

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE - UERN
CAMPUS AVANÇADO “PROF.^a MARIA ELISA DE A. MAIA” – CAMEAM
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

**ESCRITA DA VIOLÊNCIA: FIGURAÇÕES DA REPRESSÃO EM ZERO, DE
IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO**

PAU DOS FERROS – RN
2016

VERA LUCIA SANTOS DE ARAÚJO

**ESCRITA DA VIOLÊNCIA: FIGURAÇÕES DA REPRESSÃO EM ZERO, DE
IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós – Graduação em Letras – PPGL, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, Campus Avançado Prof^a. Maria Elisa de Albuquerque Maia - CAMEAM, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração: Estudos do Discurso e do Texto e linha de pesquisa: Texto Literário, Crítica e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues

**PAU DOS FERROS – RN
2016**

Ficha catalográfica gerada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas
e Diretoria de Informatização (DINF) - UERN,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A658e Araújo, Vera Lucia Santos de .
 Escrita da Violência: Figurações da Repressão em Zero, de Ignácio
 de Loyola Brandão / Vera Lucia Santos de Araújo - 2016.
 89 p.

Orientador: Manoel Freire Rodrigues.

Coorientadora: .

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado do Rio Grande do
Norte, Programa de Pós - Graduação em Letras, Campus Avançado
"Profª. Maria Elisa de A. Maia" - CAMEAM, 2016.

1. Violência. 2. Repressão. 3. Zero. 4. Ditadura Militar. I. Rodrigues,
Manoel Freire, orient. II. Título.

VERA LUCIA SANTOS DE ARAÚJO

**ESCRITA DA VIOLÊNCIA: FIGURAÇÕES DA REPRESSÃO EM ZERO, DE
IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós – Graduação em Letras – PPGL, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, Campus Avançado Prof^a. Maria Elisa de Albuquerque Maia - CAMEAM, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração: Estudos do Discurso e do Texto e linha de pesquisa: Texto Literário, Crítica e Cultura.

BANCA EXAMINADORA

Prof.: Dr. Manoel Freire Rodrigues (UERN)
(Orientador)

Prof.: Dr. Elri Bandeira de Sousa (UFCG)
(Examinador externo)

Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte (UERN)
(Examinador interno)

Prof^a Dra. Mona Lisa Bezerra Teixeira (UERN)
(Suplente interno)

Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira (UFRN)
(Suplente externo)

**PAU DOS FERROS - RN
2016**

Dedico:

Especialmente às vítimas inocentes de uma inescrupulosa barbárie.

AGRADECIMENTOS

A Deus, força suprema que nos sustenta nessa travessia chamada vida.

Aos meus pais, Tico e Rita, pelos ensinamentos que me conduziram pela estrada do saber.

Aos meus filhos: Estefânia, Érica e Eduardo, parte da minha vida.

Ao ilustre professor Manoel Freire que me acompanhou por veredas tão inóspitas...

Aos magníficos professores do Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL, que desempenharam brilhantemente o ofício – Obrigada!

À UERN/CAMEAM – pelo acolhimento e compromisso nessa sublime escalada.

À Secretaria do PPGL – Marília Cavalcante e Ricardo Soares, pela disponibilidade e informações concedidas sempre.

Ao professor Eliseu, amigo certo nas horas incertas.

Aos colegas de Mestrado, doces lembranças e muitas gargalhadas.

A Solange Gonçalves, Lusiene Conceição, Adriana Nogueira, Jean Wybson, Júnior.

A todos que contribuíram diante das suas possibilidades, oferecemos a nossa gratidão!

“Eu escrevo para que? Para contar histórias, aparecer, ganhar dinheiro, passar tempo, cumprir uma missão na terra? Nada disso. Eu escrevo para mexer um pouco com a cabeça das pessoas, escrevo contra o tirano e o opressor que está dentro das pessoas. E escrevo também contra uma certa maneira de escrever.”

(Ivan Angelo)

“Só quem não sabe ou não foi vítima da ditadura como eu fui pode achar que ela é melhor que a democracia. A democracia com todos os defeitos e imperfeições é muito melhor do que uma ditadura que mata, sequestra, censura, controla os meios de comunicação e encobre todo tipo de corrupção. Ditadura nunca mais.”

(Frei Beto)

RESUMO

Realizamos nesse trabalho um estudo sobre a escrita da violência e as figurações da repressão no romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, articulando a representação contestatária resguardada na obra, uma vez que esta delinea a situação de desordem, instabilidade e caos que havia se instaurado no panorama político-social brasileiro, haja vista a deflagração do golpe militar de 1964, que instala no país um período ditatorial de duas décadas. Nesse sentido, objetiva-se analisar a representação literária da repressão da ditadura militar em *Zero*. A investigação se apoia na pesquisa bibliográfica, considerando o aporte teórico de autores, como: Bosi (2002), Candido (1989; 2006; 2009), Franco (1998), Gaspari (2014), Reimão (1996; 2011) Santiago (2002), Silverman (2000), entre outros. A narrativa, intencionalmente fragmentada, fornece uma miscelânea de imagens, como a presença marcante do homem, precário, inconsciente e desamparado. A obra utiliza uma linguagem capaz de desviar a atenção dos sistemas de poder constituintes, de modo que o autor faz uso de diversos recursos estilísticos, como alegorias, metaforizações, neologismos, entre outros, rompendo com as normas e convenções de um sistema imposto, seja relacionado à linguagem ou à política. Nesse arcabouço, o estudo remete ao desvelamento do narrador e das personagens em um momento histórico caracterizado pela injustiça, exploração e sujeitamento de um povo a um governo autoritário, em que a violência se apresenta em todas as dimensões sociais. Assim, num espaço de luta e dor, os personagens traçam seus caminhos em busca da liberdade revelando o imensurável valor e poder dessa arte literária.

Palavras-chave: Violência. Repressão. Zero. Ditadura Militar.

ABSTRACT

We performed, in this study about the writing of the violence and the figurations of repression in the novel *Zero*, by Ignacio de Loyola Brandão, articulating the contestatory representation protected in the work, since this delineates the situation of disorder, instability and chaos that had been established in the Brazilian politico-social panorama, in view of the outbreak of the military coup of 1964, which installs a dictatorial period of two decades in the country. In this sense, it aims to analyze the literary representation of the repression of the military dictatorship in *Zero*. The investigation is supported by the bibliographical research, considering the theoretical contribution of authors, such as: Bosi (2002), Candido (1989, 2006, 2009), Franco (1998), Gaspari (2014), Reimão, Silverman (2000), among others. The narrative, intentionally fragmented, provides a miscellany of images, such as the marked presence of man, precarious, unconscious and helpless. The work uses a language capable of diverting attention from constituent power systems, so that the author makes use of various stylistic resources, such as allegories, metaphorizations, neologisms, among others, breaking with the norms and conventions of a system imposed, whether related to language or politics. In this framework, the study refers to the unveiling of the narrator and the characters in a historical moment characterized by the injustice, exploitation and subjection of a people to an authoritarian government, in which violence presents itself in all social dimensions. Thus, in a space of struggle and pain, the characters trace their paths in search of freedom, revealing the immeasurable value and power of this literary art.

Keywords: Violence. Repression. *Zero*. Military Dictatorship.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 LITERATURA E RESISTÊNCIA NO BRASIL PÓS- 1964.....	14
2.1 Repressão e resistência na ficção brasileira do período ditatorial (1964 1985).....	14
2.2 Ignácio de Loyola Brandão: um escritor de engajamento social.....	25
3 O ROMANCE PÓS-1964 NO BRASIL	Erro! Indicador não definido.
3.1 Visões acerca da forma romanesca em <i>Zero</i> , de Ignácio de Loyola Brandão	35
4 UMA VISÃO ANALÍTICA DA ESCRITA DA VIOLÊNCIA EM ZERO	40
4.1 O perfil do narrador em <i>Zero</i>	44
4.2 A caracterização das personagens na obra <i>Zero</i>	48
4.3 Forma e resistência em <i>Zero</i>	63
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS.....	86

1 INTRODUÇÃO

A ocorrência do golpe militar, em 1964, engendrou uma multiplicidade de acontecimentos socialmente relevantes, marcando desde então – e, sobremaneira, sob um viés deveras negativo – a história nacional. Alterando profundamente o *status quo* vigente, o recrudescimento do regime ditatorial varreu as garantias e liberdades individuais, diluindo qualquer vestígio de democracia que ousasse persistir.

É nesse contexto sócio-histórico que surgem, outrossim, na literatura brasileira ilustres autores que tiveram a própria vida ceifada, por comungar com ideologias opostas ao corolário deste sistema. Nesse diapasão, pois, eis que aparece a figura destacada de Ignácio de Loyola Brandão, com a intitulada obra *Zero*, uma produção que logra êxito em analisar o desvelamento de um momento tão significativo quanto nebuloso da história brasileira, por meio de uma linguagem imperiosa, milimetricamente costurada a partir de elementos alegóricos que vão da ironia exacerbada até o pornográfico banal, caracterizando, assim, a injustiça, a exploração e o cerceamento da liberdade do povo brasileiro. Retrata, ainda, a vida, os costumes, os desencantos e as inquietações pessoais, existenciais, ideológicas e políticas, desnudando, por fim, uma realidade não rechaçada.

O *corpus* desta pesquisa consubstancia-se por uma análise imbuída da repressão e o momento histórico que estão atrelados no romance *Zero*, tendo como foco de estudo a escrita da violência sob o eixo da temática Literatura e o Golpe Militar de 1964. Nesse âmbito, oportuna-se descrever os aspectos formais e estilísticos da narrativa, analisando as situações em que figuram a violência, a repressão e verificando o modo como os fatos do contexto brasileiro do período ditatorial se inscrevem na configuração estética, intencionando, ainda, compreender a relação entre forma literária e processo social.

Faz-se mister, pois, enfatizar que a partir do Golpe de 64, a população brasileira passou a conviver com o pânico do silêncio forçado, da tortura como substituição à norma e do medo constante, pois estava deflagrada no Brasil a ditadura militar. Nesse período, houve a proibição da liberdade de se expressar para os segmentos sociais, culturais e artísticos: músicas, livros, revistas e quaisquer outros tipos de manifestação que ousassem fazer uma crítica social ao sistema vigente seriam censurados. Porém, alguns não se conformaram, encontrando na

arte verdadeira forma de exprimir resistência às injustiças nesse período trágico da história. Em tal momento, era verificável que uma significativa parte da literatura brasileira problematizou, sob diferentes prismas, uma variedade de aspectos relacionados à instauração do regime militar no Brasil.

A produção literária dessa época reflete as ocorrências implícitas ou veladas dessa realidade, utilizando, para isso, as mais diversas formas estilísticas para veicular as mensagens de engajamento social. Alguns literatos, guiados pelo seu talento artístico, conseguiram driblar o cerco da censura e produziram obras com disfarçada e metaforizada denúncia social, como fez Inácio de Loyola Brandão em sua obra *Zero*, romance que apresenta uma composição linguístico-literária permeada pela polissemia e complexidade estrutural e estética, moldando-se ao projeto de fragmentação e anticonvencionalismo na linguagem e de oposição aos ditames políticos.

A exemplo de Loyola, a história da literatura brasileira revela diversos escritores que palmilharam os caminhos da produção literária seguindo a temática pertinente à experiência do autoritarismo, violência, opressão e resistência. A obra *Zero* apresenta-se como uma produção relevante para o conhecimento de um momento histórico nacional de notória importância, em que o autor, com habilidade estilística, produziu uma literatura contestatória e denunciante.

Nesse caminho, no âmbito do conhecimento, esta pesquisa pretende contribuir para estudos na área do diálogo da literatura com a política, especialmente no período da ditadura militar. Ressalta-se, ainda, que o interesse por esse estudo surgiu mediante a maneira como a obra *Zero* retratou um período específico da realidade social brasileira.

A presente pesquisa se materializa através de um estudo da obra *Zero*, em que se busca compreender como a violência é representada no período da ditadura militar no Brasil. A investigação se apoia na pesquisa bibliográfica considerando o aporte teórico de autores como Bosi (2002), Candido (1989; 2006; 2009), Franco (1998), Santiago (2002), Silverman (2000), Gaspari (2014) Reimão (1996; 2011), entre outros, de modo a verificar nas diversas vertentes as conotações quanto à escrita da violência no espaço ficcional da obra.

Nesse segmento, a fim de corresponder às investigações propostas e atingir os objetivos almejados, a presente dissertação comporta divisões de maneira a permitir que os componentes analisados surjam seguindo uma ordem de

precedência. Assim, em primeira instância, situam-se os princípios teóricos e, em seguida, a análise da obra. Sob essa ótica, para melhor conduzir as abordagens, o estudo encontra-se dividido em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, apresentamos a introdução contendo dados acerca do período da ditadura militar, regime que se instalou no Brasil durante duas décadas, do ano de 1964 a 1985.

No segundo capítulo, “Literatura e resistência no Brasil pós-1964”, delinea-se um panorama contendo a produção literária do período pertinente às décadas de 1960 e 1970. Nesse contexto, segue-se com uma discussão sobre algumas obras que retratam a violência e a opressão do regime, focalizando os diversos gêneros narrativos, como: contos, crônicas, poesias e romances, destacando, nesse ponto, produções apreendidas e censuradas nessa época. Em sequência, fala-se sobre o romancista Ignácio de Loyola Brandão e sua contribuição para a literatura brasileira.

No terceiro capítulo, “O Romance pós-1964 no Brasil”, faz-se uma incursão na trajetória do gênero em foco, adentrando no panorama das visões de teóricos que discutiram sobre esse período literário. Nessa esteira traça-se um perfil da produção literária zero, buscando justificar os aspectos que configuram a obra na categoria de romance, discorrendo sobre a estruturação e os elementos que compõem a narrativa.

No quarto capítulo, “Uma visão analítica da escrita da violência em zero” é voltado para um estudo analítico da obra, efetuando uma explanação sobre o perfil do narrador, caracterizando sua voz e revelando as suas interferências opinativas no contexto narrativo. Propõe-se, ainda, descrever as personagens e suas funções romanescas, com especial foco na figura do protagonista e, por fim, tem-se o intento de demonstrar a correlação da forma estrutural do romance e a temática da resistência em suas diversas nuances, simbologias e sentidos.

Encerram-se os capítulos dessa dissertação com algumas considerações adicionais acerca de *Zero* sem, no entanto, pretender finalizar as discussões em torno da obra, haja vista que, no itinerário da literatura (e por que não dizer também da história?), o romance em estudo se concretiza como um campo fértil para variadas abordagens; a focalização analítica aqui proposta compreende uma entre diversas outras possibilidades para o desenvolvimento de um estudo acerca do livro em menção.

2 LITERATURA E RESISTÊNCIA NO BRASIL PÓS- 1964

Os governos suspeitam da literatura porque é uma força que lhes escapa.
(Émile Zola).

Durante a ditadura militar no Brasil, período que se estende de 1964 a 1985, muitos escritores e artistas tiveram que buscar meios inovadores para expressar seus anseios e informar a sociedade sobre as arbitrariedades do regime, sem que suas obras fossem proibidas pela censura, o que nem sempre conseguiam. Em primeira instância, a censura oficializada pelo estado perseguia todas as formas de expressão artística, como: espetáculos públicos, peças teatrais, filmes, apresentação de grupos musicais, discos, entre outros. Eram proibidos obras e espetáculos que não passassem pelo crivo da censura. “Roda-Viva”: os atores são espancados pelo CCC e a peça é proibida de ser apresentada.

Já a partir de 1968, com a proclamação do Ato Institucional nº 5, a repressão recrudescer e, na década de 1970, a literatura passa a ser um dos alvos da censura, havendo apreensão de livros e revistas que vinham de encontro aos interesses do regime e das classes dominantes. A música também foi importante alvo da censura. No teatro, Calabar de Chico Buarque e Ruy Guerra, consiste em um exemplo de peça censurada. Outros autores de teatro foram censurados, como Plínio Marcos, além de novelas, como a primeira versão de Roque Santeiro.

Nesse capítulo estabelecemos um painel da literatura brasileira, apresentando algumas obras com enfoque nos diversos gêneros literários, como: contos, crônicas, poesias e romances que foram produzidos durante o período militar. Nesse ensejo, a abordagem orbita em torno do estilo e da temática pertinentes à produção literária à época. Ainda, na mesma linha de argumentação, destacamos algumas das obras que foram apreendidas e proibidas de serem comercializadas, sendo ressaltada, com especial atenção, a obra *Zero*, do escritor Ignácio de Loyola Brandão, autor partícipe da literatura de resistência.

2.1 Repressão e resistência na ficção brasileira do período ditatorial (1964 – 1985)

Sabe-se que a história da humanidade é marcada por muitos avanços científicos e tecnológicos; entretanto, paralelamente a tais evoluções e conquistas é

bastante forte a presença da violência praticada por grupos que se encontram no poder. O homem consegue instituir muitas benfeitorias no âmbito da tecnologia, mas, muitas vezes, não demonstra capacidade de pacificar as situações de violência e desrespeito aos direitos da liberdade de viver sem amarras proibitivas. Observamos que regimes políticos e autoritários cercearam das sociedades a liberdade e instituíram normas coibidoras de comportamento, reprimindo as manifestações adversas ao sistema em vigor. Considerando essas situações contextuais, destacamos o Brasil, que teve o período entre os anos 1964 e 1985 marcado profundamente por um contexto sociopolítico problemático, tendo em vista a égide de um sistema militar em dissonância com os ideais democráticos da sociedade.

Com o golpe de Estado de 1964, a ditadura instaurou-se no Brasil, travestida de um pseudomandato revolucionário, sob a aprovação dos detentores do poder econômico, agentes do capital e dos latifundiários em defesa da Constituição de 1946 e da prevenção contra o comunismo no país (MORAES, 2001). Ainda, de acordo com o autor, nesse contexto, havia o desejo muito forte de suprimir a presença de grupos manifestantes que se desenvolviam sob o comando geral dos trabalhadores, na Frente de Mobilização Popular nos Centros Populares de Cultura, na União Nacional dos Estudantes (UNE) e na mobilização crescente dos camponeses.

O arbítrio e a truculência do regime militar levaram a sociedade brasileira a questionar a legitimidade da ditadura e, para manter-se no poder, os líderes do regime recorreram ao Ato Institucional nº 5, de 1968, instaurando uma ditadura aberta. Com esse instrumento justificava-se a cassação generalizada de parlamentares e cidadãos, a suspensão de *Habeas Corpus* de presos políticos, assim como a decretação do Estado de Sítio, sem prévia autorização do Congresso, dando ao Gabinete Militar da Presidência a coordenação direta da repressão e, em 1969, regulamentando a censura prévia sobre os meios de comunicação e os produtos culturais do país (NAPOLITANO, 1998).

A partir do ano de 1970 foi promovido um acelerado crescimento econômico, que, segundo Silverman (2000, p.18) foi algo que “beneficiou somente as classes média e alta brasileiras, juntamente com os investidores estrangeiros, graças à expansão do PIB (Produto Interno Bruto) e aumento das exportações”. Esse indicador não exprime a distribuição de renda, haja vista que, por meio do PIB não é

possível exprimir a quantidade e tampouco a qualidade de serviços que são disponibilizados à população, como educação, saúde, trabalho, entre outros.

Dentro dessa perspectiva de beneficiar os que detinham o poder, o controle dos meios de comunicação de massa e a censura reforçaram a dominação política, porque, enquanto o país se apresentava como uma potência em expansão, a riqueza se concentrava nas mãos de uma mínima parcela de empresários, ao mesmo tempo em que a grande massa permanecia alijada do processo de “desenvolvimento” e “modernização” por que passava o país. Ficou evidenciado, pois, que a população fora excluída do mercado de trabalho, aumentando, sobremaneira, o número de marginalizados e famintos. Enquanto uma minoria era beneficiada pela situação em vigor, os operários eram submetidos às longas jornadas de trabalho, com baixos salários, e os trabalhadores do campo eram esquecidos nas ações do poder público (CHIAVENATO, 2005).

Durante o período da ditadura, manifestaram-se várias formas de resistência empreendidas por organizações de esquerda, grupos operários, populares, estudantes, intelectuais, setores da igreja, parlamentares de oposição, ressaltando-se que alguns optaram pelo caminho da luta armada. Houve, ainda, a participação de artistas populares, principalmente ligados à música, tais como: Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, que se tornaram “porta-vozes dos valores democráticos e emancipatórios que se contrapunham à realidade política vigente” (NAPOLITANO, 1998, p. 45). A partir desses informes, pode-se inferir que, na mesma direção denunciativa, seguiam dramaturgos, jornalistas e escritores, como Nelson Rodrigues, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Érico Veríssimo, Aguinaldo Silva, Antonio Callado, entre outros que, através das produções literárias e artísticas, buscavam meios de denunciar aquela realidade. É importante anotar que Nelson Rodrigues apoiou o Golpe de 64. Paradoxalmente, suas peças “atentam contra a moral e os bons costumes”, inclusive as que foram escritas antes do Golpe

Inserido nessa perspectiva surge Ignácio de Loyola Brandão, com a obra *Zero*, literatura produzida em um momento de muita violência e silenciamento daqueles que se posicionavam contrariamente ao sistema político vigente. Desta maneira, a obra se estabelece como testemunho de um período antidemocrático da história do país.

Convivendo com o espectro da violência e considerando-se parte integrante de uma geração de “jornalistas frustrados”, Loyola, em entrevista a Salles (1990, p.161) afirma: “Vimos as coisas acontecerem e não pudemos contar. Aí começamos

a contar em livros. Se você pegar os livros de toda essa geração narram o verdadeiro Brasil – que foi esse Brasil depois de 64”.

Assim, o escritor acredita que a literatura pode ter como funções a denúncia, a conscientização e o registro de um determinado período da história da sociedade brasileira. O literato busca testemunhar a dinâmica dos tempos propondo, através da narrativa, uma visão crítica de tal época. Nessa órbita de intenções é elaborada uma produção literária com grande teor artístico, influenciada pelo jornalismo e pelo documentário, bem como por depoimentos acerca do cotidiano do regime de exceção.

Segundo depoimentos da época, não havia limites à atuação do “estado”, que agia, muitas vezes, através da violência, ocasionando, por diversas vezes, até mesmo a morte de indivíduos. De certo, milhares foram mortos à época, sendo negadas aos seus parentes quaisquer informações, sobretudo no que concerne ao seu paradeiro. O extermínio reiterado era, pois, o destino inexorável dos “subversivos”, cujo assassinato era travestido e apresentado sob a forma de “sumiço” (GASPARI, 2014).

De acordo com a Comissão Nacional da Verdade, colegiado constituído no ano de 2012, pelo governo da presidente Dilma Roussef com o objetivo de investigar as denúncias e violações de direitos humanos ocorridos no período militar, foram centenas as vítimas da repressão do regime. O relatório apresentado em 2014 pela Comissão revela um número em torno de 434 vítimas, sendo 191 mortos e 243 desaparecimentos confirmados. Torna-se importante ressaltar que esses números não representam a totalidade, tendo em vista as dificuldades presentes no percurso da investigação (Comissão da Verdade, 2015).

