



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO – PRPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL

LUIS FILIPE BRANDÃO DE SOUZA

**SENSIBILIDADE EM REGIME DE EXCEÇÃO:
ZERO E NÃO VERÁS PAÍS NENHUM DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, E O
REGIME MILITAR BRASILEIRO (1964-1985)**

TERESINA – PI
2015

LUIS FILIPE BRANDÃO DE SOUZA

**SENSIBILIDADE EM REGIME DE EXCEÇÃO
ZERO E NÃO VERÁS PAÍS NENHUM DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, E O
REGIME MILITAR BRASILEIRO (1964-1985)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, sob a orientação do Professor Doutor Francisco de Assis de Sousa Nascimento para a obtenção do grau de Mestre em História do Brasil.

TERESINA – PI
2015

LUIS FILIPE BRANDÃO DE SOUZA

SENSIBILIDADE EM REGIME DE EXCEÇÃO
ZERO E NÃO VERÁS PAÍS NENHUM DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, E O
REGIME MILITAR BRASILEIRO (1964-1985)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, sob a orientação do Professor Doutor Francisco de Assis de Sousa Nascimento para a obtenção do grau de Mestre em História do Brasil.

Aprovada em: 22/ 09/ 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento – UFPI
Orientador

Prof^a. Dra. Cláudia Cristina da Silva Fontineles– UFPI
Examinadora Interna

Prof. Dr. Marcelo de Mello Rangel - UFOP
Examinador Externo

Prof^a. Dra. Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz - UFPI
Suplente

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Serviço de Processamento Técnico

S729s Souza, Luis Filipe Brandão de.

Sensibilidade em regime de exceção zero e *não verás país nenhum* de Ignácio de Loyola Brandão, e o regime militar brasileiro (1964 – 1985) / Luis Filipe Brandão de Souza. – 2015.

120 f. : il.

Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina-PI, 2015.

Orientação: Prof.º Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento

1. História. 2. Literatura. 3. Regime Militar. I. Título.

CDD 322.5

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiro à minha família pelo apoio e suporte incondicional que me permitiram prosseguir nos estudos.

Agradeço à CAPES pelo financiamento através da Bolsa de Demanda Social sem a qual este trabalho não seria possível.

Agradeço ao orientador Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento pela paciência, atenção e infinitas correções que tornaram esse texto um trabalho legível.

Agradeço a todos os meus queridos amigos. O que me mantém de pé é a certeza de que vocês me farão levantar e continuar lutando.

“O escritor é Deus.”
Ignácio de Loyola Brandão

RESUMO

Este trabalho propõe um estudo das sensibilidades durante a Ditadura civil-militar (1964-1985) a partir dos Livros *Zero* (1974) e *Não verás país nenhum* (1981) de Ignácio de Loyola Brandão. Através destas obras buscaremos compreender como a experiência com o regime de exceção aparece na literatura brasileira e como esta literatura produz sentidos através da história do período, contribuindo para construção de uma memória da violência e do pessimismo sobre o Brasil. Como suporte teórico serão usados Gilles Deleuze, Idelber Avelar, Michel Foucault, Arthur Herman, Russel Jacoby entre outros. Como fontes para este trabalho, *Zero* e *Não Verás país nenhum*, junto deles, os outros romances de Ignácio de Loyola Brandão, suas entrevistas publicadas em revistas e jornais, livros que se entrelaçam com os aqui estudados, além de produtos culturais com os quais as narrativas dialogam.

PALAVRAS CHAVE: História - Literatura – Ditadura civil-militar.

ABSTRACT

This paper proposes a study of sensitivities during the Civil-military dictatorship (1964-1985) from the *Livros Zero* (1974) and *Não verás país nenhum* (1981) by Ignacio de Loyola Brandão. Loyola through these works seek to understand how the experience with the regime of exception appears in Brazilian literature, and how this literature makes meanings through the history of the period, contributing to build a memory of violence and pessimism about Brazil. As a theoretical support will be used Gilles Deleuze, Idelber Avelar, Michael Foucault, Arthur Herman, Russell Jacoby and others. As primary sources for this work, *Zero* and *Não verás país nenhum*, with them, the other novels of Ignacio de Loyola Brandão, his interviews published in magazines and newspapers, books that intertwine with the books studied here, as well as cultural products with which the narrative dialogues.

KEY-WORDS: History – Literature - Military Regime.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Charge de Chico Caruso publicada em 1976 na <i>Revista IstoÉ</i>	32
Figura 2 – Série de desenhos representando o personagem José sonhando	54

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 OS ENTRELAÇAMENTOS DE <i>ZERO</i> E <i>NÃO VERÁS PAÍS NENHUM</i> COM A TRADIÇÃO DO PESSIMISMO E A DITATURA CIVIL-MILITAR.....	13
2 NUM PAÍS DA AMÉRICA LATÍNDIA: <i>ZERO</i> E A LITERATURA COMO UMA SAÚDE	48
3 UM PESADELO FUTURISTA DO PRESENTE: <i>NÃO VERÁS PAÍS NENHUM</i> SOB A ÓPTICA DO SENTIMENTO DE DERROTA	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	98
ANEXOS.....	104

INTRODUÇÃO

Durante o ano de 2010, cursando uma disciplina no curso de história chamada História do imaginário do século XX, me deparei com a possibilidade de problematizar uma extensa gama de livros, filmes e músicas que me eram muito caros. Nesse exercício conheci os livros de Ignácio de Loyola Brandão, primeiro *Zero*, e logo em seguida *Não verás país nenhum*, na época, muito mais próximos do que eu conhecia na literatura de ficção científica e em filmes do que da literatura brasileira, depois do encantamento inicial e do consequente estranhamento, vi a possibilidade de estudá-los.

Neste trabalho propomos um estudo entre história e literatura, investigando algumas marcas do período da Ditadura civil-militar no Brasil (1964 a 1985) a partir de dois livros: *Zero*¹ e *Não verás país nenhum*² de Ignácio de Loyola Brandão. *Zero* foi publicado em 1974 na Itália, sendo lançado no Brasil no final de 1975, censurado em 1976 e liberado pela censura em 1979. *Não verás país nenhum* foi lançado no Brasil em 1981. Ignácio de Loyola Brandão³ é escritor, jornalista e crítico de cinema, nascido em 31 de julho de 1936 e publicou 32 livros. O autor possui grande reconhecimento, inclusive internacional com diversas traduções. Recebeu prêmios, ensaios e trabalhos científicos sobre sua obra.

Este trabalho é motivado pelo encontro de uma literatura profundamente marcada pela experiência ditatorial e que se comunica tanto com as narrativas ditatoriais latino-americanas, quanto com a tradição da ficção científica, e que leva ao tema da sensibilidade expressa durante um regime de exceção. Nestes livros encontramos uma literatura que apresenta uma visão pessimista da história e se constitui na construção de alegorias do Brasil ditatorial.

Analisamos os livros *Zero* e *Não verás país nenhum* para tentar compreender parte da experiência sensível do período ditatorial no Brasil, principalmente a questão do pessimismo encontrado nesses livros. Buscamos descobrir como esse pessimismo nos informa sobre o período do recorte e ajuda a ampliar o debate existente sobre o período da Ditadura civil-militar.

A investigação foi feita através da problematização da narrativa dos livros *Zero* e *Não verás País nenhum*, do confronto de entrevistas concedidas pelo escritor e publicadas em

¹ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 13. ed. São Paulo: Global, 2010. Edição comemorativa de 35 anos.

² BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*: memorial descritivo. 25. ed. São Paulo: Global, 2007. Edição comemorativa de 25 anos. *Não verás país nenhum* permaneceu por 35 semanas na lista dos mais vendidos da revista *Veja*, de 6/01/1982 até 15/09/1982. O livro também recebeu o prêmio IILA como melhor livro latino-americano publicado na Itália em 1983. A partir deste ponto o romance será chamado apenas por *Não verás*.

³ A partir deste ponto será chamado apenas por Loyola.

jornais e revistas de grande circulação no período do recorte, no estudo da bibliografia de Loyola e na leitura de trabalhos acadêmico-científicos sobre a produção do autor. Para, a partir de uma problematização com a historiografia que aborda a experiência ditatorial, compreender como o pessimismo encontrado nesses livros é constituído como parte da história dessa ditadura.

Como suporte teórico, usaremos obras de pesquisadores que estudaram a história ditatorial, como Jorge Ferreira, Carlos Fico, Marcelo Ridenti, Marcos Napolitano que possuem uma produção histórica recente e consolidada sobre a complexidade dos acontecimentos abordados no recorte deste trabalho.

Sobre a relação entre história, literatura e sensibilidades usamos como suporte trabalhos de Antonio Paulo de Rezende, Sandra Pesavento, Jean Starobinski, Gilles Deleuze e Michel Foucault que abordam a potência do texto literário como fonte histórica. Para compreender e historicizar a relação entre literatura, pessimismo e regime de exceção buscamos autores que pensaram mal-estar, o sentimento de derrota como Walter Benjamin, Arthur Herman e Idelber Avelar.

O primeiro capítulo tem como objetivo principal entender *Zero e Não verás* a partir dos seus diálogos com outros livros, músicas, filmes, com a literatura latino-americana e com problemas históricos, como a experiência com a censura e violência. Evidenciar os entrelaçamentos destes livros com o regime militar, com a tradição literária do pessimismo e com a produção literária ligada às marcas das experiências ditatoriais na América Latina.

O segundo capítulo trata de *Zero* a partir da ideia de que *Zero* é para Loyola uma saúde, no sentido atribuído por Deleuze. Loyola cria uma narrativa que é parte de um tempo, um território e uma política e que constrói sentidos sobre a Ditadura civil-militar. Desta questão buscaremos entender como dialoga, problematiza e constrói alegorias que traduzem parte dos sentimentos da época em que foram produzidos e como tenta construir uma memória sobre esse tempo.

No terceiro capítulo partimos da problematização de *Não verás* como uma alegoria de imaginação pessimista, para informar sobre o Brasil no fim do período ditatorial. Interrogaremos *Não verás país nenhum* como uma escrita para uma ação, um texto de alarme que também é um exercício de indignação e culpa, cujo formato e estilo dialogam com livros como *1984* e *Nós* para produzir uma reflexão crítica sobre o presente e as expectativas que possuía para o futuro do Brasil no momento de feitura.

1 OS ENTRELAÇAMENTOS DE *ZERO E NÃO VERÁS PAÍS NENHUM* COM A TRADIÇÃO DO PESSIMISMO E A DITADURA CIVIL-MILITAR

Você deve notar que não tem mais tute
e dizer que não está preocupado
Você deve lutar pela xepa da feira
e dizer que está recompensado
Você deve estampar sempre um ar de alegria
e dizer: tudo tem melhorado
Você deve rezar pelo bem do patrão
e esquecer que está desempregado.⁴

“Comportamento geral” faz parte de um conjunto de obras culturais que fervilhavam contra a Ditadura e suas consequências. Essa música em particular foi censurada, vítima do autoritarismo em que se baseavam os governantes do Brasil durante o período ditatorial. Ela desafiava o regime e propunha uma reflexão a partir da crítica do cotidiano.

A gravidade e a profundidade dos eventos envolvidos no estabelecimento da Ditadura civil-militar no Brasil afetaram as mais diversas instâncias da sociedade brasileira. Muitas obras, músicas, peças, filmes, foram criadas no período a partir do enfrentamento de uma realidade complexa e conflitante. Com o golpe houve a instalação de um sistema de perseguição e censura. Políticos ligados às esquerdas e aos movimentos populares, artistas, jornalistas e líderes sindicais foram alvo do regime político, através de inquéritos policiais militares, deposições e cassações de mandatos, construindo para além da repressão uma tentativa de intimidação dos opositores da política estabelecida. A partir de 1964, segundo Ridenti:

[...] os artistas não tardaram a organizar protestos contra a ditadura em seus espetáculos. Ainda mais por que os setores populares foram duramente reprimidos e suas organizações praticamente inviabilizadas, restando condições melhores de organização política especialmente nas camadas médias intelectualizadas, por exemplo, entre estudantes, profissionais liberais e artistas. Esse período testemunharia uma super politização da cultura, indissociável do fechamento dos canais de representação política, de modo que muitos buscavam participar da política inserindo-se em manifestações artísticas.⁵

Neste capítulo, buscamos entender a partir de dois livros de Loyola, *Zero e Não verás*

⁴ GONZAGA JR, Luiz. Comportamento geral. In: GONZAGA JR, Luiz. *Luiz Gonzaga Jr.* Rio de Janeiro: Odeon, 1973.

