

**REPRESENTAÇÃO DA DERROTA NO ROMANCE ZERO, DE IGNÁCIO DE
LOYOLA BRANDÃO**

Magno Henrique de Souza Freitas

Mestrando em História Social – USP

magnohenriquesf@gmail.com

O presente texto é fruto de uma pesquisa cujo objetivo inicial seria a análise de representações da guerrilha urbana atuante no Brasil entre fins dos anos 60 e início dos anos 70. Pretendíamos então investigar possíveis aproximações entre os romances *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado, *A Festa*, de Ivan Angelo, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão –, isso por entendermos que uma análise comparativa de alguns de seus aspectos formais poderia contribuir para a reflexão das dinâmicas de construção e fixação de memórias associadas à experiência da guerrilha urbana. Como sucede no processo aberto e interminável de escrita de uma dissertação ou tese, questões novas surgiram a partir de comentários e observações feitos por meu orientador e por outros professores com os quais tenho aprendido a pensar o tempo passado e presente.

Considerando o fato de que muitos trabalhos já propuseram articular aproximações entre esses romances (DALCASTAGNÈ, 1996, pp.45-75) ou entre ao menos um desses e outros títulos lançados na mesma conjuntura, (PELLEGRINI, 1996), optou-se pela circunscrição da problemática a um único, *Zero*. Além do fato mencionado, verificou-se, ao longo da pesquisa, que o livro de Ignácio de Loyola Brandão poderia proporcionar uma abordagem do problema da representação da derrota das organizações guerrilheiras a partir de um enfoque pouco ensaiado. Além disso, a redução do objeto de pesquisa proporcionou o florescimento de muitas questões relacionadas ao problema de como posicionar esse romance frente às disputas e gestações de memórias sobre a ditadura, especialmente aquela memória mais hegemônica (NAPOLITANO, 2015).

Segue adiante uma tentativa de se destacar algumas das singularidades de *Zero*, no que diz respeito ao modo como a derrota foi representada. Para tanto, devido ao espaço de que dispomos, considere dois problemas que têm norteado a pesquisa: 1) o contraponto de *Zero* ao otimismo revolucionário verificado no Brasil dos anos 60; e, problema derivado do primeiro, 2) a presença, no romance, de um universo afetivo partilhado pela chamada contracultura que marcou a Geração A-5.

A proposta de analisar a representação da experiência das organizações armadas nesse romance implicou na busca de sugestões críticas capazes de pensa-lo à luz do diálogo texto/contexto, conforme proposta do *Simpósio Temático História e Ficção: diálogos e contaminações*, para o qual este texto foi elaborado. De saída, ao tratar da inserção do romance em seu tempo, adoto como baliza a compreensão de que o livro constitui o testemunho histórico de muitos dos impasses verificados no debate político do Brasil dos anos 1970. Semelhante perspectiva ganha consistência se considerarmos “que a arte pode dirigir seu discurso sobre o mundo e reagir à história da qual nasce, interpretá-la, julgá-la, fazer projetos com ela” (ECO, 2005, p.33).

Para a abordagem do primeiro problema, que diz respeito à representação da guerrilha, julgo importante nos atermos ao movimento de produção de *Zero*. Finalizado em início dos anos 70, a obra de Ignácio de Loyola Brandão, conforme lemos em depoimento do autor reiterado por trabalhos que se debruçaram sobre o livro, têm sua gênese em distintas situações. Brandão, por ocasião dos anos posteriores ao golpe, trabalhava como jornalista no *Última Hora*, um dos poucos órgãos de imprensa que simpatizava com o governo deposto de João Goulart. Lê-se em muitos depoimentos do autor a menção a uma espécie de arquivo pessoal, formado por reportagens e matérias censuradas. Outra situação recordada pelo autor refere-se à escrita de um conto “sobre um grupo de amigos” que saem à procura de um garoto de quem se contava possuir música nas entranhas. Esse texto, escrito para uma antologia de histórias urbanas organizada por Plínio Marcos para a Editora Senzala, não chegou a ser publicado, passando a constituir um dos excertos narrativos que comporiam *Zero* (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2001).