Diante da desmedida violência institucionalizada, sob a égide militar, com milhares de cidadãos assassinados, torturados, aprisionados ou mesmo exilados, a literatura desenvolvida no período pós-64 empreendeu manifestações repletas de denúncias e protestos. Por meio de uma multiplicidade de artifícios, produziu-se uma narrativa denunciante, por exemplo, *Zero*, com tom irônico e coloquial, quebrando as fronteiras entre os diversos gêneros literários. Ao incorporar novos elementos aos textos, a obra assumiu uma nova performance, às vezes com ares de reportagem, como apontam estudiosos, entre eles Renato Franco (1998). Entre outros aspectos, a intensa perseguição aos jornais impressos acabou por impulsionar o desenvolvimento dos gêneros romance e conto, que galgaram espaço e assumiram

o papel relevante de registro histórico enquanto propagadores de uma realidade e instrumento de denúncia.

Pela característica que lhe é peculiar, a produção literária desenvolvida nesse período traz em seu cerne, com muita evidência, narrativas que são verdadeiras reportagens, carregadas de muita violência explícita, situações em que se estabelece a luta entre o opressor e o indivíduo destituído de força e poder, na sua maioria, vítima da exclusão social (FRANCO, 1998).

Torna-se destacável, dentro desse contexto sociocultural, uma literatura, conforme Bosi (2006), voltada à cultura de massas, ou seja, uma produção literária que pretende dialogar mais diretamente com o público leitor de estratos sociais mais populares, trazendo como temática assuntos do cotidiano, incluindo aí a violência em suas mais diversas facetas. Pode-se destacar, como representantes dessa vertente literária, escritores como: Ricardo Ramos, com *Rua desfeita* (1963) e Marcos Rey com *Café na cama* (1960). É cabível, ainda, se ressaltar autores vinculados a um tipo de literatura denominada, de acordo com Bosi (2006) e Candido (2009), “brutalista”, ou “neorrealista violenta”, caracterizada por um enredo no qual são evidenciadas a estupidez e a brutalidade nas grandes cidades, sendo alguns desses escritores: Dalton Trevisan (*Cemitérios de elefantes*, de 1964, e *o Vampiro de Curitiba*, de 1965), João Antonio (*Malagueta, Perus e Bacanaço*, de 1963), Rubem Fonseca (*Coleira de cão*, 1965; *Lúcia McCartney*, 1969). Essas narrativas exploram a crueza da vida em um momento conturbado da história nacional. As obras de 1963-64 certamente não refletem o Golpe, mas os momentos que o precederam.

As personagens, muitas vezes, nessas produções literárias, são indivíduos destituídos de direitos e valores, sobreviventes de uma sociedade permeada de muita violência. E é nesse contexto que são abordados, por meio de uma linguagem objetiva e sem disfarce, temas focalizando a violência, a sexualidade, os dramas humanos cotidianos que contornam a vida dessas pessoas, que mormente encontram-se situadas à margem do contexto social.

Seguindo nessa esteira das publicações literárias ocorridas nos períodos supracitados, segundo Candido (2009), vale destacar a presença de Antonio Callado desenvolvendo uma modalidade literária denominada de “literatura participante”, narrativa em que o texto assume uma função de registro da realidade e denúncia social. Conforme o teórico, o escritor Callado torna-se o primeiro cronista de

destaque no período do golpe militar com o romance *Quarup* (1967), narrativa histórica focalizando a violência arbitrariamente instalada no seio social.

Ainda nessa esteira, o escritor e crítico evidencia a história dos militantes da esquerda no romance *Bar Don Juan* (1971), narrativa que delinea questões ligadas à perseguição, repressão e destruição dos grupos guerrilheiros opositores do regime. Nesse ensejo, Callado faz uso da arte literária, a escrita como instrumento de denúncia e como registro de um momento histórico, no intento de conscientizar a sociedade acerca das arbitrariedades do regime militar. O autor alude à luta armada como forma de resistência ao poder estabelecido, um caminho para a liberdade; no entanto, o grupo da esquerda é massacrado e destruído pelo regime.

Seguindo essa linha de insatisfação e resistência, surge Érico Veríssimo com a fábula política *Incidente em Antares* (1971), obra literária na qual o autor, servindo-se do realismo mágico, produz uma alegoria do Brasil do regime de exceção. Posteriormente, contempla-se a “geração da repressão”, composta por Renato Tapajós, com a produção do romance *Em Câmara Lenta* (1977). Tal narrativa traduz um momento histórico em que o cidadão é silenciado pelas ações de extrema violência, como forma de destruir as suas convicções e garantir os interesses de um sistema totalitário. A escrita de Tapajós manifesta-se comprometida com o testemunho ao expor as múltiplas experiências vivenciadas, o autor realiza uma transmutação da referida época (CANDIDO, 2009).

No decurso da década de 1970, o país vive um período de grande desenvolvimento, a classe média ascende economicamente, a educação apresenta redução do número de analfabetos, concomitantemente ao crescimento do número de universitários. Assim, é verificado um crescimento do mercado editorial brasileiro, segundo Reimão (1996). A referida autora ainda informa que, na mencionada época, são observadas produções literárias diferenciadas, como: memórias e depoimentos de políticos, exilados e militares; análises de cronistas políticos; lançamentos de escritores reconhecidos da literatura norte-americana e da literatura latino-americana. Reimão (1996), ainda, ressalta outros livros de teor político-memorialístico, como: *Baú de ossos*, *Balão cativo* e *Chão de ferro*, de Pedro Nava; *O que é isso companheiro*, de Fernando Gabeira; *Os carbonários*, de Alfredo Syrkis; *O outro lado do poder* e *Tempo de crise*, de Hugo Abreu.

Essas narrativas memorialísticas surgem no contexto político e cultural dos anos de 1970 no Brasil como forma de preservar a história vivenciada pelos autores, entretanto a narrativa consiste em uma representação da sociedade à época, e transcende a experiência pessoal do autor, o que torna a obra o registro de uma

experiência que é pessoal e ao mesmo tempo coletiva. Nesse sentido, vale destacar que alguns escritores narram os fatos como forma de expor a realidade, enquanto outros descrevem de forma autêntica, em tom denunciativo, os desencantamentos mediante a crua realidade vivenciada.

Nesse contexto, cuja produção literária fora amplamente difundida, vale ressaltar que essa difusão não se restringiu somente à prática romanesca, abarcando também outro gênero literário, a saber, o conto. Para Candido (2006, p. 254), “o conto representa o melhor da ficção brasileira mais recente”, pois é um tipo de prosa que atende às necessidades do escritor moderno, visto que a matéria a ser utilizada são os retalhos da vida registrados em uma narrativa de breve extensão e de eficiente comunicabilidade com o leitor. Essa modalidade textual teve grande repercussão no período repressivo, pois colocou em pauta os discursos acerca da violência e da exclusão social, situações bastante verificadas no decorrer do período militar. Nessa seara literária, destacam-se nomes como Lygia Fagundes Telles, Ivan Ângelo, Rubem Fonseca, entre outros.

Alguns poetas também enveredaram pelo caminho da escrita de protesto, tendo-se como um dos mais destacados representantes dessa tendência o literato Ferreira Gullar, que utiliza a literatura para dar voz aos indivíduos marginalizados da sociedade. Logo, a palavra do poeta se manifesta de forma denunciante, conforme se lê no fragmento do poema “Agosto 1964”, escrito por Gullar:

Digo adeus à ilusão,
 Mas não ao mundo. Mas não à vida,
 Meu reduto e meu reino.
 Do salário injusto,
 da punição injusta,
 da humilhação, da tortura,
 do horror,
 retiramos algo e com ele construímos um artefato
 um poema
 uma bandeira

(GULLAR, 1991, p. 164).

Dentre as obras de Gullar, pode-se citar *Dentro da noite veloz* (1975), compêndio que reúne poemas escritos entre 1962 e 1975, em que o autor manifesta sentimentos de lirismo, de protesto e recordações oriundas das circunstâncias amalgamadas ao momento conforme assinala Lafetá (1982). Foi com a produção do *Poema Sujo* que o poeta usufruiu de grande reconhecimento pela crítica. Por ser um cidadão preocupado com as questões políticas e sociais circundantes, o escritor

transpôs para a literatura reflexões profundas em torno dessas situações. Tais fatos podem ser comprovados por meio da arte literária desse incontestável escritor.

Outro importante movimento literário, que figurou no decurso dos anos de 1970, foi a chamada *Poesia Marginal* ou *Geração Mimeógrafo*, uma vez que a poesia era publicada em folhas ou livretos mimeografados, isto é, produzidas de forma artesanal, pois não havia espaço nas grandes editoras, que também estavam sob a censura. Às vezes, os poetas usavam um tipo de linguagem mais estilizada, em outras, uma linguagem com teor de escrache. O mais importante para eles era o conteúdo veiculado como forma de denúncia e resistência. As produções eram afixadas em postes, distribuídas em portas de universidades ou ainda em locais como bares e clubes, onde havia concentração de pessoas. São considerados como os principais representantes desse estilo: Paulo Leminski, Torquato Neto, Cacaso, Chacal e Ana Cristina Cesar (NAPOLITANO 1998).

Embora sob a lâmina da censura, a literatura pós-1964 atingiu grandes proporções, pois, nesse período, surgiram as mais variadas formas de produções literárias. Essas produções, por sua vez, abarcavam diferentes dimensões da vida social, como política, questões sociais, sexualidade, entre outras temáticas. Nesse contexto, considerando o pensamento de Paz (1972, p.126-127), “uma literatura nasce sempre frente a uma realidade histórica e frequentemente, contra essa realidade”, fato que se verifica através das situações que se estabeleceram no decorrer do período de exceção no país, quando os escritores produziram narrativas, que retrataram o momento. Isto pode ser comprovado por meio da larga e diversa produção literária da época.

Nessa perspectiva em que as obras literárias estabeleciam uma espécie de crítica à realidade ditatorial e, por isso, sofriam uma severa censura, o teatro, o cinema, a televisão, também, foram submetidos ao terror da repressão artística, ficando, pois, controladas, no país, a liberdade de expressão, a veiculação de informações e, ainda, as manifestações culturais que estivessem sob suspeita (GASPARI, 2014).

Vários textos teatrais foram censurados, acusados de deturpar a imagem da sociedade e da família brasileira à época. Como reação à censura é notório o realismo das palavras e da ousadia dos autores diante da ordem vigente. Nesse sentido, as produções dramáticas que mais se destacaram podemos citar: “*Maria da Ponte*, de Guilherme Figueiredo; *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna; *Canteiro de*

Obras e O Belo Burguês, de Pedro Porfírio; *Quarto de Empregada*, de Roberto Freire; e *Barrela*, de Plínio Marcos” (REIMÃO, 2011, p.34).

É importante ressaltar que, por meio dessas produções, os escritores buscaram informar a sociedade acerca dos aspectos reais que pontuavam aquele momento. Assim, as narrativas em causa tecem considerações sobre a conjuntura política e social brasileira; com teor denunciativo contemplam, sobremaneira, temáticas de cunho social como pobreza, marginalidade, preconceito, sexualidade, entre outras abordagens pertinentes ao período.

Nessa esteira, convém notar que “foram proibidas as encenações das peças: *O Berço do Herói*, de Dias Gomes; *Brasil pede passagem*, espetáculo com textos de Castro Alves e Sérgio Porto e *Berço Esplêndido*, de Sérgio Porto” (REIMÃO, 2011, p. 34). Essas produções, implicitamente, traziam mensagens de cunho crítico-denunciativo como artifício a conduzir o espectador para uma reflexão sobre a realidade, configurada sob a égide da violência, do autoritarismo e da censura. Então, pelos aspectos apontados, essas peças foram proibidas de serem apresentadas porque os textos foram julgados como forma de desacato às autoridades e suas normas.

Importante destacar, ainda, de acordo com a estudiosa, que a produção cinematográfica nacional baseada em adaptações de obras literárias foi alvo de tolhimento pela censura, com enfoque para *Macunaíma* (direção de Joaquim Pedro de Andrade, adaptação da obra de Mário de Andrade), *São Bernardo* (direção de Leon Hirszman, adaptação do romance de Graciliano Ramos), *Toda Nudez Será Castigada* (de Arnaldo Jabor, adaptação da peça teatral de Nelson Rodrigues), entre outras. Tais produções foram proibidas de exibição porque tratavam de questões relacionadas à sociedade como a formação da família, o papel da mulher, a sexualidade, a exploração capitalista, entre outros aspectos. Vale lembrar que no período, havia normas estabelecidas concernentes ao comportamento das famílias em todo âmbito social (REIMÃO, 2011).

O cinema foi uma forma importante que os autores encontraram para realizar críticas ao sistema, expondo os fatos que eram mascarados pelo poder. O filme *São Bernardo*, baseado no romance de mesmo título, sofreu forte interferência dos censores, acusado de impróprio pela temática apresentada, no caso, a representação feminina no enredo, sendo impedido de ser exibido. Em *Macunaíma*, com engenho e muita criatividade, o autor dirige críticas aos governantes. Com a

exposição de imagens de nudez e, ainda, utilizando palavrões, satiriza a presente conjuntura política e conduz a sociedade a uma reflexão.

Assim, pelos aspectos apresentados, a produção cinematográfica nacional, que trazia temáticas polêmicas ou antagônicas aos interesses governamentais, foi submetida aos crivos do censor e proibida de ser comercializada. Nessa perspectiva, é importante destacar a produção de Nelson Falcão Rodrigues, artista inovador na temática e também no uso de uma linguagem extremamente irreverente. Suas obras expõem, geralmente, o cotidiano das pessoas, os questionamentos acerca das paixões humanas, a traição, a perversão, a sexualidade. Sob uma visão corrosiva, a narrativa rodrigueana manifesta uma crítica contra a hipocrisia e os preconceitos da sociedade brasileira da época. Assim, o filme *Toda Nudez será Castigada*, um misto de vários gêneros e estilos, como comédia erótica, chanchada e musical, foi contemplado com várias premiações, porém foi interditado pela censura, acusado de representar ameaças à moral e aos bons costumes preestabelecidos (REIMÃO, 2011).

Na esfera de produções artísticas que buscavam se contrapor à ordem política vigente, “compositores, cineastas, escritores, jornalistas e dramaturgos se esmeraram em usar a criatividade para driblar a tesoura dos censores [...], que ficou conhecida como linguagem de frestas” (VIEIRA; SILVA, 2005, p. 62). Trata-se de um recurso estilístico em que a linguagem é velada, revestida de uma ambiguidade e que objetivava não revelar de forma explícita as intenções de crítica sociopolítica que veiculava.

Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, foram perseguidos pelo regime militar e obrigados a exilar-se em outros países. Vale destacar o caso do cantor e compositor Geraldo Vandré, que participou do III Festival Internacional da canção com “Pra não dizer que não falei das flores” (VIEIRA; SILVA, 2005, p. 62), música que se tornaria um hino contra a ditadura. Perseguido pelos militares, o artista buscou o exílio. Nesse período, assim como outras produções culturais, muitas músicas foram proibidas pela censura pelo fato de apresentarem crítica ao sistema, e diversos compositores foram enquadrados pela Lei de Segurança Nacional.

Durante os anos da ditadura, a literatura desempenhou um papel fundamental no campo artístico como forma de resistência, tanto no que diz respeito ao diagnóstico da violência, quanto como à denúncia social do autoritarismo. Nessa perspectiva, Reimão (2011, p. 31) assevera que “durante a década de 1970, constata-se um crescimento em número de títulos publicados e também de exemplares”.

Não obstante, a intensa produção literária à época utilizou-se de recursos e subterfúgios linguísticos sob o escopo de driblar a repressão. A censura mostrava-se atuante e a segregação de livros dava-se, segundo uma reportagem da revista *Veja*, dezembro de 1979, citada por Reimão (2011, p. 30), da seguinte forma:

Alguém que tenha lido um livro, autoridade ou não, e o considere atentatório à moral ou mesmo subversivo faz uma denúncia ao Ministério. Instala-se, então, um processo no qual é dada a um assessor do ministro da Justiça a tarefa de ler a publicação e emitir parecer. Com base neste, o ministro decreta ou não a apreensão. [...] A tarefa passa a seguir para a Polícia Federal que deve providenciar o recolhimento dos exemplares à venda.

Portanto, durante o período da ditadura militar o Estado se prevalecia da condição de decidir o tipo de leitura necessária para o cidadão, como forma de preservar a moralidade e os “bons costumes” estabelecidos pela lei então constituída. Isso significa que muitos romances foram publicados, porém não foram lidos, pois foram considerados impróprios pela abordagem temática que apresentavam principalmente no que diz respeito à sexualidade, tema que era considerado inadequado pelos censores por contrapor-se aos bons comportamentos e aos valores da família cristã.

Nesse contexto temático, destaca-se Adelaide Carraro, reconhecida pelo número de leitores conquistados, tendo várias obras vetadas por apresentarem nuances de erotismo, como exemplo *O castrado*, *Carniça*, *Sexo em troca de fama*, *Podridão*, entre outras. Reimão (2011) ressalta que a escritora Cassandra Rios, cujas obras faziam referência ao universo homossexual e, portanto, eram vistas como pornográficas, teve trinta e seis de seus livros vetados. Dentro dessa vertente podemos citar as obras: *A Sarjeta*, *As Traças*, *Copacabana Posto Seis*, entre outras. Ainda observa a pesquisadora que a obra *Feliz ano novo*, do escritor Rubem Fonseca, após ter ocupado a lista dos dez títulos mais vendidos, foi considerada pornográfica e, então, censurada em 1976.

No período em questão, muitos escritores contemplaram, de forma intencional, as questões relacionadas à sexualidade como estratégia para salvaguardar suas obras, pois, enquanto abordavam assuntos como a inflação, a violência, a brutalidade policial, inseriam de forma acentuada cenas de nudez e sexo no intento de desviar o olhar do censor acerca do conteúdo veiculado. Para os militares, essa obsessão sexual foi denominada de anomalias sexuais (GASPARI, 2014).

Vale destacar que, no período entre 1964 e 1968, o ministro da educação, Flávio Suplicy de Lacerda “organizou pessoalmente o expurgo de bibliotecas, queimou livros de Eça de Queiroz, Sartre, Graciliano Ramos, Guerra Junqueira, Jorge Amado, Paulo Freire e Darcy Ribeiro” (STEPHANOU, 2001, p. 223). Como se pode observar, as atitudes repressoras atingiram as bibliotecas, vetando o direito dos leitores ao acesso a obras literárias que poderiam trazer um convite à reflexão acerca da realidade social brasileira.

É importante destacar que o romance *Em Câmara Lenta*, escrito por Renato Tapajós, foi proibido de ser comercializado em virtude de a narrativa abordar as experiências do autor enquanto militante político. Assim, o Secretário de Segurança Pública de São Paulo, Erasmo Dias, mandou confiscar todos os exemplares que ainda estavam à venda, como também prender Tapajós por um período de um mês (REIMÃO, 2011). Nessa perspectiva, convém reportar que a obra *Zero: romance pré-histórico*, do escritor Ignácio de Loyola Brandão, foi proibida, mesmo tendo permanecido durante meses na lista dos mais vendidos e ter conquistado vários prêmios, no Brasil e no exterior.

No percurso do período militar, o boicote a livros não obedecia a nenhum critério, em geral acontecia de forma aleatória com a condução de pessoas muitas vezes despreparadas, ou por intermédio de denúncia, às vezes desprovidas de fundamentação. Desse modo, muitas obras foram premiadas, lograram êxito de vendagem e, no entanto, foram censuradas por motivos injustificados. É relevante observar que, apesar de ser um período de intenso controle das manifestações artísticas, era verificável uma quantidade significativa de obras abordando a situação de violência, e, ainda, circulavam sob a luz da repressão (REIMÃO, 2011). Assim, torna-se bastante evidente que, nesse período, a censura atingia obras de diversos campos do conhecimento, desde que afrontassem a ideologia do regime.

2.2 Ignácio de Loyola Brandão: um escritor de engajamento social

A literatura olha o futuro [...] Sou um escritor que observa e conta. Quem sabe por meio da escrita se possa despertar, uma, duas, três, 20, 100 pessoas? Ou mil? Minha parte é relatar, narrar, mostrar e desvendar.

(Ignácio de Loyola Brandão).

No último dia do mês de julho – dia de Santo Ignácio de Loyola, do ano de 1936, nascia em Araraquara no estado de São Paulo, *Ignácio de Loyola Brandão* – o menino que vendia palavras. Motivado pelo pai, efetivou a publicação de narrativas em jornais locais, conseguindo, ainda, organizar em casa uma biblioteca que ultrapassava o número de quinhentos livros. Em 1948, ainda garoto, escreve em um caderno sua primeira história: o romance policial *Dias de Glória* (Cadernos de Literatura Brasileira Nº 11, 2001).

Escrevia críticas de cinema para um jornal local para obtenção de ingressos para as sessões, pois o cinema era uma de suas grandes paixões. Seu primeiro texto foi publicado, em 1952, na *Folha Ferroviária*, uma crítica do filme *Rodolfo Valentino*, publicada também no jornal *O Correio Popular*. Foi exercendo outras funções no jornal até realizar reportagens. Desembarcava, em 1957, na Estação da Luz e seu encantamento havia iniciado. A partir daí, começou a trabalhar no jornal *Última Hora*, no qual permaneceu por nove anos.

Para o autor, viver é sinônimo, entre outras coisas, de dar asas à imaginação e escrever. Então no ano de 1965, Loyola lança seu primeiro livro de contos, *Depois do Sol*, e em 1968, publica *Bebel que a cidade comeu*, seu primeiro romance, que no mesmo ano foi adaptado para o cinema por Maurice Capovilla. Nas primeiras obras, já se tornava evidente a importância que o espaço exerceria na produção do escritor.

Sua obra *Zero* foi publicada no Brasil em 1975, um ano após ser publicada na Itália. Sobre essa produção, Loyola assevera em entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira* Nº 11 (2001, p. 39):

Eu fiz *Zero* porque queria derrubar o governo. Para mim era a mesma coisa que jogar uma bomba. Eu não era violento o suficiente para jogar uma bomba, para pegar um fuzil – mas eu achava que a minha literatura podia modificar cabeças, pôr armas nas mãos das pessoas.

O autor busca, através dessa narrativa, denunciar as mazelas oriundas do sistema ditatorial, utilizando-se, assim, de uma nova forma de escrever, tendo por finalidade burlar a censura instituída na sociedade à época. Desse modo, os *Cadernos de Literatura Brasileira* Nº 11 (2001) informam que a obra vai ao público e, em 1976, recebe da Fundação Cultural do Distrito Federal o prêmio de “Melhor Ficção”; no entanto, logo em seguida é censurada pelo Ministério da Justiça, tendo

assim sua venda proibida. Nesse mesmo ano, o autor lança o romance *Dentes ao Sol* e o livro de contos *Cadeiras Proibidas*. Dois anos depois, publica o livro-reportagem *Cuba de Fidel: viagem à ilha proibida*.