⁵ RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos de 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX.* 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. (O Brasil Republicano, 4). p. 143.

país nenhum, ambos escritos e lançados durante o período ditatorial, como a literatura de Loyola construiu narrativas sobre o regime ditatorial. Nesses livros, buscamos questões históricas e literárias que permeiam a Ditadura Civil Militar implantada no Brasil em 1964. Assim como diz Gilles Deleuze, acreditamos que “literatura é vida”⁶, uma potência criativa que agencia sentimentos, memória e história. Sobre escrever:

É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. Esses devires encadeiam-se uns aos outros segundo uma linhagem particular.⁷

Para Deleuze, cada autor tem uma espécie de linguagem própria, através da sintaxe, da gramática, na formatação do texto. Loyola é um escritor de grande ímpeto estético e de um imenso cuidado na elaboração de seus livros. Ele elaborou diários e dialogou com vários suportes para produzir suas narrativas. Seja com a experiência de jornalista durante um período de repressão e censura, seja no gosto marcante pela leitura, pelo cinema, pelas ruas das cidades onde viveu, pelas memórias da família, pelas angústias cotidianas de um país contraditório e marcado pela violência, Loyola escreveu sobre personagens decadentes, sobre a noite e a cidade, como em *Bebel que a cidade comeu*⁸ onde conta a história de uma bailarina suicida.

Cecília Almeida Salles investigou o processo de criação de Loyola, e sobre os materiais que usou na elaboração de *Não verás* diz:

[...] tínhamos em mãos, diários, anotações, rascunhos, fotos, artigos de jornal e mapas de Ignácio de Loyola Brandão utilizados para produção de seu ‘Não verás país nenhum’ – estávamos diante de uma criação em processo: um mundo complexo e único. Tínhamos, em termos semióticos um sistema concreto de signos. Lendo todo aquele material habitávamos meandros da criação em todo seu fascínio e beleza.⁹

Salles escreve para desmistificar a criação artística, demonstrando o longo complexo processo de elaboração de uma obra literária através da crítica genética do romance de 1981.

⁶ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11.

⁷ DELEUZE, 1997, p. 11.

⁸ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Bebel que a cidade comeu*. 6. ed. São Paulo: Global, 2001. Bebel conta a história de uma bailarina que fica famosa na cidade de São Paulo na década de 1960 e é consumida por ilusões de luxo e glamour e acaba se suicidando. Loyola diz que Bebel foi devorada pela cidade.

⁹ SALLES, Cecília Almeida. *Uma criação em processo*: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum. 1990. 253 f. Tese (Doutorado em Ciências – Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1990. p. 8.

Neste esforço, problematiza a criação do texto a partir do manancial de informações construído e usado por Loyola na elaboração de *Não verás*. Através do trabalho de Salles encontramos um autor extremamente preocupado com o processo de elaboração de suas obras, bem como com o impacto das construções de sentido que foram usadas no livro. Para isso, Loyola preocupou-se com a forma do texto, o ritmo de leitura, a construção espacial da narrativa, com a fundamentação das ideias e formas que ia usar no livro. Como podemos ver na entrevista concedida a Vera Lúcia Silva Vieira:

Loyola Brandão é um entesourador de informações. Diários, anotações, mapas, fotos e, principalmente, artigos de jornais foram utilizados para a produção de *Não verás país nenhum*. Jornais eram lidos, recortados e armazenados para posterior utilização como matéria prima na criação literária.¹⁰

Para usar *Zero* e *Não verás* para discutir a experiência de mal-estar e pessimismo na literatura brasileira durante o Regime Militar, precisamos compreender como se constitui a ligação entre os dois livros, segundo seu autor:

O *Zero* é a instalação de um sistema e o *Não verás* é a consequência desse sistema. Pouca gente analisou *Não verás* sob esse ponto de vista. É gozado isso. Não pegaram! Já ficam imaginando *1984*, do Orwell, *Admirável mundo novo*, do Huxley.¹¹

Estes livros se entrelaçam e se completam, apontando para uma trajetória em que o Brasil e as pessoas que os compõem compartilharam uma experiência de angústia, desinformação e violência. *Zero* e *Não verás* são livros marcados por uma diagramação singular: em *Zero*, os parágrafos são organizados como manchetes de jornal, notícias recortadas, diagramas, figuras, em uma constante sobreposição de temas e ideias, algumas de caráter fantástico.

Em *Não verás* o texto é todo condicionado a uma estrutura de parágrafos de cinco linhas, entrecortado por chamadas que remetem a manchetes ou a propagandas. Nos dois livros as narrativas são compostas por diversas alegorias. No livro de 1974, os personagens vivem em um bairro chamado Boqueirão onde pobres, deficientes, estrangeiros procuram abrigo por serem diferentes ou para se esconder de um violento conflito entre o governo e

¹⁰ VIEIRA, Vera Lúcia Silva; NAXARA, Márcia Regina Capelari. Entre a literatura, a história e a memória: entrevista com Ignácio de Loyola Brandão. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 208, jan.-jun. 2011. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/vieira_naxara.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2014.

¹¹ VIEIRA; NAXARA, 2011, p. 214.

guerrilheiros. No livro de 1981, a narrativa se passa em um futuro sem água e árvores, com uma sociedade enclausurada por favelas, acampamentos de refugiados, em um regime de governo em que não se conhecem os governantes e os sistemas de repressão funcionam de forma extremamente violenta.

Neste trabalho, a ideia de alegoria é compreendida como um produto de uma sensibilidade marcada pelo luto e pela derrota. A alegoria é aqui uma voz que produz sentido na direção da crítica de uma temporalidade sobre a qual uma literatura foi produzida e que também produz agenciamentos. As alegorias são marcantes na produção literária latino-americana, notadamente a marcada pelo período ditatorial. Por não podermos referendar a ideia que as formas ousadas que Loyola e outros artistas tomaram sejam meras alegorias na concepção tradicional, de uma ideia cristalizada, transferida de seu contexto para uma reinterpretação, como diz Avelar:

A explicação mais comum para a proliferação de textos alegóricos durante ditaduras é conhecida: sob condições de medo e censura, os escritores se veriam forçados a usar ‘formas indiretas’, ‘metáforas’, ‘alegorias’ (entendida agora no sentido vulgar, clássico-romântico aludido acima, de uma imagem ilustrativa recobrando, como um véu, uma abstração semântica). Esta explicação nunca me convenceu muito, talvez porque eu recuse conceder aos censores argentinos qualquer mérito por *Respiração artificial*, de Ricardo Piglia, ou dar algum crédito à ditadura de Pinochet por *Lumpérica*, de Diamela Eltit, ou ainda aos generais brasileiros pelas canções de Chico Buarque.¹²

Estudar literatura é debruçar-se sobre sentimentos e sensibilidades. Os sentidos que buscamos aqui não podem ser encontrados em documentos oficiais, em séries, em estatísticas. Não está em paredes frias e em ruínas de concreto. Para construir uma história das sensibilidades no Regime Militar vigente no Brasil entre 1964 e 1985, buscamos uma fonte que é sensível, cheia de afeto e experiências, como diz Pesavento:

[...] em primeiro lugar, a Literatura é fonte para a História dependendo dos problemas ou questões formuladas. Se o historiador estiver preocupado com datas, fatos, nomes de um acontecido, ou se buscar a confirmação dos acontecimentos do passado, a literatura não será a melhor fonte a ser usada... Mas, se o historiador estiver interessado em resgatar as sensibilidades de uma época, os valores, razões e sentimentos que moviam as sociabilidades e davam o clima de um momento dado no passado, ou em ver como os homens representavam a si próprios e ao mundo, a Literatura se torna uma

¹² AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 20.

fonte muito especial para o seu trabalho.¹³

Esses livros contam e fazem sentir uma época e as pessoas que viveram nela. Confrontaremos essas fontes com a história já consolidada, com literatura, com falas de épocas diferentes, com o que os pesquisadores dizem sobre o tempo dessas obras, sobre seus sentidos, suas conexões. Entre um filme italiano e um hollywoodiano, ou os portões de Auschwitz e o centro de São Paulo. Nesses livros encontramos espaços, filmes, sentimentos, figuras históricas produzindo agenciamentos sobre um tempo com a riqueza própria do texto literário. A obra literária pode ser uma fonte de grande riqueza para história. Jean Starobinski fala da potência do texto literário:

A obra em seu começo, opõe-se e combina-se com textos antecedentes, assimila e transforma livros precursores: a sua originalidade, a sua individualidade destacam-se contra um fundo constituído pela massa coletiva de recursos de linguagem, das formas literárias recebidas, das crenças, dos conhecimentos, que ela reativa, critica, e ao qual se acrescenta. São outras tantas camadas e acidentes do terreno (com fontes, afluentes, elevações), em que a obra escolhe o seu local e as suas vizinhanças. Se, de um lado, são, em consequência, menos claros que os limites de uma obra, por outro lado, a obra passa a revelar, por suas múltiplas ligações, um horizonte que não se deixa mais separar dela.¹⁴

Acreditamos que a obra literária é carregada de potência, os livros aqui trabalhados envelheceram e se ressignificaram, criaram outros agenciamentos, outros enraizamentos. Nisso acreditamos que sua importância cresce para história, ainda mais em uma história pautada sobre o sensível:

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e ruptura, tudo isso, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um *agenciamento*.¹⁵

Os dois livros aqui trabalhados constituem agenciamentos que nos permitem indagar e

¹³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras de história e literatura. *História da Educação*, ASPHE/FaE/UFPEL, Pelotas, n. 14, p. 39, set. 2003. Disponível em:

<<http://www.seer.ufrgs.br/asphe/article/viewFile/30220/pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2014.

¹⁴ STAROBINSKI, Jean. A literatura: o texto e seu intérprete. In: LE GOFF, Jaques; NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 134.

¹⁵ DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Cecília Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011. p. 18.

investigar sobre a temporalidade em que foram criados. *Zero*, de 1974, é contado com um enredo irônico, angustiante e absurdo. Conta a história de José e Rosa entre o governo ditatorial, guerrilheiros e um bairro que se transforma em refúgio a todos os diferentes. *Não verás* foi publicado em 1981 e é uma distopia que conta com uma narrativa profundamente alegórica, marcada por um sentimento de pessimismo e derrota. *Não verás* possui um Brasil futurista, devastado e ainda ditatorial onde seu protagonista, Souza, descobre um inexplicado furo na mão que é o ponto de partida para uma jornada de decadência pautada pelo calor, pelo cheiro de morte e sensação de um fim inevitável e cruel.

Esses livros de Loyola constroem uma visão pessimista da situação do Brasil e permitem uma leitura de processo a partir das escolhas que suas narrativas transparecem. Em *Zero* a fragmentação do texto e a forma como são trabalhadas as questões da violência e do Estado estabelecem uma percepção de visão ditatorial. Em *Não verás*, lançado sete anos depois de *Zero*, já dentro de um processo político que se direcionava para abertura política, o que encontramos é um agravamento do que foi visto no livro de 1974, vislumbrando o retorno do processo democrático, a narrativa de Loyola se torna mais grave e cruel. Nesse ponto, o argumento de Avelar, de que as ditaduras que assolaram a América Latina deixaram sobre alguns escritores a marca profunda da derrota,¹⁶ pode ser aplicado a Loyola. Em *Não verás* o que vemos é o trabalho do luto sobre a experiência do autor com a ditadura.

Junto dessa marca ditatorial, Loyola escolheu escrever esses livros reforçando uma posição pessimista frente à sua realidade. Dessa forma, entendemos que também precisamos compreender o funcionamento do pessimismo como argumento histórico.

