagar em dia. Depositar sempre. (BRANDÃO, 1976, p.141-142)

Como observamos, o aprendizado de José versa sobretudo sobre várias maneiras pelas quais o indivíduo pode fingir, termo que aparece duas vezes, traços e atitudes que não lhe são típicas, tais como "respirar como asmático", "ficar cuspindo", "usar por vários dias um acessório que chame a atenção", ao todo, nove dos 12 itens enumerados reportam a essa estratégia de fingimento. É como se ao adentrar na vida criminosa a principal lição aprendida pelo personagem fosse o fingimento de outra identidade. Como vimos no capítulo anterior na seção referente à questão do trabalho, essa faculdade de se projetar como um outro está presente em José antes mesmo de ele adentrar no crime. Seu aprendizado, portanto, consistiu em reconhecer que sua habilidade poderia ser aplicada em benefício de seus roubos. O fato de a listagem incluir a sugestão de o assaltante "mancar um pouco" parece soar contraditória, pois vimos que logo no parágrafo de abertura do romance o narrador descreve que José "manca um pouco, quando tem emoção forte, boa ou ruim" (p.9). Ora, o fingimento então se deve porque nas ações práticadas o sujeito encontra-se sem esse tipo de emoção. Se José só manca quando tem alguma emoção, ele precisa fingir que manca quando não as tem.

A vida no crime lhe proporciona outros aprendizados. Num trecho logo subsequente à listagem aqui inserida a protagonista afirma ter chegado à "conclusão de que é preciso cuidado ao assaltar mulheres", pois "as consideradas honestas gritam" enquanto que "as consideradas putas trazem gilete na bolsa". Segue-se a essa fala a

menção entre parenteses a um de seus assassinatos "(tomara que não achem o corpo de Sônia)". Mas é em outro fragmento que também trasmite ironicamente ao leitor uma lição apreendida por José que a narrativa escancara a condição de frieza que a personagem vai conquistando gradativamente:

> INTRUÇÕES, AOS QUE DESEJAM MATAR
>
> Localize o objetivo. Não estude seus hábitos, nem se aproxime de sua casa, nem faça amizades na vizinhança. Localizada a pessoa, vá lá e atire, ou apunhale, ou dê com o pau na cabeça. Se tiver alguém perto, não hesite. Mate. Tanto faz matar um, como dois. Não deixe que te identifiquem. Tenha a cabeça fria. Se alguém for odiado, convém deixar escorrer um tempo, para sair o ódio. Para se apresentar lúcido. Quando tiver chegado a hora, tome um banho frio, faça a barba, vista uma boa roupa, examine a arma e vá. O melhor é atirar no meio da testa. Ou se você tiver certeza que não erra, direto no coração. Convém mudar de arma. E também de técnica. Coração, nuca, fronte, orelha, boca, fígado, saco. Não ter perversidade / requintes de perversidade /. Mate, como se estivesse prestando um favor (BRANDÃO, 1976, p.179)

O mesmo tipo de frieza que Carlos Eugênio Paz teria experimentado ao participar das ações armadas parece ser sugerido aqui. Ou melhor, a mesma ideia, a de que o domínio dos sentimentos, dos afetos, por acarretar num frieza de espírito, é o que torna viável a participação do sujeito, seja em assaltos ou em expropriações, seja em assassinatos sem motivação política ou nos justiçamentos, o termo que os guerrilheiros utilizavam para se referirem aos assassinatos praticados em defesa de uma causa política. No fragmento citado, chama atenção justamente a simplicidade com que o narrador enuncia seu aprendizado, algo visto na passagem "vá lá e atire, ou apunhale, ou dê com o pau na cabeça", estabelecendo assim que a capacidade de acabar com a vida alheia depende de uma ação apresentada como curta e simples. É verdade que nesse fragmento não fica estabelecido se as instruções partem do narrador ou da protagonista. Contudo, devemos recordar que ele se situa logo após uma passagem na qual o narrador mostra José atirando na testa de um motorista (p.178). Nesse sentido, as instruções aprecem ser apresentadas pela protagonista, que adquiriu experiência após tantas práticas criminosas. Se a enumeração das dicas para os assaltantes iniciantes se dá pelo uso de verbos no infinitivo, nesse fragmento o autor se valeu do subjuntivo como forma de reforçar a mensagem que visa, queremos crer, desestabilizar o leitor. Este se depara com um tipo de instrução que parece ser dirigida a ele, como se o assassino compartilhasse a sua experiência com o leitor. O ponto que gostaríamos de ressaltar em relação a esse fragmento diz respeito à menção da frieza. "Tenha a cabeça fria", "tome

um banho frio", ambas sugestões reportam a uma disposição de espírito na qual os sentimentos de humanidade, se ainda restam, parecem ser suspensos ou abolidos. Na verdade, quaisquer sentimentos que possam inviabilizar a ação, mesmo o ódio que poderia ser visto, pelo senso-comum, como um tipo de fermento para a execução do outro, devem ser abolidos, sugere o narrador desse fragmento. Essa mensagem é reforçada pelo repúdio do instrutor ao que ele chama de "requintes de perversidade". A morte do outro deve ser vista, segundo esse macabro ensinamento, como uma operação livre de afetos, destituída de compaixão, que consiste basicamente no exercício de técnica voltada para exterminar a vida alheia.

Um modo não convencional que o autor de *Zero* optou por abordar a guerrilha reside justamente na associação da política revolucionária com o crime comum. Nas passagens que desenvolvem a conduta criminal de José vemos emergir a consciência fria do animal que será requisitado pela organização liderada por Gê. A própria caracterização de José propõe uma intersecção entre bandidagem e luta armada. Fora isso, fragmentos como esse que acabamos de citar, que fazem referência a assaltos, surgem por entre outros que focalizam a guerrilha. Por exemplo, após o fragmento "Intruções, aos que desejam matar" verificamos outro que apresenta a protagonista vomitando e logo em seguida, no fragmento posterior, há um diálogo entre Gê e um dos seus adeptos que trata do tráfico de um tipo de arma que "pulveriza o adversário" (p.180). A aproximação entre as duas matérias realizada pelo autor instaura um olhar para a experiência armada interessado em apurar os aspectos dessa experiência que também figuram em práticas criminais. Falamos da experiência corpórea e da condição mental suscitados pelas tarefas revolucionárias. Que tipo de configuração psíquica deve acompanhar o sujeito envolto numa operação de sequestro? Que tipo de ser humano é solicitado para a execução das expropriações ou dos assaltos? Nas memórias de Carlos Eugênio Paz encontramos um indício disso. O guerrilheiro é um super-humano que transcende o sujeito, que se submete a diferentes níveis de auto-repressão, que busca uma frieza provavelmente bastante conhecida por quem já cometeu um crime comum.

Percebemos em *Viagem à luta armada* a construção da imagem de um sujeito que, justamente por ser muito novo na época dos acontecimento recordados, ia aprendendo nas vivências práticas a não cometer os mesmos erros cometidos nas ações anteriores. Esse aprendizado prático é fundamental para a compreensão do guerrilheiro que emerge no testemunho de Carlos Eugênio, justamente porque, em muitos momentos

da narrativa, prevalece uma espécie de autocrítica em relação à falta de meticulosidade e rigor que o guerrilheiro teria buscado a todo o custo desenvolver como técnica de sobrevivência. Na recordação que faz de sua atuação, Carlos Eugênio apresenta a figura de um sujeito rigorosamente precavido com os erros que poderiam acarretar em sua prisão ou morte.

> Os companheiros são presos, torturados, um dá um detalhe aqui, outro acolá e a repressão vai fazendo o quadro de nossa estrutura, nossos métodos e regiões de atuação. Na defensiva, temos que despistar, falar pouco, construir uma organização sólida, de combatentes firmes e conscientes da necessidade de confiar no comando, sem saber nada além do importante para a sua atuação (PAZ, 1996, p.47).

No trecho selecionado, após mencionar as ações da repressão que se valeram do fato de que alguns combatentes, por terem um conhecimento maior da estrutura na qual estavam inseridos, acabaram, sob tortura, auxiliando no desbaratamento da organização armada, o narrador reforça o que deveria ser a conduta dos sobreviventes. Estes deveriam "falar pouco", ser "firmes e conscientes da necessidade de confiar no comando', evitar os erros cometidos por outros. Essa posição, do sujeito que se atribuiu a tarefa de agir sem incorrer em falhas que podem ser fatais, associa a imagem do guerrilheiro àquela disposição de espírito que poderíamos adjetivar de militar.

Ainda assim, seja no romance de Ignácio de Loyola Brandão, seja no relato de Carlos Eugênio Paz, podemos observar um movimento pelo qual o guerrilheiro representado se vê em confronto com a sua própria conduta violenta. No romance de Ignácio de Loyola Brandão isso é sugerido tenuamente, sobretudo naquela passagem em que a protagonista José demonstra certo remorso por ter assassinado uma criança por acidente. No entanto, esse guerrilheiro presente em *Zero*, ao habitar uma realidade violenta em muitos graus, atua na organização dos Comuns como forma de tentar canalizar seu ódio para uma causa que ele no fundo nem acredita. Em *Viagem à luta armada*, a violência do oprimido é o tempo todo associada à existencia da violência militar ou à sua percepção de estar vivendo uma guerra que demandou dos combatentes a cruel decisão de assassinar um compaheiro da ALN. Situemos o contexto em que esse trágico caso ocorreu e em seguida vejamos como o autor o narrou.

No final de seu relato, quando o leitor já se deparou com menções às quedas de líderes revolucionários, a prisão e a tortura de outros membros da luta armada, Carlos Eugênio narra a tentativa de roubo de um carro realizada por um "grupo de fogo" da ALN. Mário, um dos envolvidos na ação, falha ao não agir conforme o que tinha sido

combinado durante o planejamento do assalto. À prevista chegada das forças policiais, Mário deveria combate-los, contudo, acabou por fugir "abandonando-os (os companheiros) à própria sorte". Posteriormente, quando foi questionado por sua conduta, Carlos Eugênio conta que Mário disse que havia assumido "uma escolha", a de que naquela situação "era melhor não combater...". Alguém, que deduzimos ser o narrador do relato, comunica para o guerrilheiro a decisão da organização;

> - Não se defenda, o combinado era atirar nos tiras, retendo-os, e correr para os carros, nos quais os companheiros, alertados pelos disparos, estariam prontos para dar cobertura até que entrasse e pudessem fugir. Arriscou a vida dos três, vai ficar afastado, sob o controle do Célio, terá tempo para pensar, fazer sua autocrítica e decidir se prefere uma reintegração progressiva ou a partida para o exterior (PAZ, 1996, p.185)

Nesse momento de seu relato, como se carecesse de um fôlego para prosseguir na narração, Carlos Eugênio traz para o primeiro plano as angústias de quem rememora a decisão que tomara, no que temos um contraponto entre o sujeito frio e pragmático que foi um dos responsáveis pela morte de Mário e o sujeito do presente da recordação imerso numa crise de consciência da qual sobressai a angústia e a culpa. Esse sujeito que recorda busca nas drogas uma forma de se anestesiar do sofrimento emergido do processo de rememoração. Lemos:

> Preciso de ajuda... tenho de transpor Mário, chegar à luz, sair de meu túnel, largar a seringa, apagar as brasas, deixar meu fusca e viver, ainda que seja até o próximo ponto... Encarar a violência, os erros, o que cometemos de pecaminoso e não glorioso é o dilema eterno dos que vivem, não é privilégio meu. Mário dói na consciência de todos, cada um assume do seu jeito, negaçaõ e afirmação fazem parte da mesma realidade, da mesma dinâmica, não adianta esconder. Marcar a hora da morte de alguém é um poder terrível que não deve ser concedido a ninguém, independentemente do uso (PAZ, 1996, p.185-186)

Ao trazer a dor e o arrependimento para a narrativa, o autor faz uma autocrítica ao jovem que foi capaz de decidir pela morte do outro. É como se a culpa lhe conferisse força para expressar aquele que é descrito como "o ato mais polêmico da história da ALN". O narrador conta que foi ele próprio que transmitiu "a decisão fatal":

> - Vamos executar Mário... ele é um perigo para a Organização, está vacilando e não admite sair do país, escondendo suas fraquezas atras de supostas divergêncis políticas. Preferimos assumir essa responsabilidade a correr o risco de vermos mais companheiros caindo e morrendo porque não fomos rígidos em nossa atuação, não levamos em conta as leis da guerra. É uma ação de sobrevivência, não nos trará glórias, nem conseguiremos jamais saber se foi ou não acertada, simplesmente os tempos exigem (PAZ, 1996, p.187).

A justificativa para a morte de Mário é exposta com todas as palavras. O sujeito teria "vacilando" ao não agir conforme teria agido o narrador. A morte do outro é assumida como uma responsabilidade, como uma imposição de uma situação de guerra, como algo exigido pelos tempos. Nesse movimento narrativo, aquele que presta seu testemunho parece destacar aos que o leem que as circunstâncias históricas levaram os heróis a agirem como os algozes.

Retomando o livro de Ignácio de Loyola à luz dessas considerações sobre o testemunho de Carlos Eugênio Paz, percebemos um argumento similar, desenvolvido, entretanto, numa outra chave. Em *Zero* não há espaço, ou há muito pouco espaço, para expiação da culpa, pois a realidade ficional construída pelo autor assinala que tudo favorece que os indivíduos, sejam eles quem forem, atuem como algozes e vítimas. Não pela crença na revolução, tampouco por devoção a um ideal de militante, os guerrilheiros em *Zero* estão tão integrados em sua realidade que deles o leitor só pode esperar que ajam violentamente. De algum modo, essa formulação, que entende o guerrilheiro ficional condicionado pela atmosfera na qual reina a violência, não deixa de propor uma explicação para a violência empregada pelos guerrilheiros reais, estes estariam presos à lógica de seu tempo, assim como sugeriu Carlos Eugênio Paz.

Embora distorça o perfil sociológico do guerrilheiro, Ignácio de Loyola Brandão em momento algum desconsidera o descompasso das forças que naquela conjuntura agiam por meio da violência. *Zero* busca denunciar antes de tudo a violência do poder, isto nos parece bastante evidente. A atmosfera orwelliana de que tratamos é um bom exemplo, para onde quer que se olhe no romance, ela evoca a superdimensão do poder, seus aparatos, seu enraizamento, a burocracia de matar de que dispõe, sendo esse elemento responsável por impor uma distinção entre a violência do poder e a violência dos que são derrotados pelo poder. Esse descompasso, essa diferença é sempre ressaltada no romance. Há uma passagem, entretanto, que propõe uma provocação muito contundente que poderia ser resumida mais ou menos por meio da seguinte hipótese, se os Comuns chegassem ao poder eles possivelmente adotariam práticas similares aos seus algozes, pois disporiam de um aparato repressivo para tanto. Conforme essa sugestão, o poder, por deter institucionalmente o direito de exercer a violência, seria capaz de transformar os sujeitos nas piores versões de si mesmos.

A provocação em questão apresenta, por meio do fragmento, "Assim é, se lhe parece" José sendo submetida a uma sequência de tortura física. A situação ocorre sem

que o leitor consiga situá-la temporalmente em relação a outros fragmentos. De repente, o narrador apresenta José numa sala, sendo despertado com água em seu rosto (p.185). Aqui, outra vez a presença de duas colunas de texto, a da esquerda que descreve a violência a qual a protagonista é submetida e a da direita que apresenta comentários irônicos a respeito do que é narrado, como aquele vinculado à nota sete que diz que os algozes de José poderiam "ser cinco, quinze, não importa. São apenas números" (p.187). Diferentemente do que ocorre nas cenas de tortura que se concentram mais para as páginas finais do romance, nesse trecho o autor optou por vincular as imagens de violência a situações inusitadas, que desconfiguram o que seria a experiência terrível do porão. Em *Zero*, Ignácio de Loyola Brandão formula a denúncia mais potente (explicaremos mais adiante porque assim consideramos) da tortura ao final do romance, de modo que sua mensagem política reverbere na consciência do leitor quando ele terminar o livro. Ao longo do romance não deixamos de encontrar inúmeras cenas de tortura, no entanto, o que se verifica nelas é um tipo de construção linguística que parece mesmo parodiar as representações da tortura que estavam em voga nas produções do romance político. Vejamos alguns trechos do fragmento que estamos tratando. Logo no início dessa passagem, o narrador informa que os sujeitos não identificados ofereceram cigarro para o prisioneiro. Além disso, entra em cena "um garçon impecável que trouxe também um sanduíche de filé, vitamina de leite e abacate para reconstituir as forças" enquanto no ambiente tocavam discos de "Jack Jones, Sinatra, Aretha Franklin". Ora, o tratamento conferido a José nada tem que ver com o extremo sadismo do algoz que priva o sujeito de alimento, a exemplo daquele arco narrativo desenvolvido num romance como *Os que bebem como os cães*. No livro de Assis Brasil, uma das violências que a protagonista sofre trata justamente da restrição de alimentos.[220] A presença, outra vez, de astros da indústria fonográfica tocando "suavemente" evoca uma atmosfera aconchegante. Porém, o que se segue a essa gentileza é a brutalidade da sevícia. O narrador menciona que"o homem deu água para ele beber" e acrescenta que na verdade o líquido era salmora, de modo que "José vomitou e começou a apanhar". Depois do vômito, outra sonoridade é inserida na narrativa:

> Lá de fora vinha o som de um chorinho, com sanfona, movimentado. Entrou um homem, o primeiro saiu (? Seria o primeiro), o segundo ficou um pouco, saiu deixou José sozinho, chegou um terceiro (? Ou seria o primeiro), bateu em José e foi embora contando: um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito,

[220] BRASIL, Assis. **Os que bebem como os cães**. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

> nove, dez, cento e vinte. Voltou o primeiro (? Ou o segundo) gritando como possesso e esmurrando o rosto de José, arrancando seus dentes (4) e rindo, rindo. A sanfona terminou, recomeçou com o mesmo chorinho. Entrou um padre (? Ou um homem vestido de padre) e disse: Confessa meu filho, confessa tudo a Deus nosso senhor. José ergueu-se, e deu com o banco na cabeça do padre que caiu duro e seco para trás, sem dizer palavra (5). José pulou em cima do seu estômado e dançou o chorinho. Depois sentou-se no banco e esperou. Eles voltariam para vingar o padre (BRANDÃO, 1976, p.186)

Se na cena em que Malevil toca a guitarra num incêndio temos o tema musical questionando as posturas mais fechadas daqueles que compareceram à marcha contra a guitarra, nessa cena de tortura a musicalidade é evocada como uma forma de o autor criticar a violência, algo que pode ser considerado tão nacional quanto choro. Imersos nessa trilha sonora que os homens, até aqui não carcaterizados, entram e saem como se estivessem numa dança. A indeterminação dos agentes assinalada nos questionamentos postos entre parenteses evoca a dificuldade de a protagonista identificar seus agressores. A imagem do algoz "gritando como possesso e esmurrando o rosto de José" a ponto de lhe arrancar os dentes é confrontada com o comentário do narrador na nota 4, em que se lê o questionamento "? São sádicos todos os policiais". O questionamento, situado no universo de *Zero*, parece apontar que sim, pois algumas passagens apresentam esses agentes confessando um prazer relacionado à dor imputada ao outro. Na verdade, como já indicamos, na narrativa de Brandão a afirmativa de que todos os policiais são sádicos deriva da percepção de que o sadismo seria uma conduta disseminada entre outros segmentos socias. Isso aparece por exemplo na estadia de José na cidade Filhoda quando ele é agredido por um grupo de homens que caem na gargalhada quando recordam das atrocidades feitas contra um personagem que "andava pregando reforma agrária" (p.83). Aparece também na passagem tratada no capítulo anterior que descreve o que aparenta ser um gozo da protagonista ao assassinar uma de suas vítimas. E novamente na relação de amor entre José e Rosa, embora seja necessário pontuar aqui que o sadismo relacionado à sexualidade é bem distinto daquele que sente o torturador. Um dos pontos altos da passagem aqui comentada está na entrada do padre na cena. À primeira vista pode parecer que o autor encontrou mais um espaço para questionar a fé. Quando nos recordamos da conivência e do apoio à ditadura por parte de alguns líderes religiosos, a inserção do padre clamando para que a vítima confesse sugere menos uma crítica à fé e mais uma crítica à postura da Igreja Católica em relação à ditadura, postura que oscilou conforme o transcorrer dos acontecimentos. O trecho que mostra José

dançando em cima do estômago do padre, além de ser por demais cômico, agora exibe de fato uma cena de dança que sublinha a trilha sonora de fundo.

A cena é concluída com o retorno dos homens "grandes e fortes, vestidos em uniforme verdes (8), botas altas, capacete de aço inoxidável, óculos escuros (9)" que se revezam torturando José até deixá-lo ensanguentado. Um desses algozes, conforme o narrador indica, diante da protagonista violada, pronuncia "tira tal homem da terra, porque não convém que ele viva (10)". Ao final da cena, o narrador pontua: "nunca se conseguiu descobrir nada sobre esta prisão e interrogatório de José. Tanto podia ser o INRI, como podia ser gente de Gê, desconfiada dele" (p.187).

Gostaríamos de nos deter em alguns elementos a fim de explorarmos essa observação feita pelo narrador. Vimos que na nota 4 esse personagem questiona se todos os policiais seriam sádicos, no que temos a indicação de que os algozes de José seriam membros de uma organização estatal. Essa leitura é reforçada quando na nota 8 o narrador informa que os uniformes verdes são da INRI, 'A Instituição Nacional de Repressão e Inquirição' (p.187). Ao mesmo tempo, a presença de um membro da Igreja Católica na cena evoca o modo como a guerrilha é apresentada no romance, como uma seita de fanáticos religiosos, algo que pode sugerir que os agressores sejam de fato membros dos Comuns. A sigla da Instituição apontada pelo narrador reforça essa leitura, pois seu significado convencional reporta ao Cristo. O efeito, portanto, é de ambiguidade. Ao deixar em aberto a procedência dos agressores, não esclarecendo se são guerrilheiros ou se são de fatos policiais, o narrador afirma que, na medida em que dispõem de condições, de estruturas e de suporte para exercerem a violência, mesmo aqueles homens que não pertencem a burocracia da repressão são capazes de agir como os repressores. Em síntese, embora delimite de modo bem enfático que Os Comuns e os agentes da repressão não podem ser equiparados, afinal, tanto na realidade quanto na ficção o que se verificou foi o extermínio dos guerrilheiros por meio de engrenagem de matar bastante sofisticada, o narrador de *Zero* propõe a ideia de que, quando detêm poder e dispõem de um aparato mínimo para exercê-los, os habitantes desse horrendo país como que se igualam por sua conduta.

Assaltos & expropriações: o humor como arma política

Da maneira como evocamos a história da guerrilha foi possível destacarmos que a experiência protagonizada por aqueles sujeitos que pegaram em armas foi atravessada por um campo de afetos onde predomina a tensão, a adrenalina e medo, sensibilidades essas que surgem de diferentes maneiras nos relatos dos combatentes que analisamos. Algo interessante de observamos no romance *Zero* é o modo como Ignácio de Loyola se valeu do humor para tratar desses afetos que orbitam o medo e a tensão da vida na clandestinidade. Algo desse humor já ficou evidente na cena em que José dança em cima do padre. Em outras passagens relacionas à guerrilha, identificamos a intenção de o autor provocar o riso no leitor. De um modo geral, o autor pretendeu que seu leitor risse da representação da guerrilha que ele forjou. Gostaríamos de nos ater a algumas dessas passagens que tratam de cenas de assaltos ou expropriações, ações essas que, imaginamos, tenham sido vivenciadas pelos sujeitos históricos sob a égide do medo. Veremos que todo a carga de tensão que estava presente nessas ações armadas é subvertida por meio da ênfase em caracteres que levam o leitor a vivenciar um distanciamento crítico em relação à matéria narrada. Partamos de uma cena que representa as expropriações:

> BEBA MAIS CAFEZINHO
>
> De acordo com os planos recebidos num envelope (2) José e seus companheiros partiram para o assalto. O planos tinham sido trazidos, por Chico Bico Doce, que a polícia dera como morto seis meses atrás e que podia por isso agir tranquilo, sem medo. Desceram todos, eram oito, diante do banco, entraram, apontaram os revólveres. Os funcionários ergueram os braços (3), o caixa começou a tirar o dinheiro (4) e passar para a sacola de plástico (5) que Átila tinha na mão.
>
> . Abram o cofre, disse Chico.
>
> . Não podemos, disse o subgerente (6). A chave está com o gerente.
>
> ? Cadê o gerente.
>
> . Foi tomar um cafezinho.
>
> . Porra de merda.
>
> . Ele já vem. Sentem-se.
>
> Os oito levaram o pessoal para o banheiro. Não cabia todo mundo, mas o Herói foi dando pontapés na bunda do contínuo – o único que faltava – e o contínuo acabou entrando. Trancaram a porta e esperaram o gerente.
>
> Quando ele chegou, Chico cumprimentou-o e disse: É um assalto, abra o cofre.

> ? Isso é hora de tomar café, perguntou José.
>
> El Matador estava nervoso (preciso tirar esse cara das jogadas, pensou Bico Doce) e derrubava os maços de dinheiro no chão, sem acertar a sacola. A peruca loira, o bigode falso, tudo era incômodo.
>
> Retiraram-se (BRANDÃO, 1976, p.206-207)

A cena faz troça dos assaltos realizados por membros de organizações armadas com vistas à arrecadação de recursos para a promoção da guerrilha no campo. Um dos elementos que mais nos chamou atenção foi o modo como, logo no início da construção da cena do assalto, a etapa referente ao planejamento da ação é colocada. Apenas para situarmos nossa observação, vejamos de que forma Fernando Gabeira comenta um aspecto basilar das organizações armadas que versa sobre a discussão e o planejamento, obviamente presenciais, das ações de expropriação que seriam executadas. Respondendo se sentia medo durante os assaltos, o narrador de *O que é isso companheiro?*, dá a seguinte resposta: "um pouco. Tudo é discutido antes. Quem entra no banco, quem fica de fora, quem dá o grito. Tudo é discutido. Até o medo". Esse momento de discussão que antecede a ação é evocado em outras passagens do testemunho de Gabeira, a exemplo daquelas nas quais ele narra o planejamento da ação de sequestro do embaixador norte americano Charles ElBrik. As cenas de expropriações que aparecem em *Zero,* tais qual essa que citamos, simplesmente desconsideram esse momento de elaboração do plano. Esse tipo de supressão é evidenciado no próprio texto na medida em que o narrador menciona que os planos haviam sidos trazidos num envelope por Chico Doce. Portanto, ao evocar esse momento de planejamento e ao mesmo tempo suprimir essa etapa da narrativa, inventando uma situação nas quais aqueles encarregados de executarem o plano não o discutem, mas apenas os recebem já formulados num envelope, o autor ironiza a dinâmica de atuação dos agrupamentos armados. Ignácio de Loyola, embora não fosse guerrilheiro como acreditava aquela anônima, demonstrava, por meio do modo sofisticado com que representou a guerrilha, conhecer bem o universo que estava representando, questionando, investigando e subvertendo. É bem provável que tinha a sua disposição a capacidade de transfigurar para a narrativa essa etapa do planejamento, algo que lhe demandaria acrescentar no enredo ao menos uma frase, curta como o autor aprecia, descrevendo a reunião de planejamento daqueles que iam agir. Por que então não a empregou?