A censura finalmente libera *Zero*, no ano de 1979, e o escritor decide deixar o jornalismo para se dedicar à literatura. Assim, em 1981, publica *Não verás país nenhum*. Dando seguimento à escrita, nos anos seguintes publica: *O verde violentou o muro* (1984), *O ganhador* e *O homem de furo na mão* (1987), *O homem que espalhou o deserto* (1989), entre outros títulos).

Ainda segundo os *Cadernos de Literatura Brasileira* Nº 11 (2001), Ignácio de Loyola tem o seu retorno ao jornalismo em 1990, como diretor da revista *Vogue*, assumindo a função de cronista do jornal *Folha da Tarde*. Dentre suas obras mais recentes, destacam-se: *Veia bailarina* (1997); *Sonhando com o demônio* (1998); *O homem que odiava a segunda-feira* (1999); *O menino que vendia palavras* (2007); *Solidão no fundo da agulha* (2013). No ano seguinte, em homenagem à memória do avô, Loyola escreve *Os olhos cegos dos cavalos loucos*, romance lançado em 2014 – 41º livro da carreira do autor.

Loyola é detentor de uma vasta produção literária, a qual inclui romances, contos e crônicas. Continua escrevendo crônicas para o jornal *O Estado de São Paulo* e com certa regularidade publica livros. No entanto, a crítica parece ter o olhar voltado somente para a produção referente aos anos 1970/1980, o que pode ser atribuído ao grande êxito de *Zero*. Esse romance teve um contexto que marcou sua publicação, fazendo com que muitos, de forma equivocada, considerassem o escritor sempre como o “autor de *Zero*”, o que pode ser confirmado pelo fato de que na maioria dos manuais de história ou análise literária em que Loyola é citado, a referência ser sempre *Zero*, obra que já teve mais de treze edições em português e foi traduzida para o alemão, coreano, espanhol, húngaro e inglês.

Considerando a relevância da obra, muitos críticos se dedicaram à análise desse romance, visualizando o perfil do autor, testemunhando, assim, sua acentuada contribuição para o campo literário, histórico e social. Partindo dessa base, em *Gavetas Vazias*, publicada em 1996, Pellegrini realiza uma análise de alguns romances da década de 70 e, dentre eles, encontra-se *Zero*. Para a autora, nessa obra Loyola revoluciona com a implosão linguística e narrativa, e com sua escrita “esquizofrênica”, na qual a transgressão é aparente, sem disfarces. Diante disso, a autora enfatiza tratar-se de uma:

Narrativa sem narrador, intencionalmente desarmoniosa, aos jorros súbitos, solavancos, borbotões; fluxos curtos, ceifados, cacos, pedaços que (re)montados (re)compõem a realidade crua. Essa montagem nada tem de aleatório, pois baseia-se no documento e na acusação. Literatura como função: espelho despedaçado (PELLEGRINI, 1996, p. 174).

Loyola, em seu romance *Zero*, apresenta uma narrativa fragmentária, em que se encontra ausente a figura de um narrador, a destituição de uma continuidade ou uniformidade na estrutura do livro dialoga com o contexto sociopolítico confuso e conturbado da época. A autora, na citação acima, faz alusão não particularmente a *Zero*, mas a boa parte das narrativas produzidas nos anos 70, haja vista trazer em seu bojo características peculiares no que concerne ao estilo, à linguagem e à temática, enfatizando com veemência elementos de cunho político atrelados à ditadura militar. Mesmo se desprendendo de uma linguagem convencionalmente estruturada, a escrita mantém seu papel como instrumento de interpretação da realidade social.

Com essa produção literária, Loyola tenciona refletir a realidade por meio de uma mistura de concisão jornalística, prosa neonaturalista, realismo mágico e fábula contemporânea, e a combinação desses elementos explica “a posição singular do autor entre os vários ficcionistas brasileiros, representantes do protesto social urbano” (SILVERMAN, 1982, p. 209). O autor utiliza a literatura de forma inusitada, fazendo uso de uma linguagem com estilo próprio, com traços de diversos gêneros para mostrar a realidade vivenciada naquele momento, como se pode perceber nessa passagem: “Manera aí um pouco que parece esquisita a situação. Dizem que tem uma comissão internacional para investigar torturas no país. (...) Diminua a pressão do forno. Dê só uma surra por dia no pessoal” (BRANDÃO, 1985, p. 246).

O texto retrata, por meio de descrição de fatos tirados da realidade social brasileira, as arbitrariedades cometidas pelo governo militar. Observamos que o autor tem pouca preocupação com a linguagem, fazendo uso de um vocabulário coloquial, no intuito de apresentar o contexto social e político à época.

O autor de *Zero* tem uma fala própria, “que nasce no estômago contraído (como que pelo medo, como que pela fome) e tal voz só pode soar desagradavelmente aos ouvidos dos beletristas ou daqueles que têm estômago de avestruz para digerir a realidade social” (PERRONE-MOISÉS, 1976, p. 99). Loyola apresenta uma escrita capaz de incomodar aos tradicionais perfeccionistas ou ainda

àqueles que apresentam certa tolerância ou acomodação diante das situações as mais adversas.

A publicação de *Zero* na Itália obteve um grande sucesso, tendo o romance um bom acolhimento pelo público e pela crítica, sendo em terras italianas o autor brasileiro nomeado como um escritor do mundo. Segundo a pesquisadora Luciana Stegagno Picchio, responsável pela publicação de *Zero* na Itália:

O sucesso italiano de *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão, então proibido pela censura no Brasil, foi a premissa da projeção internacional desse autor que leva à narrativa a marca de sua experiência de jornalista e de intelectual comprometido, possuidor de um estilo direto e forte na descrição de situações apocalípticas nas megalópoles de hoje, em que São Paulo é igual a Nova York e a América Latina homóloga da América *tout court* (PICCHIO, 1997, p. 644).

O escritor narra com franqueza e simplicidade sobre questões relacionadas aos problemas sociais fazendo tudo parecer comum ao leitor. Além desses aspectos, é destacável a marca da ousadia e da coragem na forma de representar o real em uma narrativa literária, algo que se faz constante no romance *Zero*, visto como sua obra-prima pelo fato de, entre outros aspectos:

Conter todos os elementos de sua ficção contrariada, paradoxal, nutrida de extremos. Uma ficção social que não se economiza, uma testemunha ocular com a veracidade de um Graciliano Ramos contemporâneo. Uma realidade furiosa, que não ideologiza, e a época é pequena. Marco estético, zero luminar de lucidez que não se acovarda, nem envelhece. Por ser também uma consciência da palavra que não envelhece (NEJAR, 2011, p. 855).

Sob a perspectiva de Nejar, *Zero* é uma obra emblemática para uma época. Detentora de elementos que esclarecem e testemunham as cicatrizes de um tempo feroz, sem, contudo perder os traços ficcionais. Trata-se de uma romance conduzido pela habilidade de um exímio escritor e de seu acentuado potencial de inventividade, revelando uma forma surpreendente e desconcertante de produzir literatura.

Ainda de acordo com a crítica sobre a literatura de Ignácio de Loyola Brandão, evidencia-se o fato de seu estilo ser aproximado ao do escritor Rubem Fonseca, que para Antonio Candido (1989) apresenta o denominado “realismo feroz” – tendência presente nos anos 60 e 70, que tinha como um dos precursores o próprio Fonseca. Assim como Candido, Schollhammer (2011) também aproxima os escritores, ao afirmar que Loyola, ao lado de Roberto Drummond, e, mais tarde,

Sérgio Sant'anna, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, seguia os passos de Fonseca e Dalton Trevisan, “desnudando uma ‘cruza humana’ até então inédita na literatura brasileira” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 28).

Com o uso de uma linguagem cambiante, o autor mascara as verdades subjacentes à narrativa e, de forma lapidar, focaliza, servindo-se dos recursos da literariedade, a realidade circundante. O escritor diferencia-se por transformar o seu fazer literário em uma manifestação estética inovadora e intertextual, além de uma expressão pulsante e verdadeira das questões políticas e sociais que permeavam o Brasil imerso na ditadura.

3 O ROMANCE PÓS-1964 NO BRASIL

O romance brasileiro, em seu início, já trazia a preocupação em focalizar aspectos da realidade nacional, como fatos, hábitos, costumes, além da descrição de espaços do país. Isso revela que, mesmo sem o viés de criticidade política da literatura pós-64, o romance desenvolvido no período literário do Romantismo tem, em seu âmago, o Brasil e sua realidade como um dos focos temáticos, assim como ocorre na produção literária após o golpe militar.

A arte na contemporaneidade está vinculada às ocorrências e mudanças que contribuíram para o advento de uma nova forma de escrever, descompromissada com as normas e preceitos da escrita convencional. Diante desse cenário, as convenções são quebradas e a narrativa é afetada em sua estrutura física, haja vista a utilização de recursos vindos de outros meios de comunicação. O uso do recurso estilístico da “montagem” atribui ao texto uma característica fragmentária e pulverizada.

Considerando a proposição supracitada, a obra *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, insere-se nesse contexto ao apresentar uma estrutura narrativa que contempla sobremaneira os recursos citados e, ainda, focaliza a precariedade do homem na sua existência, como é evidenciado na figura do protagonista José, representação da fragmentariedade humana na modernidade; a personagem configura-se em um ser marcado por uma vida de negatividade, destituída de anseios e sem perspectivas.

A produção literária pós-64 propunha, em sua maioria, estar em consonância com uma verossimilhança, estruturando uma representação da realidade, dela se aproximando em seus aspectos mais reconhecíveis pelo leitor. Nesse contexto se inscreve o romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, haja vista que a obra alia-se com pertinência às características que permeiam o romance moderno, tais como: não apresentação de um herói clássico e ênfase no homem comum, que está sujeito às inconstâncias comportamentais e sociais; os atos não são exclusivamente modelares e é, muitas vezes, a luta diante das injustiças e da violência que se estabelece.

Examinando a produção literária referente às décadas de 1960 e 1970, em que se realça o tom da narrativa presente nos diversos gêneros textuais, Candido (1989) acentua:

Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, o storm-center que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente (CANDIDO, 1989, p. 210).

Segundo os apontamentos de Candido concernentes à literatura das décadas de 1960 e 1970, os textos literários nesse período assumem uma nova postura, ocorrendo uma espécie de miscelânea em suas configurações formais. Assim, sofrendo influências das técnicas jornalísticas e da televisão, o romance trilha novos caminhos, fugindo das convenções tradicionais da estética realista do século XIX e evitando a repetição de fórmulas já consagradas, de modo que o escritor promove a comunicação entre o universo da obra literária e as circunstâncias imediatas da sociedade, caso exemplificado com o romance *Sangue de Coca-Cola*, do escritor Roberto Drummond, entre outras obras que se enquadram nesse contexto.

Candido faz alusão ao jornal, visto que a narrativa pós-64, muitas vezes, foi produzida por jornalistas que foram afastados das atividades; o ato de escrever era de alguma forma uma maneira de resistir às circunstâncias vivenciadas por conta do autoritarismo governamental.

A narrativa brasileira da década de 1970 é definida por Silviano Santiago como filiada, em certa medida, ao regionalismo, abordando temas que refletiam a exploração do ser humano numa relação de opressor e oprimido em um contexto geograficamente específico. Em seu argumento, Santiago esclarece que:

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

Acentua-se, ante o exposto, que a literatura produzida após o golpe militar apresenta-se um tanto complexa, pois carrega a herança dos anos 30, como podemos perceber por meio da liberdade da narrativa; faz uso de uma escrita em tom coloquial, sem muita preocupação com formas estabelecidas e ainda acentua

em seu enredo, de forma relevante, o aspecto social. No que se refere ao estilo hispanoamericano, ressalta-se a presença de uma escrita incrustada de conotações, sublinhando o extraordinário. Desse modo, pode-se destacar a presença de dois tipos de narrativa: a que restabelece aspectos do realismo dos anos de 1930, com ênfase no protagonismo rural e outra que faz uso de uma escrita alegórica ou fantástica, que, de forma estratégica, problematiza e expõe situações que se encontram sob o obscurantismo, como a repressão, a brutalidade, dentre outras. Autores que enveredaram pelo fantástico, como Jorge Amado com (“A morte e a morte de Quincas Berro D’Agua”), Érico Veríssimo (“Incidente em Antares”) e Murilo Rubião com seus contos, entre outros.

Assim, por meio de uma alusão simbólica, por exemplo, paródia, fábula, alegoria, o autor retrata uma sucessão de acontecimentos políticos vivenciados à época. Na mesma linha de argumentação, o autor defende ainda que:

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

Nesse sentido, é importante ressaltar, que a literatura desenvolvida no Brasil, nesse ínterim, é comprometida com a realidade nacional, por isso o escritor tem a incumbência de mostrar as condições políticas e sociais estabelecidas. Dialogando com o que Loyola apresenta em seu mencionado romance, Santiago (2002) faz uma reflexão sobre o papel que a literatura desempenhou durante o período militar. No primeiro momento, o romance vem revestido de artifícios de maneira a acobertar a real intenção do autor, qual seja, estabelecer uma crítica ou denúncia ao sistema político em vigência. Em outro, a narrativa é caracterizada por traços jornalísticos, com a função de registrar as árduas experiências da época.

Sob este viés, é válido ressaltar que em “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”, Davi Arrigucci considera que há na literatura dos anos 70:

Um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo (...) e com um lastro muito forte de documento.

Portanto, dentro da tradição do romance brasileiro, desde as origens. Isso se colocou através de uma espécie de neonaturalismo, de neo-realismo que (...) está ligado às formas de representação do jornal (ARRIGUCCI, 1999, p. 77).

A literatura desse período demonstra um forte interesse por uma forma de escrever marcada por uma linguagem crua, violenta e, às vezes, pornográfica, tendo, ainda, características provenientes do jornalismo. Esses aspectos irão pontuar uma grande quantidade de livros no Brasil ditatorial, em textos em que são utilizadas estratégias de escrita em que o implícito se fazia presente com o uso de metáforas e muitas conotações. Para Arrigucci (1999), esse tipo de romance encontra-se ancorado na reportagem e classifica-se em um romance alegórico, visto que através de uma situação particular, faz alusão à totalidade. Por exemplo, no caso em que o autor faz referência ao contexto geral da violência por meio, apenas, de um segmento social.

Ainda segundo o crítico, a ¹alegoria está atrelada ao fragmentário, portanto não se apresenta indicada para essa representação da totalidade, ressaltando, além disso, o aspecto realista. Pelas condições se estabelece um conflito entre a alegoria e o impulso realista, fato que torna o procedimento problemático, pois, ao desenvolver uma narrativa nos moldes da ficção de cunho realista, torna-se difícil tratar-la de forma alegórica.

A obra *Zero* configura-se como um romance de sátira política surrealista, em que o fantástico e o inusitado se revelam na estrutura do texto, associando-se à presença da paródia e à sátira absurda. Tem-se, pois, um recorte temporal de um país habitado por caricaturas pitorescas, envolvidas num realismo tão patológico quanto mágico. Loyola, apropriando-se dessa caracterização de espaços e personagens, produz uma narrativa constituída de uma representação dos absurdos e injustiças que assolavam o país no período da ditadura militar.

¹ Representação figurativa que transmite um significado outro que o da simples adição ao literal. É geralmente tratada como uma figura da retórica. Uma **alegoria** não precisa ser expressa na linguagem: pode dirigir-se aos olhos e, com frequência, encontra-se na pintura, escultura ou noutra forma de arte mimética. O significado etimológico da palavra é mais amplo do que o que ela carrega no uso comum. Embora semelhante a outras comparações retóricas, uma **alegoria** sustenta-se por mais tempo e de maneira mais completa sobre seus detalhes do que uma metáfora, e apela a imaginação da mesma forma que uma analogia apela à razão. A fábula ou parábola é uma **alegoria** curta com uma moral definida.

3.1 Visões acerca da forma romanesca em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão

Éramos zero na ditadura
 A vida significava zero
 Zero era uma prisão
 Zero = início da vida
 Zero = fim da vida

(BRANDÃO)

Consoante à Bíblia, no princípio era o verbo. Logo, frente à ausência de toda matéria no cosmos, o Criador valeu-se do brado “faça-se”, permitindo surgir o mundo e tudo o que nele existe - ou, através do *big-bang*, grande explosão que teria dado início ao universo. Tudo, portanto, adveio do nada; tudo remonta ao zero, limiar e ocaso da existência.

A obra, por assim dizer, não poderia ser melhor cognominada: *Zero*, à medida que trata de forma visceral o *modus vivendi* do povo brasileiro à época, aniquilado em todos os aspectos, atingido, inclusive, no até então “intocável” direito à vida. Incongruente, insubordinado, indomável, verdadeiro grito sufocado em meio aos ecos de uma situação cheia de ocorrências melancolicamente injustas. Assim se caracterizam os relatos que, tal como uma colcha de retalhos, entremeiam-se e costuram, de forma inexorável, a história e a memória que lhe é imanente. Assemelha-se a um mar de ressaca, revoltado na sua própria natureza, sendo, pois, um romance que reverbera os diversos tons da narrativa e possui impetuosa forma de escrever, desafiando os paradigmas impostos.

Acerca do romance de Loyola Brandão, citemos o seguinte posicionamento:

Zero é classificado como um romance pré-histórico. Sabe-se que o “zero é um signo numérico sem valor por ele mesmo, mas que tem lugar entre os números segundo a posição que ocupa entre eles. Simboliza a pessoa que não tem valor a não ser através de uma delegação (REALI, 1976, p. 66).

Nessa perspectiva, convém ressaltar a classificação da obra *Zero* como pré-histórica, devido à ocorrência de uma linguagem crua, primitiva, sem o uso de rebuscamento para a ornamentação textual. Ademais, observa-se que a autora alude ao valor numérico de zero, quando sozinho ou acompanhado. Tecendo uma analogia com a obra *Zero*, percebe-se que, enquanto descontextualizada, não tem importância e nem significação, porém quando associada ao momento histórico se reveste de sentido e relevância. Assim, *Zero* se destaca no âmbito dos romances pós-64.

Conforme Reali (1976), o romance *Zero* não se caracteriza nem como gênero narrativo e tampouco como o metafísico-experimental, sendo *a priori* inserido na categoria de poesia concreta (REALI, 1976). Nessa visão, considera-se que Loyola estabelece uma nova forma de narrar, rompendo com os parâmetros convencionais, privilegiando os espaços em branco da página, a pausa, as imagens e nuances. Propõe uma arte literária de um modo diferente, aproveitando conceitos pouco ou nunca antes explorados pelos autores consagrados.

Considerando as peculiaridades textuais presentes no romance *Zero*, a teórica Sussekind (2004) denomina-o de “jornalismo romanceado”. Pode-se inferir que essa nomeação é atribuída pelo fato de a obra de Ignácio de Loyola Brandão ser uma narrativa que lembra a estrutura de um jornal, e isto pode ser observado, tanto pela tipologia textual como também pela organização dos textos na composição do romance.

A obra *Itinerário Político do Romance Pós 64* faz menção à relação de *Zero* com o jornalismo, definindo como um tipo de romance:

De importância fundamental. Seus temas são, em parte, fornecidos pela avassaladora desestruturação da vida suscitada pelo ritmo da modernização social, que esfacelou, em pouco tempo, tanto o universo cotidiano como os hábitos urbanos lentamente cristalizados em nossa história. A obra tematiza os efeitos perversos desse processo caótico: a opressão e liquidação do indivíduo, que tornou insustentável a manutenção da figura do sujeito lúcido e coerente, o poder da burocracia, a degradação da vida cotidiana, a erupção de sentimentos ou comportamentos bárbaros, a violência política urbana, aspectos da nova realidade cultural (FRANCO, 1998, p. 123-124).

Zero é uma narrativa comprometida com a sociedade, para tanto o autor fez uso de estratégias diversas, como também de recursos literários com a finalidade de cumprir sua função de conscientização e esclarecimento acerca dos horrores presenciados. Vale ressaltar, ainda, que essa inovação do romance foi uma forma de responder às condições pertinentes ao contexto histórico.

Destacando a importância da obra *Zero* na composição literária brasileira, são feitas, na citação que segue observações contundentes focalizando a estrutura estética utilizada por Loyola em sua produção literária:

Espantoso romance. Às vezes, dá a impressão de uma reportagem crua, despojada. Outras, de um filme correndo à velocidade de um milhão de imagens por segundo. Mais além, é o teatro, entre a sátira, a farsa, o drama, a vida como ela é. De repente, emerge, desmitificada, a linguagem da novela de TV (o real cotidiano é sujo, uma espécie de cloaca encimada por lindos cartazes comerciais). A violência como constante, a todos os

níveis de relacionamento. O retrato de corpo inteiro de uma cidade, país, continente. Um tempo desvairado, com os homens se transmutando em ratos e perdendo o sentido da própria existência (BLANCO In: BRANDÃO, 1985, contra capa).

Utilizando um discurso com várias estratégias de composição linguística, em que as diversas modalidades de linguagem artística, como o teatro, cinema, a teledramaturgia se interpenetram, *Zero* vai apresentando uma variação de temas e suposições acerca de conteúdos sociopolíticos. Nesse contexto Loyola faz uso da produção literária para desmascarar as arbitrariedades cometidas pelo sistema opressor.

No que tange à análise do romance de Ignácio Brandão, Silverman (2000) tece considerações relevantes, caracterizando a obra *Zero* no contexto da literatura brasileira da época:

Zero é uma descida inexorável e polimorfa a um inferno mais revoltante que o dos outros romances do período, influenciados como eram, pelas convenções realistas. Sua primitividade deliberada de exposição certamente faz justiça ao seu subtítulo: “Romance pré-histórico”. Linguagem bestialógica, diálogo cru, sucessão ilógica, minúcias asfixiantes, pontuação irrelevante e fora do convencional, e a falta de qualquer estudo de personagem profundo – tudo reforça a loucura sem esperança de uma sociedade deformada pelo domínio de uma polícia arbitrária e um capitalismo sem disciplina (SILVERMAN, 2000, p. 361).

O romance em análise tem uma narrativa que se apresenta de forma disparatada, sem nexos ou critérios no ordenamento dos episódios. Também é bastante observável na estrutura do romance em foco o caráter subversivo utilizado como instrumento de denúncia em uma sociedade sob o jugo militar. A obra ganha ares de voz denunciadora de atrocidades e arbitrariedades de que eram vítimas centenas (ou milhares) de pessoas em nosso país.