Destacamos essas situações, relacionadas à produção do livro, por entendermos que elas podem fornecer certos marcadores pertinentes à leitura da obra em seu contexto. Naturalmente, outros elementos poderiam favorecer a compreensão da singularidade do romance, além de esclarecer muitas de suas opções estéticas: a trajetória do autor, muito ligado à sétima arte, chegando inclusive a fundar em 1954 o Clube de Cinema de Araraquara, cidade natal; a já citada carreira de jornalista, que lhe proporcionou atuar junto à *Revista Realidade*, importante veículo que iria praticar um jornalismo fortemente influenciado pela ficção (COSSON, 2001, p.24), são elementos que nos ajudam a situar as contaminações, percebidas no livro, de outras linguagens, no caso, o cinema e o jornalismo.

Concluídas essas observações preliminares, podemos indagar: mas o que lemos em *Zero*? Se nos atermos aos feixes narrativos, vislumbramos um itinerário, sempre tortuoso, sempre absurdo e rocambolesco, de José e Rosa, dois miseráveis que habitam um lugar chamado América Latíndia. Entrementes, esse itinerário, se bem sirva de ponto de referência ao leitor, é cortado por outros fios narrativos e figurativos que trazem algumas marcas, dentre as quais se destaca a presença exorbitante da indústria cultural, que expressa a inquietação do romance frente às transformações pelas quais passava o Brasil. Tenhamos em vista que durante a década de 1970 verificou-se a consolidação de um poderoso mercado de bens simbólicos, algo evidente sobretudo na expansão das indústrias televisiva e cinematográfica (ORTIZ, 1989, p.133).

Além desse traço, *Zero* aborda também a barbárie. Na contramão de certa tradição crítica que se pauta por concepções idealistas de literatura, pode-se dizer do escritor Loyola Brandão que ele confronta de modo incisivo o problema da violência, entendida como elemento formador e constitutivo de nossa história (GINZBURG, 2012, pp.219-220). A caracterização do poder discricionário da América Latíndia, mas não somente, é um dos recursos estilísticos empregados pelo autor como forma de denunciar as narrativas oficiais.

Se nos atermos ao experimentalismo formal de que o autor se valeu, lemos em *Zero* uma reunião desordenada de excertos narrativos que remetem a diferentes situações e sugerem ao leitor as noções de desordem, de caos, e, por consequência, implicam numa

reflexão sobre a dificuldade de se narrar um momento histórico percebido como conturbado: informações científicas, um fac-símile de jornal, sinais primitivos, cardápios de lanchonetes populares, mapas mentais, peças publicitárias inseridas descaradamente entre alguns excertos ou constituindo elas mesmas, pequenas peças que roubam a atenção do olhar ante a página virada, vinhetas anunciando novas reviravoltas em programas televisivos, relatórios policiais, testemunhos de torturados, anúncios de agências de relacionamento, em um dos quais se lê: “José, moreno, 28 anos, cabelos pretos, católico, situação financeira razoável, procura moça para futuro compromisso”, formas geométricas dispersas sobre a página, linhas verticais que remetem à diagramação de uma página de jornal, representações gráficas do sistema genital humano, inscrições de privada, graffiti, experimentos estéticos muito afins ao chamado concretismo paulista (lê-se em uma página o jogo com a expressão mil pedaços, em que a palavra vai se desintegrando), listas de compras, um contundente gráfico da fome representando um operário doente; isso para ficarmos em alguns exemplos – todos itens enumerados são dispostos de modo que o leitor seja levado a experimentar a sensação de desordem¹.

Mas onde se insere a guerrilha nisso tudo? Insere-se ao estilo do livro, no meio disso tudo. Recorramos a uma passagem do romance:

O Correio entregou o folheto, em cada casa. Cada jornal, revista, fascículo, livro, trazia uma proclamação oficial dentro. Todos os dias, na Hora Oficial, o Governo fazia um aviso.

De repente, os Comuns faziam parte da vida da população.

(lenda) seriam comandados por um guerrilheiro magro, barbudo, que fumava charuto. Era chamado Gê, pelo seu povo: O nome verdadeiro era Geraldo. Seu pai tinha sido carpinteiro, ele se formara em medicina e depois largara tudo” (Brandão, 1976, p.86-87).

Nesse trecho, percebe-se de que forma o livro se posiciona, em chave paródica e bem-humorada, frente à experiência da guerrilha. Interessante observar que ao leitor ela é apresentada como acontecimento já depurado, interpretado, distorcido por veículos de

¹ A opção por priorizar “desordem” parte da leitura de CALEGARI, Lizandro Carlos. A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-RS), Santa Maria, RS, 2008

comunicação submetidos ao poder. Dito de outro modo, ao irromper no livro, a guerrilha surge como um tipo de representação que atende a um propósito ideológico. Ao se valer desse procedimento, o autor explicita a condição do relato, jamais imparcial.