Não custa dizer outra vez, reforçar que *Zero* está bem longe daquelas duas famosas tendências estéticas que despontaram no século XIX, o realimo e o naturalismo. Isso não significa que o romance não dialogue com essas tradições, muito pelo contrário, tal diálogo é bastante evidente e de fato, quando tomadas isoladamente, algumas passagens do romance podem dar a impressão de que integram um repertório de obras afetadas por essas tendências. Contudo, *Zero* é um romance do século XX. Queremos dizer com isso que muito do que acorreu na ficção brasileira que surgiu após o período de hegêmonia daquelas tendências foi absorvido, incorporado, revitalizado por seu autor.[221] Resulta nisso que ao se propor a representação da experiência histórica de que estamos tratando, o autor de *Zero* explorou um estilo que, embora pretenda um efeito de real em algumas passagens isoladas, parodia esse mesmo efeito, desvencilha-se do realismo e explorando outras formas de apreensão da realidade. No trecho que estamos analisando isso é posto pelo modo como a etapa de elaboração do plano é evocada, por meio de um documento trazido no envelope. Voltaremos ao fragmento "Beba mais um cafezinho" logo adiante. Vejamos antes como um fragmento posterior a ele, que recebe título de "Ação", reitera a ironia que acabamos de mencionar:

> Os planos dos Comuns eram completos. Mimeografados, bem explicados. Dividiam-se em:
>
> 1) Estudo exterior do local
> 2) Estudo interior do local
> 3) Planta do banco
> 4) Mapa da rua
> 5) Tráfego: problemas, sinaleiros a serem encontrados, duração das luzes vermelhas, opções de saída
> 6) Memorial descritivo do assalto: entrar, apontar armas, dizer: isto é um assalto, todos de mão para o alto, levar os funcionários para o banheiro, localizar o gerente, recolher o dinheiro, se afastar, não dar tiros desnecessários, não correr na rua.
> 7) Usar disfarces: aloirar os cabelos, usar perucas, óculos, bigodes, dentes postiços, falar errado durante o assalto, pronunciar nomes falsos, gritar apelidos inventados usar um pouco de espanhol, muchacho, hombre, hijo de una puta, la gaita, decoraram, foram ver o banco.
>
> Leram, decoraram, foram ver o banco. Passaram em frente várias vezes. Examinaram os guardas que ficavam de metralhadoras na mão. Observaram o movimento. Conferiram com os dados dos relatórios. Tudo pronto (BRANDÃO, 1976, p.211)

[221] Diga-se de passagem que mesmo a noção de autoria, que temos empregado ao longo do texto, é como que questionada pela estrutura desse romance de Loyola Brandão. Os excertos que reportam a vestígios documentais do passado, por exemplo, como devem ser lidos? O narrador é o responsável por entrecortar o seu discurso com esses registros? O narrador é o organizador desses registros? O narrador enuncia esses registros? As mesmas questões são postas em relação ao autor, sendo que outras poderiam ser feitas. *Zero* é uma cacofonia de vozes? Seu autor é dissolvido quando o leitor se depara com uma reprodução de um documento da época? Se de fato Loyola atuou, na produção desse livro, como aquele escritor operativo de que nos falava Walter Benjamin, então estamos muito próximo aqui de uma arte que se propõe confrontar a noção de autoria.

Se a respeito do primeiro fragmento o leitor pode argumentar que a supressão da etapa do planejamento busca atender à velocidade narrativa calcada em acontecimentos que se atropelam feito o fluxo televisivo abordado no capítulo anterior, de um modo que a busca por esse efeito de agilidade teria levado o autor a escolher não incorporar à cena uma situação em que os personagens discutiriam tudo sobre a ação, argumento que não nos parece incorreto, quando analisamos essa segunda cena de expropriação podemos compreender a referida supressão mais como o modo de o autor salientar o poder dos comandos revolucionários sobre aqueles que atuavam nos grupos-de-fogo. Nesse último fragmento, embora os guerrilheiros não apareçam discutindo a ação que pretendem realizar, o narrador detalha essa etapa de discussão descrevendo o modo como os Comuns elaboram seus planos. Do modo como a cena é construída, a ação armada não surge da articulação entre os membros que a executariam, mas sim de uma autoridade superior expressa por meio de um documento que deveria ser lido e decorado. No item seis da segunda cena evocada que trata do memorial descritivo do assalto, há a concatenação de uma sequência de gestos e palavras que devem ser desempenhados pelo guerrilheiro, algo que, quando lido em conjunto com a primeira cena de assalto, sugere a imagem de atores desempenhando o texto de uma peça planejada e escrita pelos "dramaturgos comandantes", algo que fica reforçado quando lemos, no item sete, a menção ao uso de disfarces. No romance, aquele momento que indicaria a agência dos sujeitos na ação pretendida, é ironizado pela menção a um documento que dilui a participação dos guerrilheiros na elaboração do plano e que reporta, de um modo bem humorado, ao exercício do poder dos comandos revolucionário sobre os combatentes. Considerando o desfecho da cena, no qual a ação é desbaratada pela repressão, é então a pretensão do comando dos Comuns de arquitetar planos "completos", "bem explicados", que é ridicularizada, pois por mais que os planos tenham sido detalhados no documento lido pelos combatentes, a ação prática é malograda em razão de um aspecto não considerado pelo comando que elaborou os planos.

> Eles partem para a primeira ação conjunta.
>
> Criiiiiiiiinnch, os pneus rangem com a brecada. As portas batem. Jorge das Calças salta na frente, pistola Luger na mão. Corre para o banco. Os outros saem devagar, enquanto Jorge chama a atenção. Os guardas erguem as metralhadoras. Era a hora de Malevil apontar a sua e gritar: não se mexam. Malevil perdeu a voz (1), não disse nada. Os guardas metralharam Jorge das Calças. As balas fizeram com que ele se erguesse no ar e voasse para o meio fio, todo estraçalhado. Nesse meio tempo, José e Átila estavam dentro do banco. Guardaram rapidamente os revólveres. Respiraram fundo e se

> encaminharam para o balcão. Enfiaram as mãos nos bolsos. Tiraram trinta cruzeiros cada um e disseram para a funcionária apavorada;
>
> . Queremos fazer um depósito. (BRANDÃO, 1976, p.212)

Assim, justo no fragmento que o narrador elogia os planos dos Comuns, enumerando em detalhes os componentes considerados para a arquitetura do assalto, o autor optou por dar um desfecho trágico para ação guerrilheira. A personagem Jorge das Calças acaba sendo "estraçalhada" pelas forças de repressão, imagem potente que se adequa ao repertório relacionado ao corpo em pedaços, que surge ao longo da narrativa, e que aqui funciona como o contraponto aos planos que ficaram apenas no papel. Na nota 1 que descreve a perda da voz de Malevil, o narrador faz o seguinte comentário: "não perdeu; não acredito que tenha perdido. Voces saberão mais tarde porque". Quando avançamos na narrativa veremos que a postura de Malevil foi a postura do traidor. Desse modo, o autor de *Zero* contrapõe, no mesmo fragmento, a confiança do comando em sua própria capacidade de planejar e executar ações de expropriações e a fragilidade, os medos, o egoísmo do traidor. Diante do corpo estraçalhado, resta a certeza de que os planos malograram. O artifício encontrado por José e Átila para se livrarem da prisão, por fim, ressalta que o jogo de cintura, a capacidade de respirar fundo e agir mesmo sob tensão, são infinitamente mais necessários à causa desses estranhos guerrilheiros que a simples encenação do roteiro elaborado pelos comandos.

Tornemos à expropriação narrada no fragmento "Beba mais um cafezinho". Gostaríamos de destacar agora os efeitos de humor atrelados a interferência irônica do narrador na cena representada. Na nota dois que se refere à informação de que os planos haviam sido "recebidos num envelope", o narrador comenta "claro", comentário que por mais singelo que pareça é o que evidencia a ironia construída pelo autor, pois por meio dessa expressão o narrador explicita a subversão, em seu relato, do que seria o componente documentário de que nos falava Dominick LaCapra. Muito da cominicidade do fragmento "Beba mais um cafezinho" deriva justamente do modo como a peça que deveria ser executada conforme os planos mimeografados é frustrada em função da ausência do gerente. Se a frustração dos planos vista na morte de Jorge das Calças propõe uma crítica ácida à pretensão do comando de planejar ações impecáveis, o efeito cômico da ausência do gerente, que não chega a frustrar o assalto, é verdade, reforça a mesma crítica, agora por meio do riso. Se os guerrilheiros se vêm na necessidade de fugirem do roteiro que lhes foi entregue ao serem confrontados com os

contratempos da ação armada, a pausa na jornada de trabalho do gerente e a reação dos funcionários do Banco ao assalto, conforme indica o narrador nas notas três, quatro e seis, atenderiam ao roteiro das normas de conduta registradas no "Manual de comportamento durante assaltos", o que não deixa de ser uma forma de o autor desenvolver a mesma ideia acerca da capacidade de dado documento (planos de assalto ou manual bancário) determinar as ações de um grupo. Novamente, a palavra escrita surge como determinando os gestos e as ações dos sujeitos. A remissão ao manual reorienta a leitura que fazemos da cena, onde lemos "os funcionários ergueram os braços", não mais pensamos exclusivamente num gesto espontâneo, numa reação do corpo ao perigo, mas sim num tipo de postura eficiente, que atende a uma norma padronizada. Além disso, a própria menção ao manual suscita um efeito cômico ao indicar que a recorrência de roubos é tamanha que demandou dos bancários a elaboração de regras de conduta a serem assumidas pelos assaltados. Na nota cinco, posicionada logo após a informação de que o caixa "começou a tirar o dinheiro e passar pela a sacola de plástico", o narrador faz um tipo de comentário que gera um distanciamento abrupto da matéria tratada. Referindo-se à sacola utilizada pelos guerrilheiros, ele comenta que se trata de "uma sacola muito feia, com flores berrantes" e acrescenta que "anda ruim o desenho industrial deste tipo de sacolas" (p.206).

Na sequência, quando constrói a imagem quase circense do guerrilheiro El Matador nervoso a ponto de não conseguir acertar os maços de dinheiro na sacola, verificamos a carcaterização do guerrilheiro como um sujeito frágil, incapaz de sustentar a conduta militar preconizada por sua organização. A composição torna-se mais cômica quando lemos que a personagem estava disfarçada com uma "peruca loira" e um "bigode falso." Por fim, o fragmento que estamos tratando termina com a fuga dos guerrilheiros, está é bem sucedida porque uma norma burocrática exige dos seguranças do banco uma "requisição de viatura" que os autorize a realizar a perseguição aos assaltantes.

A necessidade de o combatente utilizar disfarces do gênero, conforme está posto no sétimo item da cena de assalto de que tratávamos, embora evoque a vivência na clandestinidade, resulta também na imagem do guerrilheiro travestido, o que não deixa de ser outro procedimento que visa o humor. Em determinada altura da narrativa, vemos Gê, o líder dos guerrilheiros, "vestido de mulher, pintado como puta, peruca loira" (p.200). Noutra passagem, sabemos que as forças da repressão confundiram dois

guerrilheiros com duas prostitutas. Na medida em que realça esse procedimento de disfarçe adotado pelos guerrilheiros históricos, o texto não deixa de associar à condição do guerrilheiro a sua capacidade de vestir uma máscara. No caso da passagem em que o líder dos Comuns aparece travestido, temos aqui uma inversão, mesmo que provisória, de gêneros. Embora seja um disfarce, no universo de *Zero* essa transformação adquire outro sentido, pois uma das problemáticas que Ignácio de Loyola desenvolveu no romance diz respeito justamente à condição do indivíduo atravessado por múltiplas identidades.

Em suma,o elemento que mais distingue a representação da guerrilha em *Zero* daquela que surge em outros romances políticos é o humor. Não que outros títulos não tenham também explorado essa dimensão. *Reflexos do baile*, por exemplo, é atravessado por uma ironia ao mesmo tempo perspicaz e deleitosa conquistada, muitas vezes, por meio de um procedimento análogo ao utilizado por Ignácio de Loyola Brandão, qual seja, a intromissão do narrador na história narrada. O que pretendemos destacar nessa seção é que em *Zero* o humor é fundamental para a caracterização da experiência histórica. Toda a saga dos guerrilheiros desse indefinido país da América Latíndia é construída com recursos que remetem à ironia, ao non sense e à paródia. Se as passagens que analisamos nesta seção o humor parece evocar mais diferentes formas de ridicularização, naquelas que trataremos a seguir percebemos a emergência de outro tipo de efeito de humor ligado ao modo como o escritor parodiou a bíblia.

Guerrilha e paródia

Em *Uma teoria da paródia,* estudo já citado de Linda Hutcheon, a autora escreve que:

> quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacinam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia (HUTCHEON, 2000, 34)

Poderíamos assumir essa afirmação como ponto de partida para compreendermos o tipo de paródia empregado por Ignácio de Loyola. A intenção de o autor parodiar algumas passagens da bíblia pode ser sondada quando nos recordamos da

atmosfera religiosa que imprega o universo de *Zer*o, abordada no capítulo anterior quando apresentamos a personagem Rosa. Vimos até aqui que a atmosfera católica dominante na narrativa formula uma crítica tanto à postura institucional da Igreja em relação ao poder, quanto ao modo como a religiosidade alimenta visões de mundo avessas à ciência. Ao parodiar a bíblia, Ignácio de Loyola inverte, subverte e profana a narrativa que em muitos sentidos moldou os valores de seu mundo. Ao mesmo tempo, quando reatuliza nos termos da vida política de fins da década de 1960 a história do Cristo, o autor como que reescreve o novo testamento, indicando que a mitologia bíblica, conforme o ângulo que a observamos, ainda opera no presente histórico da produção de livro. Amor, compaixão, culpa, traição, martírio, sacrifício, esses tópicos do catolicismo se mostram, mesmo que parodiados, como atuais.

Só que a paródia da bíblia realizada pelo autor não se restringe a esse movimento de salientar a atualidade do mito. Com ela, Ignácio de Loyola como que pretendeu parodiar a história das organizações armadas. É certo que no momento em que redigia o seu *Zero*, a rigor essa história ainda não havia sido escrita. Entretanto, se pensarmos a experiência histórica como um texto escrito pelo tempo, e se recordarmos que a saga da luta armada já havia naquela altura gerado a produção de muitos discursos sobre ela, mesmo que em muitos casos esses discursos se limitassem à propaganda oficial contra "os terroristas", podemos entender que Ignácio de Loyola Brandão fez uma paródia desse texto. Essa sugestão pode ser apurada hoje. Quando lemos os testemunhos da guerrilha que evocamos ao longo desse capítulo e quando os contrapomos ao romance *Zero*, é como se esse parodiasse o universo das organizações armadas. Em *Zero* há então a inscrição de uma paródia da bíblia, que atenderia aos propósitos mencionados acima, mas há especialmente o manejo dessa paródia como forma de parodiar a experiência histórica, no que temos um movimento de via dupla, de questionamento da fé e dos mitos católicos que prevalecem no mundo, por meio da "reatulização" da narrativa da fé no presente histórico, e da crítica ao fundamento das organizações armadas por meio da caracterização dos guerrilheiros como membros de uma seita religiosa cujas bases inauguraram o calendário do tempo ocidental.

Vejamos algumas passagens do romance e busquemos refletir sobre as implicações da paródia da bíblia para a representação artística da guerrilha. Logo após aquele excerto no qual o narrador afirma que "de repente" os Comuns faziam parte da vida da população lemos o seguinte trecho:

> (lenda) seriam comandados por um guerrilheiro magro, barbudo, que fumava charuto. Era chamado Gê, pelo seu povo: O nome verdadeiro era Geraldo. Seu pai tinha sido carpinteiro, ele se formara em medicina e depois largara tudo (Brandão, 1976, p.86-87)

O líder dos Comuns é composto por uma remissão dupla, primeiro ao guerrilheiro Che Chevara e depois ao Cristo, remissão essa alcançada pela proximidade fonética entre os termos Gê, Che e "Je".[222] Como é possível observar, esse cruzamento de três "personalidades distintas" remete à propría temporalidade fraturada do romance, por meio da qual o passado (Jesus) e o futuro imaginado (Gê) se encontram no presente histórico da produção do romance (tempo de glória do Che Chevara). A caracaterização do pai de Gê como carpinteiro, ao evocar a personagem bíblica José, propõe uma inversão dos papéis de pai e filho, pois a protagonista do romance que também se chama José mantém uma relação com o líder dos guerrilheiros carcaterizada por um respeito filial. O universo cristão parodiado por Loyola vincula também os discípulos do Cristo aos guerrilheiros. José, embora não seja propriamente um discípulo cego, é o personagem que melhor representa o fascínio que o ídolo exerce sobre os homens, pois mesmo sua postura cética, sua descrença radical em relação ao mundo titubeiam diante da imagem do salvador, algo que fica explícito na cena que apresenta o encontro entre a protagonista e o líder dos Comuns.

José escuta falar dos Comuns e sente um tipo de atração que nem ele consegue explicar a si mesmo, passando vasculhar a cidade em busca de Gê, em busca da lenda que corre de boca em boca:

> "José ouvia falar que os Comuns tinham aparecido num bairro muito longe. Metralhadoras nas mãos, assaltavam bancos, carros blindados, indústrias.
>
> Ouvia o povo falar que eles ajudavam quem precisava. Davam dinheiro, traziam remédios, conseguiam médicos (1)
>
> ? Gê. Gê anda curando doentes por esse mundo (BRANDÃO, 1976, p. 134)

O narrador, que em mais de uma passagem confessa ter ódio das personagens que ele apresenta ao leitor, nessa nota que se segue ao boato em torno dos Comuns faz uma crítica bem direta à lenda criada em torno daqueles personagens históricos ao comentar que "imagem romântica acompanha heróis lendários". A romantização do

[222] A observação de que o nome do líder dos Comuns "repete os dois sons iniciais de Jesus" encontra-se no estudo de Tânia Pellegrini já apontado. PELLEGRINI... **Gavetas vazias**... p.146.

guerrilheiro que ocorria na história parece ter causado bastante desconforto no autor de *Zero*, por isso ele criou esse narrador que às vezes parece vocalizar as impressões do autor, embora seja nitidamente uma personagem de ficção. A narrativa expresssa que o interesse de José pelos Comuns se deve justamente à atmosfera lendária que os acompanha. O roubo de bancos, carros blindados e indústrias, a doação de dinheio, remédios e tratamento médico aos mais pobres, no contexto ficcional do romance, instauram como que uma prática calcada na justiça social, algo que atrai a protagonista. Desse modo, a promessa de igualdade social, representada aqui pela expropriação dos recursos acumulados em estabelecimentos capitalistas em benefício dos miseráveis, é apresentada como capaz de suscitar a fé naqueles que, a exemplo de José, encontram-se inconformados pela configuração desigual da sociedade. Mais o autor desenvolveu essa ideia de forma mais abrangente, posicionando a protagonista em situações nas quais ela, mesmo que momentaneamente, despoja-se de seu niilismo e performa o discípulo impressionado com o poder milagroso do mestre:

> José foi abrir a porta, o homem entrou. Não perguntou nada, foi entrando. Olhou para José, um instante e foi se acomodar no sofá. Magro, barbudo, roupas velhas parecia forte, apesar da magreza. O olhar impressionou José. Era decidido. Uma lâmina. Foi pelo olhar: José abriu a porta e percebeu: este homem precisa entrar, descansar.
>
> Rosa estava no banheiro e o cheiro podre continuava na casa, como se fosse uma camada de gases. O homem farejou o ar, dormiu. José teve vontade de tirar o coturno dele, desses usados pelo exército.
>
> O homem acordou, tarde da noite. José trouxe café, pão. Esse homem dá vontade de que a gente faça coisas por ele. Ele faria pela gente, se fosse necessário.
>
> ? Dormi muito.
>
> . Dois dias.
>
> O sotaque era como se ele soubesse mil línguas, não falasse direito nenhuma e falasse todas ao mesmo tempo. O homem colocou a mão no ombro de José. Havia tranquilidade no rosto cansado. Uma coisa rara, essa calma, essa segurança. Em toda parte, todos só tinham incerteza (LOYOLA, 1976, p.175-176)

O encontro da forma como é narrado propõe que logo a partir do primeiro contato impôs-se uma relação de hierarquia entre os dois, algo observado já na chegada de Gê, que adentra a casa de José e se acomoda num sofá sem dizer uma palavra. A caracterização de Gê como "magro, barbudo" de "roupas velhas" evoca uma das imagens mais difundidas do Cristo e funciona no romance como modo de o autor impor ao leitor uma apreensão paródica da bíblia e da história. Algo que nos chama a atenção nesse trecho é o modo como o narrador apresenta a impressão que o olhar de Gê causou em José, destacando que foi justamente esse olhar "decidido" que se aparentava a uma

"lâmina" o responsável por a protagonista reconhecer em si a vontade de agir como um discípulo daquele que ele tanto procurava. Quando o narrador menciona que José percebeu que "este homem precisa entrar, descansar" ou quando ele expõe a vontade da protagonista de "tirar o coturno" de Gê, ou quando ele descreve que José alimentou o líder dos guerrilheiros após este acordar, percebemos então que a relação de discípulo-mestre já se impôs entre os dois. A esta cena, assim como vimos naquele trecho em que se verifica a aproximação de uma jaculatória e de uma pixação de banheiro, Loyola mescla a atmosfera de podridão que provém do banheiro no qual Rosa padece de diárreia, desse modo, embora estajamos indicando que a estrutura de *Zero* sofre uma virada com a entrada da guerrilha em cena, verificamos que o autor conseguiu inserir os traços definidores de sua atmosfera (pobreza, sujeira, ruínas, adoecimento do corpo) mesmo em passagens que poderiam dispensá-la. Ao mesmo tempo, a elevação do espírito atrelada ao componente literário que reencarna o Cristo é rebaixada pela presença de um corpo que exala podridão. A sugestão de que o homem dormiu por dois dias logo depois de ter farejado o ar, por fim, faz justamente troça dessa conspurcação do elevado por meio da matéria grotesca.

José identifica na face do líder "uma coisa rara", "calma" e "segurança" quando "em toda parte, todos só tinham incerteza" (p.176). Na perspectiva da protagonista, portanto, desde o primeiro encontro, o líder dos Comuns evoca uma força que se impõe contra o medo da atmosfera política. A remissão à figura do messias vai sendo construída até atingir o ponto mais hilário em que a protagonista reverencia Gê por meio de uma construção frasal que reproduz o que teria sido a fala que um centurião romano teria dirigido ao Cristo, de acordo com um trecho do capítulo 8 do Evangelho de Mateus:

> Uma coisa rara, essa calma, essa segurança. Em toda parte, todos só tinham incerteza.
>
> . Você sabe, eu sou Gê.
>
> (Eu sabia, mas não queria admitir para mim mesmo, era medo)
>
> . Senhor, não sou digno de que entreis em minha casa.
>
> Rosa abriu a porta do banheiro, o cheiro correu pela casa e desapareceu. Rosa chegou, tocou Gê pelas costas, ele estremeceu e se virou, rápido. Sorriu.
>
> (Diga uma só palavra e ela estará salva.)
>
> Gê pegou na mão de Rosa, ela se encolheu, voltou ao quarto.
>
> . Ela está sofrendo uma crise de abulia. Você precisa ir ao médico, ao psiquiatra.
>
> ? Abulia.
>
> . É. A pessoa perde a vontade, fica apática. Tanto faz ir, como vir. Tem abúlicos que passa dias de pé, no mesmo lugar.

> José queria perguntar mais. Saber o que era possível fazer por Rosa. Mas Gê se despidiu, batendo nos ombros de José (BRANDÃO, 1976, p.176)

Quando de fato tem certeza de que o visitante é Gê (na verdade, o autor estabelece que José já sabia da identidade de Gê, mas sentia medo de admitir isso pra si mesmo), ou melhor, quando de fato reconhece a si mesmo a identidade de seu visitante, José pronuncia, ou reencena, a fala daquele personagem bíblico que clamou ao Cristo que este salvasse seu criado pronunciando apenas uma só palavra. No capítulo 8 de Mateus, assim como em outras passagens da bíblia, o Cristo aparece realizando milagres, curando um leproso que lhe interpelou, livrando o criado do centurião romano da enfermidade que havia lhe deixado paralítico, livrando a sogra de Pedro da febre apenas tocando-lhe a mão. Assim, quando o autor de *Zero* coloca a protagonista do romance clamando que Gê "diga uma só palavra" pra livrar Rosa de seu padecimento, a cena do milagre operado pelo Cristo adquire outro significado. Gê, como o Cristo, também pega na mão da adoecida. Contudo, o texto bíblico é subvertido quando no lugar do milagre, o autor inventou outra solução para a enfermidade de Rosa. Gê, nessa passagem, performa então o médico (assim como Che Guevara) que diagnostica Rosa e que lhe recomenda um psiquiatra. Dessa forma, à prática milagrosa, fundada basicamente na fé, o autor superpõe a prática medicinal. O Cristo reencarnado em Gê não realiza o tipo de milagre realizado pelo Cristo bíblico, mas adota uma postura que, na realidade não mítica, ou no universo não religioso, também promoveria a cura.