A primeira leitura de *Zero*, que é um romance complexo quanto à forma, “produz uma sensação claustrofóbica, de opressão no peito e falta de ar. Uma sensação que perdura na segunda, na terceira e nas outras, como reflexo da exploração do espaço narrativo, entre mais coisas” (PELLEGRINI, 1996, p. 132). Desse ponto de vista, depreende-se que o estilo da obra apresenta-se bastante diversificado, haja vista ser uma narrativa sem um eixo temático definido e, para tanto, se enforma através do acúmulo de vários gêneros textuais, os quais se sobrepõem e se organizam em uma montagem, tornando assim uma leitura árdua para os leitores menos proficientes.

A obra de Loyola Brandão é caracterizada como "Romance da miséria e da completa degradação humana, ele traz justamente a história (...) dos que foram proscritos dos salões. E sem salão, também não há necessidade de máscaras, de dissimulação" (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 45). Percebe-se que a questão da desvalorização do indivíduo pelo sistema autoritário é mais uma das focalizações que o romance apresenta, além de propor uma reflexão acerca da rechaçada situação dos que não têm oportunidade de se expressar, visto que a sua voz foi calada.

Zero é "corajoso, direto, bonito e demolidor como um golpe de Muhammad Ali", afirma Lafetá (2004, p. 450). É importante assinalar que, para o crítico, o fato de o romance ter sido publicado primeiramente na Itália, leva-nos a perceber que "A nossa insuficiência editorial estava fazendo-nos perder, se não o contato com obras primas, pelo menos a oportunidade de conhecer experiências ficcionais interessantes e – principalmente – atualizadas em relação à vida do país" (LAFETÁ, 2004, p. 449).

Pode-se asseverar ante o exposto que houve censura ao trabalho literário de Ignácio de Loyola Brandão. Tal fato pode ser comprovado com a publicação de *Zero* na Itália, e só posteriormente no país de origem. Nesse sentido, deslumbrado com a obra de Loyola, que trazia à tona a realidade mascarada da nação, o crítico enfatiza que:

Zero é uma explosão forte, uma bomba que arrebentou aqui perto e deixou quase tudo em pedaços: ruínas da cidade de pessoas, dos desejos, mentiras e verdades de suas personagens. A explosão ocorreu por dentro e por fora, por todos os lados, onipresente e toda poderosa, trazendo como consequência um dilaceramento geral, que se traduz no livro (entre outras coisas) pela presença constante de aleijados e deformações, de seres estranhos, sem nenhuma beleza. *Zero* é uma feira de monstros (LAFETÁ, 2004, p. 451).

Zero possui uma impetuosa força, tanto pela carga significativa que carrega em seu cerne, como: massacre, tortura, repressão, descaso e miséria como também pela capacidade de desvendar o obscurantismo, considerando a falácia da democracia, da justiça e da paz vivenciada pela sociedade. Assim, pela perplexidade da obra, ela foi comparada a uma feira de monstros. Considerando a conotação polissêmica da palavra citada – monstros – esta nos remete aos

responsáveis pela instituição da guerra, como também aos indivíduos acometidos pelas deformidades.

Adentrando às discussões sobre a recepção de *Zero* no campo literário, a ensaísta Leila Perrone-Moisés faz indagações e tece considerações sobre o modo como os críticos literários deveriam recebê-lo, ainda no período de seu lançamento:

Como enfrentar, em termos de crítica literária, tais graffiti? Nossos critérios e modelos (tão precários desde que a suspeita atingiu a literatura e sua crítica, de um século para cá) nos levariam fatalmente a uma recusa: como críticos literários diríamos que a obra é fragmentária, desconexa, desigual (no tom, no valor estético), que não pertence a um gênero conhecido, que as personagens são mal construídas, que o estilo não é suficientemente trabalhado (poderíamos apontar solecismos até mesmo no discurso do narrador), que muitas páginas são duma grosseria que beira o mau gosto, etc. Restam, indizíveis para o crítico, um impacto dessa leitura, a existência forte desse livro-graffiti que rejeita, em seu modo de ser, qualquer uma dessas observações, que as torna impertinentes (PERRONE MOISÉS, 1976, p. 99).

Percebe-se uma nova classificação para *Zero*, definindo-o como graffiti, haja vista a ausência de critérios que contornam a narratividade, considerando a multiplicidade de figuras verbais e não verbais pouco elaboradas oriundas de diferentes origens, possivelmente de manifestações artísticas produzidas fora dos espaços acadêmicos. Essa produção de Loyola, para algumas opiniões críticas, não teria representatividade diante do cenário literário brasileiro, visto que não se adequa a nenhum segmento, o que se configura em um equívoco, pois em literatura não se tem uma fórmula pronta e acabada para a produção de narrativa, devendo prevalecer a criatividade e capacidade de usar a literariedade na composição textual.

É verificável, nesse rol de questões dinamizadas no período, uma discussão sobre o fato de o herói problemático ausentar-se de alguns romances da década de 70, sendo substituído pela “figura emblemática de uma condição social alienada, brinquete impessoalizado das forças do poder político” (NUNES, 1983, p. 65). Em *Zero*, pela estrutura fragmentada da obra, são observáveis diversas fraturas e desequilíbrios formais; a narrativa loyolana mostra-se como um romance político problemático, e não somente um romance político, como outras obras do período.

Nesse recorte temporal, a partir dos postulados que comentamos até aqui, *Zero* é uma obra celebrada por exibir uma estrutura extraordinária, com múltiplas facetas que intercambiam suas características. É uma narrativa intencionalmente fragmentada – caleidoscópio de textos que remetem aos fatos históricos vivenciados à época no Brasil.

4 UMA VISÃO ANALÍTICA DA ESCRITA DA VIOLÊNCIA EM ZERO

A representação literária durante o período ditatorial trouxe repercussões na forma de escrever e analisar a realidade social. Neste sentido, o romance *Zero* surgiu como resposta às crises, uma espécie de denúncia social ao que a sociedade brasileira enfrentava naquele período. Sob este aspecto, trata-se de uma obra pautada na observação da realidade brasileira de então, retratando as inquietações e perplexidades do indivíduo em face das turbulências do sistema político que havia se estabelecido no país.

Considerando o exposto, busca-se, portanto, neste capítulo enfatizar os aspectos formais e estilísticos dessa narrativa, verificando o modo como os fatos do contexto do país nesse período se inscrevem na configuração estética da obra, compreendendo, assim, a relação entre a forma literária e o processo social descritos na produção. Nesse percurso, é mister abordar o perfil do narrador, a caracterização das personagens e suas funções, bem como a forma e a resistência presentes na composição.

Zero, considerado um importante romance da literatura brasileira escrita no século XX, apresenta uma elaborada estrutura que, intencionalmente fragmentada, busca revelar o autoritarismo estabelecido pela conjuntura pós 1964. Assim, é notório em seu enredo um misto textual no qual o autor compõe uma produção verossímil, a partir de registros factuais com recortes de jornais, frases de banheiros, desenhos, rabiscos, poemas, letras de músicas, gráficos, notas de rodapé, elementos que se estruturam de forma combinada para traduzir a unidade. Trata-se de uma narrativa que apresenta forma anticonvencional e linguagem insubmissa no intuito de denunciar a situação de repressão e violência a que a sociedade estava subjugada.

Para alcançar o resultado pretendido, Loyola valeu-se de uma miríade de recursos formais, objetivando reconstruir a história por meio da literatura. Nessas circunstâncias, os fatos da vida real são representados através de mecanismos específicos, em que a realidade social transfigura-se para a literatura, conferindo a esta o caráter de instrumento de denúncia. O romance, por sua vez, apresenta uma estética caracterizada por aspectos que dialogam com a ditadura militar, a saber: a violência, a repressão, o cerceamento dos direitos, a revolta e a censura.

Nesse período, é perceptível que, ao produzirem suas obras, os escritores manifestam sentimento de indignação e revolta frente aos incidentes típicos de regimes autoritários. O artista e escritor revolucionam com a força da palavra, expressando-se de forma criativa e carregada de intencionalidade, conseguindo driblar as convenções impostas pelo sistema repressor e salvaguardando a real mensagem a ser transmitida.

Durante o regime militar, a literatura esteve sob “o olhar” da repressão estabelecida pela ditadura; contudo não se permitiu intimidar, buscando subterfúgios, como sátiras e paródias, para desvelar a história mascarada pela mídia à época. Através de diversos romances produzidos nas décadas de 1960 e 1970, a exemplo de *A festa*, de Ivan Angelo; *Mês de cães danados*, de Moacir Scliar; *Os que bebem como cães*, de Assis Brasil, entre outras, a população brasileira (pelo menos a minoria que lia) pode, enfim, tomar conhecimento de fatos ocorridos durante o regime militar, tais como as perseguições, o exílio, a tortura e os assassinatos. Brandão assinala, em *Zero*, a presença de trechos como: “Era fácil ver mortes e revoluções no cinema e nas fotografias e nos livros de história. Agora, José, você vê tudo isso ao seu lado. E a morte é verdadeira, o sangue é mesmo, a revolução caminha [...]” (BRANDÃO, 1985, p.194).

Acobertados por uma linguagem metafórica e com o uso de técnicas como a fragmentação e a montagem, muitos escritores fizeram uso da palavra como ferramenta política para atacar e denunciar as arbitrariedades do governo totalitário. Para tanto, o escritor narra, de um lado uma história com técnicas libertárias, porém, de outro, deturpa as técnicas tradicionais de forma a desafiar o leitor, dificultando o entendimento imediato da leitura. Assim, a notável contribuição da literatura na construção de uma consciência crítica é deveras relevante, e Loyola, utilizando-se desse recurso com coerência, denuncia a violência do regime chamando a atenção do leitor para a brutalidade a que fora exposta a sociedade.

A obra *Zero* é construída a partir da narração de acontecimentos e episódios referentes aos denominados “anos de chumbo”, como se pode perceber nesse trecho: “Prenderam um estudante na pensão. (...) Dizem que o cara fazia umas reuniões de terroristas? Que terroristas. E ainda mais lá. Vê se um cara ia querer derrubar o governo com reunião numa pensão bosta daquelas” (BRANDÃO, 1985, p. 23). Confirma-se, pois, nessa passagem, a ilustração do cotidiano vivenciado na época, em que uma simples desconfiança das autoridades resultava em severas

punições, que muitas vezes resultavam em morte. Nesse período, foram praticadas as maiores atrocidades contra aqueles que se manifestaram como opositores ao regime, visto que os indivíduos não tinham a quem recorrer; o direito à liberdade havia sido cassado.

Por meio de uma mescla de gêneros textuais, a narrativa de *Zero* se enforma através do processo de justaposição e entrecruzamentos de materiais de origem e tipos diversos, tais como notícias de jornal, documentos oficiais, manifestos políticos, provérbios, cartas de cunho poético e amoroso. O autor critica e denuncia as arbitrariedades e truculências vividas pela sociedade brasileira durante o período de duas décadas. Sob este aspecto, vejamos uma passagem da obra:

Pare/Olhe/Escute: do seu imposto de renda, desconte 30 por cento/ em letras imobiliárias/ Atenção: é proibido ser pobre/ Esta é a época do dinheiro se reproduzindo, produzindo/ Pobre / cobre / sobre/ dobre / Veja: o BIB não deixa você se perder no mercado financeiro: ele conhece bem esse mercado/ E se quiser/ Tem a Integral, Crédito, Financiamento e Investimento/ Com suas novas Letras de Câmbio com Renda Mensal/ Aplique nelas/ É mais fácil / É mais fácil/ Um Camelo passar/ Repassar/ Sair/ Pelo fundo/ Fundo de Financiamento/ Fundo de Uma Agulha/ do que um Rico/Rico/Fico/Pico/Mico/ Entrar no Reino dos Céus / Junta-te Aos Milionários e Serás um Deles: você tem algum guardado, mas não sabe onde, como nem quando investir: o Fundo dos Vales reúne esse dinheiro e/ opera com ele pé / fé de igualdade com os milionários / Milhões/rios/Ah, eu quero entrar no reino dos / céus / Céus / então você Investe no Banco Ahah (BRANDÃO, 1985, p. 270).

Como se pode ver, o fragmento referencia uma multiplicidade de temas através de um discurso persuasivo, em que o narrador apela e conduz o indivíduo a buscar uma possível ascensão social, se igualando aos considerados milionários. O texto inicia estabelecendo ordens por meio da utilização dos verbos no modo imperativo (pare/olhe/escute), fato que remete ao contexto político à época em que o autoritarismo imperava sobre a população. Ainda podemos ressaltar a organização textual, que de forma intencional, remete a vários entendimentos.

Assim, o texto é elaborado com o uso intensificado do tom irônico, com a presença de tiradas filosóficas e apartes em que o narrador parodia provérbios populares. Também são abundantes os trocadilhos, (pobre/cobre/sobre/dobre) e uma contínua justaposição linguística. Convém destacar, ainda, a ausência de uma pontuação de ordem convencional, visto que as frases encontram-se dispostas, muitas vezes, sem conexão, quase aleatórias e intercaladas por barras no intuito de disfarçar a verdadeira mensagem. Ainda, de forma proposital, Loyola focaliza a

religião e de forma satírica, associa as ações de religiosidade às atitudes de desejo de ganhos e lucros.

Em *Zero*, o literato fez uso de uma coletânea de textos impressos, os quais eram lidos, selecionados e guardados, materiais que foram censurados advindos da própria sociedade para o jornal. Assim, com forte influência do jornalismo, a narrativa estabelece em suas páginas a diversidade de fatos heterogêneos como receita de culinária, canções, jaculatórias, fatos cotidianos, como os acontecimentos políticos. “Jag, jag, jii, looco, rorocola, baby, baby, love me baby, tak, tag, tak, buzina, buzina, meu amor, eu te amo, eu sou um negro gato (...) bum, bum, I want hold your hand, Beatles”(BRANDÃO, p.17). Na obra em análise, a presença dos recursos estilísticos é bastante evidente nos meios visuais. É notória a relação da linguagem com outros meios de comunicação, como a fotografia, o vídeo e o cinema.

A propósito da narrativa loyolana é válido destacar a presença maciça da propaganda divulgada através das mídias como mecanismo de veiculação da falsa ideologia de uma sociedade justa e pacífica, como exemplifica o fragmento:

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 (BRANDÃO, 1985, p. 83).

O excerto mostra como as informações eram transmitidas para a população na vigência militar. Diariamente, na “hora oficial”, o governo repassava uma mensagem de esclarecimento, coação ou repressão, utilizando-se de um discurso inverídico e mascarando sua real intenção. Nota-se que o poder se exime da condição de opressor e atribui a violência aos dissidentes (comuns), que se apresentavam contrários ao regime, considerados, então, inimigos da pátria.

Loyola Brandão, por meio da literatura, delata em *Zero*, de forma engenhosa, uma infinidade de acontecimentos maculados pela violência que destituía a população de qualquer liberdade fundamental, reforçando o *status quo*, em que os indivíduos, vitimados pelo sistema, têm uma existência quase que invisibilizada.

4.1 O perfil do narrador em Zero

Torna-se cabível, nesse subcapítulo que focaliza o perfil do narrador, iniciar a sua estruturação realizando o destaque das considerações de Adorno (2003, p. 55) acerca da posição do narrador; o estudioso alemão, com muita propriedade, afirma: “Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”. Ante essa afirmação, podemos inferir que as formas de narrativas foram adquirindo novos modelos e, muitas vezes, desvincula-se do modo de narrar tradicional marcado por uma linearidade, adotando uma constituição discursiva que se aproxima do fragmentário e do ato destitutivo da narração convencional.

É pertinente assinalar que *Zero*, uma produção carregada de sátira e ironia, problematiza questões relacionadas à linguagem, à estrutura da narrativa e à onisciência do narrador. A obra possui vários aspectos destoantes de um romance tradicional. Não apresenta logicidade no fio narrativo, visto que é constituído por meio de retalhos de textos que se sobrepõem, muitas vezes, sem a presença de um narrador para condução das informações. Em entrevista concedida às pesquisadoras Vera Lúcia Vieira e Regina Naxara para *Revista Art, Cultura, Loyola* assevera: “[...] eu não queria uma estrutura convencional, não poderia ser um livro com começo, meio e fim, explicando o personagem. Pô! O mundo não é esse, o mundo é outro” (NAXARA; VIEIRA, 2011, p. 212). Por tratar-se de um romance contemporâneo, em *Zero* nem sempre há a presença de um narrador que realiza a mediação entre a experiência vivida e a matéria narrada. Na sua desenvoltura a narrativa se faz:

Pela atomização do discurso em pedaços, fragmentos desconexos, por trás dos quais se oculta o narrador feito voz ausente, que da própria ausência faz a sua presença. O relato se constrói sozinho, através de técnicas de colagem, montagem, cujas peças são interligadas num processo de interpenetração simultânea. Não obstante, o narrador interfere na fabulação seja por meios de notas de rodapé – em que, assumindo a primeira pessoa, ele completa ou esclarece o que se passa no corpo do texto propriamente dito – ou então através de comentários sobre o que vai escrevendo, sob uma capa de aparente neutralidade (PELLEGRINI, 1996, p. 167).

Pelas características pertinentes à obra *Zero*, como a fragmentação e a montagem, constata-se a presença de um narrador bastante singular. Nesse sentido, ele figura como participante ativo da narrativa ao percorrer o enredo, às

vezes, expondo os acontecimentos, em outros momentos, inserindo-se no contexto como elemento integrante da trama de forma a conduzir o discurso e, até mesmo, atribuir aos personagens pensamentos e sentimentos mais íntimos, como se constata no fragmento:

Nove horas, José veste o macacão, calça as botas de borracha e instala a aparelhagem de tambores e tubos plásticos. Aciona a manivela e produz uma fumaça amarela que vai para as tocas. Os ratos correm e logo caem. Mortos. Ele recolhe num saco e vai jogar nos terrenos baldios da Várzea do Glicério (BRANDÃO, 1985, p. 11-12).

A ausência do narrador enquanto partícipe da cena, leva-o a assumir a postura de um mero espectador, observando a ação enquanto espetáculo a que assiste e não enquanto atuante. O narrador informa o ocorrido, mencionando algumas nuances de teor descritivista para reforçar as situações enfocadas.

Por vezes, no decurso do romance, os sofrimentos do sujeito torturado não são mediados pelo narrador, e assim é a própria voz da personagem que ganha espaço na narrativa, no caso José, que relata um momento em que é submetido a uma seção de tortura: “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 me sufocar. E era um fogo só e cinza e merda e sangue e terra e dentes partidos” (BRANDÃO, 1985, p. 267).

Em consideração à presença do narrador em *Zero*, Flávio Aguiar (1997) caracteriza-o como:

Fragmentado, dividido, contraditório: dá a ideia de uma personalidade que implode. Não se trata apenas de experiências com a frase, com o foco narrativo, com a boa ordem dos capítulos. É como se o eu real ou fictício que articula as diversas partes e pontos de vista que um romance espelha, estivesse, ele próprio desarticulado[...] Essa tensão formal aponta para a intensidade da crise ética em que o banho de violência mergulhou a nação como um todo. [...] aqueles romances constroem-se sobre um processo de desmembramento – 'a nação quebrou' [...] Não estamos diante de uma fragmentação da narrativa apenas, mas diante de uma desintegração da consciência do narrador que, no caso do romance, busca representar um todo social (AGUIAR, 1997, p.182-183).

Partindo desse pensamento, torna-se evidente a presença do narrador envolvido na tessitura da narrativa, sem uma consciência integrada sobre a realidade, considerando que a vida já não se encontra mais na sua plenitude, haja

vista as circunstâncias advindas de uma sociedade desordenada. E esse impasse vivenciado é repassado pelo narrador para a escrita, dando origem a essa forma de romance que foge da convenção tradicional, apresentando fraturas no seu aspecto formal. Assim, o narrador passa a desempenhar um outro papel diante das situações, o de esclarecer, de modo contundente, a realidade, embora de forma fragmentada, visto que é a forma que encontra para representar literariamente a realidade em que se encontra o país.

Considerando a ideia de um narrador estilhaçado, conforme concepção de Pellegrini (1996), seja pelo contexto mais amplo da modernidade ou pela conjuntura local estabelecida, *Zero* vai demonstrar, através da estética textual exposta, a sucessão de vozes, alternando entre terceira e primeira pessoa, dificultando, de fato, a caracterização do narrador. Importa, ainda, ressaltar que, em muitos momentos da obra, configura-se como um narrador intruso, aquele que permeia a narrativa com amplo conhecimento sobre a desenvoltura do enredo, fazendo recortes que interferem de forma direta na compreensão do leitor, o que se percebe nas notas de rodapé, que se apresentam em número de cento e trinta e seis e transcorrem por várias páginas do livro, a exemplo:

O sujeito sem orelha queria matar Átila. José falava.
 . Ia acontecer isso, velho. Se ia acontecer, acontece. Eu podia pedir socorro e Gê vinha com doze batalhões de Comuns. Mas não é para ser assim (1).

(1) Nunca entendi esse conformismo de José. Não levanta uma palha, nem para viver. Ou está despistando. (BRANDÃO, 1985, p. 235).

Diante da situação, o narrador se manifesta de modo descontínuo e inesperado, tecendo comentários e adentrando no diálogo das personagens, influenciando sobremaneira a visão de quem lê, construindo, assim, um entendimento sobre José. Nessa discussão, é visto que a voz do narrador, por vezes, se confunde com a do autor, como no exemplo mostrado, no qual, em nota de rodapé, há um comentário sobre o comportamento de José (“Nunca entendi esse conformismo de José. Não levanta uma palha, nem para viver. Ou está despistando”). Nesse tipo de intromissão, permeia a dúvida em torno de quem emite a fala – se autor ou narrador. Sobre esse aspecto, Dalcastagné (1996) infere que:

Há uma figura curiosa, que se destaca justamente pelo enganador pequeno papel que exerce. É uma espécie de narrador intruso – resquício machadiano - que fica confinado quase que só às notas de pé de página, onde destila seu sarcasmo (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 74).

Sobre a presença de um tipo de narrador, conforme a autora acima citada, que se omite nos textos situados nos rodapés presentes na narrativa, pode-se afirmar que, assim, de forma intencional, às vezes ele adentra no texto fazendo perguntas a respeito dos acontecimentos, esclarece alguma passagem ou significado de um termo; oferece pontos de vista sobre o que é realizado pelas personagens; em outras, se insere para complementar alguma ideia, ironizar situações, caracterizar personagens, realizar críticas ou semear dúvidas por meio de posicionamentos interrogativos ou, ainda, afirmativos. Na maioria das vezes, vale-se da sutileza no intuito de não ser identificado.

Vale ainda ressaltar que, em decorrência do caráter fragmentário do narrador, em *Zero* é notório que, em determinados momentos, este surge em primeira pessoa; em outros, em terceira. Nessa alternância de vozes, coerente com o que já fora mencionado, o narrador em primeira pessoa empresta a voz ao protagonista, ou seja, a José, apresentando monólogos e fluxos de consciência da personagem, como se vê:

? Mas, porra, para que eu quero casa própria ? Por que a gente é obrigado a ter tudo isso? Por que eu não me separo dessa mulher ? Por que não mato ela. Eu nem me separo, nem mato. Cada vez que vejo os joelhos dela, cada vez que ela geme, com vergonha/ e vontade / de gemer, lá na cama, eu sei que não me separo. Se largasse não ia ter outra. E se Rosa quer casa própria, secador de cabelo ou bosta enlatada eu vou arranjar, essa é que é a verdade. E eu não vou discutir comigo, nem me perguntar nada. Vai ser assim, e pronto (BRANDÃO, 1985, p.132).