A figura do pai carpinteiro faz remissão ao Cristo - outras passagens reforçam tal associação. Lemos que, numa dada reunião entre os Comuns, Gê, a personagem que remete foneticamente ao Guevara, “depõe solenemente o vinho sobre a mesa” (p.183). Essa configuração da personagem acaba por articular uma crítica ao entusiasmo com que alguns atores recebiam a eclosão da guerrilha urbana.

A temática da guerrilha vai se tornando recorrente conforme avançamos na leitura. Chama a atenção o fato de que num romance composto em sua maior parte por curtos excertos, um fio narrativo (aquele que articula situações relacionadas à guerrilha), é apresentado numa sequência ininterrupta de nove páginas. Talvez esse desnível diga algo sobre o processo de produção do livro, como se, ao projetá-lo, o autor fosse levado, por circunstâncias que ele não poderia prever, a enxertar marcas da guerrilha em seu universo ficcional.

Consideramos importante pensar, com cautela, esses dois problemas centrais (representação da guerrilha e afinidades entre o romance e outras dimensões de seu contexto) a partir de considerações presentes em *Obra Aberta*, livro de Umberto Eco. Para tanto, recorramos a um trecho extraído da introdução à segunda edição:

Se devêssemos sintetizar o objeto das presentes pesquisas, valer-nos-íamos de uma noção já adotada por muitas estéticas contemporâneas: a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. Essa condição constitui característica de toda obra de arte (...) tal ambiguidade se torna – nas poéticas contemporâneas - uma das finalidades explícitas da obra, um valor a realizar de preferência a outros (ECO, 2005, p.22)

Toda obra, postula o autor, evidentemente é aberta e ambígua, no entanto, ocorre que nas poéticas contemporâneas verifica-se uma predisposição, por parte dos produtores culturais, de se forjar obras acentuadamente abertas, incompletas. A ambiguidade se torna, portanto, “uma das finalidades explícitas da obra”. Um dos caminhos encontrados pelos produtores culturais foi, conforme lemos em Eco, o investimento na figura da

desordem, “que não é a desordem cega e incurável, a derrota de toda possibilidade ordenadora, mas a desordem fecunda, cuja positividade nos foi evidenciada pela cultura moderna” (p.23).

O autor menciona ainda os riscos de estabelecermos uma “relação imediata” entre a obra e seu contexto. Para Eco, uma das consequências desses riscos seria a mistificação de uma realidade histórica, “sempre mais rica e sutil do que do modo como a propomos” em nossas simplificações (p.35). Como modo de se contornar essa via perigosa, o filósofo italiano postula que o exame da estrutura de uma obra constituiria o primeiro passo no sentido de reunirmos elementos que permitissem a coordenação de um discurso sobre dado momento histórico. Recorramos a outra passagem, nela o filósofo fala a respeito da obra produzida pelo artista:

A obra que irá produzir poderá ter fraquíssimas conexões com seu próprio momento histórico, poderá expressar uma fase subsequente do desenvolvimento geral do contexto, ou poderá expressar, da fase em que ele vive, níveis profundos, que ainda não aparecem muito claros a seus contemporâneos (ECO, 2005, p.35).

Um dos possíveis desdobramentos dessa abordagem do problema da obra/contexto é a postulação de que uma obra pode trazer “ressonâncias vagas” de outros campos do conhecimento. Haveria, é um dos exemplos fornecidos por Eco, paralelos entre a consagração da teoria da relatividade e a ênfase, nas poéticas contemporâneas, na articulação de múltiplas perspectivas e olhares lançados sobre determinado objeto. Para a pesquisa em andamento, proponho investigar contaminações entre dois âmbitos diversos: o campo ficcional de *Zero* e algumas práticas e discursos atribuídos à geração AI-5.

Outra questão busca compreender de que modo o livro propõe um diálogo com diferentes temporalidades. Podemos destacar ao menos três, o fim dos anos 60, quando o autor se via diante de um arquivo de textos impedidos pela censura, a publicação do livro, primeiramente na Itália, em 1974, em seguida no Brasil, em 1975, e a data de sua liberação, com o encerramento oficial da censura prévia, quando o livro parece ganhar um novo impulso editorial.