Outra cena que representa um "milagre" de Gê reporta ao mito da transformação da água em vinho apresentado no capítulo 2 do Evangelho de João. Para evidenciarmos a inversão proposta pelo autor, recordemos alguns trechos da passagem bíblica em questão e logo em seguida vejamos como ela foi parodiada:

> CAPÍTULO 2
> 1 E, ao terceiro dia, fizeram-se umas bodas em Caná da Galileia; e estava ali a mãe de Jesus.
> 2 E foi também convidado Jesus e os seus discípulos para as bodas.
> 3 E, faltando vinho, a mãe de Jesus lhe disse: Não têm vinho.
> (...)
> 6 E estavam ali postas seis talhas de pedra, para as purificações dos judeus, e em cada uma cabiam dois ou três almudes.
> 7 Disse-lhes Jesus: Enchei de água essas talhas. E encheram-nas até em cima.
> 8 E disse-lhes: Tirai agora, e levai ao mestre-sala. E levaram.
> 9 E, logo que o mestre-sala provou a água feita vinho (não sabendo de onde viera, se bem que o sabiam os serventes que tinham tirado a água), chamou o mestre-sala ao esposo,
> 10 E disse-lhe: Todo homem põe primeiro o vinho bom e, quando já tem bebido bem, então o inferior; mas tu guardaste até agora o bom vinho.

> 11 Jesus principiou assim os seus sinais em Caná da Galileia, e manifestou a sua glória; e os seus discípulos creram nele (BÍBLIA, p.794)

Podemos verificar na citação que segue que Loyola Brandão dialogou não apenas com a imagem da conversão da água em vinho, mas com toda a cena na qual esse milagre é apresentado no texto bíblico. O excerto de *Zero* evoca também a circunstância do casamento que levou o Cristo a realizar o milagre, bem como a impressão que esse milagre teria gerado sobre os discípulos de Jesus. Há, além disso, uma nítida transformação da cena bíblica, algo que se verifica pela supressão da personagem da mãe do Cristo e pelo destaque dado à moça que irá casar:

> EM LUGAR DE GROSELHA, GE PÕE O VINHO
>
> Então se soube, correu de boca em boca, folhetos clandestinos contaram; a filha de um dos homens de Ge, o líder dos Comuns, ia se casar. Era um homem muito pobre, que não tinha nada, como a maioria daqueles que seguiam Ge. Mas a menina queria uma festa, porque casamento é casamento, é uma vez na vida. Se houver outro não pode ter festa, nem nada. Na casa do homem iam se reunir vizinhos, amigos, os parentes. E não tinha vinho, nem cerveja, chope, ou qualquer outra bebida alcoolica, apenas água e groselha com raspa de gelo. E a noiva estava triste, proque quanto mais pobre, maior deve ser a festa de casamento. O pai da noiva disse a Ge;
>
> . Eles não tem chope, nem cerveja, nem nada.
>
> ? O quequeeu posso fazer.
>
> Gê foi ao fundo da casa, olhou os baldes cheios de água, groselha e açúcar. Á noite, apanhou um jipe, bateu numa adega, quando o homem abriu, Ge apontou o revólver. Trouxe tres barris de vinho bom, deixou no lugar da groselha.
>
> Com isto, Ge manifestou o seu caráter e os seus discípulos acreditaram nele (BRANDÃO, 1976, p.183)

Zero é composto por uma série de mini-histórias, pequenas narrativas que compõem a história mais ampla da peregrinação de José. Por vezes o autor cria um personagem apenas para compor um desses fragmentos autômos. Noutros trechos, como é o caso desse que acabamos de citar, o autor apresenta personagens importantes da trama vivenciando uma dessas histórias paralelas que se despreendem do enredo principal. No fragmento citado, temos a mescla dos dois procedimentos, a história do casamento de uma dessas personagens que surgem apenas uma vez na narrativa e o protagonismo de Gê, o líder dos guerrilheiros que aparece em várias passagens do romance. O casamento aqui novamente é posto como um sonho de realização da mulher, algo que deve ser consumado por meio de uma grande festa. A pobreza material do pai da jovem atua como um empecilho para a realização dessa cerimônia, pois, como destaca o narrador, na casa do homem "não tinha vinho, nem cerveja, chope, ou

qualquer outra bebida alcoolica". A menção a outras bebidas que não aquela que é considerada sagrada para os cristãos reescreve o mito da conversão da água em vinho em outros termos, de modo que no romance o que é realçado é mais a busca das personagens pelos efeitos do álcool. O narrador de *Zero* não tem qualquer complacência pela situação dos mais pobres e sempre que encontra uma ocasião debocha do que seriam hábitos dessa classe, algo que fica evidente no trecho onde lemos que "a noiva estava triste, porque quanto mais pobre, maior deve ser a festa de casamento". A postura do narrador se contrapõe à de Gê, este evoca a compaixão de Cristo pelos mais necessitados. É essa compaixão parodiada que o leva a assaltar "três barris de vinho', solucionando assim o problema da penúria do pai daquela que ira se casar. A afirmação de que "os discípulos"de Gê passaram a acreditar nele depois do feito parodia a impressão que o milagre da conversão da água em vinho teria causado sobre os fieis do Cristo. O inusitado milagre consistiu na verdade num assalto, algo que, vindo do líder dos guerrilheiros, evoca as práticas de exproprirações dos agrupamentos armados.

Aqui, contudo, a causa deixa de ser a revolução, e passa a ser o casamento, a viabilização de uma cerimônia que, na conjuntura ditatorial, não tem absolutamente nada de revolucionária. Desse modo, mesmo parodiando a cena de casamento presente no texto bíblico, o autor aproxima as personagens de Jesus e de Gê pelo modo como os coloca agindo como viabilizadores dessa cerimônia, ambos realizando ações que resolvem o problema da falta do vinho exigido para a festa. Em suma, é por um jogo de aproximação e distanciamento, de citação e invenção em relação ao texto bíblico, que o autor de *Zero* faz uma das críticas mais contundentes que a literatura dos anos 70 fez à luta armada

Em *Zero* percebemos a crítica da romantização do guerrilheiro que porventura poderia aproximar esse ator histórico da imagem do mártir. O autor tinha consciência de como os processos históricos demarcavam o surgimento da figura do herói, como indica aquela nota de rodapé que fez referência explícita e esse romantismo em torno do combatente ou como está expresso na crítica ao heroísmo percebida na saga do personagem o Herói. O ponto no qual o autor se concentrou para confrontar essa imagem do heroí romantizado é a representação do líder Gê como o Cristo.

Após receber a visita de Gê, José se lança numa busca pelos Comuns, movimento esse estimulado pelo modo como o narrador situa a protagonista acompanhando as notícias que correm a respeito dos guerrilheiros.

Gê se despediu, batendo nos ombros de José.

No mês seguinte, José ouviu falar de Gê. Sua fotografia estava nos jornais e nos cartazes que o Governo espalhara nos bares, rodoviárias, estações, bancos, postos de gasolina, cinemas, teatros, igrejas, bilhares, entradas de estádios. De hora em hora, aparecia na televisão; Contribua para a Paz do Seu País – Denuncie este homem às autoridades – Ele assassinou País de Família – Roubou o Tesouro Nacional – Pregando a subversão.

Falava-se dos Comuns. Querem derrubar a ditadura. Nunca tinha prestado atenção, antes.

PRONTO PARA ME RECEBEREM

José sentiu: Assim não era possível viver.

? Mas o que ele podia fazer.

Tentou encontrar um Comum.

? Como?

Corria que eles se escondiam. Em volta da cidade. Percorreu de ônibus, a pé, de táxi. Todos os subúrbios, matos, lagoas.

Soube que eles se escondiam em subterrâneos. Debaixo das ruas, como os Vietcongs. Saíam à noite, soltavam bombas nas delegacias, quartéis, casas de políticos, atiravam em militares.

? Onde achar esses subterrâneos.

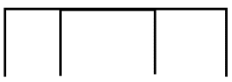
Noites e noites pelas ruas. Esperando uma tampa se abrir e dali sair um Comum. Então, ele tentaria a aproximação. Gê era seu amigo. / Devia ser/

? Será que Gê se lembrava dele.

Estavam raptando gente, exigindo que libertassem presos políticos.

? E se os comuns me recebem, será que estou preparado para eles.

Certa manhã, quando acordou, José viu. Na sua porta:

 **[BRANDÃO, 1976, [p.177]**

A cena da visita narrada no fragmento “Encontro com Gê” é concluída com uma mudança temporal a partir da qual o narrador descreve a ascenção do comandante dos Comuns. Após indicar que a protagonista havia ouvido falar do líder dos guerrilheiros, o narrador menciona a fama conquistada por ele, a presença de sua fotografia em todos os cantos da cidade. Aqui é como se o guerrilheiro fosse, guardadas as diferenças, uma daquelas celebridades que surgem no romance. Ora, esse status de fama, conforme observamos no capítulo anterior, acarreta em José uma admiração e uma repulsa pelos sujeitos que se destacam em seus respectivos campos a ponto de se tornarem conhecidos

por milhares e milhares de pessoas. Já afirmamos que algo da angústia de José diz respeito ao fato de ele ser um anônimo, um homem comum, como o narrador descreve. O texto sugere com isso que a aproximação de José da guerrilha se deveu em parte ao fato de ele passar admirar uma celebridade que é representada como encarnando um dos personagesn mais célebres, se não o mais, da história do ocidente. Mesmo a condição de perseguido, de sujeito imerso numa vida clandestina, de homem denunciado pelo poder, mesmo essa condição favorece à fama do guerrilheiro.

Situamos o fragmento "Pronto para me receberem" em relação ao final do fragmento que trata do encontro entre José e Gê porque essa a aproximação dos dois excertos impõe um sentido específico para o sentimento de José traduzido no trecho "assim não era mais possível viver". A perseguição à Gê, toda a operação discursiva que busca fazer a população se insurgir contra o líder dos Comuns, eis uma leitura possível para a aproximação dos dois fragmentos, leva a protagonista a sentir a própria impossibilidade da vida. Após o texto exprimir esse sentimento, o narrador menciona que José se lançou na busca pelos Comuns, no que temos a indicação de que seu sentimento de desapego da vida foi sucedido pela extrema devoção ao líder. A protagonista descobre, por ouvir dizer, que os guerrilheiros se "escondem" no subterrâneos, o que pode ser lido como uma metáfora da clandestinidade, mas também como a espacialidade inventada no mundo fictício. Em *Zero*, temos que os Comuns vivem debaixo das ruas. Não deixa de ser interessante a referência aos esconderijos dos Comuns. Se a encarnação de Cristo em Gê aponta para uma atmosfera onde a fé remete àquilo que é divino e elevado, àquilo que seria superior e que se encontraria no alto, esses guerrilheiros ficcionais habitam os inferiores da terra.[223] Assim temos que a salvação divina proporcionada por Gê emerge do subsolo, remetendo assim ao inferno. Essa permutação do alto que representa a fé pelo baixo que representa o inferno, conforme já tratamos no capítulo segundo, imprime na atmosfera do romance um clima de relativização das hierarquias, dos lugares prefixados, algo que fica mais explícito numa composição que surge na cena do sacrifício da Rosa:

> Diabo é o bem
>
> Deus é o Mal
>
> Diabo é o Amor

[223] À luz desse último comentário, não nos parece despropositada a ideia de que o radical grego que compõe o nome do líder dos Comuns sugerir seu pertencimento à terra, e não aos céus, ' algo que nos levaria considerar um quarto significado que se somaria àqueles dois já apontados

Deus é o Ódio

Diabo é Bondade

Deus é Maldade

Felicidade

Infelicidade

Abundãncia

Miséria e fome

Paz

Guerra (BRANDÃO, 1976, p. 255)

Em síntese, ao apresentar Gê como uma personagem que a qualquer momento pode sair debaixo da terra, o narrador propõe desestabilizar as compreensões dualistas respaldadas em polarizações rígidas entre o bem e o mal, algo que é corroborado quando nos recordamos que em algumas passagens de *Zero* os guerrilheiros agem mais como terroristas do que como um guerrilheiro propriamente, portanto, mais como algozes e menos como vítimas, mais como o diabo, e menos como o Cristo.

Mencionemos brevemente um aspecto sobre o qual não nos deteremos mas que pode suscitar outras considerações pertinentes, conforme já suscitou, na verdade. Ao fim do fragmento que narra a busca de José pelos Comuns lemos a inscrição de um símbolo que se apresenta como mais um dos enigmáticos sinais espalhados pelo romance. Tânia Pellegrini, uma autora que se ateve a esse aspecto de *Zero*, evocando o que denomina de "estudos da simbologia esóterica", afirma que "o traço horizontal significa o plano da terra, onde a vida flui e se renova sempre". No caso do símbolo dos Comuns, poderíamos concluir haver nele a inscrição dessa linha horizontal em referência ao plano da terra, algo que reforça a leitura que associa Gê ao baixo, embora simultanemante a personagem seja vinculada também ao alto. Segundo essa mesma autora e de acordo com os mesmos princípios da simbologia esotérica, "o traço vertical representa o princípio ativo do poder espiritual". Embora dialogue explicitamente com a bíblia, o autor de *Zero* preferiu associar os Comuns a um símbolo que destoa sensivelmente do símbolo sagrado dos cristão, isso a despeito de o autor evocar a imagem da cruz em algumas passagens, a exemplo daquela no qual a multidão clama para que opositores políticos sejam crucificados (p.181). Se considerarmos a leitura das linhas verticais e horizontais conforme os princípios esotéricos referidos pela crítica (o

que não nos parece nenhum despropósito, uma vez que vimos que o romance dialoga bastante com o espírito da contracultura para o qual o esoterismo consistia numa prática valorizada), temos que na cruz sobressai a dimensão vertical, enquanto que no símbolo dos Comuns há uma ênfase maior no plano horizontal dos quais se desprendem quatro pequenas linhas verticais que apontam para baixo e reforçam com isso a simbologia que prevalece na linha maior, a horizontal. [224]Essa leitura do sinal dos Comuns apenas reforça o que falávamos sobre a vivência dos guerrilheiros nos inferiores da terra.

Gostaríamos de enfatizar, ainda a respeito da caracterização dos guerrilheiros em *Zero,* especialmente a oscilação entre aquilo que se volta para terra e aquilo que remete à superioridade do espírito que se volta para os céus. Se na cena do casamento Gê é caracterizado como aquele que viabiliza o prazer do álcool, portanto, um prazer distante do lugar sagrado que o vinho adquire na teleologia cristã, um prazer que evoca o baixo corporal, naquelas passagens em que essa personagem conversa com José é como se ela expusesse sobretudo o poder das ideias. Nessas passagens se verifica também um tratamento irregula dador à dimensão da experiência da guerrilha, tratamento que permite alcançar os horizonte político que davam sentido à ação armada.

Apenas para situarmos a passagem que comentaremos a seguir, algo importante de mencionar é que o romance relaciona a participação de José no agrupamento dos Comuns às situações nas quais o líder dessa organização aparece aliciando a protagonista. O diálogo transcrito a seguir se inicia com Gê afirmando ter conhecimento das ações de roubo e assassinato realizadas por José.

> . Eu tenho sabido de você.
>
> ? De mim.
>
> . Dos teus pequenos roubos, das mortes.
>
> . É
>
> ? Por quê.
>
> ? Por quê.
>
> . Talvez seja um dos nossos.
>
> . Eu não quero.
>
> ? Por quê
>
> Não sei o que vocês querem. Não quero chefes. Não quero ninguém, mandando em mim. Quero ser, eu.

[224] Consultar PELLEGRINI...**Gavetas Vazias**... p.142-149.

> . Tudo isso quer dizer, coisa nenhuma. Você também não sabe, o que quer.
>
> ? Precisa.
>
> . Você é bom, atira bem, tem coragem, faz besteiras de amador e essas besteiras te salvam
>
> (Mas eu tenho medo de ser deles)
>
> Então, Gê dizia: (BRANDÃO, 1976, p.188)

Antes de prosseguir na transcrição da passagem que queremos comentar, cabe aqui uma observação sobre o que José afirma a Gê. O leitor do romance *Zero* percebe que quando a protagonista afirma algum querer, na verdade, é o que a narrativa insinua, ela parece não saber ao certo o que quer. Como lemos num dos fragmentos da série "Pensamento do Dia", a protagonista diz "que queria ter certeza / que alguém me desse certeza / que Gê está certo, o caminho é esse" (p.257). Esse não querer enunciado por José contrasta, por exemplo, com aquela passagem na qual a personagem se coloca na posição de discípulo de Gê. Essa indecisão da protagonista apresenta as investidas de Gê como uma força que tenta intervir na batalha que ocorre na consciência da protagonista. Ao ser caracterizado como alguém imerso em incertezas, indecisões, dúvidas, José condensa assim a imagem do sujeito que oscila entre duas opções, ser discípulo ou não ser, ser um "Comun", e conquistar a partir disso o mesmo tipo de fama alcançada por Gê, ou ser apenas um homem comum. Vejamos como autor desenvolveu o diálogo supracitado:

> Então, Gê dizia:
>
> "Pois eu invejava os arrogantes, ao ver a prosperidade dos perversos. Para eles não há preocupações, o seu corpo é sadio e médio. Não partilham das canseiras dos mortais, nem são afligidos como os outros homens. Daí a soberba que os cinge como um colar, e a violência que os envolve como manto. Os olhos saltam-lhes da gordura; do coração brotam-lhes fantasias. Motejam e falam maliciosamente; da opressão falam com altivez. Contra os céus desandam a boca e a sua língua percorre a terra. Por isso o seu povo se volta contra eles e os tem por fonte de que bebe a largos sorvos. Eis que são estes os ímpios; e sempre tranquilos aumentam suas riquezas. Com efeito, inutilmente conservei o puro coração e lavei as mãos na inocencia. Pois de contínuo sou afligido a cada manhã castigado''(1)
>
> E José referindo-se a si mesmo, respondeu para Gê:
>
> "Não lhe encontrareis no fundo nem rancor, nem azedume, nem despeito. Os maus só lhe inspiram tristeza e piedade. Só o mal é o que inflama em ódio. Porque o ódio ao mal é amor do bem, e a ira contra o mal, entusiasmo divino' (p.2)
>
> E Gê, também se referindo a si mesmo, neste monólogo a dois:

> Nest'alma, tantas vezes ferida e transpassada tantas vezes, nem de agressões, nem de infamações, nem de preterições, nem de ingratidões, nem de perseguições, nem de traições, nem de expatriações perdura o menor rasto, a menor ideia de revindita. Deus me é testemunha de que tudo tenho perdoado' (p.3)
>
> Finalizou José, quase convencido;
>
> "Não há nada mais trágico do que a fatalidade inexorável deste destino, cuja rapidez ainda lhe agrava a severidade" (p.4) (BRANDÃO, 1976, p.188-189)

A transformação do diálogo entre os personagens num jogo de citações pode ser pensada a partir de várias perspectivas. O que fica sublinhado na mudança brusca de estilo, no salto dos falas rápidas para as falas mais extensas que citam respectivamente o livro do Salmos e a célebre (pelo menos no meio jurídico), *Oração aos moços*, proferida por Rui Barbosa no ano de 1920, conforme o próprio narrador indica nas notas de rodapé, é justamente a contraposição entre um discurso que pode ser considerado como austero e dramático, do tipo que dificilmente surgiria num diálgo casual, e um registro da linguagem mais próximo a oralidade. Essa cacofonia de textos e vozes, essa combinação de estilos destoantes, é uma das principais marcas do romance de Ignácio de Loyola Brandão, como sugerimos até aqui. A partir de um outro ângulo, podemos destacar o efeito de comicidade provocado pelo modo como essas citações surgem, como falas de personagens que ao longo da narrativa não se comunicam por meio desse estilo ou se comunicam apenas parodiando esse estilo, no que temos uma cena totalmente exdrúxula. Seria possível por fim, percebemos qual a contribuição dessas citações para a construção da cena e para a caracterização dos personagens que dialogam. A citação de Gê do livro dos Salmos, além de reforçar sua caracterização como uma figura religiosa, apresenta um discurso que faz referência às desigualdades sociais da sociedade brasileira ao evocar aqueles que "sempre tranquilos aumentam suas riquezas". Grosso modo, é como se o romance atualizasse o perfil social apresentado na bíblia. "A soberba que os cinge como um colar" e "a violência que os envolve como manto" pode ser uma referência indireta às elites ditatoriais. Na medida em que sugere o confronto desse perfil por meio da revolta do povo, sonho que estava no horizonte das organizações armadas, a citação do Salmo feita por Gê sublinha o vínculo entre aquele tipo de socialismo que alguns padres que combateram os militares viam na história do Cristo e o socialismo que alimentou a luta armada, no que temos a sugestão de que os príncipios revolucionários estão ancorados numa leitura teleológica da história.

A respeito da citação de Rui Barbosa, podemos perceber que o autor escolheu justamente um trecho que evoca o deus dos cristãos. De um outro modo, por meio de um outro constructo linguístico, o estilo pomposo de tom jurídico também pode provocar um tipo de reatualização do passado no presente, pois, conforme se verifica num dos trechos, ele evoca "os maus" que "inspiram tristeza e piedade". O ódio apresentado como um tipo de amor, por sua vez, diáloga com outra passagem do romance, na qual a protagonista expressa uma ideia similar, no que temos aqui uma prática de auto-referência construída por meio da citação de um texto jurídico.

Os diálogos entre Gê e José propõem ao leitor a reflexão a respeito dos ideias que sustentavam as ações revolucionárias. A respeito disso, Jacob Gorender em seu estudo menciona algumas obras que sintetizam a atmosfera marcada pela valoração de certas ideias e teorias críticas. Assim, o autor de *Combate nas trevas* cita o livro *A revolução brasileira*, publicado em 1966 por Caio Prado Júnior, o livro *O colapso do populismo no Brasil*, que Octavio Ianni lançou em 1968, ou ainda o livro de Franz Fanon que veio ao público brasileiro em 1961, todas obras que apresentam um tipo de crítica (ao capitalismo, ao imperialismo, a determinada parcela da burguesia) afinada com os interesses dos revolucionários. Nesse caldeirão de ideias o autor referencia ainda obras de Althusser, Marcuse, Baran Sweezy, Celso Furtado. Quando percebemos o tipo de crítica formulada nesses textos, logo compreendemos melhor como alguns dos pressupostos e fundamentos das organizações guerrilheiras estavam ligados a esse campo de discussão das ideias revolucionárias.

Sendo um texto marcado por intertextualidade, por referência a outras obras, pela presença de citação de variados discursos, é de se espantar a quase ausência em *Zero* desse campo de ideias que alimentou a esperança na viabilidade da revolução. É certo que Gê é guiado por uma concepção de mundo que é apresentada como revolucionária, contudo, quando analisamos algumas passagens do livro de Ignácio de Loyola, é como se o autor tivesse optado por apenas insinuar o laço entre as ideias e a ação. Ora, isso está enfatizado na narrativa. No plano do romance ocorre que as ideias que faziam a cabeça das esquerdas, as discussões em torno da revolução no campo e nas cidades, ficam marginalizadas. Isso se deve em grande parte ao modo como o romance se articula no seio da contracultura, que tinha como um de seus valores justamente a aversão ao homem político e a crítica ao tipo que surge nos textos apontados por Gorender. Não podemos esquecer que José, quando se muda da pensão para o antigo

depósito de livros, lê todos os livros, com exceção daqueles de conteúdo político, considerados pela personagem chatos. Daí ele expressar o desejo de que alguém lhe explique os livros desse tipo. Em razão disso, a própria forma estética do romance, fragmentada, inconclusa e aberta se contrapõe às perspectiva das organizações armadas, que estavam sustentadas por metanarrativas históricas.

Tentemos refletir mais um pouco sobre esse problema à luz de outras cenas de diálogo entre José e Gê. Não podemos perder de vista que nos diálogos entre as duas personagens, mesmo naqueles em que não se verifica menção à bíblia, a figura de Gê aparece como um pregador enquanto que José performa o aprendiz, o ouvinte, o discípulo, relação essa pré-estabelecida a partir do momento em que o texto apresentou Gê como a encarnação de Cristo.

O DIÁLOGO É PARTE DA COMUNICAÇÃO

? Mas me diga uma coisa, Gê. ? Você quer o poder.
. Não, José, eu não quero o poder. Já disse isso cem vezes. . .
? Então, por que tudo isso.
. Olhe aqui, José. Talvez o que eu faça seja uma fórmula de poder. Não sei. Eu existo e eles sabem que fiscalizo eles. Cada apertão que eles dão no torniquete, eu faço explodir uma bomba, mato alguém importante, pratico um assalto.
? E daí.
. Daí, eles pensam duas vezes, antes de fazer o arrocho.
. Mas estão fazendo.
. Mas estão com um pouco de medo.
. Mas fazem, porra. Então, não adianta nada.
. Adianta. Eles andam intranqüilos, não estão sossegados. Com o terror, posso exigir coisas.
. Eles vão te pegar.
. Enquanto não pegam, sento a pua. Vamos começar agora a grande escalada.
? Que grande escalada. (BRANDÃO, 1976, p.270-271)

Nessa passagem a protagonista de *Zero* demonstra curiosidade em compreender as razões pelas quais os Comuns agem. Na ótica de José, Gê almeja o poder, coisa que no entanto é relativizada pelo líder que prefere entender sua conduta como "uma fórmula de poder", apesar de duvidar disso. Em seu comentário, Gê apresenta as ações dos Comuns como uma resposta à política repressora e econômica do poder, como um modo de os marginalizados proporcionarem aos inimigos o medo que este espalhava. A discordância de Gê em relação à indagação de José a respeito do "querer o poder", por exemplo, dilui a pretenção, das organizações armadas que existiram, de destituir o poder ditatorial e instaurar um poder nos moldes das experiências socialistas que eclodiam ao redor do globo ao longo do século XX. Nessa passagem, é por meio da persoangem José

que o autor delineia então os pressupostos das organizações armadas. O discípulo aqui, ao apresentar, por meio de seu questionamento, o desejo dos Comuns como uma vontade de poder, permite que o leitor perceba um aspecto das organizações armadas que é deliberademente distorcido pelo autor na caracterização da personagem do líder.