À guisa do exemplo, vale salientar que a personagem José, por vezes, atuando simultaneamente como narrador, apresenta dúbia postura e, imerso em seus pensamentos, interroga e responde às questões referentes ao relacionamento amoroso que mantém com Rosa, em um flerte de discussão consigo mesmo.

Reportando-se ao uso da terceira pessoa, constata-se que há uma oscilação quanto à temporalidade da narrativa, com passagens expressas tanto no tempo presente como no passado, conforme se pode verificar na citação a abaixo:

Correu pelos corredores brancos. Corredores sem saída. Da outra vez, havia um buraco, onde está o buraco? (? Por que será que me prendem sempre aqui.) Andava surdo, ouvia Rosa, de repente, não ouvia mais. (...) Vai embora, amigo, que aqui não é lugar de ficar (BRANDÃO, 1985, p. 159).

Percebe-se, nesse fragmento, a complexidade concernente à narrativa em terceira pessoa, visto que o narrador é onisciente e dessa maneira assume o controle do discurso, utilizando os tempos verbais, alternando presente e passado, sem mostrar a correlação com a disposição temporal das ações, o que pode ser entendido como um artifício intencionalmente utilizado com o propósito de ocultar o narrador.

Zero apresenta um narrador caracterizado como onisciente e ubíquo, considerando o largo conhecimento dos episódios que se desenrolam na narrativa. Em virtude da fragmentariedade do texto, evidencia-se uma acentuada dificuldade em manter uma comunicação e conhecer os fatos na sua totalidade. Assim, o narrador discorre em terceira pessoa, ocasionalmente, concede o espaço para a primeira pessoa, incumbindo a personagem de expor seus pensamentos e juízos acerca das circunstâncias que se estabelecem no cotidiano. Nesse sentido torna-se relevante o deslocamento do narrador na evolução do enredo para descortinar os fatos substanciais que envolvem as personagens, seja no uso da ironia, do deboche ou em situações diversas, pois, é por meio desse mecanismo que ele adquire a onisciência sobre a realidade circundante.

4.2 A caracterização das personagens na obra *Zero*

A narrativa principia apresentando José como sendo a personagem protagonista da história. Assim, o autor realiza uma descrição de um homem normal, que tem menos de trinta anos, porém apresenta algumas características que lhe são peculiares, como: toma “Melhoral” quando tem dor de cabeça e manca um pouco quando sente algum tipo de emoção. No princípio, José é apresentado como um matador de ratos em um cinema poeira de uma grande cidade, em um país qualquer da “América Latíndia”. “José tem uma cota diária de ratos. Ele sabe que no dia em que tiver exterminado todos os bichos, perde o emprego” (BRANDÃO, 1985, p.12). O narrador não nomeia a cidade, tampouco o país, porém as características fazem referência à cidade de São Paulo e o país entende-se que seja o Brasil. No tocante

à personagem, há uma preocupação em nomeá-lo por José e, ainda, caracterizar como um homem simples, trabalhador comum. Pelas peculiaridades que lhe são atribuídas e, ainda, pelo nome que carrega, intencionalmente, o autor escolhe-o como um representante do povo.

É importante destacar que não há nada de interessante no espaço que José habita, bem como onde trabalha. Residindo em um pensionato de baixa categoria, “ele se lava no tanque (de manhã, a dona tranca o banheiro para não usarem o chuveiro quente), com sabão de pedra. Café no bar da esquina” (BRANDÃO, 1985, p.13). Diante da situação exposta, a personagem sobrevive em meio a muitas dificuldades, para ela é negada uma vida com dignidade, sem direito a escolhas. Assim, torna-se evidente a miséria econômica e social circundante na vida de José.

Também no trabalho não é diferente. “O cinema abria às dez e meia. Os mesmos espectadores (...). Gente que vinha dos cortiços, bancos de jardim, parque Dom Pedro, cadeia, bordéis. Cheiro de álcool, maconha, sujeira, desocupação, desprezo” (BRANDÃO, 1985, p.13). É possível perceber que a degradação se instala por todos os espaços em torno de José, fato que se comprova por meio da descrição do ambiente, seja pela configuração dos indivíduos ou mesmo pela decadência do local. Com o decorrer do tempo, José passa a trabalhar como uma espécie de avaliador de pessoas no circo de anormalidades.

Mais tarde, por intermédio de uma agência de casamento, José conhece Rosa, cozinheira de uma lanchonete. Os dois se casam e passam a viver um relacionamento caracterizado por intensa violência. “Então, José bateu em Rosa. Primeiro com as costas da mão / como seu pai fazia /. Bateu no rosto, na bunda e nas coxas” (BRANDÃO, 1985, p. 105). Considerando o comportamento agressivo ora apresentado, é relevante destacar que, desde a infância, José conviveu com situações violentas, o que provavelmente tenha repercutido na formação de seu caráter. 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 ditatorial.

Convém destacar que, à medida que a narrativa evolui, a personagem se alia a uma vida criminosa, pois de matador de ratos transforma-se em um inescrupuloso assassino. Assim torna-se evidente quão alheio, em sua existência, encontra-se o indivíduo, afetado pelo meio social degradante; desprovido de discernimento, não consegue se integrar à sociedade. Diante de tal fato, pode-se conceber a

despersonalização do protagonista, visto que a trajetória dele encontra-se marcada pela desventura, e, então, nessa busca de sentido, é impelido a lutar, porém, não encontra forças, sente-se fracassado pelas adversidades presentes.

Como o próprio Loyola acentua, suas personagens são indivíduos derrotados pela sociedade, pelas circunstâncias a que eram expostos. Possivelmente, o interesse do autor seja expor a situação de submissão a que estava atrelada a maioria das pessoas naquele período. Sem expectativa, não encontravam saída, pois, se sentiam impotentes para lutar. E desse modo, se comportam as suas personagens que, embora tentem resistir, não conseguem se libertar, e isto é expresso na visita de José e Rosa:

Andaram em linha reta, ela não sabia se estavam voltando pelo mesmo lugar, se era um lugar diferente, vamos sair daqui benzinho, não tem nada pra ver, vamos embora, quero ver o resto lá embaixo, mas José parecia hipnotizado, andando, um corredor dentro do outro, uma sala dentro do corredor, as mesas cobertas, tudo branco (BRANDÃO, 1985, p. 88).

Conforme se evidencia, o excerto traduz a insatisfação, a indecisão e a ausência de uma certeza de Rosa diante de qual caminho seguir; a solução momentânea é retirar-se e deslocar-se para um espaço ainda não conhecido. Assim, argumenta com José, insistindo para saírem daquele ambiente. Como mostra o narrador, José observa? “Aí é que está, o difícil é sair. Querem, a gente quer.? Mas como” (BRANDÃO, 1985, p. 88). Nota-se que José não tem entendimento da realidade, sente-se inabilitado na busca por uma solução. Considerando o contexto histórico, o quadro delinea a situação dos indivíduos naquele período repressivo, não encontravam saída diante da situação conturbada, pois eram aprisionados à condição estabelecida. Destituídos dos direitos, a população sucumbia sob o poder das normas estabelecidas.

Durante o período militar, a propaganda das ações do governo e da ideologia do regime foi utilizada de forma massacrante. Os militares serviram-se da mídia, principalmente a televisão, de onde emanavam as determinações das autoridades representativas de um governo repressor e, ainda, os programas de cunho alienante, que de forma intencional seduziam as pessoas, conduzindo-as ao consumo sem precedentes, isso pensando na população que tinha acesso aos bens de consumo, ou seja, os beneficiados pelo “milagre econômico”, conforme Chiavenato (2005). Foi assim uma forma engenhosa de mascarar a realidade que se

estabelecia sob as agruras da violência sofridas pela população brasileira. A massificação de comerciais e anúncios propagados teve a função de encobrir verdades para a população, que na sua maioria se encontrava, ainda, em um primário estágio de criticidade sociopolítica. Dessa forma, inserido nesse contexto, José é bombardeado por informações de todos os lados, como se pode constatar através dessa passagem do romance:

[..] às seis e meia da tarde, trânsito congestionado, cartazes de banca anunciando que esta revista dará grátis uma operação plástica, ganhe uma casa, um guarda-roupa completo, veja quem são as mais elegantes, milionário se atira do décimo andar (BRANDÃO, 1985, p. 20).

É através da reflexão acerca dos fatos vivenciados em seu cotidiano que o protagonista sente-se destituído de sua subjetividade. Sobrecarregado com um amontoado de informações, manifestadas das mais diversas formas e oriundas de múltiplos lugares, José é tomado por um sentimento de insignificância diante da perplexidade da vida, considerando-se, então, um indivíduo sem valor: “como sou pequeno, medíocre, bostífero” (BRANDÃO, 1985, p.163). Tal sentimento se justifica, visto que o protagonista não consegue absorver a intensa carga de dados, acontecimentos e outros problemas que giram em torno dele. Assim, José sente-se nulo, transformando-se em ninguém.

Diante disso, ele vai se tornando um ser indefinido sem referências consistentes, perdido na ausência de uma identidade configurada, não consegue ter clareza sobre os acontecimentos, tampouco sobre o espaço em que transita. A ausência de legibilidade transforma-o em um indivíduo desorientado e inconsciente de sua participação na sociedade. Nesse sentido, o narrador acentua: “JOSÉ, ALGUMA COISA ACONTECE NO MUNDO E VOCÊ NÃO SABE O QUE É” (BRANDÃO, 1985, p. 46). A passagem a seguir reforça a representação do mundo interno conflituoso da personagem:

Eu queria viver, louco irremediável,
sem ligar para minha vida,
viver sem parar, morrer de tanto
viver, não levar essa vida que levo, deslizando, sem fazer nada, sem saber
o que sonhei um dia,
se sonhei, nem sei o que quero (BRANDÃO, 1985, p.83).

Nesse plano, nota-se que o protagonista tem ciência da condição do fracasso humano em que se encontra. Imeroso nessa situação, seu comportamento oscila, apresentando um caráter marcado por um dualismo intenso, cuja personalidade ora apresenta-se forte e poderosa, ora frágil e precária, sem autonomia para lutar. Em várias passagens, a personagem apresenta essa dualidade. O próprio narrador, em nota de rodapé, realiza considerações, em tom crítico, acerca do comportamento inexpressivo de José, por este não ter autonomia para tomar as decisões diante das circunstâncias que se estabelecem na vida: “José não toma atitude, porque não quer. O mal dele é não se definir, é de deixar atravessar, é não gritar. Tenho raiva de José” (BRANDÃO, 1985, p. 83).

Como se pode observar no trecho acima, a voz narrativa coloca-se em contraposição à imobilidade, o silêncio e a inércia do protagonista diante do fluxo das situações de vida que lhe são desfavoráveis, revelando-se uma incompetência no viver. Porém, percebe-se que José, possivelmente, foi afetado pelas diversas questões de caráter político, econômico e social oriundas do sistema capitalista e desse modo não consegue lutar contra as adversidades que lhe são impostas. Assim desajustado e confuso o protagonista age, normalmente, por impulso, como se evidencia pelo discurso sobre o casamento com Rosa: “Também não interessa, não gosto dela, não sei por que estou me casando” (BRANDÃO, 1985, p. 85).

E condicionado a esse pensamento, José passa a fazer parte do grupo dos comuns, na obra se configura em um grupo de homens, tido pelo poder como subversivos, que se opunham ao governo e seus ditames. Nota-se que o protagonista não possui uma ideologia; é apenas movido pelo sentimento de raiva, de algo que ele não sabe explicar; da mesma forma o que o leva a matar pessoas sem razões aparentes. “Mas eu não acredito nessas coisas que vocês acreditam” (BRANDÃO, 1985, p.188). Mostra-se um homem sem crença em ideários sociais e políticos; não se identifica com os motivos que mobilizavam as ações do grupo dos comuns.

Ressaltando uma visão desalentada e pessimista perante os fatos de sua existência, José é assolado por uma descrença quanto ao futuro. Frente a essa situação, apresenta-se desesperado ao ter conhecimento da gravidez de Rosa:

Esse filho que Rosa quer, não pode nascer. Eu também quero. Mas não sei. Aqui, não tem hoje, nem amanhã. Não tem nada, só alguns instantes. Uma vida, não são instantes, é tudo. O tudo, aqui é a morte, amanhã. A prisão, a

impossibilidade de meu filho ser alguma coisa, viver, amar. Impossibilidade de crescer, estudar (matam ele na escola), (...) (BRANDÃO, 1985, p.190).

Através desse trecho do romance a protagonista externa sua falta de esperança em relação à vida e em relação ao porvir. O relato deixa evidente como era a realidade durante o período militar, vivenciada pela personagem. Assim, diante da caótica realidade social, José é envolto por ideias de destruição, degradação e morte, e percebe a impossibilidade de qualquer perspectiva de vida naquele contexto. Assim, a realidade da América–Latíndia transforma José em um indivíduo complexo, frustrado e desajustado que, no seu desespero, se revolta e vitimiza os outros, conforme se pode verificar no trecho que segue:

Tenho medo que a Patrulha Repressiva esteja me procurando, porque ontem matei dois, foi uma coisa tão boa atirar nos dois, um revólver em cada mão, um tiro em cada testa, de surpresa. Eu me sinto melhor quando mato alguém das patrulhas ou da polícia, do que quando atiro em alguém que não conheço. Se eu conseguisse ajuda. Preciso. Mas não posso confiar em ninguém da terra. Porque são iguais a mim e eu nunca confiei em ninguém (BRANDÃO, 1985, p. 163).

Dessa forma, José revela o seu prazer em provocar a morte violenta de suas vítimas; sente-se realizado por um contentamento ao ceifar vidas humanas, não se exime de demonstrar isso ao assumir o papel de narrador no excerto acima. Não obstante a ausência de justificativa para execuções por ele realizadas, percebe-se que o protagonista sente-se mais satisfeito quando promove a execução de pessoas que pertencem à categoria dos policiais, visto por ele como seus algozes, considerando que são os policiais que poderão prendê-lo e aplicar severas punições, enfim representam o sistema com suas tortuosas leis e sua violência.

Impossibilitado de garantir o mínimo necessário à sua subsistência, o protagonista adentra o mundo da marginalidade, e nessas circunstâncias, afirma: “Se eu não tenho dinheiro. Se não tenho emprego para ganhar dinheiro. Roubo. Fácil. Roubo e se acabou” (BRANDÃO, 1985, p.132). A inserção de José no âmbito da criminalidade e no contexto econômico deficitário mostra uma realidade bem diversa daquela apresentada pela propaganda oficial, pois embora as propagandas difundissem um Brasil opulento e sem problemas, a situação vivenciada era outra, e nesse contexto, José é só mais uma vítima da exclusão violenta que afetava a nação.

Muitas vezes, a personagem central do romance *Zero* apresenta-se descentrada e sem a noção exata de sua própria condição dentro do sistema, como corrobora o trecho a seguir:

José caminhou.? Acordado? Dormindo? Sonhando? Pisando real. (Quando entrei, vi que eu caminhava em minha direção. Era eu mesmo tentando sair, pela porta por onde eu entrara. Ao mesmo tempo, eu estava me vendo entrar.

Então, o eu que entrava queria dizer ao eu que saía que ele devia ficar. E o eu que saía tentava dizer ao eu que entrava que ele devia sair. Mas nenhum dos dois conseguia falar. Era como se tivesse um vidro no meio de nós dois. O eu que entrava passou por dentro do eu que saía, de modo que eu não soube mais se estava entrando ou saindo e se formou na minha cabeça uma grande confusão [...] (BRANDÃO, 1985, p.41- 42).

Nota-se que José é tomado por forte sentimento de insensatez, pois nada mais faz sentido para ele, e com forte sensação de vazio seguida de devaneio é envolvido por uma visão confusa e indefinida sobre si e seus desdobramentos em diferentes *personas*; são os dois eus do protagonista que se contrapõem e se digladiam sem haver um vencedor; há um atravessamento dos dois eus em José, provocando-lhe dúvidas e imprecisões acerca de sua verdadeira identidade.

É nessa situação de conflito existencial vivenciado por José que todos os sentidos, sejam eles morais, religiosos ou metafísicos desaparecem, causando assim ausência de objetivos acompanhados de uma intensa e indefinida angústia e letargia. Assim, acometido por diversos sentimentos a sua reação é de náusea, diante da TV, como podemos perceber nesse trecho do romance:

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, 1985, p.138).

Tem-se aqui a demonstração de como a personagem sente-se dilacerada ao ver seu mundo estilhaçado e acabado, cuja vida, destituída de qualquer valor, já não vale mais a pena. Permeada por sentimentos de nulidade chega a um estado de total desalento, até mesmo de querer exaurir-se de tudo.

Portanto, em *Zero* ocorre a deseroização completa, uma vez que o herói é substituído por um “indivíduo das camadas inferiores, tornando-se um recheio de propaganda, alvo da violência externa, menos um tipo de que emblema de sua

condição social, é um José qualquer” (NUNES, 1983, p. 65). De acordo com as definições do mencionado teórico, José é caracterizado não como um herói, mas como um infra-herói, ressaltando que o prefixo infra denota abaixo, embaixo, em posição inferior. Isto pode ser comprovado por meio da forma inexpressiva das atitudes de José, presentes no enredo: “Vocês repararam que até agora José não levou tiro, não se machucou. Não porque seja um super-herói. Ao contrário, é um infra-herói e passa despercebido, inatacado, desprezado” (BRANDÃO, 1985, p. 206).

José não é um herói, mas é um símbolo emblemático da impessoalização da perda da identidade. Representa um indivíduo qualquer na grande cidade, e todo mundo e ninguém (PELLEGRINI, 1996). Nesse sentido, José apresenta as características do indivíduo que se encontra esquecido diante da multidão, está à margem do contexto social, portanto não é contemplado com os sonhos capitalistas. Considerando os aspectos que permeiam o protagonista, ele é um sujeito anônimo, pois não tem representação social e tampouco, política. Apresenta-se um indivíduo destituído de seu valor, insignificante, arquetípico das ruas, brutalizado por um regime repressivo. Pelas circunstâncias que se delineiam em sua existência, ele atinge o nível dos ratos.

Em *Zero*, além de José, outras personagens também se apresentam destituídas de clareza acerca do espaço onde circulam, como se pode observar na presença de Rosa que, ao casar-se com José, passa a sonhar com uma vida perfeita e bem arranjada, ser uma mulher respeitada e ter a casa própria. “Eu quero cuidar da minha casa, das minhas camas, da minha cozinha” (BRANDÃO, p.127). Rosa revela, ainda, comportamento com ideias conservadoras do machismo, haja vista abandonar o emprego após o casamento por entender que, como esposa, deve apenas cuidar do lar, agindo como uma exímia dona de casa. “Assim que me casar, deixo o emprego (...) Mas, mulher casada em emprego” (BRANDÃO, p.86).

Convivendo em meio a tantas propagandas com ofertas milionárias, a personagem é conduzida pelo desejo de ascensão e passa a sonhar em ter uma posição na sociedade: “Benzinho, me dá dez cruzeiros? Outra vez? Quem sabe, a gente fica rico” (BRANDÃO, 1985, p.126). Quando criança, Rosa foi a vencedora do concurso Bebê Johnson e, aos 16 anos, ganhou concurso de miss. A mãe desejava para a filha um casamento promissor, especificamente, com alguém que fosse presidente do “Rotary”, espaço que representava a fina flor da sociedade. Assim,

pela forma passiva e pela estreita visão ao encarar a realidade e a vida, Rosa é caracterizada por Pellegrini (1996) como:

Símbolo de alienação imposta, perfeitamente acomodada ao estado das coisas. Pequeno-burguesa pretensiosa e cheia de pruridos, vítima inconsciente de uma educação repressiva (o que transparece em como vivencia sua sexualidade) e do bombardeio consumista [...] (PELLEGRINI, 1996, p. 154).

Oriunda de uma sociedade regida por um discurso machista, a personagem carrega ideias retrógradas quanto às funções da mulher no seio social, sendo-lhe vetado o direito de trabalhar fora de casa, e, ainda, tomar decisões em determinados momentos. Também apresenta tabus no que diz respeito à sexualidade, pois defende que somente ao homem pertence o direito do prazer, porém enquanto jovem vivera de forma intensa a sua vida sexual. Ao se casar com José, Rosa vivencia sete dias de sexo, palavrões, tapas, socos e pontapés, extravasando os limites da racionalidade. “Rosa apanhou. Sorri, contente. Agora, morde José, dá cabeçadas em seu peito (...) Caem sobre a cama, no chão, se levantam, quebram o quarto” (BRANDÃO, 1985, p.124).

Embora vivendo intensamente a sexualidade, a relação que se estabelece, no cotidiano, é mesquinha, infeliz e sem amor. A instabilidade do casamento ocasionada pela situação de desordem em todos os sentidos, como a violência que se configura em múltiplas formas, a ausência de José no cotidiano, as pressões financeiras, a censura vão aumentando gradativamente e deixando Rosa cada vez mais frustrada, infeliz e sem vontade de viver. A ausência de perspectiva envolve a personagem de tal maneira que ela sente-se presa em um labirinto e não encontra saída. Em alguns momentos, ela comenta: “Querido era bom ter sinalização na vida da gente. Era mais fácil e sossegado. Era só seguir” (BRANDÃO, 1985, p.74).

Pelo comportamento exposto, notamos que Rosa apresenta-se afetada pela intensa violência e opressão, tornando-se impotente e sem entendimento das situações que se estabelecem. Então, sentindo-se derrotada pelas várias circunstâncias, é atraída por uma mãe se santo, Igê-Scha que afirma ser ela a “enviada”. Então, sem contestar entrega-se para o ritual. “Levaram a moça morena, gorda, para dentro e colocaram numa mesa branca, cirúrgica (...). Para o ebó do capeta. Muito boa” (BRANDÃO, p.234). Assim, Rosa é sacrificada de forma violenta: é despedaçada, retalhada e em seguida, consumida aos pedaços pelos

participantes da cerimônia. Os restos mortais são enterrados em local onde está sendo construído o metrô da cidade. Vale ressaltar que a personagem, além de conviver em um espaço extremamente conturbado pela violência; é também desamparada pelo poder instituído, fatos esses que contribuem para que ela se torne vítima de um ritual macabro.