Embora seja importante considerar o fato de que o romance, para desgosto daqueles que o proibiram, acabou ganhando alguma publicidade devido a ação da censura (afinal, episódios como o estupro de uma senhora, mulher de um general, ante o “conteúdo pornográfico” do livro acabam por gerar publicidade²), talvez sua procura diga algo a respeito do modo como ele se contrapõe, desde o início dos anos de 1970, a muitas narrativas ficcionais que refletiram sobre a derrota. Em fins daquela década, quando a censura é extinta, *Zero* surge como um contraponto furioso a textos de ex-combatentes, a exemplo do livro *Os Carbonários*, de Alfredo Sirkis, uma narrativa que resvala numa espécie de heroicização do guerrilheiro, apresentando o projeto político das organizações guerrilheiras como resultado dos arroubos da juventude.

Ignácio de Loyola Brandão, em contrapartida, nos apresenta José, um anti-herói, assim mesmo descrito por uma das vozes narrativas do romance. Esse anti-herói, de modo completamente absurdo, acaba adentrando uma organização guerrilheira, sem compactuar com os ideais da mesma, mais em busca de uma sensação, de uma euforia, de uma experiência radical que o liberte do ódio desencadeado pela vida sob o autoritarismo.

Para esta apresentação, considerando os intercâmbios entre *Zero* e o universo afetivo da Geração AI-5, tomo como apoio um ensaio escrito nos anos 60 em que o autor, o sociólogo Luciano Martins, apresenta um diagnóstico do que entende por geração AI-5, definindo algumas condutas que a caracterizariam, a saber: o apego ao misticismo, uma espécie de anti-intelectualismo, denunciado pela simplificação da linguagem, sempre aquém de traduzir a complexidade da situação que pretende entender; e o uso de substâncias químicas como forma de oposição ao regime militar. Segundo o sociólogo, esses elementos estariam presentes em muitas manifestações da geração AI-5.

Seria possível então pontuar analogias entre o diagnóstico feito pelo sociólogo e alguns traços do livro de Brandão? Ao assim proceder, teremos avançado um pouco na compreensão da inserção do romance em seu tempo. Seria possível então afirmar de *Zero* o que Carlo Ginzburg disse a respeito de um autor bem distante no tempo e no espaço.

² REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: Censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Fapesp, 2011.

Em Gustave Flaubert, diz o historiador italiano, o estilo e a história, “ao invés de se excluírem reciprocamente, estão estreitamente entrelaçados (GINZBURG, 2002, p.104).

Variadas situações em *Zero* expressam um movimento em direção ao misticismo, ou às dimensões espirituais da existência humana. Lembremos das experiências xamânicas de um José que sai do próprio corpo rumo ao insondável do universo. O uso de drogas, por permitir o acesso a novos estados de consciência também parece responder à mesma exigência de se buscar uma percepção não racional. Talvez o fim do livro ilustre melhor de que forma uma obra ficcional expressou certa dimensão afetiva partilhada em outras esferas sociais, notadamente nos círculos da chamada contracultura. Nas páginas finais lemos uma espécie de profanação da página, a mudança de idioma, uma figura de gênese absurda, onomatopeias que remetem a sofrimento, a dor de perceber que não há uma saída possível do labirinto de *Zero*, o “grand-finale”, condensando num último fluxo a imagem da desordem que perpassa o livro.

Sobre o anti-intelectualismo, caracterizado pela aversão a tudo que vem da academia, creio que *Zero* representa bem a nossa sempre renovada habilidade em sucumbirmos à ignorância. Um dos movimentos mais cômicos diz do exílio do intelectual ou do cientista.

Aqui, o professor Marcondes Reis começou perdendo a cátedra, teve sua casa invadida duas vezes pela polícia, confiscaram todos os livros de sua biblioteca, ameaçaram seus filhos.