A história do pessimismo se entrelaça com a história do ocidente. Segundo Arthur Herman (2001), há uma longa tradição no sentimento de decadência no ocidente presente nos escritos dos intelectuais e nos produtos culturais. Esse pessimismo tem uma história e essa história ainda precisa ser escrita em seus detalhes, mas sabemos através do livro *A ideia de decadência na história ocidental* (HERMAN, 2001) que o pessimismo atravessa de tratados militares até a literatura de ficção e possui muitas formas e apropriações. Uma das questões que nos orienta neste texto é o caráter histórico desse pessimismo, que está ligado ao posicionamento político e as escolhas literárias do autor dos livros analisados, no caso a postura de Loyola contra o regime ditatorial que comandou o Brasil de 1964 a 1985.

Essa forma de pessimismo é comum a um conjunto de obras literárias que questionaram regimes autoritários ao longo do século XX, como os livros de George

¹⁶ AVELAR, 2003.

Orwell.¹⁷ O que os une é a angústia e o desejo de mudança e reflexão, que pode ser observado na potência de seus livros e na história desses autores e de muitos outros que se empenharam a construir obras que praticam o pessimismo de uma época, assim colocando-o em evidência.

O pessimismo como objeto de estudo é um sentimento que parte do exercício de crítica de uma realidade e de suas possibilidades. O objeto de Herman no seu livro é o pessimismo enquanto tradição intelectual, que ele chama de “pessimismo cultural”, parte indissociável do pensamento ocidental, acentuando-se no processo de consolidação do capitalismo:

O capitalismo não é somente penoso ou complicado para os excluídos de seus benefícios, capazes de imensa destruição física propensos a súbitas manifestações obscenas e vulgares, esquecidos de ‘assuntos mais elevados’ e de suas próprias tradições espirituais. O pessimismo cultural persiste na afirmativa de que o curso normal e habitual da sociedade civil segundo o modelo ocidental, enquanto sociedade capitalista ou ‘mercantil’, pautada em princípios racionais e científicos, em instituições políticas democráticas e em atitudes culturais e sociais conscientemente ‘modernas’, aguarda seu próprio apocalipse secular. Uma inevitável ruína paira sobre seus produtos e suas realizações.¹⁸

O pessimismo está presente nos livros de Loyola. Seus personagens são sujeitos confusos e decadentes, suas cidades são desorganizadas e infladas. Há nesses textos uma necessidade de alarme e crítica. A angústia de Loyola em *Zero e Não verás* é própria e presente da época em que foram publicados, durante a Ditadura, mas também signos de uma longa tradição literária de crítica de questões ligadas ao capitalismo e ao autoritarismo.

Sob o argumento de salvar o Brasil, setores da sociedade civil e a maior parte do comando das forças armadas depuseram o presidente João Goulart em 1964 e instalaram uma ditadura que suspendeu direitos políticos, cassou, prendeu e matou estudantes, operários, jornalistas, políticos e até mesmo militares contrários ao regime.

A história do Regime Militar no Brasil é complexa. Neste trabalho concordamos com a fala de Luiz Ruffato sobre a Ditadura em 1964:

Sob o argumento de ‘evitar o caos político-econômico-social e a guerra civil, que ameaçava o país’, os militares, liderados pelo general Olímpio Mourão Filho, comandante da 4ª Região Militar, sediada em Juiz de Fora (MG), depuseram o presidente João Goulart na madrugada de 31 de março para 1

¹⁷ George Orwell (Motihari, Índia Britânica, 25 jun. 1903 – Londres, 21 jan. 1950), membro do partido comunista inglês, foi jornalista e escritor. Escreveu a fábula *Revolução dos bichos* (*Animal farm*) em 1945, e 1984 em 1948, textos com forte caráter político que criticavam duramente o autoritarismo em seu auge.

¹⁸ HERMAN, Arthur. *A ideia de decadência na história ocidental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 16.

de abril, inaugurando um dos períodos mais tenebrosos da história brasileira. Foram vinte e um anos até a eleição indireta de Tancredo Neves, em 15 de janeiro de 1985, conquistada após um amplo movimento da sociedade civil pelo fim da intervenção das forças armadas. O legado deste período de desmandos, repressão e censura foi a desorganização dos sistemas de educação e saúde, a expansão dos círculos de corrupção, o aprofundamento do fosso entre as camadas mais ricas e mais pobres da sociedade, a propagação da violência urbana e principalmente a perda de confiança nas instituições.¹⁹

A gravidade e a profundidade dos eventos envolvidos no estabelecimento da Ditadura Civil Militar no Brasil afetaram as mais diversas camadas da sociedade brasileira. Com o golpe houve a instalação de um sistema de perseguição e censura.

Em 1964 o golpe civil-militar que tirou o presidente João Goulart da presidência foi chamado de legalista e defensor da pátria, por setores conservadores da imprensa como no editorial do jornal *O Globo*:

Salvos da comunização que celeremente se preparava, os brasileiros devem agradecer aos bravos militares, que os protegeram de seus inimigos. Devemos felicitar-nos porque as Forças Armadas, fiéis ao dispositivo constitucional que as obriga a defender a Pátria e a garantir os poderes constitucionais, a lei e a ordem, não confundiram a sua relevante missão com a servil obediência ao Chefe de apenas um daqueles poderes, o Executivo.²⁰

Assim como *O Globo*, a *Folha de São Paulo*²¹ e o *Jornal do Brasil*²² estamparam suas páginas de destaque com notícias informando sobre a deposição do presidente João Goulart. Outros veículos de comunicação impressa acentuaram o caráter de “contrarrevolução” e que o golpe impediu o prosseguimento de “sublevações comunistas” por parte de João Goulart. Houve também silêncios e falas contrárias. A história do Regime Militar é um campo de disputa, onde a censura e a repressão ocuparam um lugar de destaque.

Os escritores que se deslocaram para o lugar de enfrentamento e denúncia o fizeram também rompendo com a tradição literária vigente, encontrando na sobrecodificação alegórica uma ferramenta para trabalhar a criação sobre a sombra ditatorial. Segundo Idelber Avelar, a literatura ditatorial e pós-ditatorial converteu-se em novos temas e tomou lugar fundamental nesse processo:

¹⁹ RUFFATO, Luiz (Org.). *Nos idos de março*: a ditadura militar na voz de dezoito autores brasileiros. São Paulo: Geração Editorial, 2014. p. 7.

²⁰ EDITORIAL. *O Globo*, p. 2, 2 abril 1964.

²¹ EDITORIAL. *Folha de São Paulo*, 2 abril 1964.

²² MATÉRIA DE CAPA. *Jornal do Brasil*, 1 abril 1964.

A narrativa escrita sob a ditadura viu uma proliferação de grandiosas máquinas alegóricas que tentavam elaborar mecanismos de representações de uma catástrofe que parecia irrepresentável. Retratando países ficcionais aterrorizados por tiranos sangrentos, pequenos povoados imaginários ocupados por invasores iníquos ou animais misteriosos, missas negras repletas de alusões satânicas e corpos sacrificiais.²³

A alegoria como sintoma de uma ficção ditatorial coloca algumas das características dos textos de Loyola em evidência e os categoriza junto de uma literatura que é mais abrangente, dialogando com a experiência latino-americana. Em *Zero* podemos ver os elementos místicos citados por Avelar atravessando o caminho de José, principalmente na passagem em que José encontra o Homem²⁴ e tem a experiência mística que o porá em conflito com sua realidade.

Não verás se encaixa nessa relação por ser um livro fundamentado no seu caráter alegórico. É uma narrativa de futuro pessimista, onde diversos elementos, como a modernidade, as críticas à cidade e a política aparecem como fundamentos para um exercício crítico do presente. A característica distópica do livro de 1981 o leva de encontro à tradição da ficção científica, se aproximando de textos como *Respiração artificial*, *Admirável mundo novo*, *Fahrenheit 451*, *1984*, *Nós*²⁵. Segundo Avelar, livros como *Não verás*:

[...] são microcosmos textuais de uma totalidade que agora só podia ser evocada de forma alegórica: em geral, retratam um certo intervalo, um período circunscrito em que a história é suspensa e o tempo secular, progressivo, dá lugar a experiências que parecem eternizadas, desprovidas de progressão, como se a ordem reinante não fosse outra que a da natureza.²⁶

Em *Não verás*, o tempo disforme é exposto através de uma memória das transformações atravessadas pelos personagens, uma memória que é também uma ferramenta de transgressão e transformação. Para Souza, a memória é uma ferramenta contra o esquecimento de uma história que não pode ser contada, uma história fundamentada na alegoria, uma alegoria que se constrói de ruínas. *Não verás* é a alegoria da natureza morta, a face estética da derrota política.

A crítica presente em *Não verás* baseada no caos político e ambiental, se apoia em uma tradição literária que produziu livros importantes no século XX, baseados na crítica à sociedade de consumo, ao autoritarismo e à tecnologia e com viés pessimista, aos quais

²³ AVELAR, 2003, p. 84.

²⁴ BRANDÃO, 2010, p. 126.

²⁵ PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

²⁶ AVELAR, 2003, p. 84.

encontramos referências tanto nos livros como nas falas de Loyola.

Aldous Huxley escreveu em *Admirável mundo novo*²⁷ sobre uma sociedade em que Henry Ford é cultuado como visionário e o T, nome de seu automóvel revolucionário, é um símbolo religioso. A ciência e o racionalismo controlam cada aspecto da vida humana, do sexo à reprodução; as castas sociais são definidas geneticamente através de reprodução assexuada; uma droga, a soma, é criada para manter as pessoas calmas e felizes; há controle e rigidez por todo romance. Em *Admirável mundo novo* o sucesso da vida moderna e progressista limita e amedronta a vida, o ritmo acelerado e produtivo separa as pessoas. A “eugenia” que assustaria o mundo ao ser política com o nazismo, ganhou força no final do século XIX²⁸ e é usada para demonstrar como a racionalidade é cruel, instituindo diferenças entre os homens antes mesmo de eles nascerem.²⁹ O livro de Huxley demonstra que o progresso oprime e mesmo o desenvolvimento não trará satisfação ao homem, um processo de crítica que dialoga com os tecnocratas que aparecem em *Não verás*.

Quando *Fahrenheit 451* foi escrito por Ray Bradbury, entre 1947 e 1953, a imagem dos nazistas realizando uma cerimônia para queimar livros subversivos já havia circulado o mundo. A ideia de um romance em que uma forma de governo autoritária fizesse os bombeiros queimarem livros em nome da liberdade e da sociabilidade dos indivíduos não era tão absurda, mas chocava imaginar esse tipo de violência no futuro. A aventura do bombeiro Montag, com seu trabalho de queimar livros sem questionar, obedecendo cegamente ordens, ao tempo em que sua esposa consome pílulas incessantemente, fez com que ele não suportasse a reflexão trazida pela leitura. Em *Fahrenheit*, ler é um desafio subversivo. Acometido de curiosidade e do impulso transgressor fornecido por uma desconhecida, Montag começa a ler o que costumava queimar, então abandona sua vida normal entrando em uma aventura pela sobrevivência do seu corpo físico e dos livros que carrega, até tornar-se guardião da memória de um livro. Em *Zero*, José lê compulsivamente, inclusive livros proibidos, buscando compreender sua realidade.

Os elementos que aparecem em *Admirável mundo novo* e em *Fahrenheit* também fazem parte dos livros de Loyola, principalmente *Não verás*, sua proximidade está pautada em laços formados através dos traumas do século XX. As propostas de modernidade e o progresso só vieram para alguns e mesmo estes ainda sofreram as consequências dessa modernidade, seja pela guerra, pela exclusão ou pela experiência dos estados opressores.

²⁷ HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução de Lino Vallandro. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

²⁸ HERMAN, 2001, p. 142.

²⁹ Sobre eugenia e estado, experienciar a série de jogos Bioshock da produtora Irrational/2K Games.