Além do casal – José e Rosa, outras personagens permeiam a narrativa, apresentando características comportamentais em comum, tendo em vista que são indivíduos habitantes de um mesmo espaço, marcado pela força e brutalidade. Assim é Átila, amigo de José, que namora somente modelos de *outdoors* e, mais tarde, acaba acompanhando o amigo nas ações no grupo de Gê, formado por guerrilheiros, conforme se constata:

Átila só fuma maconha quando está na fossa. “Para tirar eu de eu”. Ele e a namorada, uma morena chamada Carola, magra demais para o gosto de José. Átila gostava das mulheres magras. Era gamadíssimo em Carola. Ela: tímida, quieta. Tinha um bar deixado pelo ex-marido morto de tétano. Barzinho pequeno, no pátio de uma escola. Vivia de guaraná, cocas, café com leite, goiabada com queijo [...] Átila contou para José por que era tão gamado em Carola. Não faziam pela frente, nunca (BRANDÃO, 1985, p. 14).

De forma inventiva e servindo-se da imaginação, Átila faz com que a imagem de Carola ganhe vida, pois há uma nota de rodapé na mesma página com a explicação: “Carola só existe em fotos de publicidade. Átila inventa tudo” (BRANDÃO, 1985, p. 14). Diante de tal comportamento, nota-se que a personagem lê o mundo à sua volta pelo viés do ²simulacro. Ele é conduzido pelo princípio da simulação ao manter, de forma ilusória, um intenso relacionamento com as modelos de *outdoors*, sendo notório que mesmo tendo a possibilidade de conhecer uma dessas modelos e saírem para jantar, tem preferência por ela no *outdoor*, o que se contempla na confissão feita a José:

? 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 quero [...] É genial ela no cartaz, quietinha. Foi daquele jeito que eu me apaixonei, assim eu quero, que ela fique (BRANDÃO, 1985, p. 96).

² Já não se trata de imitação (...). Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias.

Nota-se, através do discurso da personagem, que ela não apresenta discernimento diante dos fatos, pois não consegue distinguir a realidade da ficção, mostrando assim uma visão distorcida do contexto. Convivendo em meio ao descaso, rodeado por situações de extrema violência, opta por adentrar em um mundo onírico, baseado na fantasia, já que não consegue absorver a crueza imposta à vida. A falta de clareza dos sentidos e os devaneios de Átila são intensificados pelos meios de comunicação, em especial a TV, a qual exhibe intensamente as propagandas com forte apelo ao consumo descontrolado.

A narrativa apresenta, ainda, a personagem em um contexto em que são observadas práticas de desonestidade, associadas à ambição e ao desejo de se conseguir benefícios por intermédio da espoliação de outrem, o que se torna muito presente em um sistema de governo autoritário, análogo ao que se demonstra:

Átila fez o normal na mesma cidade onde nasceu José. Não conseguiu cadeira de professor. Um inspetor pediu a ele uma taxa, assim seria mais fácil passar. Átila cagou no diploma e jogou na porta do departamento de educação (1). Foi trabalhar como borracheiro (BRANDÃO, 1985, p.13).

O excerto focaliza a situação de desvalorização e desrespeito dos órgãos governamentais para com a população, de modo que mesmo estando qualificado profissionalmente, Átila é instigado a corromper-se para conseguir emprego. Esse recorte tem caráter polissêmico, visto que remete a diversas interpretações, como por exemplo a configuração de um protesto contra o poder dominante, assim como a inversão de valores retratada pela atitude da personagem.

Embora resistindo aos desmandos da sociedade, mas inserido nesse meio sórdido e violento, Átila envolve-se com o grupo dos Comuns e, mesmo sem culpa alguma, acaba preso. Assim, sendo interrogado sem nada a confessar, é cruelmente torturado pelo policial apelidado por “Ternurinha”, que acreditava ser aquela resistência resultado de um treinamento de guerrilheiro. Quanto mais Átila resistia mais era torturado, até que foi queimado, passou por choques, afogamento, pau-de-arara e teve os tímpanos estourados. Consoante ao retratado, segue a descrição:

Churrasquinho: técnica de tortura que é ligeira variação em torno do pau-de-arara. O preso é colocado normalmente no pau-de-arara. Só que embaixo dele queimam folha de jornal. Átila voltou a cela com queimaduras de primeiro grau nas costas [...] 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 homens agarraram Átila, colocaram sua cabeça dentro da lata e seguraram

[...] espinhos debaixo das unhas [...] tiros de revólver dados bem junto à orelha, arrebatando os tímpanos (BRANDÃO, 1985, p. 263).

Esse trecho ilustra a brutalidade a que foi exposta parte da sociedade em virtude da implantação da ditadura militar no Brasil. A vítima é submetida a uma série de torturas para que responda ao interrogatório, porém, sem ter conhecimento dos fatos, nada confessa, o que acirra ainda mais a ferocidade do policial. Ao se deparar com a resistência do preso, o grupo de torturadores atribuía esse comportamento à prática da guerrilha, então o tratamento se tornava mais cruel.

Nos arquivos da Justiça Militar e de entidades de defesa dos direitos humanos, existem centenas de depoimentos sobre métodos de tortura, como podem ser citados: o pau-de-arara, a cadeira de dragão, a pimentinha, o afogamento, a geladeira, os choques elétricos e até o emprego de insetos e animais (CHIAVENATO, 2005). Com a institucionalização da censura, a sociedade ficou sob o jugo do Estado, que, por sua vez, agia de forma extremamente violenta por meio da força policial; assim os indivíduos não tinham para quem recorrer.

Na obra *Brasil: nunca mais*, Arns (2001) apresenta relatos de vítimas da tortura no período militar, como o caso do comerciante Calistrato Cardoso Filho, de 29 anos, preso no Recife e interrogado em 1972:

(...) preso, fui baleado, recebi quatro balas na coxa, e mesmo assim sofri choque elétrico, imersão, pau – de – arara, “telefone”, queimaduras, surras violentas; apertavam o meu pescoço e, quando perdia os sentidos, aplicavam injeções para voltar a mim e deixavam-me repousar para recomeçar as torturas. (...)

Sobre esse aspecto, em seu estudo, Foucault (2003) assevera que, dependendo da situação, o Estado, de forma exclusiva, detém o direito de punir o indivíduo, não pelos atos praticados, mas pelo que ele pode representar à sociedade. Nesses termos, podemos perceber que para os dirigentes políticos, o indivíduo, somente pela existência, já representa uma ameaça à ordem estabelecida, podendo, assim, ser penalizado. Nesse sentido, Arendt (1989) aduz que essa situação consiste no “crime possível”, que é baseado na previsão lógica de fatos objetivos, ou seja, “todo crime que o governante possa conceber como viável deve ser punido, tenha sido cometido ou não” (ARENDR, 1989, p. 480). Nesse sentido, percebe-se que diante de um sistema não democrático, o cidadão é destituído de seus direitos, situando-se à margem da lei. Nessa visão, os seres

humanos já são considerados suspeitos somente pela capacidade de pensar. Desse mesmo modo, a ditadura produz seus suspeitos e respectivos crimes possíveis.

Devido ao contexto em que fora escrito o romance, possivelmente referencia à situação de violência, tortura, massacres e repressão que vigorava durante a ditadura militar, o narrador, mergulhado em tal universo, descreve todo o seu sentimento de dor ao apresentar a situação de extrema violência a que foi submetida a personagem. Sobrevivente de toda espécie de degradação e humilhação, de ter contato com excrementos, além da insuportável dor proveniente das torturas, Átila ainda é obrigado a rastejar até um avião, de onde partiria para ser enterrado vivo, sem ter a quem recorrer, e de forma brutal finaliza o seu percurso:

Átila concebeu a morte. Enterrado, era a permanência. Conservava os sentidos: tacto, olfato, visão, audição, paladar. Morte, impossança diante dos bichinhos que corriam pelo seu corpo e boca já cheios de terra. Era perceber-se comido [...] Átila apodrecia (BRANDÃO, 1985, p. 272-273).

Na narrativa de *Zero*, outra personagem marcada por uma realidade opressiva e torturante é o operário da indústria têxtil Carlos Lopes, homem simples que procura atendimento médico para o filho doente, mas é impedido pela excessiva burocracia inerente às instituições públicas de saúde da América Latina. A história de Carlos Lopes, intitulada *UMA ODISSEIA NO ESPAÇO*, inicia no dia 21 de abril de 1964. Na ocasião, o filho passou mal, tossia muito e respirava com bastante dificuldade (BRANDÃO, 1985). Considerando o quadro apresentado, podemos perceber que, intencionalmente, o autor alude a uma situação política ora vivenciada, visto que deixa transparecer vários elementos pertinentes à tal circunstância, como: o mês de abril, o ano 1964 e quanto ao filho doente, vale-se de uma alegoria já que não se podia esclarecer de forma fiel os fatos. É por meio de um discurso metafórico, como subterfúgio, que se dramatiza situações que são passíveis de censura. É importante observar, ainda, a alusão que o autor faz ao cinema, por meio da inscrição – “uma odisseia no espaço”.

Vale ressaltar que o percurso realizado por Carlos Lopes para que o filho receba atendimento transforma-se em uma verdadeira *via crucis*, em que o desespero e a sensação de desamparo adquirem ares de uma tortura impingida pela ineficiência e crueldade do Estado em seus serviços públicos. Carlos Lopes corre com o filho nos braços por vários hospitais, institutos e não consegue atendimento, sendo mandado para outro local

Vai ao guiché 7. Carlos foi, explicou o caso. Isso é o guiché 12. [...] 765, não, sim 435, é mais em cima, desce, sobe, para a direita, 657, 6547, 23456, no andar de baixo, 789, ao lado, 987, [...] procura o Aristides no 3728, aqui nunca, lá, lá, nunca, aqui, 433, 555, 666, 888, 999, 665, o senhor já veio aqui três vezes, chega, quantas vezes é preciso explicar ao público as coisas, [...], então vá ao 78654663425 ou ainda ao 657483954637, ou a qualquer um cujo final seja da série BG 56 (BRANDÃO 1985, p. 90 - 91).

O exemplo exposto faz menção à situação do serviço público que é ofertado, de forma inadequada, aos menos favorecidos, sendo nítido o descaso, o modo como a vida é desvalorizada. De forma irônica, o autor utiliza a personagem retratada por Carlos Lopes: homem simples, trabalhador, que tenta desesperadamente salvar a vida do filho. Após dois anos de uma incansável busca, carregada de muita burocracia, e sem ter acesso ao atendimento, chega ao guichê que poderia atender o menino, mas o tempo já havia se extinguido, era tarde demais.

É aqui. Deixo-o ver./ [...] /? Ver o menino. Não sua documentação. /A maleta cheia foi passada, o funcionário examinou. Tem um problema. ?Qual. O Senhor não tem mais direito a nada/ ? Por quê. /. O Senhor abandonou seu emprego, faz dois anos. /. Tinha que cuidar do menino. / ? Mas o menino não está morto. /. Mas estava vivo. /. O Senhor o matou. / . Não, é que demorou. /. O Senhor matou. Matou seu filho. / Chamou os guardas e prendeu Carlos Lopes. Será julgado no 7 de dezembro e há poucas probabilidades de não pegar prisão perpétua (BRANDÃO, 1985, p. 97-98).

Ante a situação ora apresentada, torna-se bem evidenciado o descaso a que o cidadão estava entregue. Destituído de valor, sem proteção, a personagem Carlos Lopes vagueia em uma atmosfera sorumbática e alienante, sem direção. Como se não bastasse o sofrimento e a dor causados pela morte desassistida e indiferente do filho, ainda é tratado, injustamente, como assassino, acusado de matá-lo, sendo então, preso e possivelmente, condenado à prisão perpétua. Considerando a busca ininterrupta da personagem para conseguir atendimento e salvar o filho, é possível perceber a intensa tortura psicológica a que foi submetido o indivíduo. E é por meio dessa personagem que se retratam os sofrimentos de um preso político sob o poder de uma inescrupulosa polícia política.

Dentro desse plano, é visto que as personagens mencionadas apresentam o comportamento afetado pela violência, que flui de todas as formas, seja pela burocracia, seja pela repressão estabelecida, destruindo a individualidade do ser. A situação vivenciada pela personagem de Loyola parece ilustrar bem o argumento de Hannah Arendt ao sujeito oprimido pelo totalitarismo, conforme, a citação que segue:

Morta a individualidade, nada resta senão horríveis marionetes com rostos de homem, todas com o mesmo comportamento do cão de Pavlov, todas reagindo com previsibilidade mesmo quando marcham para a morte (ARENDR, 1989, p. 506).

O sistema totalitário buscava destruir o indivíduo enquanto ser, destituindo-o da própria condição humana, de forma a manter a sociedade assujeitada. Totalmente alheio sobre a situação em que se encontra subjugado, o homem, pois, não apresenta condições para modificar a realidade tal qual se apresenta, torna-se desprovido de uma postura reativa e adota uma conduta de nulidade diante das ocorrências circundantes.

Na obra de Loyola, as personagens são despossuídas da própria condição de ser humano, são seres transformados em marionetes para servir, de forma mecânica, sem questionamentos, a um sistema ditatorial, apresentando-se como figuras nulas e derrotadas pelo regime de opressão. Outras personagens figuram no decorrer da narrativa, tais como, Malevil, El Matador, o Atirador Solitário, Esqueleto, Ternurinha, o Herói, Gê, Igê-sha, sendo todas ³arquétipos, representando indivíduos submetidos a situações constrangedoras e opressivas, o que se pode entender como de criticidade do autor, no intuito de questionar a conjuntura estabelecida.

Levando em consideração o retratado, em *Zero* todas as personagens mencionadas apresentam um comportamento afetado pela urbanidade e, de acordo com o pensamento de Franco (1998), no que diz respeito a esse período pós-64, não há condições de se construir um ser coerente nos romances e, desse modo:

A figura narrativa que emerge do cenário literário posterior ao golpe de 64 é, em geral, incapaz de atar os nexos entre os acontecimentos de sua vida, a qual se despedaça e se faz para ela mesma, em cacos: obscuros pedaços da realidade, peças de um quebra-cabeças que já não conseguem recompor (FRANCO, 1998, p.55).

³ Descrito pelo psicólogo Carl Gustav Jung como um conjunto de imagens psíquicas presentes no inconsciente coletivo que seria a parte mais profunda do inconsciente humano. Os arquétipos são herdados geneticamente dos ancestrais de um grupo de civilização, etnia ou povo. Os arquétipos não são memórias coesas e "palpáveis" no contexto ou definição clássica de memória, mas são o conjunto de informações inconscientes que motivam o ser humano a acreditar ou dar crédito a determinados tipos de comportamento. Os arquétipos correspondem ao conjunto de crenças e valores comportamentais básicos do ser humano. Podem se manifestar nas crenças religiosas, mitológicas ou no comportamento inconsciente do indivíduo.

Nesse sentido, as personagens são bem ilustrativas, haja vista a impossibilidade de se ter um ser coerente, diante das circunstâncias que se estabeleceram durante vários anos, causando danos irreparáveis para a sociedade. Assim, é pela intensidade dos fatos que ocorreram, que as figuras se apresentam perdidas, desorientadas e desconhecem seus próprios espaços, sem discernimento não conseguem juntar as informações e, dessa forma, são anuladas, transformando-se em simples fantoches. Apresentam-se quase como se fossem sombras, desprovidas de uma definição identitária, condicionadas a um destino trágico e desalentador, pois não encontram força para superar as adversidades que se estabelecem no percurso da existência.

4.3 Forma e resistência em *Zero*

No período em que o país esteve sob o domínio de um regime autoritário e repressivo, o governo estabeleceu ações capazes de manterem seu poder para gerir a vida política da nação. Essas ações ficaram conhecidas como Atos Institucionais (AIs), por meio dos quais os militares controlavam e modificavam a vida política brasileira de acordo com seus interesses. Na data de 13 de dezembro do ano de 1968, no governo Costa e Silva, foi instituído o AI-5, considerado o mais inflexível, principalmente no que tange à produção cultural e artística do país (CHIAVENATO, 2005).

Qualquer manifestação contrária ao sistema vigente poderia acarretar severas punições, como perseguição, tortura, sequestro, exílio e até mesmo assassinato. Fato evidenciado em *Zero*, através da passagem:

TEMPERATURA INSTÁVEL, SUJEITA A CHUVAS E TROVOADAS.
No país há calma. O congresso foi fechado. Prisão de cem deputados federais e estaduais. Aumentados os vencimentos dos militares. A polícia recebeu gases estrangeiros para o trabalho de repressão.
Continuam, todas as noites, nas praças municipais de todas as cidades, a queima de livros ao som de hinos religiosos (BRANDÃO, 1985, p.157).

O excerto acima faz inferência ao contexto em que tal obra fora produzida. Assim, o autor faz uso da metáfora para se referir à violência praticada pelo poder vigente. A menção às trovoadas pode ser vista como uma alusão à repressão, violência e tortura. Do mesmo modo, a chuva como representação do mau tempo,

que na realidade eram os tempos difíceis que as pessoas viviam sob a égide do autoritarismo.

Vale ressaltar, ainda, que o título *Temperatura instável, sujeita a chuvas e trovoadas* foi retirado da capa do *Jornal do Brasil* do dia 14 de dezembro de 1968, após ser instituído o AI-5, e o jornal censurado. Com respeito ao momento, Ventura (1968) comenta: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos” (VENTURA, 1988, p. 217).

Reportando-se ainda à citação acima evidenciada, constata-se que a censura às obras literárias era uma das formas de repressão do regime. Aliás, essa não era uma prática inédita no Brasil, pois, como se pode perceber, essa situação ocorreu no Brasil no ano de 1937, a queima de livros condenados por proclamarem “credos vermelhos” – ideias comunistas. Do mesmo modo, no período ditatorial, pós-64, muitas obras foram destruídas por serem consideradas perigosas, ou seja, podiam esclarecer ou informar à sociedade sobre certas situações obscuras vivenciadas à época.

Nesse contexto, a censura apresentou-se em duas formas, sendo uma de cunho burocrático, baseada em leis e decretos, a fim de “promover” a “Segurança Nacional”, e o segundo tipo de caráter coercitivo – extremamente radical e violento – praticada por terroristas que pertenciam à ala do Exército e também pela polícia que estava vinculada ao Departamento de Ordem Política e Social–DOPS (BERG, 2002). Com a institucionalização da censura, grande parte da produção artística e cultural da época ficou silenciada, seja pela não publicação, ficando com o artista, ou confiscada e apreendida pelos oficiais. Nesse sentido:

Mais de cem peças de teatro estão oficialmente proibidas em todo território nacional e cerca de trinta filmes se encontram desde 1968 sob interdição da censura. Uma dezena de artistas já foi punida com suspensão de suas atividades no teatro, no rádio, no cinema e na televisão; 61 músicas não podem ser executadas; posters e gravuras foram retiradas de bares e restaurantes do Rio; aproximadamente 450 livros foram recolhidos aos depósitos da polícia. Entre os autores censurados no Brasil, nos últimos anos, figuram desde Sófocles e Miguel Ângelo (um pôster com o seu David foi considerado imoral), até Machado de Assis, Eça de Queiroz, Jorge Amado e Carlos Drummond de Andrade – só para citar nomes mais conhecidos (VENTURA, 1988, p.44).

Durante a ditadura militar, muitos foram os críticos escritores, principalmente jornalistas que procuraram a renovação da estética romanesca para representar o período histórico e social em que viviam. Tais profissionais encontraram na literatura

o ambiente favorável para o relato do cotidiano, para a denúncia e prática da escrita. Assim, as produções da época dialogam com seu próprio tempo, transformando-se em documento de denúncia que, em decorrência desse aspecto, representavam um perigo para quem se aventurava a ler, consoante a narrativa:

JOSÉ CHEGA DE LER ESSES LIVROS/VOCÊ JÁ LEU MAIS DE MIL VOCÊ NÃO É MAIS AQUELE JOSÉ QUE ENTROU NESSE DEPÓSITO/BESTEIRA LER ESSAS COISAS SÓ COMPLICA A VIDA/NÃO DEIXE AS MILÍCIAS REPRESSIVAS SABEREM QUE ESTES LIVROS EXISTEM AQUI/VOCÊ JÁ ESTEVE UMA VEZ NAS INVESTIGAÇÕES/SE FOR OUTRA VAI SER O SEU FIM/VOCÊ DESAPARECE COMO TANTA GENTE ANDA DESAPARECENDO/MAS VOCÊ NÃO SABE ESTAS COISAS ELAS NÃO SÃO PUBLICADAS ELES NÃO DEIXAM PUBLICAR/PÁRA JOSÉ/PÁRA DE LER ESSES LIVROS: sucata (BRANDÃO, 1985, p. 53).

Com a censura imposta pelo Regime Militar de 1964, notadamente, todos os meios de comunicação e movimentos artísticos foram penalizados. Os jornais eram obrigados a passar suas notícias pelo crivo de censores antes de serem impressos, e muitas vezes não conseguiam driblar o sistema. Os espetáculos teatrais eram, muitas vezes, proibidos de serem apresentados.

A situação apresentada no fragmento acima sugere como era a realidade vivenciada pelos indivíduos no período na ditadura, de modo que eram privados do direito de ler livros que não eram vistos como adequados pelo regime, haja vista que aqueles que buscavam obter conhecimentos não designados pelos donos do poder representavam um perigo para o governo. Tal era a situação de José, que poderia pagar pelo “crime”, se descoberta sua prática de leitura, pois, “Capacitando o ser humano a pensar e agir em liberdade[...], a leitura sinaliza o perigo para sociedades ou indivíduos autoritários” (ZILBERMAN , 2001, p. 38).

Enquanto a censura combatia o jornalismo periódico, proibindo de veicular as notícias sobre episódios e acontecimentos referentes ao regime em vigor, a literatura resiste e se expande, e o romance se fortalece diante do cenário da inexorável mudez da imprensa. Nesse âmbito, o escritor e crítico Rildo Cosson, em sua obra, ressalta a importância do romance-reportagem como um instrumento capaz de informar, explicar e opinar com base na realidade. E, ainda, acentua que essa modalidade de escrita expressa uma tendência dos anos 1970, que foi uma ficção baseada no jornal, o qual havia sido proibido a produção, como também a

veiculação durante um determinado período. Nesse segmento, Cosson assevera que:

[...] à literatura da época coube então o papel de resistir politicamente às arbitrariedades dessa censura nos jornais e nos outros meios de comunicação, denunciando e revelando as verdades omitidas no silêncio, a história mascarada pela versão oficial (COSSON, 2001, p.16).

Assim, o romance passou a atuar como veículo de resistência contra o regime imposto, através da conscientização e disseminação acerca das arbitrariedades vivenciadas naquele período, mormente que a população não tinha acesso à realidade dos fatos – à medida que o sistema político permitia a divulgação apenas do que era conveniente.

O termo resistência, ligado à arte ou à narrativa, foi formulado entre 1930 e 1950, quando intelectuais engajaram-se no combate ao fascismo e ao nazismo, numa união de forças populares e intelectuais progressistas. Desse modo, os narradores do imediato pós-guerra produziram a chamada literatura de resistência que coincidia com o ponto de vista estético neorrealista (BOSI, 2002).