O presidente deu uma declaração: “Quando a ciência subverte o homem e corrompe, é melhor ter um país sem ciência, atrasado” (BRANDÃO, 1976, p.41)

Na passagem citada, a figura do cientista ou do intelectual parece ser, também literalmente, exilada do universo fictício. Dito do outro modo, uma cena do livro nos faz pensar sobre a ausência desse personagem letrado, desse cidadão frequentador dos bailes. Essa questão, na verdade, está posta no livro *O Espaço da Dor*, de Regina Dalcastagnè. Lá a crítica justifica a aproximação que faz entre *Reflexos do Baile*, *A Festa* e *Zero*, propondo uma leitura cujo ponto de partida encontra-se no espaço do salão de festas. No livro de Antonio Callado e Ivan Angelo, a referência ao salão é mais evidente, constando

já no próprio título. No livro de Brandão, entretanto, a presença se faz ao leitor pela ausência. O que as considerações de Regina Dalcastagnè permitem observar é que a figura do homem letrado, tão comum em nossa tradição literária, não têm lugar em *Zero*. Na realidade imaginada do romance, tudo se passa como se os sujeitos fossem totalmente privados dos instrumentos que poderiam lhes libertar: o conhecimento, aquilo que poderia fomentar uma razão guiada por princípios democráticos elementares.

Recorramos a um clichê bastante explorado na ficção científica hollywoodiana. Ocorre uma catástrofe. Em algum lugar em cima, os ocupantes do poder do universo ficcional da América Latíndia lideram uma cruzada anti-iluminista. Os decretos da autoridade suprema desse lugar imaginado parodiam clássicos da ficção científica, notadamente 1984, sugerindo com isso que nosso projeto de civilização é mambembe, e sobretudo perverso. Em algum lugar embaixo, os miseráveis, os únicos que pegam a conta da catástrofe. Aos que não puderam fazer esse movimento, isto é, aos personagens que sobraram por entre o amontado de textualidades e sinais, que é *Zero*, resta a destruição. O povo figura no livro sem quaisquer idealismos. Sua reação ao poder autoritário, quando há esta reação, é sempre cruel, da ordem da selvageria. Ignácio de Loyola Brandão parece trazer, lá dos anos 70, uma provocação a nós, sujeitos do presente: não há redenção.

“Presidente, os inimigos do regime são muitos. Essas listas são mentirosas, caluniosas. Ninguém está sendo torturado. Ninguém morreu”.

“Esse jornal francês fala que estão abrindo barrigas de mulheres grávidas”.

“Mentiras, mentiras em cima de mentiras. Por isso é preciso haver censura, arrocho, vigilância, fiscalização. Para que não aconteçam imagens deturpadas”
(BRANDÃO, 1976, p.278).

Podemos considerar então o subtítulo de *Zero*, omitido até aqui, e o título de outro romance de Loyola Brandão. Subtítulo: romance pré-histórico. Uma das muitas leituras possíveis poderia apontar para um futuro carregado de dívidas do passado. O título, que eu gostaria de mencionar se refere a um romance de ficção científica, lançado em 1981. Trata-se de *Não Verás País Nenhum*.

Nesse outro lugar imaginado, um território que antes correspondia à Amazônia dá lugar à nona maravilha do mundo, um vasto deserto que suplantou a floresta. A metrópole, o espaço narrativo predominante é dominado por uma organização chamada Esquema, que preside um regime autoritário. Na ditadura fictícia, imaginada nos momentos finais da outra ditadura, a real, os órgãos policiais podem exercer livremente poderes como limitar a circulação de sujeitos pelos espaços urbanos, obriga-los a realizarem compras, suprimir das mulheres o direito de ter filhos, entre outras barbaridades. Como protagonista-narrador, o romance um professor de história aposentado que descobre, num dia rotineiro, um buraco na mão. Um fato insólito à primeira vista, porém ordinário ao término da leitura. A galeria de tipos humanos que vão surgindo nas páginas é tão surreal que aquilo que em outra situação causaria espanto, o furo na mão, torna-se, no futuro de *Não Verás*, o pão de cada dia.

REFERÊNCIAS:

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. Brasília: Editora Brasília/Rio, 1976.

CALEGARI, Lizandro Carlos. Tese: A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-RS) Santa Maria, RS, 2008.

CALLADO, Antônio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Jaime. *Críticas em tempos de violência*. São Paulo: Fapesp, 2012.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura*, nº11, junho de 2001.

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

MARTINS, Luciano. “A geração AI-5”. In. A “geração AI-5” e maio de 68: duas manifestações intransitivas. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. “Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro”. In: Antíteses, v.8, n. 15esp., p.09-44, nov. 2015.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Braziliense, p.1989.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFSCar – Mercado de letras, 1996.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: Censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Fapesp, 2011.

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.