As críticas à ideia de progresso, ao desenvolvimentismo, ao objetivismo, racionalismo e outros ismos vão se estabelecer na literatura do século XX como uma característica da modernidade. Segundo Octávio Paz, “a modernidade não pode ser medida pela sua capacidade de realização, mas sim pela sua capacidade de construir crítica e autocrítica a sua condição”.³⁰

A literatura do século XX tornou-se um elemento de construção dessa crítica, seja em fábulas políticas mais próximas de *Zero*, como *Revolução dos bichos*, *Fahrenheit 451*, *Fazenda modelo*, assim como em narrativas com um viés mais ligado à ficção científica, que tem como marco o *Frankenstein* de Mary Sheley e permanece viva até hoje, como é possível ver em várias plataformas, mais acentuadamente no cinema e nos videogames,³¹ e se aproximam da estrutura do enredo escolhido por Loyola para *Não verás*, onde diversos elementos se unem para formar um universo opressor. Loyola usa o clima, a sujeira e a cidade como ferramentas para estabelecer sua atmosfera de terror e opressão.

O pessimismo aparece no texto de *Zero* em diversos aspectos. O principal é a cidade, que aparece em desorganização opressiva, marcadamente no Boqueirão, bairro onde José vive de matar ratos em um cinema. *Zero* parece uma colcha de retalhos, cada história e notícia formam um mosaico, onde evidenciam: pobreza, confusão e violência. Loyola usa a construção dos espaços e dos personagens para potencializar um cenário angustiante, como podemos ver em *Zero*:

Na pensão, ele se lava no tanque (de manhã, a dona tranca o banheiro para não usarem o chuveiro quente), com sabão de pedra. Café é no bar da esquina. Operários esquentam marmitas num fogão coletivo. Eles têm olhar parado. Construções: a cidade vedada com tapumes. Linhas telefônicas, água, esgoto, luz. Buracos ao comprido das ruas. Ônibus devagar no trânsito congestionado. A dor de cabeça que José tem todas as manhãs começa a passar. O cinema abria às dez e meia. Os mesmos espectadores, todos os dias. Eles não iam ver o filme. Iam dormir. Tinham passado a noite pelos bares. Gente que vinha dos cortiços, bancos de jardim, parque Dom Pedro, cadeia, bordéis. Cheiro de álcool, maconha, sujeira, desocupação, desprezo. Começavam a dormir, dois filmes seguidos, acordava, três horas depois para o intervalo de cinco minutos. Voltavam a dormir e iam assim até o fim do dia.³²

³⁰ PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo a vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p 17.

³¹ A plataforma digital que os videogames possuem permite a emulação dos mais sinistros enredos, com cada vez mais poder de imersão. Sobre jogos que tocam na questão, ficção científica crítica ao desenvolvimentismo e ao progressismo destacam-se *Bioshock (1,2 e Infinite)*, *Resident Evil*, *Half Life*, *Deus Ex-maquina*, *Far-cry*, *Bloody Dragon* entre outros, que continuam como um campo da cultura não explorado pelas ciências humanas, principalmente a história.

³² BRANDÃO, 2010, p. 109.

Como podemos ver no trecho, a atmosfera de *Zero* é uma justaposição de elementos, no grafismo das páginas, que simulam notícias de jornais com colunas e caixas de diálogo, somando ideias e personagens a trajetória de José, que entre toques de recolher, depoimentos sobre tortura na polícia e notícias de revolucionários assaltando bancos atravessam experiências místicas e o relacionamento com Rosa.

Zero aparece como uma representação de um cotidiano e usa para isso uma multiplicidade de estratégias e sentidos. Nas páginas do romance vemos fragmentos de textos, imagens, referências a músicas, filmes e notícias políticas. Como diz Agnes Heller, “o cotidiano envolve uma margem de liberdade em que a própria ordenação da cotidianidade pode se transformar numa ação política”.³³ *Zero* propõe a sobreposição de ideias para uma aproximação do cotidiano de uma época, ao menos a um fragmento urbano e político desse cotidiano.

As cidades personagens de *Zero* e *Não verás* são constituídas a partir das vivências urbanas do autor. Nascido na pequena Araraquara e tendo vivido boa parte da vida adulta em São Paulo, Loyola coloca em seus livros cidades complexas, espaço para rebeldia, criação, aventura, bem como símbolo da repressão e angústia. As cidades de Loyola se encontram com as de Calvino:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.³⁴

As cidades aqui presentes são palcos e também personagens. Loyola construiu em suas obras cidades que vivenciam o caos. Em *Não verás* temos a cidade de São Paulo sofrendo com processo de degradação ambiental, poluição, calor extremo, doenças desconhecidas e escassez de água. A população da cidade bebe água racionada, feita com urina reciclada para não morrer de sede. A comida é industrial e também racionada, além da existência de campos de exclusão: os *acampamentos paupérrimos*.

Maria Stella Bresciani, ao elencar as sete possíveis portas da cidade,³⁵ nos chama a

³³ HELLER, Agner. *O cotidiano na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. p. 32.

³⁴ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 150.

³⁵ BRESCIANI, Maria Stella. As sete portas da cidade. *Espaço & Debates*, Revista de Estudos Regionais e Urbanos, Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos, p. 10-15, 1981.

atenção para a reeducação dos sentidos do habitante da cidade, já que esta é um espaço de transformações constantes. É importante observar como o ser urbano se orienta dentro do espaço urbano, dessa forma podemos citar Ignácio Loyola como habitante e ao mesmo tempo habitado pelas cidades nas quais construiu dentro de seus livros.

Ao ser questionado sobre a possibilidade de ter escrito um livro “profético” relacionando a *Não verás*, Loyola insiste que não escreveu para profetizar o destino do Brasil e de São Paulo, pois não teria como fazer isso, mas sua escrita veio para mostrar as possibilidades: “não faço um livro profético do que virá a ser. Mas do que pode vir a ser”.³⁶

A cidade é um espaço repressor, com atmosfera sufocante, um espaço urbano conduzido por um ordenamento social, com lugares e posições definidas. A São Paulo futurista de *Não verás* poderia ser também uma das cidades reais tomadas por Bauman para exemplificar as relações de medo vivenciadas no século XX. Conforme o autor afirma,

[...] devemos recordar, antes de mais nada, que as cidades, nas quais vive atualmente mais da metade do gênero humano, são de certa maneira os depósitos onde se descarregam os problemas criados e não resolvidos no espaço global. São depósitos sob muitos aspectos. Existe por exemplo, o fenômeno global de poluição de ar e da água [...].³⁷

Para Bauman, os problemas das cidades as constituem e são símbolos dos problemas modernos. Dessa forma, podem ser estudadas para compreensão das diferenças, das exclusões e das violências. A cidade Literária de Loyola nasce da São Paulo múltipla e problemática que o autor vivia cotidianamente como jornalista. Loyola construiu uma percepção da cidade pautada numa experiência marcada pela diversidade. Em entrevista, diz:

Então, quem é que podia, quem é que circulava por todos os meios? Como jornalista, eu cobria a greve, os estudantes, os sindicatos, variedades etc. Então, eu estava em todas as partes, e o jornalista é que tinha uma visão mais ampla do que acontecia.³⁸

Loyola tentou imprimir em seus livros essa percepção múltipla. Essa é uma característica que pode ser vista em *Bebel que a cidade comeu*, *Cadeiras proibidas* e *Pega ele, Silêncio*. As cidades são símbolo do progresso da modernidade e também do fracasso e dos que foram excluídos e transformados nos problemas da cidade. Para Vieira, Loyola é um

³⁶ *Cadernos de Literatura Brasileira*: Ignácio de Loyola Brandão, São Paulo, Instituto Moreira Sales, n. 11, jun. 2001.

³⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 78.

³⁸ VIEIRA; NAXARA, 2011, p. 214.

observador e um reconstrutor das cidades:

Loyola Brandão é sensível às questões que envolvem a urbe – lugar de lembranças, memórias e agitações políticas. Reconstruindo esteticamente a cidade de São Paulo e seu cotidiano, envereda-se por seus caminhos com o olhar atento e ávido para observá-los cruamente, revelando suas entranhas, sensibilidades e os ressentimentos que brotam de suas ‘ruas-veias’. O literato dedica livros a refletir sobre a cidade, pois aí estaria o ‘sumo indecifrado’, os detalhes e minúcias ‘mais banais que ninguém vê’ e que o instigam e o inspiram.³⁹

Ao escrever sobre a cidade Loyola a reinventa e busca construir novos sentidos sobre ela. Em *Zero*, a cidade é mais descaminho e perdição, em *Não verás*, é prisão e repressora. Loyola enfatiza a não linearidade de suas ideias, pois para ele, ser fragmentado e inconsistente faz parte do processo imaginativo da sua escrita:

[...] sou um *criador* de literatura, não um analista. Deste modo, sou desordenado, fragmentado, caótico, traduzo e interpreto ficcionalmente a realidade, sou filtro e espelho, capto e me expresso através de símbolos. Sou incoerente e paradoxal, porque aquilo que reproduzo também o é. Trabalho com a transfiguração do real, acrescentando o imaginário. Ainda que, vivendo no Brasil, um escritor não necessite tanto do caráter inventivo, pois a realidade tem alto toque de fantasia e irrealidade, o nosso espanto é permanente, a perplexidade é o eixo condutor.⁴⁰

Ao falar sobre *Zero*, Loyola enfatiza a importância de escrever para uma utopia (“minha geração acreditou numa utopia”)⁴¹ de embate e confronto contra o regime militar, o cerceamento de informações, repressão e censura, onde a literatura agiria como uma saúde, oferecendo aos intelectuais a possibilidade de confrontar o inimigo:

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.⁴²

A literatura de Loyola é investida de ação, tanto de denúncia quanto de crítica.

³⁹ VIEIRA, Vera Lúcia Silva. *Ignácio de Loyola Brandão: memória e literatura, a escrita como exercício de indignação*. 2011. 234 f. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista, Franca, 2011. Disponível em:

<<http://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/vera-ls-vieira.pdf>>. Acesso em: 8 set. 2013. p. 208.

⁴⁰ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Literatura de resistência. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 175.

⁴¹ *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2001, p. 39.

⁴² *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2001, p. 19.

Segundo o autor, a escrita é uma forma de protesto e informação. A fala de Loyola se encontra com a reflexão de Deleuze na abertura de *Crítica e clínica* quando este afirma que Literatura é vida, é potência, uma saúde que opera tanto para o escritor quanto para o leitor:

Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo, como no ‘caso Nietzsche’. Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro [...], mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis.⁴³

O que encontramos no cruzamento da reflexão de Deleuze com as palavras de Loyola é que escrever estes livros, investidos da saúde que permitira que a ação de fala, de protesto, de revolta do escritor expusesse o que a sensibilidade do indivíduo que experiencia o regime de exceção, a violência desde 1964, agravada em 1968, presente na figura dos militares, nos corpos violentados, nos desaparecidos, nas notícias censuradas, possa ser substância para saúde de Loyola, dos brasileiros, para construção de uma memória e uma história deste período de violência.

A linguagem que o autor coloca em *Zero* é resultado de uma visão de mundo em que urgia manifestar-se, havia algo errado, algo que incomodava e feria o autor e as pessoas com quem ele convivia, e esse incômodo foi empregado na construção dos livros. No prefácio da edição comemorativa de 35 anos do romance, Loyola fala buscando os dias que remetem a *Zero*. Mesmo tanto tempo após, este livro ainda é uma saúde, trata de um tempo que deixou feridas abertas que refletem sobre a percepção da história e do presente, portanto ainda é neurose.

Quando escreveu *Zero*, entre 1964 e 1973, o autor exercia a função de jornalista em um jornal de linha editorial de centro-esquerda, o *Última Hora*, até o ano de 1966, quando foi para *Revista Cláudia*. Cotidianamente via a censura atuar:

O Estado foi visto como inimigo – que devia ser derrubado, afrontado, enfrentado. Estávamos numa guerra. E havia, claro, a frustração dessa geração de jornalistas, por não poder mostrar nos jornais aquilo que estava

⁴³ DELEUZE, 1997, p. 13-14.

acontecendo. Penso que isso provocou uma impotência tal que nos levou para uma literatura forte em denúncias.⁴⁴

Loyola colocou sua saúde e a necessidade de manifestar-se em *Zero*. O livro foi composto como um amontoado de notícias e histórias vistas pelo autor e arquivadas, em torno das quais desenvolveu os personagens e as características literárias. O autor diz que foi para “enganar a censura”,⁴⁵ mas rejeitamos essa ideia. As formas e sentidos alcançados por Loyola não cumprem apenas o enunciado menor de enganar a repressão, até porque o livro foi investigado e proibido. *Zero* cria uma linguagem e produz sentidos, não existiria em outra forma, não marcaria um tempo se não fosse agressivo como é.