Conforme se verifica na crítica às organizações armadas apresentadas pelo historiador Marcos Antonio Villa, a memória da guerrilha apenas como resistência à ditadura, memória essa representada pelo discurso de Gê, deve ser confrontada com o reconhecimento de que aquelas organizações de estado maior, para utilizarmos uma denominação empregada por Daniel Aarão Reis, almejavam o poder, algo bem diferente de uma conduta alicerçada apenas na resistência ao poder.[225] Os guerrilheiros queriam, em suma, derrubar a ditadura porque se viam como revolucionários aptos a assumirem o poder. Em *Zero*, a própria noção de revolução pouco é evocada por Gê. Pensando isso por meio da figura do autor, poderíamos entender que a descrença de Loyola na revolução, na medida em que foi associada a determinados caracteres ficcionais, ou seja, na medida em que essa paixão política foi transfigurada para o texto, propõe a imagem da luta armada como uma resistência ao poder fadada a fracassar pelo próprio peso da realidade. Avancemos para outra cena de diálogo:

> Gê e José:
>
> . E vamos sequestrando diplomatas e exigindo coisas em troca.
> ? E quando eles não aceitarem mais as condições.
> . Matamos diplomatas, criando casos internacionais.
> ? Mas eles podem perceber as manobras, ver que isso é tática, e não criarem casos.
> . Então, o problema fica sendo de quem aceita ser embaixador, cônsul. Se eles querem outro jogo, jogamos. Por exemplo, o assassinato de diplomatas. Não vai ser muita gente a arriscar o pescoço.
> . Vai dar repressão, violenta.
> . Há muito tempo eles andam violentos, é bom terem o troco.
> . Vai ser uma guerra.
> . Já é uma guerra.
> . Você tem cem homens contra canhões, metralhadoras, tanques, bombas, dinheiro internacional, exércitos treinados, alimento, apoio de toda parte.
> . Nós sabemos quem eles são, eles não sabem quem somos. Sabotamos, jogamos bombas. Tudo no escuro, essa é a nossa vantagem.
> ? Onde vai chegar isso.
> (Onde vai, onde vai. Não sei se é o caminho, talvez eu morra na indecisão,

[225] Marco Antonio Villa formula suas críticas às esquerdas radicais que pegaram em armas partindo do entendimento de que a opção militarista verificada nas organizações armadas que atuaram entre 1967 e 1972 era anterior ao golpe de 1964. Podemos concluir a partir do estudo do autor que a opção pelas armas pode ser compreendida como uma expressão radical do desapreço que parcela das esquerdas tinha pelo regime democrático anterior ao golpe. Ver, VILLA, Marco Antonio. **Ditadura à brasileira**: a democracia golpeada à esquerda e à direita. São Paulo: Leya, 2014, 268-270.

> sem saber. E mais do que nunca é preciso ter a cabeça no lugar, conhecer, saber, agir.) (BRANDÃO, 1976, p.281)

Outra vez, não percamos de vista, a protagonista surge como um discípulo, aquele que traz questionamentos para seu líder, buscando em troca o conhecimento necesssário para atuar no mundo. Mais uma vez temos uma inversão, pois aquele que performa o discípulo é quem está mais habilitado a reconhecer a situação de desvantagem dos Comuns. A sugestão de Gê de que seus discípulos, caso necessário, poderiam recorrer ao assassinato de diplomatas, faz uma leitura pessimista das operações de sequestro conduzidas pelos agrupamentos armados, pois sugere fins trágicos para os episódios de sequestro que ocorreram no período em que Loyola trabalhava em seu livro. Se na realidade as operações de sequestro foram "bem sucedidas", uma vez que acarretaram na libertação de dezenas de prisioneiros políticos, na ficção o autor sugere a inviabilidade de as organizações prosseguirem com essa prática ao colocar, na voz da protagonista, a possibilidade de a repressão não atender às exigênias feitas pelos sequestradores. É de José que parte a sugestão de que o combate em curso se transformaria numa guerra, no entanto, essa leitura é apresentada como uma realidade já atuante. Ao enumerar a força do inimigo indicando que eles portam "canhões, metralhadoras, tanques, bombas, dinheiro internacional", o que certamente faz o leitor se aperceber da desproporção de forças que se verificou no combate entre os guerrilheiros e a repressão, José busca fazer comunicar a estranheza dessa guerra, algo que nos aproxima de algumas interpretações do passado segundo as quais a ideia de que uma guerra estava em curso naqueles fins de anos 60 não é verdadeira, pois não leva em consideração a desproporção vista entre os dois lados do confronto. O argumento de que uma guerra estaria em curso, por sua vez, ao ser referendado pelo líder dos Comuns, implica na leitura de que ambos os lados do confronto estariam interessados na narrativa da guerra. Respondendo à carcaterização que José faz dos inimigos, Gê postula que a vantagem de sua organização é o fato de seus membros agirem no escuro. Ora, nessa altura do diálogo o leitor já tem referências para perceber que a palavra do líder é bastante infundada diante dos acontecimetos que são narrados na trama. Por meio de um fragmento que o narrador apresenta como um relatório policial e pelo o que se verifica no fim trágico dos guerrilheiros sabemos que eles não estavam agindo no escuro. É interessante observamos como o autor conclui a cena. O diálogo se encerra com o questionamento de José. No trecho que surge entre parênteses, a protagonista revela sua

indecisão. Desse modo o que é ressaltado é sobretudo a falência, o descrédito, da palavra do líder, visto que esse não foi capaz de convencer a protagonista.

Entretanto, já vimos isso, na atmosfera do livro, mesmo aquela personagem que é o anti-guerrilheiro, vê-se fascinada perante a promessa de uma movimentação que indicaria um caminho para o sofrimento da vida. Considerando o fato de que José, depois de perambular por entre muitos empregos, havia se tornado um criminosos comum, então há de sua parte uma conscientização, mesmo que vacilante, de sua conduta. Num dado momento ele afirma que "civil não dá vontade de matar", por exemplo, demonstraando ter incorporado os protocolos de guerra dos Comuns, que realizam ações de fuzilamento de militares pertencentes ao "Esquadrão Punitivo". Contudo, embora o horizonte da guerrilha, entre o fascínio e a reprovação, promova reflexões em José, embora ele busque o líder, busque se deixar levar pelo líder, no final das contas o que a narrativa indica é que essa alternativa, a busca pela salvação encetada pela protagonista é dissolvida por meio da afirmação da sua individualidade. É curioso o modo como o texto demarca o afastamento ou a desilusão de José frente aos Comuns. No segundo e terceiro parágrafos daquele fragmento que recebe o título de "Treinamento" lemos:

> O segundo instrutor tem o olhar parado. Parece que o ódio imobilizou seus olhos. Eles brilham e a gente sente que é um homem determinado. Chama-se Carlos Lopes e sabe-se dele apenas que é um em quem se pode confiar. Quando eu disse a Gê que não confiava nas pessoas e que tinha medo de ações em grupo, ele falou: todos tem. Porra, amigo, a gente tem barriga, tem cu, tem estõmago, igual aos outros. Só que os outros não tem uma coisa; a ideia. E a ideia, a gente ajuda com uma bolinha.
>
> Então, me lembrei de que no começo tinha mais coragem. Porque no começo eu tinha mais ódio, era mais cego, me atirava. Para estes homens, se atirar era suicídio. Atirar-se era precipitação. Precipitação e impaciência são a morte. Estava no Mini-manual, um livro xenografado que Gê trouxe uma tarde. Eu nunca segui regras e regulamentos, disse José. Não quero saber disso. Se você vai viver em grupo, precisa aprender as regras de sobrevivência. Se não, morre, disse Gê. Acho que prefiro morrer, respondeu José. Se estou onde estou, é porque prefiro morrer. Já vivi seguindo muitos minimanuais (BRANDÃO, 1976, p.267-268)

No trecho citado, temos uma de muitas passagens em que a voz narrativa principal, isto é, a do narrador que conduz os fragmentos da América Latíndia, é substituída pela voz da personagem-protagonista, que é constantemente empurrada para a posição de narrador. Em *Zero*, conforme já indicamos em outras passagens, a variação de vozes narrativa cumpre a função de estabelecer uma pluralidade de registros

linguísticos que servem para desestruturar a posição do narrador. Na passagem em questão esse recurso presente no início do segundo parágrafo favorece o contraponto mais explícito entre a protagonista e os outros guerrilheiros que são apresentados na narrativa. José recorda sua capacidade de "atirar-se", de transpor o medo, de viver sem regras nem manuais. A referência ao *Manual do guerrilheiro urbano* aqui, texto que circulou à época, explicita o universo que Loyola parodiou. Assim, ao colocar a protagonista enunciando aquilo que era, aquilo que deixou de ser, e aquilo que torna a ser, o autor demarca com mais força a revolta do sujeito contra o coletivo. José não confia nas pessoas, mesmo inserido num universo em que a confiança irrestrita no companheiro deveria prevalecer, sob pena de a organização armada ruir. José, movido por seu ódio, por sua cegueira, "atira-se" de um modo que aqueles homens não o fariam. Sua resposta a Gê, de que a morte é preferível à vida submetida às regras de sobrevivência, é então um reencontro consigo mesmo, como se com isso ele extirpasse de si os últimos resquícios daquela fé religiosa que levou os miseráveis a seguir o líder dos Comuns.

A atitude de José, seu reecontro com aquele sentimento cético que leva o sujeito a flertar com a morte, embora demarque aqui o contraponto entre a protagonista e os guerrilheiros que seguem Gê, não deixa de evocar um aspecto da experiência da luta armada que fica obscurecido ante o enquadramento da guerrilha feito por Loyola Brandão. Se nos atermos aos depoimentos de ex-guerrilheiros analisados por Marcelo Ridenti, vemos que, no alvorecer da experiência armada, a morte aparecia como uma contingência. Com o tempo, "o sacrifício pessoal e, no limite, a morte iam perdendo o sentido revolucionário, de conquista da vida, para ganhar contornos de obrigação moral com os companheiros caídos e com a sobrevivência do próprio grupo guerrilheiro". Assim, nos estertores da guerrilha a morte torna-se "um tipo de suicídio, pessoal e político."[226] Esse suicídio por parte de alguns atores, então, nos dar uma dimensão bem precisa do modo como Loyola evocou esse universo. É a protagonista do romance que esclarece essa dimensão da luta armada ao leitor. No entanto, enquanto que na realidade a decisão de seguir em direção à morte (que queremos crer não ter sido uma decisão cartesiana, racional, mas posta por entre tensões, recalcamentos, ódio, desespero, tristeza) esclarecia o modo como alguns sujeitos históricos estavam vinculados a um universo no qual o espírito de coletividade deveria prevalecer em tudo, José

[226] RIDENTI... **O fantasma**...páginas 263-265

experimenta um mesmo destermor em relação a morte por priorizar um tipo de conduta radicalmente individualista. Com isso, ao por em cena esse "guerrilheiro" cindido, ferrado pela vida, imerso numa tensão em relação ao mundo e numa tensão em relação a si próprio, Loyola Brandão acaba sugerindo que o sacrifício dos guerrilheiros histórico, por mais que estivesse atrelado às demandas coletivas, poderia significar na verdade não o envolvilmento do sujeito no grupo, mas antes um tipo de mal-estar em relação à vida que qualquer um estaria exposto a partir do momento nasce. Algo como uma pulsão de morte freudiana, então, aproximaria esse anti-guerrilheiro José dos guerrilheiros históricos, isso a despeito do abismo que aparta os dois universos.

A violência dos vencedores

Considerando a verve paródica com a qual Ignácio de Loyola representou o universo da guerrilha urbana, poderíamos questionar como o autor se desvencilhou desse elemento naquelas passagens finais do romance que tratam especificamente da violência empregada pelo estado ditatorial. O argumento que gostaríamos de desenvolver para encerrar o nosso texto assinala como que um descompasso, uma ruptura, algo que, como já salientamos, é um princípio formador do romance. Essa ruptura identificamos nas passagens finais de *Zero* onde prevalece o esforço do autor em traduzir para o leitor o modo como o terrorismo de estado verificado naquela conjuntura histórica impunha questionamentos e dúvidas acerca da função desempenhada pelo escritor e a respeito do papel da arte diante da violência constitutiva da sociedade brasileira. Como representar a barbárie? Como fazer o leitor reconhecer a natureza abominável da tortura?

As passagens finais de *Zero* apresentam três fragmentos que descrevem cenas de tortura. Pela maneira como foram construídas, tais passagens constrastam com outras cenas de tortura apresentadas ao longo do livro e mencionadas nesse trabalho. Tal contraste aponta para a busca por uma linguaguem capaz de captar a natureza traumática da experiência da vítima. Mais do que isso, lá em princípios dos anos 70, quando estávamos muito longe do irrupção dos primeiros testemunhos de prisioneiros políticos, o autor já demonstrava perceber a importância do relato das vítimas para a compreensão da violência perpetrada pelo poder, algo que podemos inferir a partir daquilo que o autor esclareceu uma de suas entrevistas registradas em vídeo. De acordo

com Loyola, durante a produção do romance, quando trabalhava em determinada redação de jornal, ele recebeu de um colega uma carta-depoimento proveniente dos porões, documento esse que o autor fez questão de inserir no caleidoscópico que constitui a trama de seu principal romance. Embora não tenhamos condições de apurar se o autor de fato teria atuado somente como um organizador que apenas teria inserido esse documento na montagem narrativa, ou se ele realizou substantivas modificações na carta com vistas à tornar a mensagem pretendida mais expressiva, podemos nos deter na análise desse trecho e investigar assim as possíveis causas e os efeitos desse recurso.

No percurso que trilharemos nesta seção, evocaremos algumas cenas que representam a hiperviolência do poder que surgem ao longo do romance, especificando assim as variadas soluções encontradas pelo autor para tratar desse tema. Na sequência, analisaremos três fragmentos que tratam da tortura, momento no qual destacaremos a singularidade dessas passagens finais, quando pensadas em relação ao todo do romance. Por fim gostaríamos de apresentar algumas observações provisórias a respeito do modo como a visão de história evocada por meio da história dos Comuns é concebida no texto *Zero*.

Retomemos aquela injunção orwelliana presente em *Zero* e observemos agora o grau da violência que é evocado por meio desse recurso. Se nas normas e leis citadas anteriormente prevalecia um efeito de comicidade assentado no próprio absurdo do que é narrado (a determinação e imposição de determinado calçado, por exemplo), nesse fragmento o poder se mostra como uma força que realiza as ações mais atrozes:

> TEMPERATURA INSTÁVEL, SUJEITA A CHUVAS E TROVOADAS
> Denuncie um terrorista, ou um subversivo, e você terá um ponto na sua carteira. Os pontos serão computados para promoções em serviços, prioridade em empréstimos bancários oficiais, compra de casas e apartamentos, facilidades de crediário, descontos, nos impostos de renda pagamento de meia entradas em cinemas e teatros. Os que contarem muitos pontos ao serem presos terão vantagens de salas especiais, advogados, Habeas Corpus, comida privilegiada. Começou o fuzilamento de prostitutas, ontem, às seis horas, nas principais capitais do país. Trata-se de uma campanha para exterminar o vício, comunicou o Ministério do Bem-Estar Social. Ao ser entrevistado, salientou que não é uma atitude desumana, porque todas as mulheres terão chance de regeneração e conversão. Se aceitarem, serão libertadas e irão trabalhar como enfermeiras e assistentes sociais. Deverão apenas se confessar e comungar uma vez por semana, sendo que o padre carimbará carteira que elas apresentarão cada três meses na delegacia mais próxima, As que não aceitarem, serão fuziladas. A grande maioria não está aceitando. E assim, as putas morrem ao amanhecer. A lei que atinge as prostitutas é mais ampla: todo aquele que for apanhado em ato com uma delas, será preso e julgado. Sendo casado, será fuzilado, por se tratar de adultério. Sendo solteiro, apanhará de dez a vinte anos de prisão por vício.

O QUE É QUE É
1 - Ela aperta, ele ronca.
2 - São duas irmãs no nome
diferentes no viver;
uma serve de remédio,
outra serve de comer.
3 - Tem olho não enxerga,
tem dente, não morde,
tem pé, mas não anda.
/ Respostas nas próximas páginas /

(BRANDÃO, 1976, p.154-155)

O fuzilamento das prostitutas mencionado pelo narrador não é a única passagem que apresenta a violência hipertrofiada do poder. Noutra cena, um dos fragmentos da série "Hora Oficial" comunica ao leitor que o regime totalitário tomou a decisão de exterminar determinada cidade apontada como foco dos Comuns. Segundo o informe transmitido pelo arauto, "o governo tomou todas as providências para a execução do suicídio geral". Ambas medidas adotadas pelo poder que comanda esse país indefinido de *Zero* reportam às práticas reais de extermínio empregadas pelo Estado brasileiro. Consideramos aqui tanto aquelas que culminaram no desmantelamento das organizações armadas quanto aquelas executadas, por exemplo, pelo esquadrão da morte. Ao trazer para o romance esses aniquilamentos que remetem às práticas adotadas pela ditadura, o autor enfatiza sobretudo a virulência da violência do poder que promove assassinatos e extermínios. Ao mesmo tempo, ao apresentar ao leitor essas situações, o autor não deixa de sugerir que, considerando as práticas de extermínio vigentes na conjuntura histórica, não estaríamos muito longe da realidade imaginada. É como se o texto impusesse o seguinte raciocínio: diante de tudo o que anda ocorrendo por aí, não nos espantaríamos se na realidade o poder decretasse o extermínio de uma cidade ou o fuzilamento das prostitutas e daqueles que recorrem às prostitutas. Tal sugestão é reforçada se considerarmos que o título do fragmento faz referência à capa do *Jornal do Brasil* que veio a público no dia 14 de dezembro, o dia seguinte à outorga do AI-5.

No fragmento que selecionamos para tentar definir alguns dos traços que informam a representação da violência vista ao longo do romance observamos logo no início um tipo de enunciado que reporta ao discurso do poder. Temos então que não é só pela aproximação e fusão entre o discurso do protagonista e do narrador que o texto de

Zero se define. No excerto citado vemos a aproximação do discurso do narrador principal da voz que conclama à população à denunciar os Comuns. Logo após essa propaganda política por meio do qual o texto evoca a contribuição do cidadão comum à repressão, o texto opera uma mudança brusca e descreve o fuzilamento das prostitutas, de modo que a mensagem enfatizada é a de que embora o poder justifique a violência que emprega em função da guerra contra os Comuns, sua pretenção real é de controlar todas as esferas da sociedade por meio do terrorismo político. No caso do fuzilamento, o controle pretendido tem como alvo a prostituição, traduzindo por isso um tipo de controle moral sobre essa prática. Aquelas que não aceitarem trabalhar como enfermeiras e assistentes sociais, profissões essas que, no contexto ficcional apresentado, reportaria a um tipo ideal de trabalhadora, "serão fuziladas". Ao mencionar que essa lei totalitária também será aplicada contra "aquele que for apanhado em ato com uma delas" com o agravamento da estipulação da pena de morte para aqueles que são casados, o narrador acaba por informar o leitor de que José, personagem que recorre às prostitutas em algumas passagens, como vimo no capítulo anterior, é, também por esse motivo, um sujeito exposto a violência dos de cima. Merece menção o fato de que após o fuzilamento das prostitutas a narrativa passa a propor, no fragmento subsequente, um jogo de adivinhações para o leitor que em muitos sentidos provoca uma espécie de curto-circuito narrativo. Do horror ao lúdico, da violência extrema às advinhações despretensiosas, esse movimento, como já assinalamos num momento do nosso texto, leva o leitor a ressituar o fragmento por entre ruídos que favorecem a experiência da banalização do fuzilamento, pois este surge então como mais um dos absurdos que pertencem a um mundo enfestado de ruídos.

Nas cenas finais de que trataremos adiante, esse tipo de efeito foi evitado pelo autor. Quando traz para o seu texto um documento real que reporta de modo direto à tortura, Loyola Brandão não o situa por entre fragmentos do tipo este "O que é o que é"; Pelo contrário, as cenas de tortura que se concentram no final do romance, além de estarem todas muito aproximadas pela montagem empregada, são entrecortadas apenas por alguns fragmentos que reportam à burocracia da repressão, e portanto pertencem ao mesmo núcleo narrativo, e à cena do sacrifício da Rosa. Antes de nos debruçarmos sobre essas passagens e de comentarmos os possíveis efeitos de leitura da aproximação da violência real da tortura da violência mítica evocada no sacrifício de Rosa, gostaríamos de retomar outra passagem que contém nova paródia ao texto bíblico.

Vimos num dos diálogos entre José e Gê que este promete uma "grande escalada" dos Comuns contra as forças repressivas. A narrativa, contudo, põe em cena a escalada da repressão.

> A ESCALADA
>
> O chefe da Política informou
>
> o chefe da Federal, e o chefe da federal informou
>
> o chefe da Supersegurança, e o chefe da Supersegurança informou
>
> o chefe do Conselho Repressivo Político do Terror e da Subverção para a Manutenção Coesa da Ordem no País [CRPTSPMCOP]
>
> que, por sua vez informou
>
> o chefe da Ordem Geral Nacional que, por sua vez informou
>
> o chefe das Milícias Repressivas que, por sua vez informou
>
> o Presidente do Governo que, por sua vez, informou
>
> a quem de direito.
>
> E então, quem de direito decidiu. E após decidir, consultou seu Conselho.
>
> Consultou, por consultar, porque quem de direito tinha ideias próprias, imutáveis, seguras, definitivas.
>
> Ratificada a decisão, o Presidente do Governo foi informado e ordenou;
>
> "Matem todas as crianças de Vila Branca, no domingo. Entre elas está o filho de Gê" (1) (BRANDÃO, 1976, p.219)

Censurado em 1976 por meio de uma pequena nota divulgada na imprensa, um dos únicos documentos oficiais que o historiador dispõe para sondar o modo como "o tribunal" leu *Zero*, o romance de Ignácio de Loyola Brandão incomodou a ditadura por várias razões, podemos inferir. Embora em 1976 o tipo de censura que estava em alta fosse aquela voltada para a promoção da moral e dos bons costumes, algo que poderia explicar o incômodo que certamente o teor erótico do livro teria provocado em alguns leitores, não podemos descartar também a hipótese de que só crítica ao poder ditatorial já presente no romance teria sido capaz de atiçar os olhos censura. No trecho inserido acima notamos uma crítica bastante incisiva aos militares, crítica essa que se apoiava num assunto que a ditadura procurou negar, abafar, relativizar. É verdade que a sequência de atores e instituições evocados pelo narrador, antes de mais nada, adequa-se à atmosfera do livro de onde emerge uma quantidade absurda de órgãos encarregados da

repressão. O que se verifica aqui, além disso, é o empilhamento desses atores, que se inicia com a menção ao chefe da Polícia e se encerra com a ratificação do Presidente do Governo. Ao apresentar os atores envolvidos na repressão aos Comuns por meio de uma construção que salienta uma vertical linha hierárquica, que vai do polícial ao presidente, o autor de *Zero* rebatia um dos argumentos mais difundidos pelos militares, qual seja, o fato de que a tortura teria sido uma prática determinada por aqueles que se encontravam na ponta inferior da hierarquia, que surge aqui na parte superior da enumeração. Nessa visão distorcida dos fatos, o torturador teria sido aquele que subverteu a hierarquia ao empregar práticas de violência não respaldadas por seus superiores. Assim, Loyola defende em seu texto que a imputação das práticas da tortura deveria considerar essa rede de informações e diálogos, o modo como o porão se vinculava aos comandantes.

Essa denúncia operada pelo autor vai ao encontro da apreensão historiográfica da tortura. Segundo Elio Gaspari, o regime militar favorecia a expansão da tortura, primeiro por não punir as primeiras denúncias, surgidas antes da eclosão da luta armada, depois por recompensar os torturadores com a Medalha do Pacificador, um tipo de honraria concedida àqueles oficiais que eram reconhecidos por "atos de bravura" e por "serviços relavantes prestados ao Exército". O major Carlos Alberto Brilhante Ustra, notório torturador, por exemplo, recebeu do ministro Orlando Geisel a mencionada condecoração em março de 1972 " 'por ter se distinguido no cumprimento do dever por atos pessoais de abnegação, coragem e bravura, com risco de vida'".[227]A recompensa concedida ao torturador é um dos sinais que nos autorizam a falar de uma política de extermínio promovida pelo Estado, algo que é explicitado no texto de Loyola. Essa leitura nos parece ser justificada mesmo a despeito de o fragmento evocar não as práticas reais de tortura, mas sim uma brutal imagem de violência que dialoga com a passagem do texto bíblico relativa à decisão do rei Herodes. Dessa forma, o que tá posto no romance é sobretudo a agência dos superiores, os quais, de maneira muito provocativa, aparecem na parte inferior da construção linguística que analisamos. Vejamos como o autor desenvolve a paródia da bíblia.

DE PEQUENINO SE TORCE O PEPINO

> Subiam, em grandes grupos:
> as Milícias Repressivas, capacetes brancos de aço;
> os Esquadrões da Morte, ternos cinza;
> os Cruzados da Democracia, estandartes vermelho brilhando;

[227] GASPARI... **A ditadura escancarada**... p.24-25.