Para tanto, a concepção neorrealista busca libertar-se de uma escrita vinculada aos moldes e valores ultrapassados. Assim se estabelece uma crítica ético-política, representada por uma resistência na estrutura da narrativa, o que pode ser manifestado em obras pertencentes a qualquer cultura política, como “uma tensão interna que as faz resistentes enquanto escrita” (BOSI, 2002, p.129). Nesse aspecto, o trabalho do autor vai se configurar através do ponto de vista e também da estilização da linguagem, pois ao assumir uma postura contrária ao padrão dominante, ele criará uma escrita resistente.

A literatura de resistência é produzida num momento de repressão e silenciamento daqueles contrários ao sistema político vigente e que, apesar de tais condições, não se permitiu calar ou submeter-se. Como diz Bosi (2002), “é o impulso revolucionário”, que nessa situação os homens comuns deveriam sentir, e como não o fazem, cabe ao escritor esse labor. Para Foucault (2004), a partir do momento em que há poder, há resistência, esta é co-extensiva ao poder e para ter eficácia deve ser produtiva, móvel e vir de baixo, distribuindo-se estrategicamente, pois não existe o lugar da resistência, mas pontos móveis e transitórios que se distribuem por toda estrutura social.

Nesse sentido, é importante refletir como o contexto histórico coercitivo da ditadura militar influenciou sobremaneira a produção do romance *Zero*, em que se faz visível a presença de sinais e marcas manifestadas tanto no conteúdo como na estética da narrativa. Assim, Ignácio de Loyola Brandão encontrou no espaço ficcional as possibilidades de continuar escrevendo, comunicando e transfigurando o real. Em entrevista concedida às estudiosas Vera Lúcia Vieira e Regina Naxara, o escritor assevera que a literatura: “[...] ajudou a driblar o amordaçamento e o silêncio. [...] Nós estamos aqui para contar histórias, não se pode esquecer que literatura é também contar histórias” (NAXARA; VIEIRA, 2011, p. 213).

Nesse período, é marcante a presença da censura sobre os meios de comunicação, com maior intensidade sobre os jornais periódicos, por serem mais acessíveis à população e por terem a pretensão de formar a opinião do leitor sobre as diversas situações. Todavia, a literatura detinha maior liberdade, isto porque a população de leitores era mais restrita, em virtude da dificuldade de acesso aos livros. Nessas circunstâncias, em que a literatura era menos controlada, o romance floresceu de forma vigorosa, ficcionalizando os acontecimentos cotidianos, a corrupção, a violência erigida de todas as maneiras (GASPARI, 2014).

Foi, sobretudo a escrita, o instrumento primordial utilizado para testemunhar a postura repressiva da ditadura que massacrava a sociedade brasileira, destituindo-a de todos os direitos, estabelecendo miséria e servidão. Nessa perspectiva, Loyola satiriza os excessos autoritários com situações que demonstram a hostilização do ser humano, tornando-o ainda alienado, concernente ao que se pode constatar na citação que segue:

Bom-dia minha senhora. Sou da Polícia Política. Aqui está um cartão. A senhora e seu marido devem preenchê-lo. Coloquem duas fotos 3x4. Neste saquinho plástico, vocês devem colocar uma cópia da chave de sua casa. Este envelope pardo contém uma Ordem Judicial para que a Polícia entre legalmente na sua casa, a qualquer momento. A senhora deve guardá-lo cuidadosamente. Quando um de nossos agentes precisar entrar aqui, baterá, pedirá o mandado e só depois entrará. Obrigado. Ah, se a senhora perder o mandado levará três meses de prisão, antes de obter a segunda via. Passe bem, minha senhora e meus respeitos a seu marido. Louvado seja (BRANDÃO, 1985, p.151).

Diante dos fatos evidenciados, o autor expõe, de forma irônica, a situação perversa e opressora a que os indivíduos foram submetidos, sendo compelidos a ceder aos ditames do governo, como se este primasse, de fato, pela ordem social. O

autor ressalta, assim, a presença da violência implantada perante uma sociedade que se encontra submissa e sem proteção. Desse modo, a população, desprovida de um senso crítico, não questiona às arbitrariedades cometidas pelo regime.

É possível perceber que tanto o conteúdo do enredo como sua organização estética mantém relação com um momento turbulento da história em que o cidadão não tinha liberdade e tampouco esperança. A narrativa não mostra claramente a situação na qual a sociedade está submersa; no entanto, o autor apresenta um estilo literário elaborado a partir de um conjunto de recursos e artifícios carregados de denúncias sociais implícitas. Sob essa ótica, o romance registra a violência presente no cotidiano, em tempos de ditadura, delineando cenas de tortura e abusos de poder, como se pode perceber no trecho:

[...] Os fios no meu saco, nas plantas dos pés, fale, conta merdinhadebosta
 [...] Beije a bandeira, ajoelhe-se e reze, confesse ao padre, você vai ser fuzilado, grite, traí a minha pátria, estou arrependido, vamos matar seu pai, todos os seus parentes, olhe o fuzil, apontar, fogooooo (BRANDÃO, 1985, p. 267 - 269).

O relato faz uma crítica dirigida ao sistema político, denunciando a violência física e psicológica utilizada pelos militares, com o fito de combater as forças populares e todas as formas de resistência democrática. Durante o regime militar, formaram-se grupos de opositores que tentaram desestabilizar a situação vigente através da prática de ações de grande repercussão, tais como: a realização de protestos públicos, a guerrilha urbana, sequestros, assaltos a instituições financeiras, entre outros (CHIAVANETO, 2005).

Convém ressaltar que, mediante o grande poderio do Estado, os ativistas tornaram-se ineficientes e foram derrotados. Nesse sentido, Ignácio de Loyola retrata esse período através da representação de José, personagem guerrilheiro do grupo de Gê – chefe dos Comuns. Observa-se, pela exposição, o tratamento dado aos prisioneiros partícipes dos grupos armados, que eram punidos por meio de medidas enérgicas drásticas, ou seja, tortura impiedosa.

Como se vem demonstrando, *Zero* é uma obra que pode ser considerada uma metáfora do Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Paradigmático para o período, o romance apresenta uma inovadora maneira de narrar os fatos, haja vista que os relatos surgem bruscamente, compreendendo uma miscelânea de textos, retalhados, fraccionados, sem a lógica do princípio, meio e fim. Há capítulos que

praticamente não ocupam uma página, desenhos à mão, divisão irregular do espaço em branco, colunas, tipos diferentes de impressão, uma multiplicidade de recursos que propiciam uma vasta e rica leitura.

O discurso aparece fragmentado com múltiplas vozes narrativas para relatar uma série de episódios que se mesclam entre recortes de jornais, classificados, manchetes, propagandas de filmes, rádio e televisão. Nessa instância, *Zero* apresenta mecanismos utilizados de forma a evidenciar o caráter de resistência inerente à obra, traços contemplados no trecho:

[...] ia para a casa da avó, a avó tinha comprado uma caneca verde de ágata, big, big, big, chovia só até o meio do quarteirão, do meio para o fim, era sol bonito aaaaaa, ele corria do sol para a chuva/ casamento de viúva/, da chuva para o sol/ casamento de espanhol, sai da chuva menino. Pum, pum, pum, pum, pum, pum, pum, pum, tá, tá, tá, tá, tá, você morreu, não brinca mais, você é grande José, grfthryu, grtsugfrdf, rerer, laguaraleri, A é 1, B é 2, C é 3, D é 4, bregtd, bregft, bregft, rfegrt, a caneca verde existe até hoje, amassada, naquela noite saíram todos, foram assistir ao jangadeiro no teatro, fiquei no quarto da frente, esperando meu pai voltar, tom Jones canta, my my, my delilah, todo mundo dançava no clube, mas José tinha a bunda fria, a mãe tinha a bunda fria (BRANDÃO, 1985, p. 85).

Na busca por uma estética criativa e tentando desviar a perseguição dos censores, o autor foi conduzido ao uso de inúmeros artifícios como subterfúgio para a escrita. Desse modo, valendo-se de recursos narrativos que dão suporte para o estilo ousado, Loyola inaugura uma escrita diferenciada, conduzida por meio de uma multiplicidade de recursos que se ordenam, aparentemente, de forma desordenada. A narrativa apresenta um misto de onomatopeias que se misturam com algumas rimas de cunho popular, fragmento de música do idioma inglês, letras soltas, números e, ainda, relatos de reminiscências.

De forma intencional, o autor valeu-se de artimanhas como forma de protesto, contra as injustiças e os desmandos de um sistema repressor. Sob este aspecto, o texto ora evidenciado apresenta esses mecanismos que perpassam a composição da escrita. O discurso é, portanto, composto de várias vozes que se articulam de forma autônoma e independente, formando um todo, corroborando, dessa forma, a ideia perseguida pelo autor.

Levando em consideração a linguagem como o elo estabelecido entre os homens, Bakhtin (2008) ressalta que o discurso dialógico é uma das formas mais importantes na interação verbal. Diálogo é, portanto, qualquer tipo de comunicação verbal que seja, pois se apresenta tanto de forma exterior, na relação com o outro,

como no interior, da consciência, ou escrito. Neste discurso, é necessário que o outro compreenda, absorva e retrate a linguagem plausivelmente dentro dos alicerces do entendimento.

O conceito de diálogo ora tratado existe dentro de uma produção cultural literária, pictórica, musical, cinematográfica – definindo, portanto, o que se entende por uma relação polifônica, em que vozes se inter cruzam com um viés intertextual ampliado. Vale ressaltar que o termo denominado polifonia define, pois, um diálogo entre diversas vozes, constituindo um discurso (BAKHTIN, 2008). Neste sentido, qualquer que seja a estrutura discursiva, nunca é isolada, jamais é falada por uma única voz, porém, é manifestada por muitas vozes geradoras de textos que se intercalam no tempo e no espaço.

Em *Zero*, nota-se evidentemente uma correlação entre a forma estrutural do romance e a temática movida pelas circunstâncias do momento histórico, apresentando, dessa forma, uma crítica à conjuntura do país em meio à ditadura. Na obra, há uma multiplicidade de vozes e a confluência de diferentes visões de mundo que facultam leituras diversas da narrativa, alusivas à realidade sócio-histórica. Na música popular, também ocorre a assimilação estética de elementos como a censura: vale conferir canções de Chico Buarque como “Cálice” e “Meus caros amigos”.

A maneira como a narrativa se apresenta disposta nas páginas do romance consiste num recurso formal – um após o outro vão surgindo os fragmentos que não resguardam entre si um nexos semântico lógico ou ordenado. Caracterizam-se por apresentar desigualdades estilísticas e/ou variações temáticas que quebram a linearidade do texto. As aludidas passagens, embora sejam apresentadas de forma aleatória, aparentemente destituídas de sentido, acabam incorporando a perplexidade do período. Ademais, há a presença de trechos de jornais, de revistas, de obras literárias que assinalam uma perspectiva renovadora para o romance em apreciação:

- ? Seu nome.
- . Pedro Rodrigues.
- ? Onde nasceu.
- . Norte (1)
- ? Quando veio pra cá.
- . Fais dez anos.
- ? Casado.
- . Casado. Com oito filhos.
- ? Salário.
- . Mínimo.
- ? Faz horas extras.

. Sempre que dá.
 ? E dá.
 . Dá pra conseguir mais meio mínimo. Mais tem muito desconto (BRANDÃO, 1985, p.55).

A passagem mostra uma quebra dos paradigmas tradicionais na estrutura estética do romance, refletindo o panorama da sociedade, assolada por uma política opressora. A forma como o texto se estabelece inscrito no meio da página em forma de diálogo transgredindo as normas consideradas padrões, intencionalmente, o discurso denuncia a realidade vivenciada por um homem que sobrevive em meio ao caos de um país esfacelado. Pedro Rodrigues, trabalhador da construção civil, sofre de velhice precoce causada pelas precárias condições de trabalho para a manutenção de uma grande família, obrigando-se a horas extras com baixo rendimento salarial, configurando assim um retrato de muitos trabalhadores à época do regime ditatorial.

A situação de carência encontrava-se estabelecida em todos os segmentos sociais, visto que a política salarial adotada não contemplava sequer as necessidades essenciais, deixando a população desassistida, sob manobras do poder, como realçado:

(...) **PENSAMENTO DO DIA**

É horrível ser pobre
 Compre hoje mesmo letras de câmbio Idem,
 as que duplicam dia a dia o seu dinheiro (BRANDÃO, 1985, p. 65).

A forma como o texto se propaga emite duplo sentido; o primeiro – a venda do produto e o segundo – a mensagem implícita de que a pobreza existe porque as pessoas não buscam a ascensão. Ainda vale ressaltar que nesse período a propaganda era tão intensa que as pessoas se tornavam embotadas e não se rebelavam diante do caos. O fragmento nos remete, assim, a uma reflexão sobre a questão da pobreza e aponta para uma possível solução, a duplicata de dinheiro através da troca de letras de câmbio. Dessa forma, o texto pactua ironicamente com o drama social dos desfavorecidos, pois, para a possível realização do processo da troca, faz-se necessário ter o fundo monetário disponível para esta transação.

Outro recurso presente na obra, diz respeito à exposição gráfica ao uso de letras maiúsculas e minúsculas, que se mesclam no intuito de repassar determinada mensagem. Acredita-se, pois, que essa nuance é um recurso utilizado pelo autor

para chamar a atenção às inverdades contidas no discurso do governo, conforme a mostra:

(...) 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 (BRANDÃO,
 1985, p.83).

Intencionalmente, o autor quebra a convenção da escrita ao expor o texto destacando, com letra maiúscula, a supremacia do poder e tal mensagem a deve ser inculcada na sociedade, enquanto a letra minúscula remete a palavras que comprometem a idoneidade do governo. Através dessa passagem, observa-se a falsa conotação atribuída às pessoas ou grupos que não aceitavam o sistema autoritário imposto, denominados de 'subversivos' ou 'comuns'. A propagação deste anúncio deixa evidente a permanente vigilância comportamental dos que eram contra o sistema predominante. Os que não aceitavam eram perseguidos, podendo ser presos, torturados ou até mesmo mortos pela polícia política, pois eram vistos como inimigos do povo.

A obra de Loyola apresenta uma rebeldia estética, no entanto, sua estrutura culmina com a estratégia do autor em acentuar sua inquietação frente à situação vivenciada. O que pode ser observado no quadro a seguir:

789786

35 anos, pardo, católico, 1,56m, 62 quilos, comerciante, boa aparência, quer

se corresponder com mulata de 20 anos, boa aparência, católica. Para futuro compromisso.

(BRANDÃO, 1985, p. 52).

O trecho representa um anúncio emitido por uma agência de casamento, a qual exigia dos candidatos uma foto 3X4 e todos os seus dados pessoais. À medida que fossem selecionados, a agência proporcionava um encontro entre os casais, dando uma cobertura para que o relacionamento pudesse ser concretizado através do matrimônio, pois a família era visualizada como uma base sólida para o crescimento de uma nação estruturada e feliz - tese emitida pelo regime militar para

a construção familiar, a ordem e o progresso de uma nação. A política desse regime entrava na casa das famílias, inculcando em todos os membros o dever para com a Pátria, a adoração a Deus e a proteção e defesa da família.

Outros tipos de fragmentos presentes em *Zero* são as “jaculatórias”, que são comentários sobre as aventuras de José; o “pensamento do dia” – expressão que traduz um tom irônico ou explicativo às mais diversas situações ou então resumem um capítulo que já foi apresentado. Podem ser citadas, ainda, a “hora oficial”, que diz respeito às determinações do governo vigente e as “inscrições de privada” (grafitti) que eram textos escritos em privadas no intuito de disseminar as verdades subjacentes. Essa modalidade textual surge como uma espécie de analogia à crueldade do sistema, de maneira bem sutil e ambígua versa sobre as marcas da opressão e violência presentes no cotidiano do cidadão.

INSCRIÇÃO DE PRIVADA
(Grafitti)

Neste lugar solitário
todo valente se apaga
todo homem geme
todo corajoso se caga (BRANDÃO, 1985, p.109).

O excerto acima, organizado em estrofe de quatro versos, portanto, denominado de quadra, apresenta rimas no segundo e quarto versos e uma linguagem coloquial de baixo calão marcada intensamente pela ambiguidade. Nota-se um paralelo em: “Neste lugar solitário”, referindo-se ao Brasil, onde o indivíduo da classe popular vivia alheio, desamparado, sozinho, desprovido dos cuidados de um governo ou oprimido pela força policial; nos versos “todo valente se apaga”, “todo homem geme” e “todo corajoso se caga” faz-se uma insinuação ao fato de que todo aquele que fosse intrépido para ir de encontro ao governo seria morto, sentiria a dor do massacre.

Assim, quanto ao teor político-filosófico, faz alusão satírica à situação estabelecida, e o termo solitário demonstra a individualidade frente à luta pela liberdade. Nessas condições, a mensagem busca desvelar o marasmo e conscientizar a população sobre a dura realidade.

A inserção de trechos de diferentes idiomas se configura em mais um elemento bastante visualizado na extensão textual, como o uso ora do espanhol, ora do inglês, chamando a atenção para a política de envolvimento do país com outras

nações. Considerando essa postura do governo, percebe-se que a atitude é intencional, pois ao oportunizar emprego para estrangeiros a demanda se torna maior que a oferta, o que causa a desvalorização do trabalhador, fato evidenciado no período militar, em que o desemprego atingiu altos índices e, conseqüentemente, houve a depreciação do salário (CHIAVANETO, 2005). Dadas tais realidades, o autor acentua:

PRECISAM-SE:

Carpinteiros. Ferreiros. Serventes de pedreiro.

. Soy carpinteiro.

? Argentino.

. No, de Costa Rica.

? Tem prática.

. Si.

Costa Rica: superfície de 50.000km², população de 1.500.000 habitantes, aproximadamente. Banana (United Fruit), Café, Cacau, Algodão, Arroz. Moeda: Colon (BRANDÃO, 1985, p.51).

O fragmento mostra ainda dados sobre Costa Rica, de modo que tais informações revelam um paradoxo, pois o país detentor de um alto potencial de produto agrícola (como algodão, cacau e café) não oferece emprego para seus habitantes, obrigando-os assim a migrarem para outros territórios, sujeitando-os a condições mínimas de sobrevivência, bem como ao jugo ditatorial.

Quanto à linguagem, o romance rompe com as normas da escrita, ao expor nos textos uma forma inusitada de pontuar, utilizando pontos finais e de interrogação invertidos, sugestivos da afinidade com o idioma espanhol, que surge em uma mistura ao português – portunhol – e palavras do idioma inglês, como forma de denunciar a dependência econômica e cultural do país, principalmente em relação aos Estados Unidos. O romancista procura, assim, um rompimento com a formalidade – desconstruindo estruturas convencionais de uma linguagem mais tradicional.

Doravante, na estrutura estética do texto, a obra de Loyola adentra na atmosfera da violência física e do preconceito, com relatos de episódios imbuídos de extrema crueldade, conforme o trecho que segue:

(Porra, ainda tem disso. Parece filme americano, romance)

? Por que vocês se preocupam comigo.

. Não gostamos de você. Por isso.

. Você tem 24 horas para deixar a cidade (1).

. Olha, você pode mandar nesses bostinhas dos teus amigos, em mim não (2).

. Mando em tudo. Eu e eles, nós fazemos o que nós queremos. Pra se divertir. Você é a nossa diversão (3).
 . Vamos fazer como fizemos com aqueles comunistinhas da faculdade.
 ? Sabe o que fizemos.
 . Batemos em todos. Um deles, um negrinho baixote, andava pregando reforma agrária. E nós fizemos uma reforma agrária nele. Pegamos ele e levamos pra fazenda do Diabo Loiro (4).
 . Era de noite. Amarramos ele no chão do pomar, perto das laranjeiras. Passamos ketchup no corpo inteiro dele e esperamos. De manhã, estava cheio de saúvas comendo ele, aaaaaaaaahhhhh, aha, ah, h, h, aha (5) (BRANDÃO, 1985, p.80).

Fica evidente, nesta passagem, o uso de palavras e pormenores, como xingamentos e palavrões. Há um intenso grau de violência infligido contra os “comunistas”, que eram considerados as pessoas que não se submetiam às ordens estabelecidas. E esta pode ser pensada não somente a partir de uma situação particular, mas articulada como fator preponderante que afeta muitas pessoas.

O momento ora apresentado faz menção ao período do governo de João Goulart (1964), que tinha como uma das principais bandeiras a defesa da reforma agrária, cujo objetivo era desapropriar o latifúndio improdutivo e repassá-lo aos trabalhadores rurais desprovidos de condições financeiras (CHIAVANETO, 2005). Embasados nesta política, os indivíduos da citada passagem usufruíram da situação outorgada para impregnar a violência e o terror – ainda ressalta a cor negra como álibi para a execução, buscando legitimar a violência instituída.

O narrador, usando um tom irônico e irreverente, apresenta um texto carregado de sátira sobre os excessos autoritários reinantes na ditadura e, de forma artificiosa, faz uso da escrita beneficiando-se de vários dispositivos visuais, como caracteres tipográficos com alternância de tamanhos, isto é, letras maiúsculas e minúsculas, consoante a citação:

O Presidente chamou o Supremo Comandante das Forças Armadas Repressivas:

- Limpe as prisões. Esconda ou mate os presos. Arranje subversivos dispostos a colaborar, assinando declarações a nosso favor. Encha os hospitais com gente nossa e diga que são feridos pelos terroristas.

Meses depois a ONU recebeu o seguinte comunicado:

NOSSAS PRISÕES ESTÃO ABERTAS A QUALQUER COMISSÃO INTERNACIONAL PARA QUE SE VERIFIQUE A FALSIDADE DAS NOTÍCIAS QUE DIFAMAM ESTA NAÇÃO NO ESTRANGEIRO. SOMOS UM POVO BOM, PACÍFICO, AVESSO À VIOLÊNCIA E DEMOCRÁTICO.

GÊ PARA JOSÉ:

- Nesta época a gente tem é que ser de aço (BRANDÃO, 1985, p. 266-267).

Intencionalmente, o autor joga com as palavras de forma a escamotear as verdades que são omitidas sob estratégias inusitadas. Assim, o uso de minúsculas faz inferência ao que deve ficar no obscurantismo e não deve ser divulgado no meio social. No caso, compreendem as manobras absurdas utilizadas a fim de camuflar as perversas circunstâncias estabelecidas. Em contrapartida, o uso de maiúsculas no intuito de destacar a mensagem proclamada pelo poder e, ainda, mostrar que deve ser divulgada na sociedade, como também para os órgãos a quem compete a fiscalização concernente aos direitos humanos.

Na obra *Zero*, a aludida atitude do governo pode ser vista como forma de assinalar uma reação a possíveis denúncias contra o martírio da sociedade por parte do Estado, objetivando, com isso, reprimir a organização de mobilizações sociais, desviando as possibilidades de apoio à resistência popular. Nesse cenário, cabe lembrar que na América Latina impera o autoritarismo e, por isso mesmo, há uma preocupação acirrada com a manutenção da “ordem”. Diante desse anseio por controle, cometendo atos de abuso do poder, o governo ditatorial infringia a Declaração Universal dos Direitos Humanos, da qual o Brasil já era signatário na época, atentando violentamente contra os Artigos III e V, a citar:

Art. III – Todo ser humano tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal;
Art. V – Ninguém será submetido à tortura nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante (ONU, Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948).