Zero tornou-se mais importante que sua proibição, motivou discussões, manifestos e espetáculos em outras linguagens como no balé e teatro.⁴⁶ Continuou lido após o fim do Regime Militar e ainda é, hoje, um livro potente. O Brasil de *Zero* continua, ainda é um país violento, contraditório, pobre e confuso. Segundo Chartier, a escrita como uma característica do mundo moderno carrega muitas ambiguidades e a mais grave é que ao mesmo tempo em que o escritor é tido como um porta-voz de uma sensibilidade e produtor de cultura, ele também é acusado, perseguido e censurado por suas palavras:

A cultura escrita é inseparável dos gestos violentos que a reprimem. Antes mesmo fosse reconhecido o direito do autor sobre sua obra, a primeira afirmação de sua identidade esteve ligada à censura e à interdição dos textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas.⁴⁷

O livro *Zero* foi publicado primeiro em Milão em 1974 pela Editora Fetrinelli, trazido e publicado no Brasil no ano seguinte, em julho de 1975, por Lúcia Jobim da Editora Brasília/Rio.⁴⁸ A censura não demorou a ver o livro, que foi sucesso na Itália, e segundo Luciana Stegagno Picchio, professora de literatura brasileira e portuguesa da Universidade de Roma,⁴⁹ começou a ser investigado desde a Itália:

⁴⁴ *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2001, p. 39.

⁴⁵ VIEIRA; NAXARA, 2011, p. 211.

⁴⁶ Em 1992 a peça (*Zero*)² foi encenada pelo Balé da Cidade de São Paulo em um espetáculo de Teatro-dança, coreografado e dirigido por Johann Kresnik. Henry Thorau e Ignácio de Loyola Brandão atuaram como consultores da montagem. In: PONZIO, Ana Francisca. Balé da cidade encena o caos. *Jornal da Tarde*, 24 fev. 1992.

⁴⁷ CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999. p. 23.

⁴⁸ BRANDÃO, 2010, p. 18.

⁴⁹ BRANDÃO, 2010, p. 18.

Um dia, Luciana me avisou que o adido militar da embaixada brasileira estava enviando notícias e recortes sobre *Zero* para política Federal em Brasília. Para esse adido *Zero* denegria a imagem do Brasil no exterior. Todas as críticas denunciavam a ditadura militar daqui.⁵⁰

Zero foi proibido pelo Ministro Armando Falcão por alegação de ofender a moral e os bons costumes e foi vendido até esgotar as edições que já haviam sido impressas. A proibição foi baseada no Decreto Lei 1077/70:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.

Parágrafo único. O Ministro da Justiça fixará, por meio de portaria, o modo e a forma da verificação prevista neste artigo.

Art. 3º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e a apreensão de todos os seus exemplares.⁵¹

A notificação recebida pela editora era, segundo Sandra Reimão, uma nota padrão que consistia em proibir “a publicação e circulação em todo território nacional [...] bem como determino a apreensão de todos os seus exemplares expostos à venda, por exteriorizarem matéria contrária à moral e aos bons costumes”.⁵²

A censura a livros durante o período ditatorial consistia num sistema diverso de denúncias que podiam ser feitas por qualquer membro do governo que considerasse o conteúdo dos livros impróprios e fizesse a denúncia ao Departamento de Censura a Diversões Públicas em Brasília. O processo de censura prévia não funcionava com os livros devido ao volume de obras publicadas, mas algumas editoras enviavam livros antes da publicação, temendo o recolhimento posterior. Obras como *Zero* e *Aracelli, meu amor*⁵³ só foram proibidas meses depois de publicados. Segundo Reimão, o traço geral que liga as proibições literárias é a ligação com uma literatura de violência, o que é o caso de *Zero* e *Aracelli, meu*

⁵⁰ BRANDÃO, 2010, p. 18.

⁵¹ BRASIL. Decreto-lei n.1077 de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, §8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11804.htm>. Acesso em: 2 ago. 2014.

⁵² REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2011. p. 52.

⁵³ *Aracelli, meu amor*, de José Loureiro, é um romance baseado em um crime real: o estupro e assassinato de uma menina de 9 anos, Aracelli Cabrera Crespo, por jovens de famílias ricas de Vitória no Espírito Santo. O caso gerou um processo judicial porque José Loureiro usou os nomes reais dos agressores. Ver: LOUZEIRO, José. *Aracelli, meu amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

amor:

O traço que parece mais evidente entre essas obras literárias é a filiação a uma certa literatura da violência: violência física e psicológica das prisões e da tortura, a impunidade dos criminosos como mecanismo propulsor da violência, a violência ensandecida e sem rumo dos marginalizados e excluídos – violências essas que o regime militar propiciara e se esforçava por ocultar.⁵⁴

Se a proibição desses livros foi para ocultação de suas violências, esta não teve o efeito esperado pelos censores. A proibição de *Zero*, junto a *Aracelli, meu amor* de José Loureiro e *Feliz ano novo* de Rubem Fonseca, sob a alegação de que feriam a moral e os bons costumes, foram fundamentais para a feitura do *Manifesto dos 1046*, redigido em 1977, que reunia artistas e intelectuais para buscar informações e principalmente protestar contra a atuação de Armando Falcão, então Ministro da Justiça. O manifesto foi liderado pelo escritor Jeferson Ribeiro de Andrade, que recolheu as assinaturas de 1046 intelectuais⁵⁵. O manifesto não foi entregue ao ministro:

No dia 25 de janeiro de 1977, quatro escritores, Hélio Silva, Nélida Piñon, Jeferson Ribeiro Andrade e Lygia Fagundes Telles, foram a Brasília para entregar o manifesto ao senhor Armando Falcão, que se negou a recebê-los, enviou apenas um insignificante auxiliar de gabinete de nome Alberto Resende Rocha, que, displicente e com má vontade, apanhou o documento e agradeceu. Nada mais disse. Falcão, que morreu em fevereiro de 2010, ficou famoso por uma frase ‘Nada a declarar’. Sobre tudo o que lhe perguntavam tinha a mesma e invariável resposta.⁵⁶

O manifesto ganhou destaque na imprensa, sendo matéria no *Jornal do Brasil*,⁵⁷ no dia seguinte à tentativa de entrega e foi noticiado no jornal *O Estado de São Paulo* em 29 de janeiro sobre as atitudes esquivas autoritárias do Ministro, que respondeu em 30 de janeiro sobre as críticas feitas pelo então Senador Itamar Franco (MDB) só falar após o parecer do Departamento de Polícia Federal.

O manifesto ficou marcado como uma tomada de posição no sentido de expor a censura e os censores a uma atitude, uma ação estratégica no combate à tentativa de silenciar essa voz dissonante a do Estado. Como diz Reimão:

⁵⁴ REIMÃO, 2011, p. 51.

⁵⁵ BRANDÃO, 2010, p. 33.

⁵⁶ BRANDÃO, 2010, p. 33-34.

⁵⁷ 1º CADERNO, *Jornal do Brasil*, 26 jan. 1977.

Foram muitos os atos e as manifestações contra a censura por parte de grandes escritores, como Jorge Amado e Erico Verissimo, e também por parte de grandes intelectuais e editores, como Ênio Silveira; e, por fim, e talvez principalmente, foram muitos os atos de resistência protagonizados por uma legião de anônimos – pequenos e médios editores, impressores e livreiros que, no limite de seus campos de ação, atuaram com dignidade e em prol da liberdade, mesmo em tempos sombrios. Não nos esqueçamos de incluir os leitores nessa silenciosa legião de pessoas que, com pequenos atos, buscaram preservar os direitos humanos essenciais nas adversidades – pois, lembremos, em certos momentos, até mesmo comprar, carregar e guardar alguns livros podia ser perigoso.⁵⁸

O texto do manifesto é claro e direto, fala dos constrangimentos causados pela censura e do esforço de silenciamento do regime para com os intelectuais, mas não usa os termos “Ditadura”, nem “Regime Militar”, evidenciando uma via tática de cobrança:

Cabe a todos nós, especialmente neste momento ao Senhor Ministro, decidir se há uma história, uma cultura e uma língua brasileira a merecerem resgate, preservação, manutenção permanentes. Se afinal somos ou não viáveis como povo pensante, ou se acaso devemos abafar para sempre o potencial criativo desta Nação.⁵⁹

O ano de 1977 foi marcado pelo aumento considerável da oposição à Ditadura com o retorno às manifestações de rua estudantis, que tiveram como destaque a invasão e depredação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo pela polícia militar em decorrência do congresso da União dos Estudantes do Brasil (UNE) e da consolidação da atuação da sociedade civil contra o regime, através da atuação das entidades civis: OAB, CNBB, SBPC, entre outras.

Durante a crise estudantil de 1977, muitas vozes expressivas de diversos setores sociais, profissionais, religiosos e culturais se manifestaram na carona dos protestos de rua. Não houve um dia, naquele ano, em que a imprensa não publicasse notícia sobre as ‘siglas da democracia’. Foi uma verdadeira sopa de letras que se tornaram sinônimas da oposição democrática ao regime: OAB, CNBB, SBPC, ABI. Era o apogeu da crença na ‘sociedade civil’, termo que se consagrava como expressão da luta por democracia, contrapondo-se ao lugar do poder autocrático, o Estado.⁶⁰

O Manifesto dos escritores é uma cobrança e uma lembrança, mas não podia ser

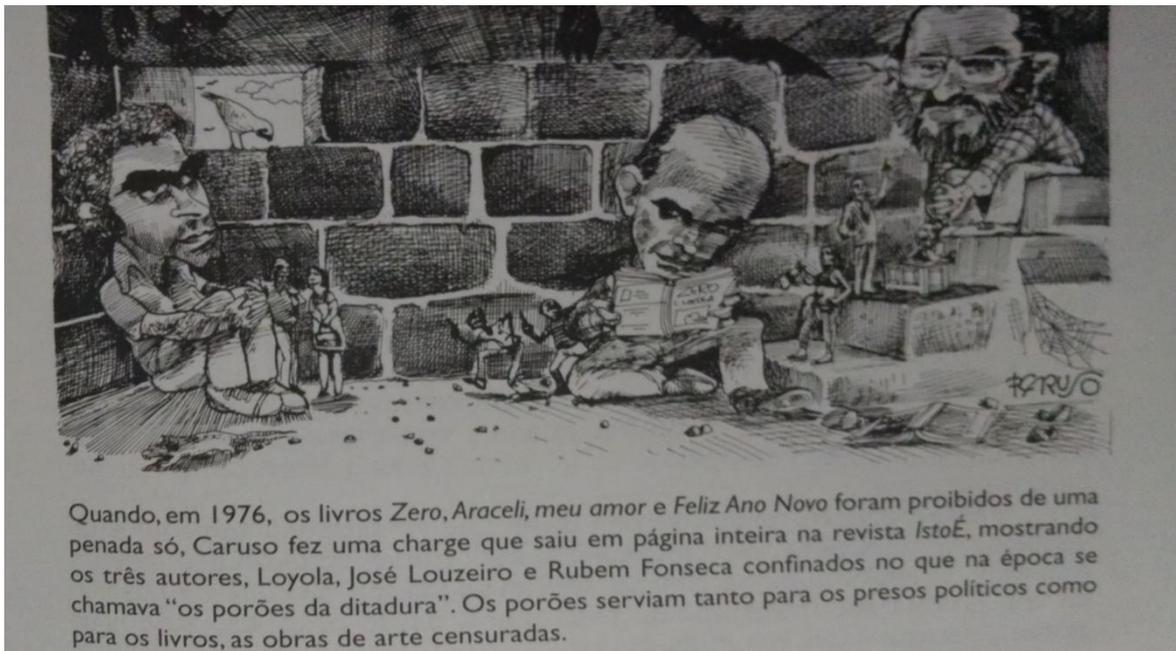
⁵⁸ REIMÃO, Sandra. Proíbo a publicação e circulação...: censura a livros na ditadura militar. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 88, jan./abr. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v28n80/08.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

⁵⁹ ANDRADE, Jeferson Ribeiro. O manifesto. In: BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 13. ed. São Paulo: Global, 2010. p. 35.