> os Defensores da Tradição, suas calças brancas e fitas azuis no pescoço;
> os Paladinos da Família, fitas vermelhas e ternos pretos.
> Subiam. E, cada um, na mão:
> Revólveres,
> Fuzis (excedentes da Coreia, cedidos por governo amigo),
> Metralhadoras (novas, do esforço de guerra das Nações Aliadas),
> Baionetas (orgulhosa indústria nacional do aço),
> Punhais.
> A operação era simples. A Vila inteira cercada. Todas as saídas e prováveis saídas. Havia caminhões, jipes, carros, ônibus, blindados, metralhadoras ponto 50, bazookas. Como um cerco em cidade medieval, os guerreiros acampados, a cidade sitiada, destinada a morrer ou se entregar, muros, fossos, escadas, caldeirões de óleo fervente. Só que a cidade já estava tomada.
> Em grupos paravam diante das portas.
> ? Tem criança nesta casa.
> . Tem.
> ? Quantos anos.
> . Um.
> . Traga.
> A criança era erguida por um Paladino, enquanto o Cruzado a atravessava com punhal, certeiro no coração. Do mesmo modo com que o caboclo experiente mata porquinho. Sem que este dê um grito.
> Entregavam a criança aos pais, batiam na próxima porta. Assim, se ouviram grandes gritos, na tarde de domingo.
> E todos os gritos se fundiam apenas num. Das centenas de casas ensanguentadas subiu um clamor, naquela tarde de domingo (BRANDÃO, 1976, p.244]

É interessante observarmos de saída que na passsagem bíblica correspondente ao infanticídio, localizada no segundo capítulo do evangelho de Mateus, não verificamos a descrição do massacre. Na versão da bíblia que consultamos, apenas um versículo, que evoca o livro de Jeremias do velho testamento, trata rapidamente do episódio: “Em Ramá se ouviu uma voz, lamentação, choro e grande pranto. Raquel chorando os seus filhos, e não quer ser consolada, porque já não existem”. Portanto, ao parodiar o novo testamento, Loyola enfatizou justamente o massacre, fazendo seu narrador descrever a horrenda cena na qual um “Cruzado” atravessa o coração de uma criança “do mesmo modo com que o caboclo experiente mata porquinho”. Na verdade, é todo o preparo da ação que surge na paródia realizada pelo autor de *Zero*. “Milícias repressivas”, “Esquadrões da Morte”, “Defensores da Tradição”, esses e os outros grupos, todos caracterizados por algum acessório, formam a imagem de uma grande legião caminhando em direção às inocentes vítimas. As duas “espécies” de armas, essas apresentadas por meio do mesmo tipo de construção que põe em cena os grupos em que cada linha traz um sujeito/objeto, as de fogo e as conhecidas como “armas brancas”, salientam uma distinção que, quando relacionada ao universo ficcional do romance,

expressa o constraste entre duas temporalidades, o tempo mais recente de expansão das armas de fogo, o tempo das guerras e especialmente o tempo das grandes catastrófes, e um tempo antigo, mítico, o tempo das narrativas em que um punhal é antes de tudo um símbolo. Isso se torna mais evidente no final do excerto, em que se nota uma remissão à passagem bíblica. Ao aproximar essas duas temporalidades, Ignácio de Loyola Brandão por meio de seu *Zero* propõe uma leitura da história acentada na compreensão de que a violência, conforme observamos no processo de desenvolvimento das diversas sociedades, parece ser uma dimensão constitutiva da experiência humana.

Ora, outro detalhe verificado na montagem realizada pelo autor torna ainda mais explícita essa interseção entre distintas modalidades de violência. As cenas de tortura de prisioneiros políticos são posicionadas logo após a cena na qual é exposto o ritual de sacrifício de Rosa. No movimento de leitura, o leitor observa o sacrifício da Rosa orquestrado pela velha Igê-Sha e logo em seguida se depara com a violência dirigida aos prisioneiros políticos. Se nos recordarmos dos traços que definem a velha, podemos nesta etapa do nosso argumento expor algo que deixamos em suspenso no capítulo anterior. O sacrifício é comandado pelo personagem que simboliza o passado colonial e imperial no qual a escravidão era legitimida. Se de fato podemos ler Igê-Sha como uma fantasmagoria daquele passado traumático no presente, então temos que é esse passado que vem cobrar o futuro pelos males impigidos contra os escravizados. Essa cobrança se efetua por meio de um rito violentíssimo no qual a oferenda humana é apunhalada, cortada, esquartejada, engolida e atirada no motor de um trator. A aproximação entre as duas cenas expõe a distinção de cada prática, pois Rosa e os prisioneiros políticos são massacrados por diferentes motivos, mas não deixa de sublinhar a semelhança entre os atos brutais praticados por Igê-Sha e seus ajudantes e aqueles praticados pelos torturadores.

Por que acreditamos que com isso o autor propõe uma reflexão sobre a história que extrapola o âmbito nacional? Primeiro, por que identificamos em *Zero* essa intenção, de fazer a narrativa dialogar com os processos de violência que marcaram drasticamente o século XX. Essa leitura pode ser sustentada quando lemos no final do romance o desdobramento do nome da protagonista em múltiplas línguas (José, Joe, Joseph). Ou quando lemos naquele trecho que nos parece bem provocativo o narrador tergiversar sobre a sina dos povos que habitam a América Latíndia.

> Era, a conversão: entendo aquela noite no Depósito. Não desmaio, nem fome. Revelação. O corpo entorpecido, o barulho infernal, mil carros dando trombadas em frente ao cabaré. A rua deserta e a luz verdeamarela do luminoso piscava e crescia e compreendi os mil livros que tinha lido. O luminoso enchia o Depósito, transformado numa gelatina amareloesverdeada e eu ouvia o canto soturno e ritmado de mil vozes "Senhor, esta é a hora três vezes santa, pela venturosa presença de Jesus junto as nossas almas miseráveis. A ferida do seu peito, sempre aberta, lembra-lhe a terra e suavemente o obrigava a atender as súplicas e gemidos que sobem do desterro". Súplicas e gemidos que sobem dos subterrâneos das prisões, das salas de tortura, das covas frescas, do povo amedrontado e a ferida do peito de Gê, Artigas, Che, Simon Bolívar, Sucre, Tiradentes, Peredo, José Marti, venturosas presenças junto as nossas almas miseráveis, feridas abertas, procurando atender, nós, latíndio-americanos, saídos de dentro dos africanos. Senti, e isso me deu forças, que eu era um latíndio-americano, que não era nada diante do mundo, e que para nós estava destinado o estigma que perseguiu os judeus, milênios. O transplante da perseguição e segregação e opressão. Percebi que haveria nova raça humilhada, ofendida, cuspida, resto humano, dejeto, carne inexistente em cima de osso inexistente, explorada, usada. Acabava naquele momento verdeamarelado um ciclo, o judaico, para se iniciar outro, o latíndio-americano. Passavam para nós as dores e o desespero do mundo. Nós, pior: subdesenvolvidos, subnutridos, miseráveis, doentes. Talvez dentro de mil anos curtidos, sejamos como eles, uma coisa difícil de se destruir, e em mil anos sejamos substituídos por um novo ciclo. Enquanto isso, estendemos as mãos, latíndio-americanos, africanos, asiáticos. Nãopara chorar-gemer, mas compreender-organizar. Irmãos, sangue, pele-pele, negros,– não negros, brancos, – não brancos, quem tiver uma pedra no intestino (BRANDÃO, 1976, p.298)

Na passagem, que está localizada nas páginas finais do romance, a conversão aqui equivale a uma revelação, uma iluminação que proporcionou à personagem uma súbita compreensão de todos os livros que ela havia lido no depósito. Considerando a situação em que a protagonista de *Zero* se encontra, preso, numa sela asséptica do Primeiro Mundo, para onde havia sido exilado, a lembrança no depósito evoca aqui o sentimento de perda e de ruína de um mundo que não existe mais. O tom mais sério que vai prevalecendo nesse fragmento se nota pelo modo como a citação à oração católica surge aqui. Não trata-se mais de uma paródia humorada, mas sim da própria força da reza agindo na narrativa como um clamor agonizante daqueles que sofrem. A oração menciona a ferida no peito do Cristo, ferida sempre aberta, responsável pelo Salvador se recordar da sina dos prisioneiros, das vítimas, dos massacrados que padecem na Terra, para logo em seguida enumerar algumas personalidades políticas consideradas heroís em suas nações. A menção a Gê ao lado das personalidades reais como o próprio Che Chevara que a personagem alude, posiciona o líder dos Comuns como um heroí de seu povo e revela que, se ao longo do romance o narrador e outras vozes narrativas zombam do heroísmo de Gê, aqui é como se o texto prestigiasse essa condição. Pode parecer contraditório? Certamente. Mas *Zero* é um romance repleto de contradições, exatamente

como o seu tempo. Nesse ponto da narrativa é como se o autor impusesse sua compreensão política no universo ficcional, no que resulta esse efeito de contradição, mas contempla de modo mais favorável a inscrição da mensagem política desenvolvida no trecho. Após evocar essa fileira de heroís, essa voz que entrelaça a consciência da protagonista, do narrador e do autor define a condição dos "latíndio-americanos" dos que não são "nada diante do mundo". A remissão ao Holocausto nazista, por sua vez, apresenta um percepção do tempo histórico que parece se adequar perfeitamente à teleologia paródica de Brandão. A ideia de rotação dos males, de um "estigma" a perseguir os povos pelo mundo, a constituir "ciclos" de sofrimento, nos leva a entender a violência como uma força atuante na história global, algo que fica sugerido na ideia de que "em mil anos" o ciclo de sofrimento dos latíndio-americanos será substituído por outro. O narrador menciona ainda os africanos e asiáticos, em referência a sociedades que ao longo da história foram violentadas e estigmatizadas pelas nações imperialistas. O futuro de libertação, mesmo que projetado para acontecer em mil anos, seria conquistado por meio de um "compreender-organizar" de todos aqueles violados.

A problemática da violência no caso do romance por nós estudado se mostra bastante complexa. Em *Zero* a violência aparace como um "estrutura fundamental da existência coletiva". De acordo com o filósofo Paul Ricoeur:

> O que se deve evocar aqui, é a relação fundamental da história com a violência. Hobbes não estava errado ao afirmar que a filosofia política nasce de uma situação originária na qual o termor da morte violenta impele o homem do 'estado de natureza' aos vínculos de um pacto contratual que garantirá inicialmente sua segurança; de resto, não existe nenhuma comunidade histórica que não tenha nascido de uma relação que se possa comparar sem hesitação à guerra. Aquilo que celebramos como acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um estado de direito precário. A glória de uns foi humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde a execração, do outro. Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura (RICOEUR, 2007, 92)

Essa cura que menciona o filósofo pode ser proporcionada, dentre outros meios, pela leitura daquelas ficções que elaboram esses processos. Uma bom caminho para nos afastarmos dessa compreensão que poderíamos chamar de transhistórica da violência, que surge nessa passagem de Loyola, para uma compreensão mais assentada no enraizamento das práticas de violência à luz dos antagonismos sociais existentes em determinada sociedade, seria nos recordarmos, amparados por um interessante estudo sobre a violência, como essa prática se mostra contemporaneamente. Ou, dito de outra

forma, no que a violência do século XX se distingue de outras formas de violência verificadas nos períodos da história que antecedem o século das catástrofes.

De acordo com Yves Michaud, "a violência contemporânea muda de fisionomia e de escala porque é produto das sociedades nas quais também mudaram a administração de todos os aspectos da vida social, a tecnologia e os meios de comunicação de massa (mídia)".[228] Nas sociedades contemporâneas assistimos ao processo de racionalização da violência. Com a instrumentação da vida, ocorre um aumento potencial da capacidade de se produzir violência. Apesar de mencionar a ressalva de que a violência no mundo contemporâneo não é algo homogêneo, uma vez que, muitas de suas formas remetem a práticas que prevaleceram em outras épocas, o autor sustenta que, com o reforço da ciência, das tecnologias da guerra, da técnica, enfim, a capacidade de o homem produzir violência foi amplificada.[229] Não estamos muito longe dos porões da ditadura, daquele maquinário macabro empregado para dar choque nos prisionérios políticos, da agência daqueles médicos que atuavam cuidando das vítimas para que estas fossem submetidas à novos suplícios.

A tortura, essa violência abjeta que antes como hoje é empregada contra aqueles identificados pelo Estado como inimigo, é denunciada em várias passagens de *Zero* assim como foi denunciada por muitos outros autores do romance político. Ao abordá-la, Ignácio de Loyola lançou mão de distintas estratégias estilísticas. Aquela estratégia que mais nos chamou a atenção, por nos parecer ser mais eficaz naquela tarefa de fazer o leitor refletir sobre os conflitos históricos, foi a condensação de relatos de tortura no final do romance, nas páginas que antecedem o fluxo-textual alucinatório e enigmático que encerra o livro.

Ao abordar a tortura nessas passagens, o autor, pressentindo os riscos de situar a violência como um processo transhistórico, riscos esses suscitados por seu próprio texto, procurou situá-las, historicizá-las, poderíamos dizer, em relação ao conflito da guerrilha armada. Os torturados que aparecem no final de *Zero* são os guerrilheiros capturados pelas instâncias repressivas da realidade ficcional, evocam, portanto, a tortura empregada contra os opositores políticos da ditadura. É verdade que ao optar por esse desfecho, o autor faz uma crítica que deixa de fora, por exemplo, a menção àqueles que foram torturados mesmo sem atuarem em organizações armadas, algo que torna o

[228] MICHAUD, Yves. **A Violência**. Editora Ática, p.16
[229] Ibid, p.42-43.

final da narrativa bem distinto daquelo término de *A festa*, de Ivan Angelo, onde temos personagens totalmente alheios ao universo da guerrilha serem brutalmente torturados por agentes da repressão. Entretanto, se nos recordarmos de algumas cenas que analisamos ao longo do texto, toda a atmosfera de *Zero* traz situações nas quais a violência dos de cima atinge todos os que estão embaixo, independentemente de estarem ou não vinculados aos Comuns. Ao escolher como vítimas das últimas cenas de violência do poder aqueles personagens que fazem referência aos opositores políticos da ditadura, Ignácio de Loyola Brandão elenca o combate entre organizações armadas e o estado como um ponto de referência necessário para a compreensão das práticas de violência desenvolvidas pelo aparato repressor da ditadura. Desse modo, mais do que simplesmente chocar, o autor de *Zero* leva o leitor a refletir sobre o modo como essa "estrutura fundamental da existência coletiva", para retormarmos as palavras de Ricoeur, só pode ser compreendida quando pensada em relação aos antagonismos históricos daquele tempo.

Num interessante ensaio sobre fotografia a respeito da dor dos outros, Susan Sontag, após constatar a proliferação de imagens de violência no mundo contemporâneo, sugere que o sujeito exposto a esse repertório imagético deva buscar não (apenas) uma comoção empática propriamente dita, mas uma reflexão que lhe permita uma tomada de consciência que seria pré-condicional para a ação política no mundo contemporâneo. Essa conscientização, defende a crítica, romancista e ensaísta, só pode se efetivar na medida em que as pessoas compreendam as dinâmicas históricas que acabam por deflagar a violência. [230] Essa nos parece ter sido a intenção do autor de *Zero*, fazer o leitor compreender o porque da barbárie, quais visões de mundo legitimavam a barbárie, quais contradições sociais sustentavam o emprego da tortura. Ao mesmo tempo, o romance de Ignácio de Loyola situava essa prática recorrente em nosso passado a uma leitura da história segundo a qual a violência seria inerente à própria civilização ocidental cristã, algo perceptível já no mito que funda as bases dessa civilização, o infanticídio comandado por Herodes, o martírio do Cristo, a crucificação do corpo.

Diante dessas considerações, vamos nos deter agora nessas passagens finais que descrevem a tortura. Gostaríamos de enfatizar de saída que nesses trechos, o autor

[230] SONTAG, Sunsan. **Diante da dor dos outros**; tradução Rubens Figueiredo. – São Paulo: Companhia das letras, 2003.

empregou um registro de linguagem que nos parece pretender alcançar aquilo que um estudioso definiu como o real traumático, um tipo de referência ao real voltado para a (tentativa) de se representar a experiência-limite do torturado.[231] Por mais que esse debate não estivesse tão desenvolvido como se encontra hoje, lá pelos finais da década de 1960 e início da década de 1970, Loyola Brandão demonstrou por meio de sua obra-prima ter sondado os laços possíveis entre a ficção e aquele gênero que emergiu na era das catástrofes, o testemunho. Prova disso está na inserção de uma carta-depoimento no corpo do romance, algo que tanto diz da intenção do autor em alcançar um tipo de linguagem que consiga fazer o leitor perceber melhor a dimensão do horror, como comunica o que nos parece ser o reconhecimento dos próprios limites da ficção na tarefa de alcançar esse real que chamamos de traumático. Ao incorporar a carta-depoimento de um prisioneiro político para o narrativa, é como se ao final do romance, o autor se despisse, mesmo que momentaneamente, das armas da imaginação, da potência da invenção e colocasse o leitor diante do mais tenebroso real.

Infelizmente não nos foi possível apurar com o autor qual parte do romance corresponderia a essa carta. Podemos inferir, contudo, que ela consiste ou naquele fragmento que recebe o título de "Depoimento de Carlos Lopes", ou naquele que é intitulado apenas de "Depoimento", pois ambos apresentam vozes em primeira pessoa postas entre vírgulas. Além desses dois blocos de texto, analisaremos também o fragmento "Tratamento condigno, como todo cidadão merece". O que podemos destacar de saída é que os fragmentos se concetram entre as páginas 269 e 284, e formam desse modo um núcleo temático, isso a despeito de serem entrecortados por alguns fragmentos que ocupam o espaço de duas dessas páginas. Esses pequenos fragmentos que se situam entre os três maiores sobre os quais nos deteremos, tratam, com exceção de dois deles que expõe mais uma das determinações sagradas e mais uma fuga de cientista para o exterior, do combate entre repressão e comunistas, o que reforça o campo temático que prevalece nas passagens sobre a tortura contra prisioneiros políticos. Outra coisa que não devemos perder de vista, é que esse núcleo temático centrado na questão da tortura surge por entre a cena do sacrifício da Rosa, que ocupa três dessas páginas que estamos

[231] Ver a discussão a respeito desse conceito presente em SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A História como trauma". In. NESTROVISKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p.73-98.

considerando, o que leva o leitor a sondar os laços e os contrastes entre a violência ditatorial e a violência sacrificial.

Considerando que *Zero* é composto por uma caleidoscópio de textos e imagens, algo que diz da pretensão de o autor abarcar todos os dramas e os impasses de um momento, fazendo desaguar no texto os resíduos que seriam expurgados da história, como é o caso das reportagens censuradas ou do depoimento do torturado, ou as matérias prosaicas (a publicidade, as trivialidades da vida), construindo com isso uma estrutura fraturada para a qual é essencial o movimento de alternância entre uma matéria e outra, torna-se notável o fato de que dez páginas dessas páginas que estamos aludindo se concentrem na denúncia da tortura, o que pode ser um indício de que a força centrípeta de querer reunir os fragmentos do mundo parece titubear ante o tipo de matéria que o autor decidiu desenvolver. Nessas passagens o escritor, talvez involuntariamente, faz um apelo aos perigos do esquecimento. Desta forma, concomitante ao alerta contra a martirização do guerrilheiro expresso pelo recurso à paródia (que não deixa de ser, talvez, uma forma de o livro "esquecer-se" do projeto político por de trás dessa experiência), há o alerta contra o esquecimento da barbárie imputada pelo Estado.

Partamos de algumas passagens subtraídas do fragmento intitulado "tratamento condigno, como todo cidadão merece", em que é narrado o calvário de Átila, torturado por um agente nomeado de "Ternurinha". Gostaríamos de ressaltar de início a participação do narrador na construção da cena, voz essa ausente nos fragmentos denominados com o termo "depoimento":

> TRATAMENTO CONDIGNO COMO TODO CIDADÃO MERECE
>
> Conversa entre carcereiro e interrogador:
> "num tem problema véio, qui nois cunhece bem cumu fazê a coisa, sem dexá marca."
> "é, mais tem qui tê cuidado."
> "qui cuidado, qui nada, quem manda é nois, o guverno é di nosso lado, os otros qui si fodam."
> A técnica número l foi cumprida pelos torturadores, ao encerrarem Átila numa cela escura. As paredes laterais, o forro e o chão pretos e não entrava luz nenhuma. Motivo: o preto fica gravado na retina e leva a total prostação moral e destrói toda a resistência da pessoa que ficar encerrada ali mais de uma semana (BRANDÃO, 1976,)

No início do trecho transcrito, verifica-se o emprego de um tipo de linguagem que, sem qualquer pretensão estilística por parte do autor, salienta o registro oral. À

primeira vista esse trecho pode ser lido como uma paródia daquele regionalismo bastante problemático que Antonio Candido identifica num autor como Coelho Neto e que é caracterizado por impor uma dualidade ideológica e discursiva que serviria à demarcação do abismo entre o que é tido como éxotico e o que é tido como civilizado.[232] Quando situamos, porém, o emprego desse recurso por Loyola no universo de *Zero* temos algo bem distinto que o efeito de dualidade ideológica entre narrador e personagem. Assim, embora algumas passagens de *Zero* aponte para a paródia desse tipo de recurso, aqui ela visa, nos parece, especificamente tornar as personagens mais reais, mais humanas, uma vez que a linguagem delas expressa o modo como a língua surge no registro oral. O leitor se depara com uma sonoridade (o que transmutado em 'qui', o nós em 'nois', os verbos fazer e ter em 'faze e te) que evoca, portanto, o que seria um linguajar mais verossível. Ao mesmo tempo, poderíamos acrescentar, quando traduzido em palavras, essa linguagem em *Zero* casa com o modo como a norma culta é subvertida ao longo de todo o texto. Se essa leitura por correta, poderíamos então indagar por que o autor pretendeu aqui apresentar os torturadores por meio desse registro? A resposta nos parece bem evidente. Na medida em que evoca uma sonoridade oral, daquele tipo que pode ser escutada pelas ruas da metrópole, o recurso destaca a ideia de que o torturador é antes de tudo um homem comum, desses que falam de um modo comum. É evidente que ao empregar esse tipo de linguagem o autor acaba por sugerir também o grau de instrução do falante que pode ser associado por sua vez a certa classe social. Mas no universo de *Zero*, esse seria o parâmetro de um homem comum, ou melhor, na realidade ficcional inventada, é como se a sociedade em seu conjunto, e aqui José é uma exceção, se caracterizasse por um baixo nível de instrução, de modo que os torturados aqui representados surgem como típica expressão da configuração social do universo fictício. O fato de o autor abdicar desse recurso "regionalista" no diálogo que segue, ao pôr em cena um torturador que fala conforme à norma culta, indica que a utilização de tal recurso no início do fragmento visou destacar justamente isso o que apontamos. A ideia de que o torturador é antes de tudo um homem comum.

Mas avancemos um pouco. Aquele que sabemos ser o interrogador/torturador afirma a seu interlocutor que o governo apoia a sua conduta. Logo após essa afirmação, o narrador trata da espécie de tortura empregado contra Átila, o encerramento da vítima

[232] CÂNDIDO, Antônio. "A literatura e a formação do homem." In: **Textos de intervenção**. São Paulo: Editora 34.

numa sala totalmente escura. Quando apresenta no parágrafo seguinte quais seriam os objetivos esperados por aqueles que empregavam esse tipo de tortura, o narrador evidencia ao leitor o conhecimento técnico daqueles que almejam destruir o adversário física e moralmente. Depois desse trecho, segue-se um diálogo em que o interrogador obriga a vítima a contar e explanar algo que a própria afirma não saber. Em seguida, lemos:

> Ficaram uma hora porque Ternurinha era paciente. Daí vinha o apelido. Tratava bem quando interrogava, tentava fazer o preso entrar em contradição, falava bonito, fazia jogos de palavras. Ternurinha era intransigente numa coisa; dava prazo para que o detido começasse a falar. Dali para a frente, aplicava os Métodos.
>
> Átila nada disse. Não sabia nada, além de ter acompanhado José nos assaltos. Tinha acompanhado, por acompanhar. Estava sem emprego, precisava viver. Ternurinha morria, de rir (BRANDÃO, 1976, p.275-276)

Já mencionamos em algum momento do nosso texto o modo como a denominação de personagens torturados observada em *Zero* tende a depravar o sentido mais usual de dado termo. Nessa passagem, por exemplo, a palavra "ternura" evoca um campo de afetos que de nada se aproxima do sadismo do algoz. O "tratar bem" aqui mencionado pelo narrador equivale, por sua vez, a "fazer o preso entrar em contradição" e ao "falar bonito". Se os personagens que aparecem dialogando no início do excerto possuem aquele registro de linguagem que implica na leitura que sugerimos, aqui o falar bonito, a capacidade de fazer "jogos de palavras", permite que o leitor compreenda que a tortura histórica não se consumou apenas exclusivamente devido ao ímpeto de imbecis mal instruídos. Pelo contrário, o romance expressava a ideia de que a instrução daqueles que sabem "falar bonito", mesmo que circunscrita ao campo ideológico dos militares, foi fundamental para a difusão da tortura. Com isso Loyola indica que os torturadores, ao menos não todos, não foram simples bárbaros ignorantes, sujeitos embrutecidos por sua condição social e por sua posição na hierarquia das Forças Armadas. Loyola não chega a construir um torturador letrado, "civilizado", do tipo que aparece no excelente romance *Estrela distante*, de Roberto Bolanõ. Mas sugere algo assim. Essa leitura se sustenta quando observamos a presença, no fragmento aqui analisado, de figuras que pertencem aos altos escalões do poder. Após o narrador narrar outros tipos de tortura empregadas contra Átila, conforme veremos a seguir, lemos uma "conversa do Presidente com o Chefe da Segurança Naciona" (p.277):

> “Veja, a nossa imagem não é nada boa no exterior. Dizem que somos ditadores, que o regime é de terror. Olhe só a lista de torturas e torturados.”
> “Presidente, os inimigos do regime são muitos. Essas listas são mentirosas, caluniosas. Ninguém está sendo torturado. Ninguém morreu.”
> “Esse jornal francês fala que estão abrindo barrigas de mulheres grávidas.”
> “Mentiras, mentiras em cima dse mentiras. Por isso é preciso haver censura, arrocho, vigilância, fiscalização. Para que não aconteçam imagens deturpadas.”
> “Então, meu caro, aperta a coisa.”
> O presidente pensa / mas não diz /: Temos mesmo de torturar, massacrar, matar, desaparecer com os nossos inimigos.
> O Chefe da Segurança pensa / mas não diz /: Esse presidente é um bobo, quem manda no país sou eu, quem não gostar de mim tome cuidado.
> Chamado o Ministro da Justiça pelo presidente:
> “Faça um comunicado à imprensa desmentindo torturas e assassinatos políticos. Diga que foi aberto um inquérito.”
>
> Aiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii
>
> CHURRASQUINHO; técnica de tortura que é ligeira variação em torno do pau de arara. Só que embaixo dele queimam folhas de jornal. (BRANDÃO, 1976, p.278)

A mensagem política concentrada nesse trecho é idêntica aquela que trata do fragmento inspirado no mito de Herodes. Aqui, contudo, as menções ao “presidente”, ao “chefe da segurança” e ao “Ministro da Justiça” reportam a personalidades históricas reais e demarcam um distanciamento em relação ao universo mítico. Tais personagens são, seria melhor formularmos a questão dessa forma, reais e ficcionais. Ficcionais por que funcionam na estrutura do romance como os agentes encarregados de viabilizar as práticas do “Esquadrão Punitivo” e daquelas outras entendidas encarregadas da repressão totalitária que parodia o romance *1984*, reais porque nessa altura do romance o autor fez questão de se referir explicitamente aos agentes políticos que atuavam na repressão no momento da produção do romance. A conversa entre o Chefe de Segurança e o Presidente, é isto que o autor parece sugerir de modo provocativo, poderia ter se dado na realidade segundo os mesmos termos apresentados pela ficção, pois os militares do alto escalão, cientes da tortura alimentada por eles próprios, cientes de que essa prática manchava a imagem do Brasil no exterior, buscaram, por meio de discursos que poderíamos denominar simplesmente de negacionistas, ocultar a realidade sórdida dos porões. Se mesmo Ernesto Geisel, aquele ditador considerado por certa memória da ditadura como um militar moderado, autorizou práticas de extermínio, então a crítica formulada por Brandão e publicada durante o governo Geisel, que pode ser condensada

no trecho que exibe o que “o presidente pensa / mas não diz”, estava ancorada nos acontecimentos. Já aquilo que o Chefe de Segurança “pensa/ mas não diz”, ao relacionar o Presidente a imagem do bobo, sugere que talvez, enquanto muitos membros do Alto Escalão viam-se a si mesmos como os reais detentores do poder, era o Presidente que tinha a sua vontade, não expressa, realizada.