Observa-se que, apesar do documento salvaguardar os direitos considerados inerentes ao homem, o regime ditatorial manifestava-se de forma tirânica contra qualquer indivíduo que apresentasse ideias contrárias ao sistema. Assim, de forma autoritária, os militares violaram a lei, causando barbárie no seio social. A violência circulava por todos os lados, assolando a sociedade sem qualquer distinção, de maneira que os critérios para a condenação se consolidavam em uma mera desconfiança de oposição ao governo, que respondia com as mais diversas punições. Sobre esse período, é válido mencionar que:

A tortura foi indiscriminadamente aplicada no Brasil, indiferente a idade, sexo ou situação moral, física e psicológica em que se encontravam as pessoas suspeitas de atividades subversivas. Não se tratava apenas de produzir, no corpo da vítima, uma dor que a fizesse entrar em conflito com o próprio espírito e pronunciar o discurso que, ao favorecer o desempenho do sistema repressivo, significasse sua sentença condenatória. Justificada pela urgência de se obter informações, a tortura visava imprimir à vítima a

destruição moral pela ruptura dos limites emocionais que se assentavam sobre relações efetivas de parentesco. Assim crianças foram sacrificadas diante dos pais, mulheres grávidas tiveram seus filhos abortados, esposas sofreram para incriminar seus maridos (ARNS, 2001, p. 43).

Notadamente, manter a população obediente às regras impostas pelo regime implicava em práticas violentas ilimitadas e, para isso, o governo contava com pessoas que denunciavam atitudes suspeitas, grupos que reprimiam e os que aplicavam as técnicas de tortura, formando um verdadeiro sistema de repressão.

Ainda é marcante na obra loyolana, como forma de resistência, passagens que descrevem comportamentos e cenas obscenas, demonstrando um espírito de excentricidade e de desobediência às normas estabelecidas, o que consiste num recurso que traduz o sentimento de inconformidade e desconforto da sociedade para com o Estado. Nesse teor, o autor aborda conteúdos que desrespeitam a moral e os “bons costumes” propagados pela elite. Eram, pois, matérias consideradas subversivas, haja vista serem permeadas por manifestações de atos sexuais explícitos, exibição sensual ou erótica das partes do corpo, como o relato em evidência:

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 (BRANDÃO, 1985, p. 107).

Conforme o exposto, o autor relata cenas de sexo explícito entre as personagens Rosa e José. Assim, de forma extravagante, a rotina do casal é apresentada por meio de uma narrativa organizada por frases justapostas que, embora não conste de um léxico pejorativo, a ideia nos remete, claramente, a episódios que ferem o pudor. Observa-se que de forma intencional e bastante agressiva, o autor insurge-se diante dos desmandos de um sistema de governo extremamente autoritário.

É notória, também, a existência de expressões chulas, linguagem de baixo calão presentes em diversos fragmentos da obra, que transmitem intenções lascívia e, da mesma forma, põem em discussão os preceitos e a moralidade da sociedade. Essa forma de expressão pode ser confirmada no excerto:

HORA OFICIAL

Povo, meu bom povo!

O arauto peidou. Tinha a barriga grande o que estragava o seu físico modelado por anos de eficiente ginástica. Sofria de cirrose e peidava muito. O arauto estava num palanque, diante do microfone. O microfone estava ligado aos alto-falantes colocados em todas as praças da cidade. E transmitia em cadeia para o interior. Entrava nas ondas das rádios. O peido forte foi ouvido em todo país (...)

Peidou de novo, silencioso. (...)

Um peido vinha vindo, mas ele segurou, até voltar ao carro, onde se aliviou ruidosamente, quatro vezes (BRANDÃO, 1985, p. 155).

Percebe-se, nesta passagem, que o arauto apresenta um comportamento antissocial, desrespeitando a sociedade, soltando gases intestinais, provocando ruídos que serão ouvidos pelo país inteiro e, assim, esta provocação de riso elimina o tom sério do discurso oficial. Na obra *Zero*, não somente essa particularidade se manifesta contra a ordem estabelecida, como também comportamentos que se voltam contra um padrão considerado correto.

Considerando a preocupação do autor em amenizar os tons de tragicidade que ocorrem em alguns momentos da obra, conforme já mencionado, Loyola utiliza o humor e a ironia como recursos que perfazem esse objetivo, fato verificado na seguinte passagem alegórica:

? Do sertão.

? Como sabe.

. Já vieram oito bolas rolantes de lá.

O homem tinha as plantas dos pés grudadas na cabeça. Seu corpo formava um círculo. Foi contratado.

. A Firestone patrocina o show. Construíram um caminhão e vocês serão as rodas.

. Obrigado, moço. Obrigado. Até que enfim arranjei um emprego e posso sustentar minha família, meus filhos (BRANDÃO, 1985, p. 71).

O excerto em destaque realça a degradação do indivíduo diante de uma realidade soterrada pela violência. Nesse contexto, a desamparados pelos poderes do Estado, haja vista que nesse período imperava total descaso para com a população, principalmente com os menos favorecidos, o povo estava exposto a todo tipo de violência. Assim, o autor ironiza a situação sociopolítica, valendo-se de metáforas que exacerbam o grau de insignificância e alienação da classe desprotegida. Na situação descrita, o fato de o sertanejo aceitar o emprego a ele oferecido – o de servir de rodas de um caminhão – provoca risos, suspendendo, pois, a formalidade exigida pela circunstância.

Mediante as condições postas, o autor estabelece novas dimensões para o seu discurso, tal como se depreende no seguinte trecho:

A CRIAÇÃO DE JOSÉ SEGUNDO SUA MÃE

Ou a formação moral de um homem

Vamos comungar meu filho Venha com a mamãe para a missa Pegue o seu missalzinho Se confessou direito ontem A gente precisa ser um bom católico Você vai ser um bom católico Você é bom é piedoso. Eu desejo Jesus em meu coração. (Cara séria, cabeça abaixada, respeito: disse a catequista: a primeira comunhão é o momento mais importante da vida de um católico: depois, só a morte). A mão trazendo a hóstia (? Será que tem chocolate, depois). A patena por baixo refletindo o lustre, a luz atravessando a hóstia. Um relâmpago branco de luz e hóstia, engolido por José, prazer, eternidade, os gelos do céu, Jesus descendo para o estômago para depois tomar os canais certos e ir ao coração. [...] O nosso país se salvará do castigo final – é a nação mais católica da América (BRANDÃO, 1985, p. 39 - 40).

Tamanha era a ação dos dispositivos de censura no período do regime militar que a literatura, nesse impasse, ligou-se em alguns momentos à profanação. No entendimento de Agamben (2007, p. 75), “profanar não significa simplesmente abolir ou cancelar as separações, mas fazer delas um uso novo, a brincar com elas”. Assim, para o autor, profanar compreende a utilização de conceitos considerados sagrados e inacessíveis por meio de múltiplas interpretações, inserindo-os em uma nova realidade, quebrando paradigmas predefinidos.

Nesse sentido, o fragmento acima trata de uma dessacralização da religião e, na forma expressa no texto, destaca elementos que profanam o corpo de Cristo e, conseqüentemente, a Igreja Católica. Desse modo, ao abordar na obra, com irreverência, temas considerados sagrados, Brandão não tenciona desrespeitar o divino (relativamente ou proveniente de Deus), mas atribuir, de forma intencional, novos sentidos, buscando subverter a mentalidade alienada da sociedade. Assim, há uma intensa ironia presente no texto, principalmente, no tocante aos conceitos, os quais se apresentam oscilando entre o tom sério e o irônico. Observa-se que a construção do texto faz inferência paródica a uma passagem bíblica, situação utilizada pelo autor como forma de contrariar as normas estipuladas pelo regime vigente.

A forma de liderança que dissimulava a autenticidade dos planos do governo acabava por alimentar a subjugação social, de tal modo que as pessoas eram visivelmente exploradas. Segundo Gaspari (2014), houve ainda momentos em que o

Estado serviu-se da instituição religiosa como aparelho de persuasão popular, haja vista que o povo era fiel à concepção de fé, como se verifica no trecho:

OS ENGANADOS: MELODRAMA SENTIMENTAL

.Mas eles pediram. É o ouro para o bem do país.
 .Dá outra coisa, mãe. A aliança, não.
 .Eles precisam dinheiro para combater o comunismo, filho.
 .Mentira deles, mãe. Vai para o bolso deles.
 .Que falta de fé. Meu deus, me ajude. Se os padres estão pedindo, precisam.
 .Então, dá, mãe. Dá a tua aliança (BRANDÃO, 1985, p.140).

No fragmento mostrado, Loyola faz alusão ao período ditatorial, expondo os acontecimentos vivenciados pelos indivíduos. Nesses termos, o texto em sua extensão faz alusão à religiosidade em um momento em que alguns setores da Igreja Católica pareciam atuar de forma camuflada, pregando sua ideologia e dando suporte para o sistema político.

No período referente aos “anos de chumbo”, a instituição mencionada ficou dividida – de um lado os movimentos da Ação Católica, comprometida com o testemunho evangélico na transformação da sociedade, e do outro, as Marchas da Família com Deus pela Liberdade, movimento surgido em março de 1964, que se constituiu em uma série de manifestações organizadas pelo clero e entidades femininas, que tinham por escopo a derrocada do então presidente João Goulart. Frente às várias manifestações ocorridas em um desfile, o deputado Padre Pedro Vidigal anunciara que era preciso substituir a expressão bíblica “amai-vos uns aos outros”, por “armai-vos uns aos outros” (GASPARI, 2014, p. 236-238). Ocupando alto cargo eclesiástico e gozando de alta graduação honorífica, o sacerdote anunciou a necessidade de o povo “ir à luta”, fomentando com isso a luta por uma revolução.

Segundo Gaspari (2014), bispos agradeciam aos militares por salvarem o país do perigo iminente do comunismo. O autor cita enunciado eclesiástico: “Ao rendermos graças a Deus, agradecemos aos militares que, com grave risco de suas vidas, se levantaram em nome dos supremos interesses da nação” (GASPARI, 2014, p. 243). Retomando a análise do texto “Os enganados: melodrama sentimental”, a mãe, em sinal de obediência e temor à religião, confia sem qualquer objeção a entrega da aliança aos padres, fato que comprova a força massificadora da ideologia católica.

Com igual relevo, necessário se faz evidenciar que, durante o regime militar, no governo do presidente Castelo Branco, instituiu-se uma campanha “Ouro para o Bem do Brasil” – primeiro grande movimento dos “Legionários da Democracia”. Na ocasião, foram doados aos cofres brasileiros, mais de quatrocentos quilos de ouro e cerca de meio bilhão de cruzeiros. Os populares que doaram objetos de ouro, de uso pessoal, tais como alianças, anéis e outros, receberam em troca uma aliança de metal, com os dizeres: “Legionários da Democracia” (PINTO; SOUZA, 1964). Vale ressaltar que as pessoas que faziam adesão à referida campanha recebiam, também, um certificado com a mesma intitulação contendo, ainda, dez itens expondo deveres e obrigações do legionário.

Em *Zero*, a crítica social utiliza um discurso, muitas vezes, com tom irônico e/ou satírico. Assim, o irônico se sobressai em algumas passagens como forma de denunciar situações dotadas de preconceitos, dogmatismos ou autoritarismo. Já a sátira funciona como espécie de corrosivo à arbitrariedade dos detentores de algum tipo de poder. Ambos consistem, pois, em arma de denúncia, como se evidencia no excerto:

O governo tem a subida honra de informar que o povo não deve se preocupar. Não há nada de anormal acontecendo. Os americanos pediram permissão para instalar no norte do país uma base militar que sirva de acesso a toda América Latíndia. Essa base será um trampolim para as ações da nova Aliança de Auxílio aos Povos Latíndios e será muito importante, porque os norte-americanos pagarão em dólares aumentando as divisas do nosso país. O povo que se acalme (se não se acalmar borracha neles), não se trata de invasão... (BRANDÃO, 1985, p. 152).

De forma aparentemente gentil, o governo informa à sociedade sobre os acontecimentos, apresentando total normalidade e, como se pode observar, trata-se de uma “invasão” ou mesmo de “entrega de território”. No entanto, o discurso oficial apresenta o fato como sendo uma ajuda para a nação, onde todos seriam beneficiados. Durante o período de governos militares, muitas decisões foram tomadas em consonância com o “governo americano”, numa atitude de total subserviência. Assim de maneira engenhosa, o autor mostra como aconteciam as negociatas e, ainda, ressalta a forte influência e poder dos americanos sobre a nação América Latíndia.

No tocante a *Zero*, não é somente o mundo que é constituído às avessas, mas a própria forma como o relato é apresentado. Nesse sentido, não há linearidade na narrativa, as regras de pontuação gramatical são suprimidas, desrespeitando o

padrão de organização de frases, períodos e parágrafos. Essa utilização da linguagem se apresenta como estratégia, agredindo a forma tradicional do vernáculo, subvertendo-o de forma intencional. Não obstante, a transgressão se propaga, também sobre a estrutura jurídico-político-social que ora se apresentava no mencionado âmbito histórico.

Deste modo, o romance em análise assume a função de uma alegoria do Brasil ditatorial, visto que por meio dessa obra, Brandão erigiu uma literatura inovadora e instigante no intuito de esclarecer e denunciar à sociedade a violência oficial de um dos períodos mais conturbados da história do país. Pela diversa composição textual, Zero compreende uma pluralidade narrativa que contempla as várias searas do conhecimento. Torna-se relevante destacar que a realidade descrita nessa obra, ainda, é bastante presente em nosso cotidiano considerado moderno.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O momento histórico vivenciado no Brasil pós-64, descrito no romance de Ignácio de Loyola – *Zero* comentado e analisado nesta dissertação é fortemente marcado pela violência avassaladora, que amedrontava e reprimia a sociedade da época, reduzindo os menos favorecidos a um valor insignificante.

Assim, analisar a escrita da violência nessa obra é quebrar fronteiras da literatura, enveredando pela história do Brasil, uma vez que Loyola lança mão dessa manifestação artística para testemunhar um período em que vidas eram controladas pelo autoritarismo de regime que não admitia oposição a seus atos ou ideias.

Nessas condições, o autor elege como personagem do romance não somente aqueles segmentos que constituem a elite governante como: ministros, presidente, mas também a parcela marginalizada compreendendo: presos, aleijados, miseráveis, indigentes e loucos. São habitantes da periferia e da sociedade como um todo e vão surgindo, pois, em resposta às crises, configurando-se numa espécie de denúncia social. Assim, o autor arquiteta *Zero* sem seguir um molde tradicional, abdicando, sobretudo, de uma composição de estrutura organizada, mas que possibilita encenar o período caótico pós-64.

Zero é, nesse panorama, uma flagrante narrativa que, propositalmente sem alinhavo estético, deixa para nós leitores o legado de desvendar seus enigmas, sendo, contudo, uma leitura surpreendente para aqueles acostumados aos romances que apresentam um enredo linear e com uma disposição ordenada de capítulos. Compreende-se, assim, uma obra que escapa às regras tradicionais, assumindo uma construção dissonante, elaborada em um viés que abraça, simultaneamente, prosa e poesia, percorrendo textos jornalísticos, anúncios, receitas e diversas produções.

Uma vez que a obra em comento revela-se num misto de temáticas sobrepostas como em uma arte musicista, podemos firmá-la como um todo intencionalmente fragmentado a partir de um plano particular do autor em destacar a imagem do ser humano dilacerado, medíocre em sua existência, seja pela pobreza econômica ou por estar alijado. Entretanto, além do amontoado de fragmentos presentes em *Zero*, a linguagem inusitada, bem como a disposição dos textos nas páginas do livro constituem-se em recursos utilizados por Loyola para denunciar.

Diante disso, há que se conceber a forma aparentemente desordenada da narrativa como um modo peculiar do autor de externar suas inquietações e inconformismo frente à perplexidade do sistema ideológico em vigor. Compreendemos, assim, que as alegorias, as metáforizações, as prosopopeias, os neologismos, o uso de desenhos desarticulados e de tom caricatural, as palavras consideradas de baixo calão, entre outros, são meios utilizados estilisticamente para esse fim.

Zero é, pois, um romance político revolucionário, que não apresenta uma escrita enquadrável no lugar comum, configurando-se em testemunha ocular de uma realidade furiosa, na qual Loyola, detentor de um estilo considerado rebelde, expõe visceralmente a ferocidade de uma época a qual se emoldurou na história brasileira. Assim, nessa trilha literária, com o uso da palavra, rompeu os liames fronteiriços e escreveu uma literatura considerada universal pela amplitude temática abordada. Destarte, em sua narrativa, proporciona ao leitor rever um painel de fatos e ocorrências relacionados ao período militar.

Nesse âmbito, os escritores que foram partícipes da produção pós-64 tornaram-se romancistas compromissados, visto que escrever romances, naquele momento, era, sobretudo um ato político caracterizado num labor considerado de certa forma em desacordo ao ordenamento jurídico pátrio vigente.

Como escritor desse grupo, Ignácio de Loyola enveredou pelo campo da crítica social, com enfoque na situação política estabelecida à época. Nesse viés, o autor inicia *Zero* com uma epígrafe eivada de polissemia: “Num país da América Latíndia, amanhã”, espécie de alerta, proposição que remete ao Brasil, visto que a nação estava sob as agruras de uma ditadura. Vale ressaltar que a palavra Latíndia foi criada de forma intencional, possivelmente realizando uma alusão à Índia. A arte foi, nesse ínterim, o melhor instrumento utilizado pelos artistas para evitar o adormecimento das barbáries ocasionadas por um sistema opressor que se instalou por mais de duas décadas sobre uma sociedade indefesa, causando danos irreparáveis à vida do cidadão.

Na obra loyolana, haja vista ser um romance que retrata a realidade, em que o indivíduo é conduzido a um estado de miséria deplorável, o herói não assume uma postura positiva, porque não consegue se integrar à sociedade, pois os valores que aduz não são condizentes com o meio social e, desse modo, não concretiza seus anseios, tornando-se assim fragmentado e derrotado pelo sistema.

É imperioso ressaltar que o texto literário apresenta um veio aberto, dando margens para inúmeras leituras. Desse modo, diante das considerações externadas, é relevante o estudo em torno dessa temática no âmbito acadêmico, visto que pela peculiaridade instiga a novas descobertas, oferecendo, assim, outras possibilidades de discussões, como também ampliação do saber.

A lume desse estudo faz-se necessário dar maior enfoque na ação de investigar sobre a literatura desse prolífico escritor, uma vez que esse trabalho não tenciona exaurir a obra em todos os seus pormenores, compreendendo, sobretudo, que *Zero* é uma considerável produção literária que acaba por contemplar as diversas áreas cognoscíveis, sendo, pois, um campo fértil para o desenvolvimento de proeminentes pesquisas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor: **A posição do narrador no romance contemporâneo**. In: *Nota de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. Duas Cidades; Ed. 34. São Paulo. 2003.
- AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGUIAR, Fábio. **A palavra no purgatório**: Literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo. **Brasil: nunca mais**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- ARRIGUCCI JR, Davi. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**, Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BERG, Creusa. **Mecanismos do silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1985). São Carlos: EdUFSCar, 2002.
- BOSI, A. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo. Cultrix. 2006.
- _____. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 10 ed. São Paulo: Global, 1985.
- _____. **Dentes ao vento**: entrevista. Cadernos de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 11, junho 2001.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2006.
- _____. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009.

CHIAVENATO, Júlio José. **O Golpe de 64 e a Ditadura Militar**. Moderna: São Paulo, 2005.

COSSON, Rildo. **Romance reportagem: o gênero**. São Paulo: Universidade de Brasília, 2001.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE: página inicial – CNV. Disponível em: <http://www.google.com.br/webhp?> Acesso em: 20 de Junho de 2015.

DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor. O regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: UNB, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3 ed. totalmente rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU, 2003.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

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

_____. **Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70**. In: SELIGMANN Silva, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

LAFETÁ, João Luiz. **Traduzir-se (Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)**. In: **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **A Dimensão da Noite**. São Paulo: Editora 34, 2004.

MORAES, João Quartim de. **Liberalismo e Ditadura no Cone Sul**. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2001.

NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro: 1964-1985**. São Paulo: atual, 1998.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos**. São Paulo: Leya, 2011.

NUNES, Benedito. **Reflexões sobre o moderno romance brasileiro.** In: PROENÇA FILHO (org). O livro do seminário. São Paulo: LR Editores, 1983.

ONU(1948). **Declaração Universal dos Direitos Humanos.** Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>. Acesso em: 22/02/2016.

PAZ, Octávio. **Signos em Rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

PELEGRINI, Tânia. **Gavetas Vazias: ficção e política dos anos 70.** São Carlos, SP: EDUFSCar, 1996.

PERRONE- MOISES, Leyla. **Inácio de Loyola Brandão – Zero (Romance Pré-Histórico).** Colóquio Letras, 1976. Resenha. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/Poesias>. Acesso em: 17 de Outubro de 2015.

PINTO, J.; SOUZA, J. **Ouro para o bem do Brasil: São Paulo repete 32.** Disponível em: http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/13061964/130664_1.htm. Acesso em: 12/12/2015.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1997.

REALI, Eri de Melillo. **O duplo signo de Zero.** Rio de Janeiro. Editora Brasília/ Rio, 1976.

REIMÃO, Sandra. **Mercado Editorial Brasileiro.** São Paulo, ComArte, FAPESP, 1996.

_____. **Repressão e Resistência: Censura a Livros na Ditadura Militar.** São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e “Não verás país nenhum”.** Tese (Doutorado) – PUC-SP, São Paulo, 1990.

SANTIAGO, Silviano. **Nas Malhas da Letra.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHOLLHAMMER, Karl Erick. **Ficção Brasileira Contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro / Malcolm Silverman; tradução de Carlos Araújo. – 2ª ed. revista. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.**

_____. **Moderna Ficção Brasileira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1982.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes.** Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos.** Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VENTURA, Zuenir. **1968 O Ano Que Não Terminou. A aventura de uma geração.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 17a ed., 1988.

VIEIRA, Vera Lúcia Silva; NAXARA, Regina Capelari. **Entre a literatura, a história e a memória:** entrevista com Ignácio Loyola Brandão. Art Cultura revista do Instituto de História da Universidade de Uberlândia, v.13, n.22, jan-jun. 2011.

VIEIRA, Amilton; SILVA, Ferreira da. Na pior fase, astros da MPB trocaram palcos por exílio. **Aventuras na História,** São Paulo, Edição Definitiva, Abril. 2005.

ZILBERMAN, Regina. **Fim do Livro, fim dos leitores?** São Paulo, Editora SENAC, 2001.