⁶⁰ NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 262.

agressivo ou suscitar uma resposta violenta de alguém com perfil tão conservador quanto o do então ministro da justiça Armando Falcão. Mesmo inspirado pela censura de três livros, o *Manifesto dos 1046* só menciona o livro de Loyola. O manifesto contou com apoio dos principais meios de imprensa. Foi divulgado e discutido e em 1976 Chico Caruso, cartunista da revista *IstoÉ*, fez uma charge na qual retratava Loyola, José Louzeiro e Rubem Fonseca aprisionados em um dos “porões da ditadura”.

Figura 1 – Charge de Chico Caruso publicada em 1976 na *Revista IstoÉ*.



Fonte: BRANDÃO, 2010, p. 45.

As indignações que levaram Loyola a escrever *Zero* tomaram novas formas, a gravidade do sentimento de derrota e uma crescente desesperança o levaram a um agravamento da sua escrita:

Está tudo aí: os congestionamentos infernais, a falta de chuva e o conseqüente racionamento de água, o corte de energia, a devastação da Amazônia. Quando eu terminei o *Não verás*, me perguntei por que as pessoas continuam lendo o *Não verás*. Ele vai fazer 20 anos e continua aí. [...] Acho o *Não verás* um livro negro, pavoroso, mas que, no fim, dá ao leitor uma ambigüidade de interpretação.⁶¹

Zero é o pai de *Não verás*, mesmo com enredos e estratégias discursivas diferentes. *Zero* usa um emaranhado gráfico e um enredo propositalmente fragmentado e confuso,

⁶¹ Entrevista ao *Caderno de literatura brasileira*, 2001, p. 53.

enquanto *Não verás* foca numa rigidez estética, numa linguagem seca e na ambientação sufocante de sua história. Os livros se complementam nos seus sentidos de angústia e mal-estar, suas alegorias se completam, o mundo de *Não verás* seco, esgotado, compartimentado e vigiado é uma continuação das angústias de Loyola. O tom político permanece e se alastra na generalização da degradação a partir das questões ambientais.

No título *Não verás país nenhum* há uma referência ao poema “A Pátria” de Olavo Bilac:

Ama, com fé e orgulho, a terra em que nasceste! Criança!
 Não verás nenhum país como este!
 Olha que céu! que mar! que rios! que floresta!
 A Natureza, aqui, perpetuamente em festa,
 É um seio de mãe a transbordar carinhos.
 Vê que vida há no chão! vê que vida há nos ninhos,
 Que se balançam no ar, entre os ramos inquietos!
 Vê que luz, que calor, que multidão de insetos!
 Vê que grande extensão de matas, onde impera
 Fecunda e luminosa, a eterna primavera!
 Boa terra! jamais negou a quem trabalha
 O pão que mata a fome, o teto que agasalha...
 Quem com seu suor a fecunda e umedece,
 Vê pago e seu esforço, e é feliz, e enriquece!
 Criança! não verás país nenhum como este:
 Imita na grandeza a terra em que nasceste!⁶²

O poema faz uma exaltação às belezas naturais do Brasil, da riqueza da pátria. Os elementos principais de “A Pátria” serão usados por Loyola para construir as principais relações de *Não verás*, o patriotismo e o nacionalismo em *Não verás* são vozes do Esquema, o regime que controla o Estado opressor. A natureza exuberante e rica dá lugar ao caos ambiental, à exploração desmedida e irresponsável que transformou a Floresta Amazônica em um imenso deserto, a Nona Maravilha. As riquezas naturais como a água vão desaparecer por irresponsabilidade e só poderá ser vista no museu *Casa dos vidros d'água*. O Brasil do poema ufanista é em *Não verás*, por omissão e irresponsabilidade, um fracasso de país enquanto pátria.

A opressão atravessa os sentidos do livro de 1981, começando pelo cheiro que abre o texto “mefítico”, depois uma descrição de um cenário de violência e exclusão, incluindo cadáveres, lixões, fronteiras intransponíveis e palavras que não podem ser ditas. *Não verás* é mais agressivo que *Zero* na sua ambientação e embora sua organização gráfica seja intencionalmente menos visual que a do livro de 1974, ainda está presente a rigidez do estilo

⁶² BILAC, Olavo. *Poesias infantis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1929. p. 13.

de Loyola, que constrói intencionalmente parágrafos de cinco linhas em uma linguagem propositalmente seca: “quanto ao *Não verás*, era para provocar um choque, as pessoas dizerem: Pô! Não pode acontecer isso! E de repente alguém tomar uma atitude. Era uma utopia minha”.⁶³ Há uma necessidade de evocar mudança e transformação nesses livros. Eles chocam e agriem como uma espécie de alerta, como melhor disse Deleuze, como uma saúde.

Não verás leva a ambientação dos seus pessimismos na cartografia da cidade, com elementos bem definidos, como o *centro esquecido de São Paulo*, o *bairro dos que se locupletaram*, as *bolhas geodésicas*, os *acampamentos paupérrimos*. O Brasil é um espaço decadente e desmantelado, todas as estruturas caducaram a ponto de não se saber quem manda no país. A única presença estatal é a repressão, com agentes desumanizados que não sentem emoções e que estão por toda parte, às vezes disfarçados, são os “civiltares” e os “militecnos”, por todas as partes proibições, bocas de distrito, burocracias intermináveis, violência e contrabando. O clima é agressivo, o sol mata em poucos segundos, uma densa nuvem de poluição abafa o clima quente, o cheiro sufoca mesmo quando se usam cheiros artificiais, a comida é “factícia”, completamente industrializada, não existem crianças no livro, nem árvores. *Não verás* é um esforço de pessimismo, um compêndio de situações que dão errado, de más condutas, más políticas, é um grito.

A literatura é um conjunto de subjetividades, ou melhor, um organismo de subjetividades que se entrelaçam nas diversas operações que envolvem o texto, o devir-literário que ocupa o autor, que o compõe constantemente, e o transforma, que o leva de *Bebel que a cidade comeu*, a *Zero*, depois a *Não verás*, o *Beijo não vem da boca* simultaneamente ao *Verde violentou o muro*, para *Veia bailarina*.

Em cada um desses livros viveu um Loyola diferente que escreveu em uma linguagem própria, em tempos diferentes, com leitores diferentes. Essa transformação é que nos permite escrever a história dessa literatura através de um fio, o fio do pessimismo, que também tem uma história e um lugar. Ao fazermos perguntas sobre *Zero* e *Não verás país nenhum*, buscamos sentidos no enfrentamento do tempo para responder a marcas profundas que atravessam a história do Brasil.

O regime militar não foi a primeira experiência ditatorial do Brasil. A nossa história republicana é marcada com uso da violência pelo Estado, desde a República da Espada, passando pela Era Vargas até chegar ao golpe de 1964. A violência cometida pelo Estado é uma recorrência e no caso do período a partir de 1964 até 1985 o uso dessa violência foi

⁶³ VIEIRA; NAXARA, 2011, p. 215.

amplificado e atingiu de intelectuais a indígenas, deixando marcas e mortos em nome do combate a ameaça subversiva.

Uma dessas marcas foi a não culpabilização dos responsáveis pelos crimes do período militar, marcada pela permanência política dos principais atores e seus herdeiros no comando do Estado brasileiro, bem como por uma Lei de Anistia⁶⁴ que encobriu e impediu a investigação e a punição judicial dos responsáveis pelos assassinatos, sequestros e torturas promovidas por membros do governo ditatorial, sob orientação da Doutrina de Segurança Nacional.

No Brasil nenhum general foi julgado pelos crimes cometidos durante a Ditadura, e não por falta de esforço das associações de vítimas e da esquerda. No Brasil as marcas ditatoriais ainda estão presentes em abusos de autoridade e na atuação das polícias, principalmente a militar, e marcadamente por uma ação truculenta do Estado com relação às demandas sociais, principalmente para com as populações carentes.

Em 1988 Loyola escreve para um encontro internacional chamado *O trânsito da memória*, realizado na Universidade de Meryland,⁶⁵ onde intelectuais e artistas brasileiros relataram suas experiências sobre o tempo da Ditadura e a suas produções. Ivan Angelo, autor de *A festa*, se debruça sobre os papéis dos intelectuais frente à necessidade de tomar uma postura a respeito do regime, uma postura que transitava entre um combate aberto e panfletário e o estado da arte nas produções culturais.

Os escritores enfrentavam dúvidas sobre o que deviam produzir e se isso necessariamente se ocuparia do tema Regime Militar, explicitando um conflito entre o artista e sua produção. Conflito que segundo Ivan Angelo estimulou nos escritores mais promissores da geração do Regime Militar a necessidade de apurar seus estilos e enfrentar o presente conflituoso com sua produção, mesmo que não fossem necessariamente engajados:

Creio que alguns de nós aprendemos uma lição nesse período de vinte anos, e foi isso que nos tirou a inocência: esses militares, fomos nós quem criamos. E agora, olhando para o presente e não apenas para o passado, é que estamos procurando saber como isso foi possível.⁶⁶

A culpa aparece na fala de Angelo, bem como o trabalho do luto. O congresso no qual

⁶⁴ BRASIL. Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm>. Acesso em: 4 jul. 2014.

⁶⁵ SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

⁶⁶ ANGELO, Ivan. Nós, que amávamos tanto a literatura. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 73.

participaram ele, Loyola, e outros intelectuais é um exercício de reflexão sobre os anos do Regime, é trabalhar a memória das perdas, valorizar as conquistas, por em evidência o que precisava ser superado, não pelo esquecimento, mas sim pelo debate e problematização. Para essa tarefa o livro *Trânsito da memória*, composto com a reunião das análises e falas feitas durante o congresso, foi construído como produto de uma reflexão marcadamente densa e necessária sobre os anos que compuseram o regime de exceção.

Loyola pauta sua fala naquele momento, ano de 1988, em que o Brasil estava em uma grave crise econômica, uma política conflitante em meio à elaboração de nova constituição civil, pelo governo de um político que fez parte do Regime Militar e simbolizava mais continuidade do que ruptura. Para Loyola, o então presidente José Sarney era um “Civiltar”. Em *Não verás*, “Civiltar” é alguém entre a esfera civil e militar que não tem emoções nem um caráter definido e faz parte do controle do governo, usando principalmente de violência.

Ao mesmo tempo, em que um governo civil fazia a transição definitiva para um regime democrático, as marcas do regime ainda eram evidentes e os posicionamentos tornavam-se cada vez mais difíceis pela ausência de um “inimigo comum”. Segundo Loyola, os intelectuais e artistas não tinham segurança nem união naquele momento, estavam perdidos:

Havia um inimigo comum e havia portanto a solidariedade entre os criadores e os produtores de cultura. Havia a constante *indignação*, aquela raiva que nos fazia investir, caminhar, a necessidade permanente de estar alerta, de querer mudar, transformar o que estava a nossa volta. Nem por um só momento abaixávamos a guarda, sabíamos que era preciso resistir sempre, a todo instante e hora. As batalhas eram em campo aberto, não camufladas como hoje, quando por exemplo, não há censura, porém filmes são proibidos (*Je vous salue Marie*, de Godard), peças teatrais vetadas (*Teledium*, do Grupo Ornitorrinco), músicas sancionadas (*Merda*, de Caetano Veloso) e telenovelas obrigadas a mudar o rumo da história, por imposição da ‘moral e dos bons costumes’. Diria, mesmo, sendo incoerente, que tudo então era mais transparente, mesmo não sendo.⁶⁷

O trauma causado pelo regime ecoa nas palavras de Loyola e na sua angústia. A memória da opressão está gravada em seus livros do período. A experiência do autor é transportada para sua literatura e essa experiência é marcada pela convivência diária com notícias que não podiam ser veiculadas, como o fechamento do jornal em que trabalhava na época do golpe e na censura de *Zero* logo após o lançamento no Brasil.