Situemos outras descrições de tortura que surgem nesse fragmento. Tais descrições, agora sabemos, situam-se numa passagem que explora e denuncia os atores envolvidos em diferentes graus no ato infame da tortura, o carcereiro, o interrogador, o torturador, o Presidente, o Chefe de Segurança. Se naquela construção que parodia a bíblia esses sujeitos são hierarquizados de um modo que subverte a posição “alto comando” e “baixo porão”, aqui eles figuram amalgamados como agentes responsáveis pelo calvário de Átila . As seis páginas dedicadas a cena parecem estabelecer uma divisa em relação àquele processo através do qual os episódios são diluídos e dispersos em fragmentos pequenos. Os recursos linguísticos utilizados pelo autor impõe um modo atípico de descrição das atrocidades, desde um “ai” destacado pela repetição centesimal de “is” (p.278) no meio da página, situado estrategicamente entre o pedido da autoridade para que seu subordinado desmentisse a existência de “torturas e assassinatos políticos”, até a menção ao uso de músicas como técnica de tortura, com referência aos versos “de sonhei que tu estavas tão linda”, de Lamartine Babo e Francisco Mattoso, como vemos no seguinte trecho:

> Átila voltou à cela com queimaduras de primeiro grau nas costas.
>
> Passaram pelo corredor onze estudantes presos em batidas. Todos os dias, novos presos. Todos os dias saem pelos corredores dois, três cadáveres. A sala de música funciona sem parar, o volume no ponto máximo, cantores velhos / sonhei que tu estavas tão linda / e cantores novos e cantores bons e cantores ruins e depois sons de tambores e água pingando, pingando, plim, plim, plim, plim, plim, plim, plim, plim.
>
> . Você vai ser solto amanhã.
>
> E amanhã, não era. E cortaram com navalha todo o seu cabelo, fazendo lanhos enormes na cabeça e deixaram o sangue escorrer. Depois, Ternurinha levou uma lata de querosene, cheia de bosta e mijo e dois homem agarraram Átila, colocaram sua cabeça dentro da lata e seguraram.
>
> E puseram e tiraram e puseram e tiraram.
>
> Puseram, tiraram, puseram. Põe, tira, põe, tira, põetira, pontira, pontira, pontira, respira, pontiia, ponti, ponti, ponti, ponti, ponti, ti, ti, ti, ti, tich, tich, tich, txitxitxitxitxi, txi xxixixixxxxxi
>
> Os pulmões cheios de bosta.
>
> Mas Ternurinha acha que não é tempo de Átila morrer. Ele pode saber tudo e ter sido treinado para resistir. Ternurinha aprendeu na Escola de Polícia que há treinos de guerrilhas rurais e urbanas. Atila é duro, não conta mesmo. Se não conta, vai morrer, é a determinação oficial 768 dos capítulos de Repressão dos Códigos e Ordenações (BRANDÃO, 1976, p.278)

Nesse trecho o narrador reporta à chegada de prisioneiros e à saída dos cadáveres. Tal movimentação é relacionada aqui a outra trilha sonora, entoada por um cantor "velho". O bolero sentimental consagrado na voz de Lamartine Babo, evocado pelos versos supracitados, além de compor aquele repertório de que já tratamos, o mundo da fama, o desfile de canções e de astros da indústria fonográfica, aqui parece indicar tanto a impotência da arte diante do horror, pois esta figura como técnica de tortura, quanto sugerir que o horror convive muito bem com o sentimentalismo que a canção remete. Vista como uma técnica de tortura, percepção essa explícita ao fim do parágrafo em questão, onde se nota a remissão a outra modalidade de suplício, vista como uma sonoridade outorgada, a música então tem a sua função original depravada. Uma vez que na consciência do leitor a imagem dos cadáveres surge embalada por meio dessa trilha sonora, então temos como efeito de significado a fusão entre uma atmosfera sentimental que poderíamos denominar de brega ou romântica ao movimento de multiplicação dos cadávares.

Passemos para o final do trecho citado acima. O narrador menciona a determinação oficial 768 de determinado código jurídico. Quando contraposta à numeração de outras leis que surgem em *Zero*, esta aqui parece visar não o riso mas sim enfatizar a real possibilidade de um código existir. Ao escolher uma numeração mais modesta bem diferente daquele código que define uma das sagradas determinações, (34567659 f) (p.95), o autor aqui remete à parodia de *1984* verificada nos fragmentos analisados acima e nisso como que "atenua" possíveis efeitos cômicos. É claro que uma determinação do tipo não existiu na história. O assassinato de prisioneiros políticos era uma prática que se impunha como extra-oficial, prática portanto ilegal. Assim como nos dias hodiernos, em que presenciamos o aparato militar do Estado instaurando um tribunal de exceção ao comandar chacinas, execuções à revelia da lei, naqueles tempos sombrios essa prática não legal poderia ser lida como a instituição de um poder paralelo ao estado, o qual, na verdade, não seria nem tão paralelo assim. Quando o narrador menciona que "Ternurinha acha que não é tempo de Átila morrer", é justamente esse poder supremo, extra-oficial, e que no entanto é viabilizado pela legalidade, que é destacado. O poder de decidir sobre a vida do outro coloca o torturador na posição de um deus severo, mais poderoso que qualquer jurisdição, mesmo aquelas de feição autoritária.

Vimos que o fragmento em análise apresenta em alguns trechos descrições técnicas de tortura. Nessas passagens, o narrador julga necessário especificar ao leitor o tipo de suplício evocado, de modo que essas descrições sumárias parecem ter sido subtraídas daquele levantamento realizado pelo projeto *Brasil nunca mais* no qual o leitor toma conhecimento de técnicas de tortura como o "pau-de-arara", "o choque elétrico", a "pimentinha" e os dobradores de tensão, o "afogamento", a "cadeira do dragão", a "geladeira', as torturas práticadas com o uso de produtos químicos, insetos, animais, além de outras que demandavam macabros instrumentos, a exemplo da coroa de cristo.[233] A descrição sumária de alguns desses métodos no fragmento "Tratamento condigno, como todo cidadão merece" leva o leitor a perceber o que poderíamos denominar de uma "ciência da tortura". A passagem que citamos acima, conta como Átila foi submetido a uma dessas técnicas, o "afogamento". A violência da cena é amplificada quando percebemos que a personagem encontra-se com a cabeça ensanguentada pela navalha. O modo como a representação do afogamento é desenvolvida, por meio daquele procedimento de "torção" da palavra que comentamos no capítulo 1, quando comparávamos as representações de tortura em alguns dos romances-políticos, acusa justamente o limite desse discurso técnico. O narrador pretende descrever o suplício, indicando como "dois homens agarraram Átila, colocaram sua cabeça dentro da lata e seguraram". A repetição dos verbos por e tirar (e puseram e tiraram e puseram e tiraram), que são situados num parágrafo de apenas uma linha, é um recurso que almeja transpor os limites de uma descrição mais técnica, do tipo daquela que define a técnica nomeada de "churrasquinho".

No primeiro capítulo de nosso estudo, afirmamos que nessa passagem o jogo de linguagem com esses dois verbos buscaria alcançar o que seria um tipo de representação do irrepresentável. A gradativa transmutação dos verbos numa onomatopeia que evoca somente o som do "x", ruído que em si não tem significado (o significado é dado justamente pelo movimento por meio do qual o leitor percebe a transmutação) remeteria à dificuldade de o narrador expressar a natureza brutal desse tipo de violência. É como se o autor, ao apresentar seu narrador nessa procura por um efeito capaz de traduzir a violência sofrida por Átila, destacasse assim os limites do discurso em terceira pessoa na tarefa de representar a tortura. Tal leitura não nos parece desprositada quando observamos que tal fragmento está posto entre outros dois nos quais se verifica o

[233] **Brasil nunca mais: um relato para a história**... p.43-50.

discurso em primeira pessoa, algo que evoca a posição da testemunha. A respeito do olhar onisciente, o poder da palavra é confrontado pelo grau de barbárie da cena. Em todo o fragmento, o narrador a todo instante oscila entre o olhar da vítima e do algoz: "Atila é duro, não conta mesmo", "? Até quando pode um homem resistir", o discurso indireto livre é mobilizado como uma câmera a revelar os dois pontos de vista. Como se não bastasse, uma nota de rodapé:

> (1) A reconstituição do que se passou com Átila não pode ser perfeita, porque os depoimentos em torno dos fatos eram confusos, contraditórios, alguns fantasistas demais. Eliminamos toda fantasia possível, dando uma crueza de narrativas proposital. Cortamos também exageros que pudessem tornar o fato inverídico (BRANDÃO, 1979, p.280)

Incrustação metalinguística que mina a verdade do depoimento? É toda a problemática da representação de situações limites que é evocada pelo narrador que se faz historiador. Na nota é dito que se pretendeu uma reconstituição, reconstituição que no caso extrapola o mundo do texto, vai ao encontro de uma ficção tocada pelo compromisso de reconstituir as verdades que aos militares interessava negar. Quando o narrador diz que "eliminamos toda a fantasia possível", a princípio, se nos recordarmos da intensa carga de fantasia entrevista ao longo do romance, parece estar dizendo um inverdade. O comentário parece ser demandado pela matéria que exige a verdade, ele nos leva ao campo de autonomia do excerto, o qual, nem por isso, tem sua vinculação com os outros fragmentos abolida: "Cortamos também exageros que pudessem tornar o fato inverídico". A uma preocupação em validar a verdade do que é narrado, têm-se o reconhecimento de que não se deve abrir mão da retórica para narrar a matéria em questão.

Passemos agora a outro dos fragmentos referentes à tortura que se concentram nas páginas finais de *Zero*. No capítulo intitulado "Depoimento de Carlos Lopes", este conta o que se passou com Crato, uma personagem submetida à tortura. Aqui temos a situação em que um personagem que viu o martírio de outro depõe para aqueles que não presenciaram esse sofrimento. Logo no início dessa passagem, também percebemos um comentário do narrador que questiona a veracidade do narrado ao apontar um engano no depoimento da personagem. A prefiguração do texto, entretanto, toda a realidade que é de conhecimento do leitor[234] (e é esse ponto que estamos querendo destacar, isto é, o

[234] RICOEUR... **Tempo e narrativa. vol.1**... Ibid., p.96. De acordo com Paul Ricoeur, a configuração narrativa é possível graças a uma pré-compreensão do mundo e da ação, "de suas estruturas inteligíveis,

fato de esse romance estar além de um espaço de descrição e divulgação da dor, visto que seus leitores virtuais possivelmente não eram ignorantes quanto ao que se passava no país), mais o contraponto com o capítulo em que o narrador trata da tortura, aproximam o fragmento ao âmbito do testemunho. Se a nota de rodapé de início questiona e parece abalar a veracidade do relato, logo perceberemos que tal questionamento na verdade acaba por referendar o teor de verdade, pois o narrador surgiu em cena para apontar apenas um engano que seria do tipo factual. Fora isso, o narrador se ausenta, sendo essa ausência a responsável por tornar o depoimento uma espécie de vestígio histórico inserido na narrativa.

DEPOIMENTO DE CARLOS LOPES

"ele estava na mesma cela, e me contava. Contava, só no começo. Depois, comeu um pedaço da língua. Ele me dizia: os choques doem no começo. Eles puxam os músculos do corpo inteiro. Depois, os músculos se acostumam. A gente, só tem que aguentar e não ficar louco, antes que o corpo se habitue. Eu admirava, o cara. Fosse eu, tava morto, enlouquecido, suicidado como aquele padre. Eu nunca podia imaginar que um dia essas coisas acontecessem. Eu tenho esperança de pôr a mão num daqueles caras. O sujeito nunca me disse o nome. Tratavam ele por Crato. Era de lá, um nordestino mirrado, filhodamãe de valente. Da peste. Tiravam ele da cela, à noite, ele voltava de manhã, sem dentes, ensanguentado. Não podia andar, tinha as solas dos pés em carne viva. Picada de agulhas. Não dava o serviç, eu sabia que iam matar ele, mas o cara não dava serviço. Passava o dia na cela, apavorado com o que viria à noite. Cada dia, inventavam uma. Inventavam não. Aplicavam. Eram profissionais. Um dos interrogadores, o pior de todos, dizia: "Eu deixo meu estômago em casa, porque meu estômago não agüenta comunista e eu posso vomitar. De noite, beijo minha mulher e venho trabalhar. De manhã, quando volto, me lavo muito, lavo a boca, desinfeto, escovo os dentes. Porque falei com comunistas e minha boca ficou contaminada. Eu quero pôr nesse pau de arara todos os filhosdaputa de terroristas, cada subversivo, cada Comum que eu encontrar. Só assim posso olhar meus filhos, minha mulher, meus amigos. Só assim posso comungar no domingo." Esse interrogador foi o que provocou o suicídio do padre. Aquele que abafaram. Depois saiu. A carta contrabandeada do padre saiu nos jornais estrangeiros. Um dia, levaram o sujeito pró pau de arara. "Dá o serviço: nomes, aparelhos, planos. Dá, que é tua última chance." O interrogador tinha as mãos postas, e suplicava. O Crato, quieto, nu, dependurado, os fios elétricos no saco. O saco, o pinto, a bunda, tudo dele era carne viva. Passaram navalha no corpo dele, fizeram cortes finos como fios de cabelo, o sangue brotou. Jogaram salmoura, depois água gelada. O interrogador chorava: "Pelo amor de Deus, eu tenho dó, não quero fazer isso. Seja bom comigo, não faça uma coisa dessas, você não tem direito." Trouxeram para a sala, a mulher e os três filhos do sujeito. O mais novo tinha quatro meses. "Diz, nomes, aparelhos, planos." Crato, quieto. Nem podia falar, não tinha língua. Tiraram a roupa da mulher dele. Comeram ela, ali. Seis caras marrudos. Enrabaram, gozaram na cara dela, bateram. "Diz, vai dizer, agora vai." Crato não disse, ligaram todos os fios possíveis, na orelha, nariz, dentro da boca, dedos, enfiaram no canal da uretra. Estavam encapetados, gritavam, como quem goza numa mulher. Pegaram o menino de quatro meses, deram um choque, o menino chorou. Deram outro, o menino

de seus recursos simbólicos e de seu caráter temporal". Se a configuração narrativa é imitação, a competência de identificar a ação imitada pressupõe, assim, a identificação da operação de imitar.

> morreu, pretinho. A mulher gritou, enlouqueceu naquela hora mesmo.“Nós matamos sua família e você não diz nada. É mesmo filhodaputa.” Bateram nos outros filhos. Então, ligaram os fios. Eletrocutaram Crato. Nem que tivesse passado num fio de alta tensão. Quase se desintegrou. Sumiram com a mulher, com os filhos, com tudo.” (BRANDÃO, 1976, p.269-270)

Se no trecho narrado pela voz principal temos a consciência do torturador sendo alcançada pelo discurso indireto livre, neste a caracterização dos algozes é situada pela testemunha entre aspas, de modo que é ela própria que performa em seu discurso a fala do perpetrador, conforme lemos em cinco trechos, algo que fortalece a ideia de que o relato foi testemunhado. Todo o discurso, contudo, situa o depoente reproduzindo o relato daquele que, por vivenciar a violência mais extrema, tornou-se incapaz de comunicar o que viveu. Essa incapacidade de comunicação está posta logo no início do fragmento, quando o depoente menciona que a vítima havia comido um pedaço da própria língua e é reiterada no final da passagem, quando o depoente informa que Crato quase foi desintegrado ao receber uma decarga elétrica. Essa imagem, da vítima impossibilitada de falar, evoca uma das aporias relacionadas ao gênero testemunho, qual seja, a compreensão de que aquele que vivenciou até as últimas consequências a violência do poder, a morte, foi privado da palavra.

Dos trechos que apresentam a perspectiva do torturador, o primeiro se destaca por apresentá-lo como um homem comum, que beija a mulher e sai para desempenhar o seu ofício, condição essa que é enunciada, mesmo que indiretamente, pelo próprio agente. Ao mencionar a família, filhos e mulher, e os amigos, e ao indicar que só consegue exercer o rito litúrgico depois de consumar seu ódio por meio da violação do outro, esse trecho evoca toda aquela atmosfera ideológica e religiosa para o qual a família seria uma instituição sagrada. Aqui, percebe-se, também o autor evoca o colapso da família, pois esta conviviria pacificamente com a barbárie. Mais para o final do fragmento, o mesmo tema é reitarado quando o narrador-depoente trata dos suplícios dirigidos contra a família de Crato. O mesmo sujeito que busca “olhar” pelos filhos e pela mulher é o mesmo que assassina o filho e a mulher do prisioneiro que está sob seu poder. A despeito de o algoz exterminar a família da vítima, a violência do torturador é vinculada ao horizonte da defesa dos valores tradicionais que defendem a instituição familiar.

Surgindo aqui como um pai de família que se apresenta como portador de valores sagrados, o torturador representado por Loyola não pode ser lido apenas como

se fosse uma engrenagem numa maquinaria destrutiva. É antes de tudo um sujeito, um agente, mesmo que movido por uma índole e um caráter bastante crueis, mesmo que atuante dentro da maquinaria, mesmo que pertencente a dado universo ideológico. Ao caracterizar essa figura, o autor fez questão de vincular sua prática a partir da compreensão dos processos históricos que estavam em jogo. O ódio do torturador, nesse fragmento, remete ao ódio aos comunistas, ao anticomunsimo, a aversão às ideias socialistas. Ele é portanto um agente que visa alimentar um aparato ideológico. No trecho em essa personagem surge cinicamente evocando "o amor de Deus", por exemplo, a agência do sujeito, aqui sublinhada pela remissão irônica à divindade, é posta em termos que podem evocar a profanação da fé e ao mesmo tempo sinalizar o fato de que essa fé também compactuava com as práticas de violência.

O que pode ser apontado ainda no fragmento que traz o testemunho da personagem Carlos Lopes é o desígnio de descrever não a tortura em si sob a ótica do que fizeram com a vítima. Verbos como "tiravam", "aplicavam", "levaram", "passaram", "gritavam", a opção por esse tipo de vocabulário - que também está presente no trecho em que a voz narrativa principal descreve a tortura -, ao lado do uso de aspas para reproduzir a fala do algoz, visa antes a construção de um segmento sobre o que o homem é capaz de fazer do homem, sobre como o homem é capaz de violentar e massacrar o homem. Não há nesse fragmento, diferentemente do primeiro excerto analisado, referência à rede de atores que, no fim das contas, viabilizam a tortura. Há apenas a ação dos torturadores e a descrição do que eles fazem à vítima. Assim, se no primeiro fragmento, narrado sobretudo pelo narrador onisciente, o texto parece pretender também "explicar" a tortura, de onde provém assim a descrição de algumas técnicas e a remissão às autoridades que legitimavam essa prática, o depoimento de Carlos Lopes, por ser o depoimento de uma vítima que pretende narrar a verdade daquilo que viu, debruça-se principalmente sobre a crueldade da sevícia. Se essa passagem também fornece elementos que nos ajudam a "explicar a incidência da tortura", a exemplo da menção ao ódio anticomunista, o efeito almejado foi justamente o de inscrição de uma verdade que se detém especificamente na imagem do corpo massacrado.

Uma última observação sobre o "depoimento de Carlos Lopes". Logo no início do fragmento que transcrevemos acima, aquele que apresenta o discurso daquele que foi assassinado não faz uso das aspas, algo que sugere, em nosso entender, o vínculo entre

sobrevivente e vítima. Crato teria expresso ao depoente que, durante a tortura, o sujeito "só tem que aguentar e não ficar louco, antes que o corpo se habitue". A proximidade entre ambos figura no trecho em que o sobrevivente confessa admirar a conduta de Crato, elogiando a capacidade deste de resistir à tortura, de ele ser um "filhodamãe de valente". Entre essa admiração, aquele que narra essa passagem expressa que, caso estivesse no lugar de Crato, "tava morto, enlouquecido, suicidado". Assim, o sobrevivente, ao mesmo tempo em que reconhece sua impotência, sua fragilidade, também enaltece aquilo que se insinua como uma conduta heroica. O texto expõe então, por meio da carcaterização de uma mesma personagem, a diferença entre aqueles que, mesmo submetidos aos mais terriveis flagelos, suportam o sofrimento corporal até o ponto em que o algoz decide lhe tirar a vida e aqueles que se reconhecem como incapazes disso.

A terceira passagem que representa a tortura sofrida pelos prisioneiros políticos do poder de *Zero* assinala uma diferença importante em relação às outras duas que analisamos. Enquanto que nas passagens que narram o calvário de Átila e Crato observa-se respectivamente a narração onisciente e o relato de uma testemunha que viu de perto a tortura, no fragmento em que é apresentado ao leitor um "depoimento", é a personagem vítima que narra a tortura que ela sofreu. *Zero*, conforme podemos concluir pelo o que já vimos, é um romance que tenciona e explora a perspectiva dos marginalizados, da vítima, dos despossuídos. É, nesse sentido, história a contrapelo, para lembrarmos daquela noção desenvolvida por Walter Benjamin.[235] Nesta terceiro fragmento, o ímpeto de inscrever uma história daqueles que não puderam falar alcança uma expressão única, resumida no procedimento de inscrição do testemunho da personagem. O modo como esse fragmento é apresentado, como um "depoimento'" "tomado a lápis / apressadamente", coloca a questão da mediação do testemunho da vítima. O leitor não sabe quem registrou o depoimento, se a própria vítima ou se alguém que escreveu por ela. Ainda assim, é a palavra da vítima que é evocada pelo registro exposto, no que temos então, outra vez, uma remissão àquele gênero literário denominado testemunho.

> DEPOIMENTO
> / tomando a lápis, apressadamente /
>
> "Puseram um fio em minha língua e minha boca explodiu e se encheu de uma coisa de gosto muito ruim e essa coisa queria descer pela minha garganta e

[235] BENJAMIM, Walter. "Sobre o conceito de história". **Magia e técnica**... p.225.

> me sufocar e era um fogo só e cinza e merda e sangue e terra e dentes partidos tudo de uma vez. Você vai conhecer o inferno, me disse o tenente, sargento, capitão, não sei o quê. E não pense que sai vivo, porque nós vamos te arrebentar, não vai ficar um osso inteiro, pode se preparar. Era de noite, me deixaram numa cela fria, de tijolos, cheia de baratas e formigas, não sei de onde vinham aquelas formigas. Dormi no chão, quer dizer, não dormi, porque fiquei pensando no que ia me acontecer no dia seguinte. O cheiro da cela, úmida, sem luz, era de mofomerdavelhaporrasanguemedo ... (BRANDÃO, 282-283)

Como narrar o irrepresentável? A passagem se inicia com a vítima descrevendo, ao menos buscando descrever, as sensações que invandiram seu corpo no momento em que os algozes lhe desferiram descargas elétricas na língua. Expressões metafóricas, como "a minha boca explodiu" e "era um fogo só", mesmo que denunciem a precariedade da linguagem ao tentar exprimir a extrema dor, acabam expressando uma dimensão da sevícia que se afasta das descrições técnicas da tortura. A comunicação daquilo que o corpo sentiu e vicenciou se verificará no fragmento como um todo. No início do fragmento, essa busca por uma expressão que seja capaz de fazer o leitor se aproximar da dor do outro também se verifica no emprego do substantivo "coisa", que revela então a dificuldade de a vítima descrever o que sentia. Tal dificuldade é contornada quando ela nos informa, contudo, que essa coisa "era um fogo só e cinza e merda e sangue e terra e dentes partidos tudo de uma vez". A descrição síndetica dos elementos que compõe essa coisa se caracteriza pela reunião de termos dessemelhantes (o fogo, a cor cinza, a terra), além de outros termos que reportam à corporeidade da vítima. Uma vez que a combinação desses elementos expressaria aquilo que o prisioneiro político sentiu, podemos entender então que, nesse trecho específico, a linguagem evoca algo bastante difícil de ser imaginado pelo leitor. Uma ideia parecida surge na descrição da cela, como se aquele que narra buscasse expressar o cheiro daquele espaço. Esta não é nada asséptica, a exemplo da cela na qual José termina seu itinerário, é antes marcada por uma sujeira expressa pela combinação de múltiplos elementos que resultam numa fusão única de uma série de termos, mesmo o medo: "uma cela úmida, sem luz, era de mofomerdavelhaporrasanguemedo" (p.283). Esse modo de caracterizar a cela é também uma forma de o narrador do fragmento comunicar a própria dificuldade de o seu olhar mapear, descrever objetivamente o lugar do suplício. É interessante observarmos como o fragmento em questão acaba por explicitar os limites da linguagem, mesmo que metafórica.

> O homenzinho girava com fúria a manivela do magneto, fala, fala, fala, conta, comunista filhodaputa, conta dos aparelhos, me dá os endereços, e os endereçosndos padres, aqueles padres de merda, bichas, sabia que os padrecos não gostam de mulheres (?. Os fios no meu saco, nas plantas dos pés, fale, conta merdinhadebosta, e eu, frgsthfhtrygrufjutih jur itid narerad mertardstr frsgrtuiokjlo. E agora você vai saber porque me chamam de joão bonzinho disse o coronel enquanto enfiava um fio no canal de minha uretra e ligava o fio direto na tomada e eu sumia no mundo, com tanta dor que nem sentia dor, parece que meu pau tinha sido arrancado e eu não sentia mais ele, pensei que nunca mais ia meter, nem que tivesse mil babacas na minha frente. E o joão bonzinho enfiou um bastão no meu rabo e ligou o fio no magneto e girou a manivela e me caguei todo, a bosta escorreu pelas minhas pernas, eles morreram de rir e disseram que eu devia comer a bosta no chão porque tinha sujado a sala toda e o general comandante não gostava de sala suja. Eu estava cagando pra ter cagado, a dor dos choques, os músculos todos tremendo é que me enchia, ukjitgfyjghtyaaoirsgrt groitsgruio gruoatr areasresreaa defers dgrefregstrfncgui cracrecrecreicrocm, lambe o chão merda de comunista, bandido do caralho, lambe com a língua, limpe a bosta pro general não ver e até que bosta não é tão ruim assim, porque não tinha gosto, nem cheiro, parecia sopinha de criança e um sargento sugeriu que me dessem mijo como bebida pra acompanhar o almoço (BRANDÃO, 1976, p.283)

Conforme podemos ler, em alguns trechos do relato da personagem-vítima surgem sequências de letras impronunciáveis (‘frgstfhtry’, ‘ukjitgfky’). Se naquele trecho narrado pelo narrador principal pudemos observar uma espécie de jogo com os termos que descreviam a tortura, esse procedimento que destacamentos no fragmento intitulado de “depoimento” indicam antes o próprio limite da linguagem. Essa fileiras aleatórias de letras podem visar representar a expressão, ou os ruídos do sujeito ante a dor, mas indicam algo mais que isso. É a própria impossibilidade da língua expressar o que o corpo sentiu. Poderíamos argumentar que o fato de se tratar de um depoimento tomado a lápis, apressadamente, põe em cena o problema da mediação do testemunho da vítima. Esses trechos, evocam mais o olhar do gravador ou da câmera que capta a mensagem dita, os ruídos pronunciados, do que o processo de transcrição. O excerto não é comentado pelo narrador, ao contrário do que se dá com os outros dois. É nessa linha que lemos também a presença de um parentesis não fechado seguido de uma interrogação. Mais adiante vemos que o autor situou alguns comentários da vítima e dos algozes entre parênteses. Na passagem que transcrevemos acima, contudo, esse sinal assinala apenas a abertura para a voz da vítima, não havendo o sinal que demarcasse o fim, algo que nos sugere a imbricação entre as vozes do algoz e da vítima verificada na narração dessa. Enquanto no fragmento que apresenta o depoimento de Carlos Lopes a distinção entre a perspectiva da vítima e dos torturadores se dá por meio da inscrição da voz destes em aspas, neste depoimento a perspectiva de ambos se mesclam num mesmo fluxo discursivo, a exemplo do trecho “o homenzinho girava com fúria a manivela do

magneto, fala, fala, fala", ou de outros nos quais o narrador situa a ação do algoz, como visto em "disse o coronel". Quando traz para o seu relato a fala do torturador, a vítima busca reconstituir o que foi capaz de escutar e, nesse processo, performa a fala daquele que a violou. Tal performance, longe de indicar uma aproximação entre ambos, assinala, é fato, um distanciamento, mas representa, ao mesmo tempo, o modo como a vítima que presta o depoimento está fadada a recordar as falas e as ações do outro.

> Guardei bem a cara desse sargentinho, porque tinha o nariz torto e uma puta cicatriz no queixo. Eu comia aquela comida que estava no chão e que já tinha passado dentro de mim e prederam uns ganchos dentados nas minhas orelhas e apertavam apertavam até que a orelha direita foi cortada e eles jogaram a orelha no meio da bosta e do mijo e mandaram eu comer feijoada e o mundo sumiu de novo e quando o mundo veio, havia ratos e baratas em cima de mim, os ratos lambiam, ou comiam a ferida da minha orelha e fiquei brigando com eles e o corpo inteiro doía, e as baratas assustadas voavam e havia... (BRANDÃO, 1976, p.284)

Todo o excerto parece ser movido pela orientação de alcançar o limite, fornecendo, ao leitor, temas associados à memória da guerrilha. A começar pelo comentário, à primeira vista banal, "guardei bem a cara desse sargentinho", mas numa segunda leitura indicativo de uma memória que não se esquecerá. Prevenção contra o esquecimento futuro alcançada pelo registro "bem" feito da feição do algoz. Essa descrição de traços físicos do algoz escapa aos outros dois excertos. Neste ela não deixa de funcionar como um elemento que reforça a veracidade da fala da vítima. Ele tem um indício, ele oferece um índico a quem for ler seu depoimento. Indício ao juiz, indício ao historiador. A lembrança aqui está associada à promessa de justiça. Assim, ao atualizar a voz do torturador em seu relato, a vítima também manifesta tanto o poder de sua memória, capaz de recordar o que foi dito e como foi dito, quanto o trauma da experiência pelo qual a voz do algoz passa a habitar a consciência da vítima.

Nos dois últimos trechos que citamos, o sobrevivente narra como foi obrigado a ingerir seus próprios excrementos. Num deles ela menciona que, devido ao seu estado, constatou que sua "bosta não é tão ruim assim, porque não tinha gosto, nem cheiro, parecia sopinha de criança". Já em outro trecho, o sobrevivente denuncia ter sido obrigado a "comer aquela comida que estava no chão". Nos dois casos vemos que termos utilizados normalmente para descrevermos refeições (comida, sopinha de criança), servem aqui para definir os excrementos, exemplo conciso de um antagonismo social, de "um abismo de percepção e valoração", quando a mesma palavra assume uma

acepção e uma valoração distinta para um e outro olhar. [236] O contraponto de olhares aqui inclui o entendimento do leitor. Esse sabe que para os seres humanos os excrementos não constituem comida. Contudo, assim eles são apresentados pelo relato da vítima.

O mundo que some e vem, a confusão entre os verbos (que, de um ponto de vista gramatical, exigiriam falar de um mundo que some e reaparece, ou de um mundo que foi e que veio), a repetição do verbo apertar, são outros recursos alocados para que o leitor formule uma imagem do limite. O mundo que some aos olhos da vítima é o mundo que some do olhar do leitor. O real traumático não se confunde com uma descrição exaustiva da cena em todos os seus detalhes, mas sim na reformulação angustiante de alguns detalhes que traduzem a cena. Quando "o mundo reaparece" o narrador-vítima se vê entre ratos e baratas. A "briga" com os animais, a imagem dos bichos o devorando, nos leva a nos indagar se "é isto um homem?".[237]

A cena na qual a vítima é obrigada a comer a sua própria orelha, no movimento de leitura, encontra-se próxima àquela na qual Igê-Sha devora os membros de Rosa. Se no sacrífício temos a remissão à antropofagia, que é histórica mas que é sobretudo uma noção cultural, nessa, o tipo de "canibalismo" evocado, ainda mais por se tratar da imagem de alguém que come a si próprio, é de ordem bem diferente. Em dado momento de seu relato, a vítima, novamente narrando a voz do torturador, escreve; "beije a bandeira, ajoelhe-se e reze, confesse ao padre, voce vai ser fuzilado, grite, traí a minha pátria, estou arrependido, vamos matar seu pai, todos os seus parentes, olhe o fuzil, apontar, fogoooooo" (p.284). A brutalidade da violência contra o corpo então, embora possa ser pensada a partir da recorrência da violência na história aqui é historicizada pela menção aos valores comungados pelos torturadores. A bandeira, o amor delirante pela pátria, o apreço a um tipo de religiosidade que se adequa aos regimes autoritários, por fim, o colpaso da família, todos esses itens não dão margem ao leitor enveredar por aquele tipo de análise que prioriza o que seriam os elementos universais em detrimento das reais contradições verificadas na história. A violência contra o corpo se mostra então como um aspecto da ditadura.

Tanto pela riqueza de recursos mobilizados na formulação de uma problemática histórica que foi evocada a partir de múltiplas perspectivas, o discurso do narrador, da

[236] GINZBURG, Jaime. "O narrador na literatura brasileira contemporânea...p.209.
[237] LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

testemunha e da vítima, quanto o fato de que essas passagens se dão próximas ao fim impressionante do romance, sugerem que a fragmentação do livro encontra um bloqueio em um acontecimento específico. O que é mais surpreendente se recobrarmos o fato de que ao narrador principal de *Zero* a guerrilha deve ser denunciada por seu caráter mistificador e mitificador. É como se o romance intuísse haver algo de específico no modo como os sujeitos históricos vinham apreendendo aquele acontecimento. Algo que exigia um tour por cima dos fragmentos, um chão por meio do qual a fragmentação disjuntiva refreia-se ao ser defrontada com problemas assaz dramáticos. Dito de outro modo, é como se nas páginas finais do romance, o autor responsável pela montagem das centenas de fragmentos de texto e imagens que compõe *Zero*, quedasse estupefato ante a violência que ele presenciava durante a produção de seu livro. Essa violência lhe invade seu projeto de construir um romance caledoscópico, confronta-lhe, questiona-lhe. O romance não tem invalidada sua força fragmentária, mas tem seu ritmo alterado nas cenas finais que intercalam o sacrifício de Rosa e os porões da ditadura.

Ao indicar que o texto incorpora em seu processo de composição os pressupostos de um gênero específico (o testemunho do sobrevivente), hipótese essa amparada na constatação de que assim ele procede com outros gêneros (rádio, romance popular, publicidade, discursos do poder, discursos da imprensa....), pretendemos chamar a atenção para as implicações da literatura de testemunho para o campo da crítica literária e da historiografia. Ao "articula(r) estética e ética como campos indissociáveis de pensamento", o testemunho é um gênero que deixa de se inscrever no campo da autonomia da arte.[238] Ora, esse tipo de articulação entre ética e estética é o que faz de *Zero* uma arte comprometida com os direitos humanos e é o que imprime ao romance uma força que busca trasgredir a concepção de arte autônoma. Quando tratou da tortura nas páginas fnais do romance, Loyola tinha bem claro sua mensagem política. Era necessário denunciar um prática realizada pelo Estado de modo que o leitor compreendesse essa denúncia operada pela ficção não como aquilo que poderia ter acontecido, mas como aquilo que aconteceu.

Nessa obra de Ignácio de Loyola Brandão temos um texto ficcional (seria somente de um modo bem redutivo que poderíamos considerar *Zero* uma literatura de testemunho) marcado por um forte experimentalismo, atravessado pela preocupação de encontrar uma linguagem nova que sirva a expressão da matéria brutal, incorporar em

[238]GINZBURG, Jaime. "Linguagem e trauma na escrita de testemunho"... p.52.

uma de suas passagens mais decisivas o que chamamos de imperativo do testemunho. É esse o sentido da inserção do relato da vítima recordado pelo autor. Loyola, ao montar seu caledoscópio, reconheceu que a verossimilhança artística que ele buscava seria intensificada pela exposição bruta de um registro histórico. Aqui seria interessante recordarmos de algo que foi explicitado ao longo do capítulo anterior. *Zero* apresenta alguns vestígios em estado bruto, a exemplo de algumas manchetes de jornal, ou dos trechos de outros textos. Com a tortura, ocorreu a mesma coisa, ela se impõe como um registro bruto. O que buscamos ressaltar foi que esse registro, por se concentrar no desfecho da narrativa, imprime todo um sentido político ao romance que o tornava um libelo contra a tortura sofrida pelos guerrilheiros e contra a ditadura que a exerceu. De modo algum a pertença ao real histórico desses registros atenua no romance o componente de inventividade de que falamos. Quando observada em relação ao caleidoscópio textual na qual está inserida, a tortura é um de tantos ruídos históricos que impõe ao romance um pacto de veracidade com o leitor do tipo "isso o que voce está lendo não é invenção".

É absurdo mesmo acreditar nas palavras do autor de que no seu romance não haveria invenção. De alguma forma essa afirmativa busca salientar a presença desses regitros brutos. O que ela deixa de fora, contudo, é a inventividade, a imaginação, aquele trabalho laborioso com a linguagem de que falávamos. Como esse teor se relaciona com as descrições da tortura? Devemos aqui situar o contexto criado pelo autor. As personagens torturadas ao fim de *Zero*, com exceção da sobrevivente e testemunha, que não é identificada, pertencem aos Comuns e lutam contra um poder ditatorial que em muitos aspectos é bem mais terrível do que o aparato repressor da ditadura histórica. É verdade que só a presença do imperativo do testemunho no mundo deformado e fragmentado do texto leva ao paroxismo a busca por uma invenção instruída pelo compromisso de expor o real histórico. Com isso, podemos reafirmar que *Zero* desvela o real por meio de um estilo que transcende o realismo, que se vale da paródia, que explora as técnicas do modernismo. O real traumático evocado nessas passagens, por exemplo, se afigura como mais uma das tantas possibilidades de inscrição de uma mímesis não pautada pelo realismo clássico, algo verificado no romance inteiro. Em síntese, há um movimento ambivalente em *Zero*, de exposição crua do real, mas ao mesmo tempo de inserção desse real num universo que, por mais paradoxal que soe, jamais abdica da invenção.

CONCLUSÕES PROVISÓRIAS

Uma das leituras possíveis para o romance *Zero*, leitura a que recorremos em alguns pontos do nosso argumento, seria o de entendê-lo como uma narrativa distópica que projeta no futuro cenas de violência, manifestando com isso uma leitura ao mesmo tempo trágica e irônica da história. Essa distopia, bem se nota, pode parecer incongruente diante do fato de que a narrativa apresenta fatos históricos que podem ser situados na conjuntura dos anos 60. Mas é justamente essa incongruência que torna *Zero* um romance-político tão singular. Nesse futuro distópico, que a narrativa não especifíca em relação ao calendário que utilizamos, ao lado dos "foguetes-satélites-computadores" e das façanhas da medicina contemporanêa, existiriam "milhões de projéteis; balas de canhão-revólver-fuzil-metralhadora-espingarda-foguete-bazuca". No final do romance, quando aproxima, no último fragmento intitulado Grand-Finale, no fluxo textual que traduz o olhar, a sensação e a condição da protagonista, a repetição do termo "foguete" observada nesses trechos indica a aproximação e a fusão entre o desenvolvimento científico e o desenvolvimento das tecnologias da morte, algo que um autor como Michau Yves apontou naquele estudo ao qual já nos referimos. Progresso e morte andam assim juntos.

No final de *Zero* vemos José no exílio, afastado de seus amigos, de sua mulher e de seu mundo, abandonado numa cela asséptica do chamado mundo desenvolvido, drogado. Esse estado é traduzido numa espécie de escrita delirante, que apresenta um que de visionarismo. Não temos mais aquele narrador onisciente que se propõe a captar mundo por sua escrita-cinematográfica, temos a fusão de imagens terríveis e oníricas, seguida de uma reflexão bastante provocativa sobre o tempo histórico. Tal reflexão, antes de apresentar fórmula, soluções, indicar caminhos, se abre como uma sugestão que leva o leitor à perplexidade. Vejamos um trecho do fim subtraído das páginais finais do romance *Zero*:

> nenhuma distância entre dois pontos e uma nova concepção de liberdade: terra de amor & verdes mares & florestas & lindos campos & abertos em flor & berço amigo & da bonanza & da esperança & o altar E José, Joe, Josepho, José viu (ouviu): o céu coberto. Trancado. Uma placa, incandescente. Fechado. (Irremediavelmente) Pôr uma tampa. A placa formou uma bola. E o mundo, encerrado dentro. A placa: milhões de projéteis: balas de canhão-revólver-fuzil-metralhadoraespingarda- foguete-bazuca, E ele ouviu o ruído (ensurdecedor) e o eco do ruído por dentro da bola de fogo: motores, aviões, carros blindados, caminhões, tanques, explosões, ordens de comando, ordem

> unida / apontar-fogo-fuzilamento/, gritos de dor e alegria e gargalhadas e botas. E José, Joe, Josepho, José viu refletido no ferro incandescente (tela, vídeo, tv, vidro) a nova ordem, os grilhões, a nudez (finalmente, todas as palavra proibidas), a imobilidade (finalmente, todos os gestos interditados), os comuns fuzilados, Gê crucificado (mas Gê, eu me lembro, tinha fugido, escondido, criava galinhas numa granja, vendia ovos, estercos, pintos de um dia). ? Será que pegaram Gê (de novo), pegaram todos, vão continuar a pegar até que possa descobrir um modo de lutar e organizar. E então, inverter. E reinverter. Quem está certo, estará errado, quem está errado, estará certo, quem depois – estiver errado hoje-certo-incerto e quem estiver certo-errado, depois certo ou errado. E a placa mais quente, a bola de fogo. A terra fechada dentro e a bola disparada (BRANDÃO, 1976, p.301)

Um dos modos de ler esse desfecho é destacando o efeito de ruptura no tempo histórico que aqui é apresentado como fruto de um estado alucinatório proporcionado pelas droga, algo assinalado no início do trecho supracitado, onde lemos a expressão matemática "nenhuma distancia entre dois pontos". As drogas, aqui vinculadas a utopia da contracultura, possibilita assim um vislumbre do passado e presente que se fundem num mesmo futuro. Essa não-distância entre dois pontos só pode se dar como uma fusão, uma superposição de um ponto temporal no outro, perfazando, portanto, um olhar visionário.[239] Merece destaque o fato de que essa alucinação sugere a existência de uma nova concepção de liberdade. A terra de amor, os verdes mares, as florestas, os lindos campos. Impossível não ler nisso um apelo para as questões ambientais, uma esperança de um tempo onde o homem, além de conviver com seu semalhante, passaria a conviver de forma mais ética, responsável e humana com a natureza. Essa projeção é contudo uma sugestão passageira sendo superposta por outra realidade onde predominam a máquina: "motores, aviões caminhões", "tela, vídeo, tv", "vidro".

O que se segue a imagem da esperança é quadriplicação do nome da personagem. O que esse procedimento sugere? Afirmamos acima que ele seria um mundo de o autor universalizar o tema da sua narrativa, sugerindo com isso que a saga de José, a vida atravessada por sofrimento e catástrofe seria vivenciada por sujeitos de outras nacionalidades que não aquelas que constituem a America Latíndia. Outra leitura, complementar a essa, pode sugerir ainda aqui uma espécie de fusão de vivências, de comunicação entre os sujeitos no tempo que tem em comum o fato de terem visto o futuro apresentado pelo narrador. Josés espalhados pelo globo, Josés perdidos nos tempos. A multiplicação do eu num "vários" sugere a imagem da repetição, e isso, se nos recordarmos bem do início do romance, adquire um contorno positivo. No início de

[239] WISNIK, José Miguel. "Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)". In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 283-29.

Zero, o narrador põe em cena um sujeito. Ao fim do romance, esse um reporta a outros. Essa multiplicação, esse interconexão entre os Josés existentes, também configura o estado alucinatório.

Que futuro surge no desfecho de *Zero*? Um tempo que promete viagens espaciais, que promete uma sociedade moderna, que aponta para o melhor do futuro, mas um tempo no qual todo o passado emerge com força, impõe-se, presentifica-se. O passado que irrompe no futuro surge sobretudo na imagem de Gê crucificado. Assim como no princípio da narrativa o autor evoca a tradição cristã que marcou profundamente a história das sociedades ocidentais, mas em ângulos diferentes. Lá atrás, era a profanação da religão que era posta em cena. A preocupação do papa, que impressionou José, de que o natal correria o risco de se tornar uma festa profana, não deixa de salientar a agonia da tradição católica. Aqui, "grand-finale", o símbolo maior da cristandade, a cruz, surge como uma reafirmação do poder da fé. A cruz que está presente nas igrejas, nos santuários, mas também na casa dos fiéis e nos espaços institucionais, o sinal que simboliza o martírio do Cristo, remete aos fundamentos espirituais da civilização brasileira. A tortura do Cristo, a punição àquele que se insurgiu contra o poder, conforme se quer aquela tradição da Igreja católica, bastante atuante no regime militar, que buscava ressaltar o teor socialista do cristianismo, essa punição-tortura-sacrifício, na medida em que pode ser encarada como um dos mais difundidos mitos fundantes de nossas origens, apresenta-se como consagração desse mito, como a repetição. É como se o texto sugerisse que os valores enraizados em nossas origens católicas, a exemplo da valorização do martírio do corpo, do sofrimento, da privação extrema em nome de uma fé, em nome da suprema verdade, ressurgissem de quando em quando na história. Esses valores, contudo, são como que comungados por atores históricos que são antagonistas.

Naqueles anos 60, quando um grupo de guerrilheiros se insurgia contra o poder, vimos que tal decisão poderia ser vista como uma espécie de sacrífício. A imagem do guerrilheiro capaz de suportar as piores sevícias, como que capaz de suportar um tipo atualizado de crucificação, evoca essa dimensão da fé. Ao mesmo tempo, a imagem do deus católico, que aparece na última canção, sobretudo aquela presente no velho testemento, evoca, para o nosso olhar contemporâneo, a força da tirania, o despostismo absoluto, a severidade, valores que destoam do socialismo cristão. É verdade que esse deus com letra maiuscúla é apresentando num verso que faz um clamor, verso de um

canção. Entretanto, considerando que foi o verso selecionado pelo autor, a mera presença desse deus salvador no final da narrativa dá margem ao leitor se recordar da imponência associada a divindidade, imponência essa que lhe credita a possibilidade de salvar um continente inteiro, o que nos parece uma imagem suprema do poder. Esse outro lado, não humanista, da tradição católica, imagem de um deus todo-poderoso, vimos no capítulo 2, casou com os valores autoritários comungados pelos militares.

No romance *Zero*, esse embate entre distintas concepções da fé católica é relacionado à conjuntura histórica da produção do livro. A caracterização de José, esse quase guerrilheiro que se fascinou por Gê, como já indicamos no capítulo segundo, põe em cena A profanação da fé. Ao se transmutar e agir como guerrilheiro seguidor de Gê, José age como aquele que reatualiza a fé religiosa, subvertendo-a, mas confirmando sua força. A configuração paródica dos Comuns, por sua vez, põe em cena, por exemplo, imagens de hedonismo, algo que subverte a repressão aos desejos do corpo associada a religiosidade. É como se na trajetória de Gê, o Cristo fosse seguido por aqueles que não reprimem seu desejo, que buscam satisfazer suas vontades, inclusive aquelas vontade de rebelião contra o poder. Um trecho em que isso fica explícito está na lua de mel de José e Rosa. Assim o narrador descreve a personagem feminina desempenhando o ato sexual: "Rosa se retrai, ela avança e recua, participa e para, se abre e se fecha, como um guerrilheio que ataca e recua, se mostra e se esconde". Nessa passagem, o narrador compara a mulher a um combatente, no que temos a associação entre guerrilha e prazer. A guerrilha em *Zero* se apresenta então como libertação do corpo, como mecanismo pelo o qual o corpo pode manifestar a fúria contra tudo o que o oprime, o controla, o violenta.

Tal libertação é, contudo, castrada, impedida pelo poder repressor que encarna um deus perverso. Esse deus deprava a vida. Nas cenas em que o prisioneiro político é obrigado a ingerir os próprios excrementos, é justamente uma violência contra o processo natural da vida do corpo que se exibe. Esse deus todo podereso, maldoso, encarna o Judas. Nos dois fragmentos que parodiam a cena da traição de Judas, é um guerrilheiro chamado de Malevil que dá o beijo em José. O mal assinado em dois idiomas indica que a atuação desse ator histórico, o traidor e aqui não podemos perder de vista que o autor apontava para os casos reais de delação de companheiros por "combatentes convertidos", não é algo típico das organizações armadas, sendo antes um arquétipo que se impõe no texto.

De acordo com François Hartog, ao se valer do testemunho como um documento que lhe permite compreender situações extremas, o historiador deve recordar-se também de tratar da perspectiva do algoz[240]. Essa perspectiva foi perseguida pelos escritores do romance-político, sendo que nos trabalhos mais ousados, isto é, naqueles que se afastam do maniqueísmo raso que vê no torturador a encarnação do mal, é possível conhecermos muitos dos aspectos históricos que nos ajudam a entender a atuação desses atores. No livro de Loyola Brandão, essa horda a qual estamos nos referindo, é caracterizada de modo bastante complexo. Antes de tudo, quando nos recordarmos daquele fragmento no qual algumas crianças surgem torturando um rato, temos uma concepção de ser humano que só poderia ser compreendida caso o historiador se munisse de referenciais psicanalíticos. Se negamos aquela concepção segundo a qual o mal já nasce do homem em prol de uma outra, mais razoável, que procura entender a articulação desse mal com os valores e com a moral difundidos pela organização da sociedade, chegaríamos então à compreensão de que a violência do algoz reporta antes ao mal-estar que ele sofre na civilização que à conjuntura política na qual essa violencia foi manifestada. A coisa é mais complexa, pois a vida em sociedade comporta o exercício da política que por sua vez estimula afetos, crenças. Assim, quando lemos no fragmento que apresenta o torturador Esqueleto a frase de que "ele gosta de matar", é tanto a violência que germina naturalmente pela configuração da sociedade, aquele tipo de violência que se verifica, por exemplo, na atitude da criança que tortura ou mata um animal, quanto a rede de afetos, de ideias e de imaginários que potencializa isso que floresce desde a tenra infância que são acionados. O gostar de matar é um gosto, e pode ser um gosto que remonta ao lado mais obscuro da psique humana, mas esse gosto é exercido, como que acolhido por uma conjuntura na qual a prática de assassinatos políticos é legitimada pelo poder.