⁶⁷ SCHWARTZ; SOSNOWSKI, 1994, p. 176.

O golpe militar tinha sido vitorioso. No dia 1º de abril de 1964 o jornal *Última Hora*, onde eu trabalhava, foi fechado no início da noite por uma tropa de choque da Força Pública de São Paulo, hoje Polícia Militar. Não me lembro se prenderam alguém. Também não houve violência, os soldados entraram e foram aconselhando as pessoas a se retirarem. Em frente ao jornal, no Anhangabaú, havia ostentação de força com jipes e brucutus – lançavam jatos de areia ou de água gelada sobre os manifestantes, e gente fortemente armada, como se fossem para a guerra. Dos nossos, uns foram para casa, outros para os cinemas, alguns se esconderam, muitos ficaram de sobreaviso. O *Última Hora* sempre estivera ao lado de Jango Goulart, o presidente deposto, e éramos visados. Duas semanas depois o jornal foi reaberto. Muita gente ausente. Uns presos, outros exilados (como o fundador e diretor Samuel Wainer), outros permaneciam escondidos em algum ponto. Nessa reabertura estávamos atônitos, tinha havido um golpe, mas não parecia ter havido nada, a cidade continuava a funcionar normalmente, um presidente nem parecia ter sido deposto, um regime mudado a força.⁶⁸

A fala de Loyola em 1988 constrói uma memória de abril de 1964 como um período marcado de confusão e medo, uma marca que está presente na sua literatura. Segundo Elio Gaspari a coerção aos veículos de esquerda se estendeu para além do *Última Hora*:

Desde 1964, a imprensa fora o único setor de atividade econômica contra o qual o regime praticou e permitiu agressões patrimoniais. O Jornal *Última Hora* (110 mil exemplares de tiragem, no Grande Rio, onde concentrava sua circulação), único diário a defender o governo Goulart na edição de 1º de abril, teve as suas sedes do Rio e do Recife invadidas e depredadas. Seu fundador, o jornalista Samuel Wainer, ainda estava asilado na embaixada do Chile quando recebeu a primeira proposta de compra do jornal [...]. Todos os semanários esquerdistas foram fechados, e em 1966 fracassou até a costumeira tática do Partido Comunista de reaparecer com um novo título e diretores notáveis.⁶⁹

A instalação do golpe atinge diretamente o cotidiano de Loyola, o que segundo o autor, vai implicar na aquisição do hábito de guardar as informações censuradas, que mais tarde alimentaram a fabricação de *Zero*. A literatura para Loyola é a voz de sua indignação, é onde ele exprimiu sua revolta e sentimentos pelos abusos e intromissões que viveu e principalmente que viu. Aqui temos um ponto importante, em várias falas, em temporalidades distintas, Loyola fala da necessidade de revelar o que foi escondido pela censura, o que foi manipulado, o clima de vigilância, de forma em que entende sua escrita como uma voz que informa.

Em *Não verás*, Souza é o protagonista que traz seu memorial descritivo. O ex-professor de história aposentado compulsoriamente pelo Esquema, regime político em voga

⁶⁸ BRANDÃO, 2010, p. 13.

⁶⁹ GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p. 210.

no Brasil do livro, também não sabe definir ao certo como se instalou o regime de governo e dá a entender que foi após os Abertos Oitenta:

Foi quando se deu a punição ao cientista. Quero dizer, a primeira após os Abertos Oitenta. Penso que essa pena marcou o início de um novo tempo. Nestes últimos anos, saltamos rapidamente de um ciclo para outro. Mal nos acostumamos a um, precisamos mudar. Incessantemente.⁷⁰

No livro, as mudanças vão acontecendo e a omissão e culpa dos personagens vai ficando mais evidente. Em uma das passagens, Souza observa um professor colega seu ser preso na universidade em que trabalhava e não faz nada, assim passando a sentir-se culpado por omissão. Vemos no texto de Loyola uma marca do luto, vemos as ruínas de onde surgem as alegorias. *Não verás* trás em suas linhas as lembranças das violências do período ditatorial, é um exercício do luto e construção de uma imagem literária da derrota, como vemos no trecho:

Fomos ingênuos. Como eu, muitos. Tínhamos nas mãos posições e por meio das quais era possível, lentamente, instilar um gesto de lucidez, um pouco de consciência. Semente de inquietação. Alarme. Mesmo com toda a vigilância. Afinal, um professor em quem alunos confiam é muito mais que um pai. Sim, aquele cientista protestou. Teve coragem. Quem lembra seu nome, hoje? Havia na universidade um livro negro. Intenso relato da perseguição que professores, pesquisadores, médicos, cientistas sofreram. Até o momento em que os registros não adiantaram. A exceção virou normalidade. Convivemos com ela, nos habituamos. O cientista punido não me sai da cabeça. Eu estava no hall da universidade quando ele passou. Soube antes pelos noticiários da tarde. Ficou esperando, o reitor desceu com um comunicado para a sala dele. Saiu sem abrir uma gaveta, sem levar um só papel.

Ao passar por nós, no hall, parecia o mesmo homem de todos os dias. Nem a cabeça abaixada, derrotado. Nem erguida, sinal de orgulho e indiferença. Homem normal. Tinha acabado de perder os seus direitos. O de professor, o de circular, comprar, conversar com os outros. O de viver, enfim.⁷¹

Segundo Salles,⁷² o texto de Loyola em *Não verás* é propositalmente amargo. No trecho acima vemos a prisão de um cientista, em uma universidade onde nenhum dos presentes protesta, nem a própria vítima, todos derrotados. A cena também é um exemplo do aparecimento do sentimento de culpa no texto. Este livro foi feito para causar estranheza e

⁷⁰ BRANDÃO, 2007, p. 66.

⁷¹ BRANDÃO, 2007, p. 66-67.

⁷² SALLES, Cecília Almeida. *Uma criação em processo*: Ignácio de Loyola Brandão e *Não verás* país nenhum. 1990. 253 f. Tese (Doutorado em Ciências - Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1990.

mal-estar. O pessimismo de Loyola cumpre uma trajetória ligada ao período ditatorial, para isso buscamos as falas do autor sobre sua experiência com a Ditadura, desde a instalação do regime.

As mudanças trazidas pela ação direta dos militares nos primeiros anos após o golpe são representadas pela figura do censor, profissional destacado pelo governo para censurar os temas que podiam e os que não deviam ser veiculados. É dessa característica que nasce boa parte do material que viria a tomar forma como *Zero*:

Na redação, um elemento novo, o censor. Presença física nesse período chamado pré-história da censura. Ele e sua mesa, isolado de todos. Ninguém olhava para ele, lhe dirigia a palavra. Odiávamos aquele sujeito que se mostrava indiferente, estava fazendo o serviço dele. Cada matéria que eu, então secretário gráfico [...] devia colocar na página, mandava antes para o censor, que aprovava ou não. O não permitido voltava pra mim com um carimbo retangular, tinta verde, e a palavra VETADO. No primeiro dia, censurada a matéria, não coloquei nada no lugar, em acordo com a direção do *Última Hora*. Quase todos os jornais fizeram a mesma coisa. Ficaram buracos brancos. No segundo dia os censores proibiram os brancos em todos os jornais, éramos obrigados a preencher com alguma coisa. Não sei por que, talvez instinto, tudo o que o censor vetou no primeiro dia, joguei dentro de uma gaveta, as mesas de redação eram enormes. Artigos, notícias, reportagens, entrevistas, fotos, caricatura, legendas, críticas.⁷³

A fala de Loyola expõe um dos elementos mais importantes do Regime Militar, a figura do censor. Segundo Carlos Fico, a censura era um dos pilares básicos da repressão. Para Loyola e outros jornalistas era uma figura constrangedora, que limitava o poder de informação da imprensa e que os forçou a buscar estratégias que construíssem informação, como os espaços em branco quando as notícias fossem censuradas e quando não puderam mais usar espaços em branco buscaram novas estratégias. O exercício da censura era sistematizado:

[...] toda uma sistemática ordenava a pauta de ‘proibições determinadas’, baseada na vontade de censura de um assunto específico por parte dos órgãos do governo (notadamente os ministérios, a Presidência da República e as comunidades de segurança e informações). Desse modo, um ministro ou um comandante militar encaminhava ao ministro da justiça um pedido para que tal assunto fosse censurado e, então, caso o ministro aquiescesse, a Polícia Federal expedia o documento adequado ao caso específico, isto é, uma informação escrita ou telefonema aos órgãos não submetidos à ‘censura prévia’ ou ao censor responsável pelo órgão submetido a ela.⁷⁴

⁷³ Prefácio da edição comemorativa de 35 anos da publicação de *Zero*. [s.p] BRANDÃO, 2010, [s.p.]

⁷⁴ FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge Delgado; NEVES, Lucília de Almeida (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e*

A censura gerava um material que não podia ser publicado, usado por Loyola para compor *Zero*, pedaços do cotidiano impedidos de circularem em um meio informativo, o jornal. A coragem envolvida também nos amigos do autor que leram o texto o incentivaram a construir *Zero*, compartilhando junto com ele da ousadia de desvendar uma parte que havia sido escondida pelas sombras ditatoriais é um esforço que pode ser lido como uma tomada de posição direcionada para a crítica e para o enfrentamento do regime, que tentava silenciar jornalistas e intelectuais sobre o que não era conveniente, pois desafiavam a Doutrina de Segurança Nacional.

A Doutrina de Segurança Nacional tornou-se política de Estado no Brasil a partir de 1964 e foi implantada nas diversas esferas da vida do brasileiro, através da instituição de um aparato de informação e vigilância, simbolizado pelo Sistema Nacional de Informação (SNI), implantado logo no início do governo Castelo Branco. O SNI era responsável por investigar atitudes subversivas e foi complementado pela progressiva instalação de órgãos de repressão como o DOI-CODI, Departamento de Operações de Informações-Centro de Operações de Defesa interna criado em 1969. A Doutrina de Segurança Nacional era pautada na ideia de que a segurança nacional era de fundamental importância na luta contra forças subversivas, e que essa luta não podia ficar subordinada a poderes civis, como diz Nilson Borges:

A Doutrina propõe uma mudança radical no papel da profissão militar, em que defesa externa implica a defesa interna, isto é, o velho profissionalismo da segurança interna e do desenvolvimento nacional. Este profissionalismo, como foi praticado no Brasil durante o regime militar pós-64, exige dos seus adeptos, de maneira inelutável, esta mudança de característica que define a personalidade autoritária que supõe uma tendência intrínseca a aceitar a ideologia antidemocrática. No entender dos militares brasileiros, a partir do momento em que as decisões de política interna foram subordinadas à questão de segurança nacional, a prática política se converteu em uma coisa muito séria para ser deixada nas mãos dos civis.⁷⁵

Como fundamentação ideológica para o golpe militar e conseqüentemente dos governos que se seguiram até 1985, a Doutrina passou a ser exercida e implantada em diversas esferas da vida social dos brasileiros tendo sua implantação iniciada ainda no Ato Institucional Nº 1, em 9 de abril de 1964, que limitou poderes do congresso, cassou mandatos

movimentos sociais em fins do século XX. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. (O Brasil Republicano, 4). p. 190.

⁷⁵ BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge Delgado; NEVES, Lucília de Almeida (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. (O Brasil Republicano, 4). p. 33-34.

eleitorais, estabeleceu o controle sobre o judiciário e começou a retirar alguns direitos fundamentais, lançando base para a instauração do Ato Institucional Nº 2. Este implantou o Estado de Segurança Nacional, depois constitucionalizado com a carta de 1967. Em dezembro de 1968 foi decretado o Ato Institucional Nº 5 que marcou o auge da violência e do esforço repressivo dos governos militares e que só foi diminuir no governo de Geisel.