Em *Zero*, não há espaço para uma leitura maniqueísta da história, isso mesmo a despeito de o texto ser bastante cru na representação da voz dos algozes, pois a violência do torturador está situada num contexto ficctício tomado pela violência, do começo ao fim, de modo que é antes a contituição social que fornece uma explicação para a vigência da violência. Do começo ao fim do romance, Loyola caracateriza os

[240] HARTOG, François. **Evidência da história. O que os historiadores veem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

sujeitos que habitam sua América Latíndia como possíveis algozes de outros, sendo que a constituição da protagonista José é o melhor exemplo disso. No lar profanado do casal, a violência, especificamente a violência contra a mulher, impera absoluta. No romance como um todo, vimos no capítulo 2, a violência desestrutura o sujeito e a família. Ao situar a violência no espaço do lar, no seio da família, e considerando a importância dessa instituição para a história do capitalismo, Ignácio de Loyola Brandão como que sugere que as relações degradadas, o rompimento dos vínculos afetivos, mostra-se como um fator explicativo da violência política.

Como poderia deixar de ser violenta uma nação que se constituiu com base num regime escravista e patriarcal? Como poderia não ser violenta uma nação que se formou com base em princípio religiosos eles próprios bastante violentos? Ora, no presente histórico e, de modo diferente, no período ditatorial, o passado se torna perceptível, quase palpável. As chacinas, o morticínio da população negra, o extermínio gradativo dos povos indígenas, a violência contra a mulher, as travestis e outras minorias, a própria violência contra a natureza, claro que esses processos são alimentados pelas elites políticas que ocupam o poder, nesse sentido, os militares que comandaram o Brasil entre 1964 e 1985 merecem ser responsabilizados. No entanto, e essa parece ser uma das principais mensagens de *Zero*, o poder que faz apologia da violência, que convive com a morte e os massacres, emana da própria cultura, da própria civilização na qual os homens estão inseridos. Se há torturadores, isso ocorre porque há uma configuração social, uma disposição de espírito, que enaltece não apenas a tortura, mas também outras práticas de violencia. *Zero* nos ensinou que a ditadura foi responsável por retroalimentar essa configuração social, por aprimorar e sofisticar ainda mais a índole violenta do povo brasileiro.

A repressão ao corpo, para ficarmos apenas nesse exemplo, surge no romance como um clamor coletivo. O fragmento no qual o ditador é aplaudido por uma multidão que ergue tochas de fogo expressa um traço do povo brasileiro não poucas vezes omitido por aquelas representações mais otimistas da história. O clamor para que o poder crucifique um ser humano é expressão de uma vontade coletiva. A ditadura de 64 durou o tempo que durou porque os generais souberam explorar e se valer desse traço característico de parcela da sociedade brasileira, a pendor a exploração do outro, a vontade de dominação, o gozo pela sina dos despauperados, a ojeriza pelos miseráveis, a repulsa contra tudo aquilo que se propõe desestabilizar as bases históricas da formação

brasileira, o rascismo, o machismo. Se aquele povo sonhado pelas organizações guerilheiras havia faltado ao encontro com a Revolução, outro povo, tão brasileiro quanto seria aquele, viu-se representado pela ditadura daqueles que se viam participantes de uma outra revolução.

A modernização por sua vez, além de estar relacionada a expansão da violência nos grandes centros urbanos, certamente estimulou nos sujeitos a irrupção de um outro tipo de violência, interna, do eu contra o eu. A competividade do capitalismo selvagem, as clivagens sociais, as desigualdades sócio-economicas, lançavam a forcep os sujeitos numa vivência voltada para a conquista daquilo que era prometido. Para aqueles que se enquadrassem na ordem vigente, que comungassem dos valores militares ou apenas renunciasse a expressar suas ideias de liberdade e coisas do tipo, os anos do milagre, e mesmo durante os anos posteriores, era apresentada a ideia de que a força de vontade, a determinação, o desempenho, possibilitariam a ascensão social. Ao incorporar essa necessidade, típica do capitalismo tardio, os sujeitos históricos que viviam sob um contexto assumidamente autoritário acabam por impor a si mesmos aquela forma de violência e controle que seriam, em sua ótica, fundamentais para o enriquecimento material. Como vimos no capítulo 2 naquele fragmento que descreve uma semana na vida do funcionário de escritório José, as exigências do mundo do trabalho, a busca pelo sucesso dependia de um tipo de vivência que castrava a liberdade dos sujeitos em mutios sentidos, pois os submetiam a uma lógica de trabalho na qual o tempo da vida era condicionado pelo tempo de exercício de uma função ao mesmo tempo monótona e enrijecida. Essa conjuntura determinada pelo movimento do capitalismo acarretava, então, no ódio contra si mesmo. Em determinada passagem do romance, José surge de frente para o espelho, arranhando a pele, lacerando o rosto, odiando-se. O ódio presente nessa passagem, o ódio do sujeito para consigo, representa a violencia que o sujeito do desempenho exerce contra si mesmo.

Mas não é só isso. A modernização possibilitou também a difusão de um imaginário que associava ao que seria o homem típico brasileiro traços que negavam a constituição da sociedade brasileira, isso ao mesmo tempo que domesticava a representação da violencia. A integração nacional proposta pelas emissoras de televisão ia nessa linha, ao salientar e difundir a imagem de um brasileiro de bom caráter, de boa índole, isso conforme os marcos da política oficial do regime, conforme apontamos no capítulo 1.

Assim, chegamos, queremos crer, numa compreensão dialética desses processos, compreensão esta que pode ser alcançada por meio da leitura do romance de Ignácio de Loyola Brandão. No girar da história, a ditadura atendeu às expectativas, ao desejo por violência de camadas da população brasileira, mas também aperfeiçou essa índole perversa ao introduzi-la como política oficial de estado, ao difundir a tortura, ao recorrer à barbárie. Quando situada em relação a essa dinâmica de modernização capitalista, a brutalidade com que a luta armada foi destruída revela até onde os agentes históricos que tomavam as decisões estavam dispostos a ir para sustentarem uma configuração social, um reorganização da sociedade que em si era brutal. A violência ditatorial vinha salvaguardar a violência constitutiva da sociedade brasileira. Salvaguardar e aprimorar, que isso fique claro.

Essas questões, a julgar pela leitura que apresentamos do romance *Zero*, foram visitadas por Loyola Brandão. Este escritor conseguiu desenvolver uma forma estética que além de se impor como um dos mais poderesos manifestos literários contra a ditadura de 64, o que indica o enraizamento histórico de *Zero*, isto é, o fato de tratar-se de um romance que dialogava explicitamente com o presente histórico que estava em curso, além disso, tal forma expressou com virulência a herança passada, o passado que desaguou naquele terrível período de nossa história. Ao mesmo tempo, por mais que o romance forneça elementos que permitem ao leitor circunscrever a feição ao período da ditadura, Ignácio de Loyola Brandão projetava o que seria o futuro.

Detenhamos novamente nas linhas finais do romance que antecedem os versos da canção que clama pelo deus salvador. O narrador ou José ou uma voz que assinala a fusão desses dois personagens faz um questionamento e logo em seguida responde: "? Será que pegaram Gê (de novo), pegaram todos, vão continuar a pegar até que se possa descobrir um modo de lutar e organizar." (p.301). Nesse trecho, a uma interpenetração do passado no presente sucedida por uma afirmação que sobre o futuro. O "de novo" posto entre parenteses, por surgir num fragmento que, como vimos, menciona também a possível crucificação de Ge, reporta ao passado bíblico, mas trata, antes de tudo, da reencenação desse passado, de presentificação desse passado. Esse tipo de repetição leva a uma concepção de história cíclica, na qual os sujeitos do presente se veem em condições análogas aquelas vivenciadas por sujeitos do passado. No trecho que menciona os heroís da América Latina, temos a figura de Tiradentes, por exemplo, ator histórico cuja imagem foi aproximada da figura do Cristo. É como essa voz profética

que encerra o final de *Zero* expressasse um raciocínio do tipo, de tempos em tempos, na história do Brasil, surgem figuras míticas, que expressam o descontentamento daqueles que, desde os primordios da colonia, voltam-se contra o peso do poder, contra a força colossal dos que detém as riquezas, das elites economicas e políticas. Mencionamos aqui a figura de Tiradentes, mas podemos lembrar, apenas de passagens, os movimentos insurrecionais do império, que também tinha seus líderes, as revoltas do século XIX, uma das quais foi liderada por Antonio Conselheiro, os movimentos do século XX, como a revolta da chibata. Essa força de oposição aqueles que detém o poder, no entanto, por diferentes razões, foram controladas e dizimadas. De novo e de novo, de tempos em tempos, os insurgentes falham na tarefa de instaurar esse outro Brasil sonhado, que nasceria da derrota do poder vigente. A voz que encerra *Zero* afirma que esse processo de liquidação dos opositores continuará acontecendo, até "que se possa descobrir um modo de lutar e organizar". As ações representadas por esses dois verbos sugerem que a vitória dos que se impõe contra o poder dependeria de um combate, mas também da capacidade de organização, de fazer nascer e despertar um grande organismo no qual a justiça e a liberdade prevaleceriam em detrimento das injustiças e da repressão as liberdades. Em nossa opinião, o romance Zero sugere que esse futuro é possível, desde que os insurgentes vençam o medo, afeto evocado ao longo do romance desde a epígrafe que traz o poema sobre o medo, e saibam forjar uma ordem bem diferente daquela ordem instaurada pelos militares que subiram ao poder em 1964.

Vejamos como autor finaliza o romance. Após o desejo e o anúncio de um outro futuro que não aquele que organicamente emergeria da ditadura, a voz narrativa que aqui parece traduzir uma última reflexão do narrador complementa. As linhas transcritas a seguir surgem, não podemos perder de vista, logo depois da menção da vitória da luta e da organização dos insurgentes. "E então, inverter. E reinverter. Quem está certo, estará errado, quem está errado, estará certo, quem depois – estiver errado hoje-certo-incerto e quem estiver certo-errado, depois certo ou errado. E a placa mais quente, a bola de fogo. A terra fechada dentro e a bola disparada." Essa inversão e reinversão de que trata o narrador reporta a dimensão carnavalesca de *Zero*. Segundo essa concepção de mundo, o domínio do poder é relativo, pois o mesmo, por meio de um movimento natural que carcaterizaria a história e o movimento dos povos, não dura para sempre. O carnaval é a manifestação dessa relatividade, desse estado de coisas no qual os que tão em cima são destronados, destituídos de seus postos. Essa consciência do girar da

história nos leva para uma concepção de história atravessada por ciclos vivenciados por diferentes atores. Acima mencionamos a durabilidade e a perpetuação de uma elite que anti-humanista e excludente. No entanto, quando nos recordarmos da efervescência e do otimismo que marcaram a República de 46, temos a imagem da sucessão de ciclos, algo que representa a substituição de um tipo de elite conservadora por outro tipo de elite política que estaria a serviço de valores mais progressistas. Esse movimento, de oscilação de diferentes tendências políticas iria ao encontro então dessa concepção carnavalesca. A derrota de 64, por mais que tenha significado a morte da democracia, não deixava de assegurar, na memória coletiva de alguns atores, a sobrevivência dessa democracia. É essa inversão e oscilação do poder que o romance parece aludir e mesmo prever.

Zero apresenta uma leitura da história do Brasil que sugere ser esse movimento, de oscilação entre períodos mais progressistas e períodos tenebrosos e obscuros, uma dança orgânica da nossa história republicana. No movimento de inversão carnavalesca, a própria verdade é assim relativizada, pois "quem está certo [hoje]", quem detém os meios para difundir a sua verdade, amanhã, "estará errado". Se durante o tempo dos militares esses se apresentavam como aqueles que estavam certo, no período da nossa recente e debilitada democracia vimos a consolidação de uma memória hegemônica que propunha a leitura de que eles estavam errado, enquanto o "nós", esse "nós" às vezes tão mal entendido e mal explicado, estávamos certos. A construção que expressa o "hoje-certo-incerto" e o "depois certo ou errado" nos parece intensificar essa perspectiva do tempo histórico.

Essa oscilação que o romance *Zero* sugere ao leitor, apesar de tudo o que falamos, convive, em muitos momentos de nossa história, harmonicamente, com a estagnação, com a perpetuação de alguns males duradouros em nossa história, a exemplo da desigualdade entre ricos e pobres. Mudam-se os poderes, permanece a clivagem social, as estruturas que sustentam as injustiças sociais. Diante desse problema, o romance propõe uma forma de lutar capaz de confrontar e combater não só o poder vigente, mas as permanencias, as heranças que sobrevivem a despeito da alternação dos poderes.

Diante dessa leitura da história, leitura que ambiciona apreender a história como trauma, quais seriam, então, as possilidades de ação? Quando observamos o estado em que nos encontramos, parece não haver saída, de modo que muitos sujeitos parecem

estar condenados a viver a maneira das personagens que Brandão apresentou em *Zero*, miseráveis perdidos num labirinto repleto de violência, vítimas da repressão e da castração morais, exilados em outras terras. Ao imaginar um futuro posterior a ditadura, o romance que estudamos manifesta a ideia da perpetuação dos males nacionais. A imagem do guerrilheiro crucificado que surge nos delírios de José é só um dos símbolos que demarcam a força da tradição. A morte do Cristo manifestada por meio de uma imagem poderosa de violência contra o corpo, a cruz, impõe-se, no final das contas, como o mito que explica a vontade de violar o corpo que associamos ao caráter do brasileiro. É esse o sentido dos linchamentos, dos mau tratos praticados por civis contra os menores abandonados, do assassinato de travestis, é essa a vontade que Loyola iluminou com seu *Zero*, situando-a numa conjuntura histórica especifica que remete aos anos posteriores ao golpe de 1964 e à época dos anos de chumbo. *Zero*, podemos parar aqui, é uma janela para o passado que nos atira no presente e nos assegura da infelicidade e das dores vindouras.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Ovelhas Negras (de 1962 a 1995) – Porto Alegre: Sulina, 1995.

ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In. Notas de Literatura I. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____ HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANGELO, Ivan. A festa. São Paulo: Summus, 1978.

ARAGÃO, Eloísa. Censura na lei e na marra: como a ditadura quis calar as narrativas sobre suas violências. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2013.

ARAÚJO, Vera Lucia Santos de. Escrita da violência: figurações da repressão em Zero, de Ignácio de Loyola Brandão. Pau dos Ferros – RN: Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, 2016.

ARMANI, Carlos Henrique. "Reflexões sobre o contexto na história intelectual: entre a virada linguística e o novo materialismo filosófico". In: Tempos históricos, Volume 19, 1º Semestre de 2015

ARRIGUCCI, David. Achados e Perdidos: ensaios de crítica. São Paulo: Polis, 1979.

ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultura. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2011.

AUERBACH, Erich. Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013.

AVELAR, Idelber. Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Belo Horizonte: UFGM, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BENJAMIN, Walter. Magia, técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Obras escolhidas: volume 1. São Paulo: editora brasiliense, 1985.

BERSANI, Leo. "O Realismo e o medo do desejo". In. BARTHES, Roland. Literatura e Realidade. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

BESSA, Pedro Pires. Loyola Brandão: A televisão na literatura. (Série Literatura Brasileira). Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 1988,

BIVONA, K. (2013). "Tortured Text: An Analysis of the Absent Pages of Ignácio de Loyola Brandão's Zero". In. Mester, 42(1), 2003, p. 67-88.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Zero. Brasília: Editora Brasília/Rio, 1976.

_____ Zero (Edição comemorativa 35 anos). São Paulo: Global, 2010.

_____ Zero. Milão: Feltrinelli, 1974.

BRASIL NUNCA MAIS s: um relato para a história. 7ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

BRASIL, Assis. "Zero, um romance que não quer ser romance". In: Jornal do Brasil, 20 de setembro de 1975.

BROWN, Cynthia Stokes. A grande história: do big bang aos dias de hoje. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2010.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Instituto Moreira Salles São Paulo. Número 11 – Junho de 2001.

CALEGARI, Lisandro Carlos. A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-RS). Santa Maria, RS, 2008, 313f.

CALLADO, Antonio. Bar Don Juan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____ Quarup. Rio de Janeiro: Record, 1988.

_____ Reflexos do Baile. 1 e.d. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

CAMARGO, Candido Procópio Ferreira de; CARDOSO, Fernando Henrique; MAZZUCCHELLI, Frederico; MOISÉS, José Álvaro; KOWARICK, Lúcio; ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares; SINGER, Paul Israel; BRANT, Vinícius Caldeira. São Paulo 1975: crescimento e pobreza. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1976.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

_____ Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História literária. 11ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

_____ "Dialética da Malandragem". In: O discurso e a cidade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____"Radicalismos". In: Vários escritos. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2004, p.193-214.

_____ ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida de; GOMES, Paulo Emilio Sales. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do departamento de História da FFLCH/USP. São Paulo 2007.

CHAGAS, Carlos. A ditadura militar e a longa noite dos generais: 1970-1885. A história contada por jornais e jornalistas. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2015.

CHAUÍ, Marilena. “Democracia e autoritarismo: o mito da não-violência”. In. Simulacro e poder: uma análise da mídia. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

_____ Cultura Brasileira: utopia e massificação. São Paulo: Contexto, 2008.

CONY, Carlos Heitor. Pessach: A travessia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

COSSON, Rildo. Romance-reportagem: o gênero. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 200.

COSTA, José Caldas da. Caparaó: a primeira guerrilha contra a ditadura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. O espaço da dor. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Memórias do Subsolo. São Paulo: Editora 34, 2009.

ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Editora Perspectiva, s/d.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. “A política cultural à época da ditadura militar”. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v.3, n.1, p.173-192. Jan – Jun, 2013.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. Os Desbravadores: uma história mundial da exploração da terra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FERREIRA, Guimarães Plínio. Caparaó, a lembrança do medo: a memória dos moradores da região da Serra do Caparaó sobre o primeiro movimento de luta armada contra a ditadura. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2006, 205f.

FICO, Carlos. “Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas”. In: Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05 - 74. jan./abr. 2017.

FILHO, João Roberto Martins (org). O golpe de 1964 e o regime militar: novas perspectivas. São Carlos: EDUFSCAR, 2006.

FILHO, Laurindo Leal. “Quarenta anos depois a TV brasileira ainda guarda as marcas da ditadura”. Revista USP, São Paulo, n.61, p.40-47, março/maio 2004.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des) memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Brasília, 2014. v.43.

FRANCIS, Paulo. Cabeça de papel. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

FRANCO, Renato. Itinerário do romance político pós-64: A festa. São Paulo: Fundação da Editora da UNESP, 1998.

FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia” In: Obras completas vol.12. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhias das Letras, 2010.

_____Além do princípio do prazer. In: Obras completas volume 14 (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.120-178.

GABEIRA, Fernando. O que é isso companheiro? São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Entre a vida e a morte". In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina & CORNELSEN, Elcio, orgs. Limiares e passagens em Walter Benjamin. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010

GASPARI, Elio. A ditadura envergonhada. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

_____ A ditadura escancarada. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GINZBURG, Carlo. Relações de força. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____ Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Jaime. Críticas em tempos de violência. São Paulo: Fapesp, 2012.

_____ "O narrador na literatura brasileira contemporânea". In. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane. Milão, v.2, 2012, p.199-221.

GOMES, Maria Raimunda. A ficção brasileira pós-64. Goiânia: Ed. Da UCG, 2005.

GORENDER, Jacob. Combate nas trevas. São Paulo: Ática, 1987.

GUIMARÃES, Josué. Os tambores silenciosos. Porto Alegre, Globo, 1979.

HARTOG, François. Evidência da história. O que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: Anos 70: ainda sob tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

HOWE, Irving. A política e o romance. São Paulo: Perpectiva, 1998.

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 2000.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

JENKINS, Keith. A hiitória repensada. São Paulo: Contexto, 2009.

KUCINSKI, Bernardo. Jornalistas e Revolucionários. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991.

LACAPRA, Dominick. Escribir la historia, escribir el trauma. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

_____ Madame Bovary On trial. Cornell University Press, 1982.

_____Rethinking Intellectual History: texts, contexts, language. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1983.

LAFETÁ, João Luiz. “Fragmentos Da Pré História”. In: O Movimento. Número 23, Página 18, 8 de dezembro de 1975.

LANCELLOTI, Silvio. “Agonia Latíndia”. In: Veja, 20 de agosto de 1975. (resenha)

LAVAROTI, Carla. “Ditadura e Violência em Zero” 2015 (artigo)

LEVI, Primo. É isto um homem? Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, MONTEIRO, Quintino Monteiro. Personagens-jornalistas na literatura da década de 1970: uma abordagem do romance A Festa. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. 146f.

MACHADO, Janete Gaspar. Constantes ficcionais em romances dos anos 70. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.

MARCON, Marcelo. “ Uma análise sobre um clássico de literatura brasileira em tempos de ditadura e luta armada: Os Carbonários”. In RIHGRGS, Porto Alegre, n.155, p.105-122, dezembro de 2018.

MARTINS, Luciano. A geração AI-5. In: A geração AI-5 e maio de 68: duas manifestações intransitivas. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

MARX, Karl. A ideologia Alemã. São Paulo: Boitempo, 2007.

MAUTNER, Jorge. “Há um sabonete na esquina do mundo”. Flor do Mal, nº4, 1971, p.2..

MICHAUD, Yves. A Violência. Editora Ática.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Política Nacional de Cultura. Departamento de Documentação e Divulgação. Brasília, DF – 1975.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

_____Coração Civil: a vida cultural sob o regime militar (1964-985). São Paulo: Intermeios, 2017.

NESTROVISKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). Catástrofe e representação. São Paulo: Escuta, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. Além do Bem e do Mal. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NOLL, João Gilberto Noll. “Do Zero ao infinito da miséria”. In: Opinião, agosto de 1975.

OLIVEIRA, Joaquim Adelino Dantas. “A literatura com a tesoura na mão”. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.50, p.488-512, jan/abr. 2017.

OLIVEIRA, Júlia de Mello Silva. O real como poliedro: a mímesis em Zero e A Festa. Dissertação de Mestrado ao programa de pós-graduação em estudos de literatura da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, Fevereiro de 2019.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Braziliense, p.1989.

PAZ, Carlos Eugênio. Viagem à luta armada: memórias da guerrilha. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. "Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência". In. Novos Rumos, São Paulo, ano.16, n.35, p.54-64, 2001.

_____Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFSCar – Mercado de letras, 1996.

PEREIRA, Carlos Alberto M. O que é contracultura? São Paulo: Nova Cultural: Editora Brasiliense, 1986.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Zero (romance pré-histórico)". In: Colóquio Letras, Lisboa, n. 33, p. 99-101, set. 1976.

PIMENTEL PINTO, Júlio. Do fingimento à imaginação moral: diálogos entre história e literatura". Revista Tempo. Niterói, Vol.26 n.1 Jan/abr.2020.

_____"O lugar do leitor: do texto aberto aos protocolos de leitura". In. A leitura e seus lugares. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

PINTO, José Neumanne. "A aventura italiana de um heroi paulista". In: Jornal do Brasil, 26 de julho de 1975.

REALI, Erilde Melillo. O duplo signo de zero. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1976.

REIMÃO, Sandra. Repressão e resistência: Censura a livros na ditadura militar. São Paulo: Fapesp, 2011.

_____Mercado Editorial Brasileiro:1960-1990. São Paulo: ECA-USP, 2018.

REIS FILHO, Daniel Aarão. A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____ Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____ RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: Edusc, 2004.

RIBEIRO, Pedro Mandagará. 1975: O dispositivo engajamento. Zero, de Ignácio de Loyola Brandão, e El otoño del patriarca, de Gabriel Garcia Márquez. Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Latras da Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

RICOEUR, Paul. A memória, a história o esquecimento. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____ Tempo e Narrativa. vol.1 e vol.2. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RIDENTI, Marcelo. O fantasma da revolução brasileira. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RODRIGUES, Silvia Viana. Rituais do sofrimento. São Paulo, 2011.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: Texto/Contexto I. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

RUSSO, Aline França. Relendo M. Delly: personagens, enredo, crítica. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de estudos literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

SALES, Jean Rodrigues (org). Guerrilha e Revolução: a luta armada contra a ditadura militar no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2015.

SANTIAGO, Silviano. Nas malhas da letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Kleber Pereira dos. Três espaços de resistência: Pilatos, Zero e Catatau. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em teoria literária e literatura comparada da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018. 200f

SARTRE, Jean-Paul. Que é a literatura? São Paulo: Editora Ática, 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____ GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (org.). Escritas da Violência, v.1: O Testemunho. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

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

SINGER, Paul. “Movimentos de Bairro”. In. SINGER, Paul; BRANT, Vinícius Caldeira. São Paulo: o povo em movimento. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1980.

SONTAG, Sunsan. Diante da dor dos outros; tradução Rubens Figueiredo. – São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SOSNOWSKI, Saúl; SCHWARTZ, Jorge. Brasil: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994.

SOUZA, Luis Filipe Brandão de. Sensibilidade em regime de exceção: Zero e Não Verás País Nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão, e o regime militar brasileiro (1964-1985). Teresina: Universidade Federal do Piauí, 2015.

SOUZA, Márcio. Operação Silêncio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SÜSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TAPAJÓS, Renato. Em câmara lenta. São Paulo, Alfa-Omega, 1977.

TAVARES, Flávio. Memórias do esquecimento: Os segredos dos porões da ditadura. Ed. Ampl. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2012.

VERISSIMO, Érico. Incidente em Antares. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

VERTUAN, Ederson. "Gênero, fragmentação e montagem em Zero, de Ignácio de Loyola Brandão". Escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, v.4, Número 1, p. 134-152, jan – abr. 2013.

VEYNE, Paul. Como se escreve a história. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982.

VILLA, Marco Antonio. Ditadura à brasileira: a democracia golpeada à esquerda e à direita. São Paulo: Leya, 2014

WATT, Ian. A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WHITE, Hayden. Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994. (tradução de Alípio Correia de Franca Neto – publicação original de 1978).

WISNIK, José Miguel. "Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)". In: NOVAES, Adauto (Org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WIZNIEWSKY, Larry. Angelus Contraculturalis (Caio Fernando Abreu Crítico da Contracultura). Dissertação apresentada ao Mestrado em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS, 2001.