A Ditadura atuou em diversos espaços sociais. Na escola foram inseridas as disciplinas “Educação Moral e Cívica, Organização Social e Política do Brasil e Estudo dos Problemas brasileiros, cujos conteúdos programáticos eram formulados tomando por base princípios e conceitos de segurança nacional”.⁷⁶ Escutas telefônicas, prisões arbitrárias e fechamento do Congresso se tornaram parte de um cotidiano que não podia ser publicado.

Nos dois livros abordados neste trabalho a figura da censura é trabalhada como uma das facetas mais violentas dos regimes políticos. Em *Zero* é alimentada de vozes silenciadas que o autor quis usar na sua literatura para investi-la como arma de esclarecimento e revolta.

Na narrativa de *Não verás* a censura é representada como um processo que leva ao empobrecimento da comunicação, uma vez que livros e jornais tornaram-se raros e a maioria da população não tinha acesso à educação, fato que levou a uma transformação da linguagem, que em vez de palavras passaram a usar desenhos e símbolos, criando uma nova linguagem não verbal.

As placas informativas mudavam de uma hora para outra, quando não eram transformadas em desenhos para supostamente tornar a comunicação mais simples, fazendo com que Souza, em vários momentos, tenha dificuldade de dialogar porque usa um vocabulário antiquado, que demonstra inconformidade com o sistema.

Dentro da atmosfera exagerada de *Não verás*, o idioma, se tornou antiquado frente às constantes proibições e palavras censuradas. Uma estratégia que dialoga com livros como *1984*, onde a pressão de um regime ditatorial também usa a linguagem como arma ideológica, criando assim um novo idioma em constante mudança, que acaba por não ser compreendido entre os personagens.

Em *1984* de Orwell, o Big Brother cria constantes alterações na novilíngua, informações e notícias são recontadas, supostas guerras deixam de existir de uma hora para outra. Winston Smith está sempre confuso e desorientado, assim como Souza em sua jornada de fuga e redescobrimto que acaba em prisão, tortura e desesperança.

As relações entre *Não verás* e *1984* são fortes e importantes, mesmos negadas por

⁷⁶ BORGES, 2013, p. 38.

Loyola que prefere amarrar *Não verás* a *Zero*, como já foi citado neste texto. Há diálogos entre livros, mesmo tendo sido escritos com mais de trinta anos de diferença e gestados em momentos em que havia, sobretudo, medo do presente. Os medos de que tratam as distopias são os do presente em que foram produzidos.

Esses medos projetados e aumentados pela ideia de que são projeções para o futuro, acabam por criar um duplo efeito de sentido, o de aproximação e alarme. Aproximação uma vez que por mais fantasiosas que sejam as afetividades tratadas nesses livros, eles sempre estão falando de seu presente, e o de alarme, porque funcionam como um aviso de um futuro assustador.

Alguns dos principais pontos de diálogo entre *Não verás* e *1984* são mencionados por Carlos Fico como “os pilares básicos da repressão”⁷⁷ durante o regime militar brasileiro, a espionagem, polícia política, tortura e propaganda, elementos reais e que fazem parte da história tanto do século XX, quanto mais especificamente do Regime Militar brasileiro.

As semelhanças entre os livros começam pela ambientação das narrativas. As duas histórias se passam em estados ditatoriais, em que regimes violentos e opressivos controlam o poder e o fazem usando sistemas de espionagem, violência e repressão, unidas a uma profunda intromissão no cotidiano dos personagens, marcados pela repetição e monotonia.

Em *1984* há a figura de um líder vigilante onisciente e onipresente, o Big Brother. Em *Não verás* o medo coletivo disseminado pela constante propaganda do Esquema, faz com que a vigilância seja feita principalmente pelo denunciamento, por fiscais e fiscais dos fiscais. Os protagonistas Winston e Souza são homens que têm seu cotidiano complicado ou pela figura de uma mulher, como no livro de Orwell, ou por um furo na mão no de Loyola e se desviam para um caminho de reflexão e descoberta que os leva ao enfrentamento e a sofrer com torturas e condicionamentos.

A figura principal dessa violência é caracterizada pelo estado repressor e seus símbolos: o soldado fardado e de botas, o patriotismo, a ideia de progresso, signos de repressão e violência. O estado nacional do século XX ficou marcado pela sua capacidade de gerar violências dos mais diversos tipos, criando um mal-estar baseado mais no medo do que na ausência, segundo Bauman:

O mais opressivo dos pesadelos que assombram o nosso século, notório por seus horrores e terrores, por seus feitos sangrentos e tristes premonições, foi mais bem captado na memorável imagem de George Orwell da bota de cano alto pisando uma face humana. Nenhuma face estava segura – como cada

⁷⁷ FICO, 2013, p. 169.

uma estava sujeita a ser culpada do crime de violar ou transgredir.⁷⁸

A violência deixa marcas, corpos feridos, cadáveres e desaparecidos, pelo totalitarismo da primeira metade do século XX e pela Doutrina de Segurança Nacional derivada da influência dos Estados Unidos no período da Guerra Fria que orientou a atuação dos generais brasileiros. A literatura é um importante documento para a compreensão da história da violência no século XX.

As figuras de violência são elementos marcantes na literatura de Loyola. Em *Zero e Não verás*, essa violência toma um caráter de denúncia política, o que também pode ser visto em outros exemplos da literatura pessimista, como em *Nós*⁷⁹ (*Muralha verde* em algumas traduções), *1984*, *Fahrenheit 451*.

Uma das principais imagens da violência ditatorial é a tortura. Em *Zero*, Rosa é torturada e assassinada; em *Não verás*, Souza é preso, torturado e levado às Marquises Extensas. Para Avelar, a história da tortura está ligada a uma falsa noção de que esse tipo de violência produzirá uma verdade. A tortura está ligada a um processo de humilhação e inferiorização do indivíduo dentro do processo de afirmação de um status social. O que pode ser torturado, o outro, e o que tortura, o que exerce o poder de imprimir violência sobre o outro. Segundo Avelar:

Um dos componentes fundamentais da tortura é a produção de enunciados pelo sujeito torturado, sua transformação em ventríloquo das afirmativas do torturador. A tecnologia da dor é a calculada produção de um efeito. [...] A traição extraída sob tortura raramente tem qualquer uso pragmático, informativo para o torturador. Invariavelmente, o objetivo é gerar um efeito de autodesprezo, vergonha, traição e derrota. A produção forçada de enunciados durante o ato de tortura pode levar a um trauma que afunda o sujeito no completo silêncio. O torturador obriga a falar para que depois você silencie por completo, para que você nunca mais queira falar. A tortura produz discurso para produzir silêncio.⁸⁰

A tortura foi usada durante o Regime Militar de forma ampla e irrestrita em delegacias e quartéis. Segundo Elio Gaspari, “a tortura é filha do poder, não da malvadeza”:⁸¹

A tortura tornou-se matéria de ensino e prática rotineira dentro da máquina militar de repressão política da ditadura por conta de uma antiga associação

⁷⁸ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 27.

⁷⁹ ZAMIATIN, Eugueny. *Nós*. Tradução de Clarice Lima Averina. São Paulo: Alfa-Ômega, 2004.

⁸⁰ AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011. p. 65.

⁸¹ GASPARI, 2002, p. 19.

de dois conceitos. O primeiro, genérico, relaciona-se com a concepção absolutista da segurança da sociedade. Vindo da Roma antiga ('A segurança pública é a lei suprema'), ele desemboca nos porões: 'Contra a pátria não há direitos' [...]. Sua lógica é elementar: o país está acima de tudo, portanto tudo vale contra aqueles que o ameaçam. O segundo conceito associa-se a funcionalidade do suplício. A retórica dos vencedores sugere uma equação simples: havendo terroristas, os militares entram em cena, o pau canta, os presos falam e o terrorismo acaba.⁸²

A violência é usada por Loyola como um elemento de um cotidiano e como veículo para discussão e enfrentamento. Os torturados de *Zero* e *Não verás* são figuras humilhadas e fragilizadas pelas violências que sofreram. Em *Não verás*, Souza é preso e levado a uma prisão que tem na sua entrada escrito "O trabalho liberta", mesma inscrição gravada nos portões de Auschwitz, criando uma ligação entre as memórias do trauma da II Guerra Mundial e a experiência do regime de exceção no Brasil que prendia e torturava pessoas em porões, em nome do "combate à subversão".

Segundo Loyola, *Não verás país nenhum* foi produzido para falar dos problemas de sua época, construído em uma aura pessimista. O autor o vestiu com problemas reais, coletados durante anos que se tornaram um romance ambicioso: "Eu tive, com esse livro, uma ambição muito grande. Quis provocar um tal horror nas pessoas para que, em determinado momento, elas se perguntassem o que deveriam fazer para evitar aquilo tudo".⁸³

A literatura encarna aqui uma face de protesto mais extensa e angustiante do que apenas uma ditadura militar. Há uma maior amplitude no mal-estar de *Não verás* frente a *Zero*, que pode ser constatada pela longevidade das reedições, bem como pela permanência de muitos dos problemas abordados nos enredos, denúncia que as preocupações de Loyola foram mais abrangentes e profundas.

O autor faz parte de uma geração de intelectuais que atravessou da euforia liberal desenvolvimentista e o crescimento da demanda por reformas entre as décadas de 1950 e 1960 e, por causa disso, viu uma reação dos setores conservadores culminar com um golpe de imensas e profundas consequências, pois, não foi apenas uma tomada de poder, foi a progressiva instalação da Doutrina de Segurança Nacional, da instalação de uma tecnocracia capenga, do endividamento externo, da determinação do capitalismo internacional como política de estado, da consolidação de uma economia frágil voltada para o mercado externo, a profunda fragilização da educação pública, do sistema de saúde, em contrapartida instalação

⁸² GASPARI, 2002, p. 18.

⁸³ Entrevista para revista *Cadernos de Literatura Brasileira*: Ignácio de Loyola Brandão, São Paulo, Instituto Moreira Sales, n. 11, p. 52, 2001.

de alguns direitos sociais, como o FGTS.

Segundo Avelar, os intelectuais brasileiros pagaram caro por uma mal fadada crença no progresso, que deveria levar o país para a democracia, porque acreditavam que o regime cairia pelas próprias pernas:

Quando os militares brasileiros derrocaram o governo populista de João Goulart em 31 de março de 1964, a esquerda ainda tinha expectativas otimistas para a América Latina: a revolução cubana celebrava seu quinto aniversário com reiterados signos de vitalidade; no Chile a coalizão popular de Salvador Allende, mesmo que vencida nas eleições pelo democrata-cristão Eduardo Frei, [...]. Tudo isso contribuiu para que a esquerda brasileira interpretasse o golpe segundo a velha crença narcótica no progresso. O regime popular não poderia deter o avanço da história, se autodestruiria inexoravelmente. A esquerda pagaria um alto preço por tão inquebrável otimismo, não só com o exílio e a tortura, mas também com a obstrução da reflexão acerca de sua própria trajetória.⁸⁴

No jornal em que trabalhava, no exílio dos amigos, na figura do censor, nos militares nas ruas, na proibição de *Zero*, Loyola experienciou as diversas facetas do regime militar e tentou imprimir na sua literatura as marcas desses momentos de confusão. Em *Zero*, o aparente aglomerado de histórias e descaminhos enunciam um momento de insegurança. José e Rosa enfrentam as inseguranças da sua vida pobre, pelo que lhes falta, e pelo que tem, como a violência da polícia, a ausência de perspectiva de futuro, e encontram-se desorientados por toda narrativa até o fim trágico de Rosa. O final brutal dos personagens de *Zero*, depois de torturas e humilhações, constrói para parte final do livro uma marca de terror, e principalmente desesperança. Vale lembrar que *Zero* foi gestado por quase nove anos, entre 1964 e 1973, boa parte desse tempo dentro do período mais violento e tenebroso dos governos militares.

Nestes livros de Loyola, percebemos um esforço para a construção de sentidos que orientam para o sentimento de derrota, encontrado na construção da atitude dos personagens, na apresentação de seus cotidianos. Essas semelhanças são ainda mais marcantes em vista a um período de oito anos entre o lançamento dos textos. Politicamente, o Brasil passou do período mais violento, durante os governos de Costa e Silva e Médici, para a transição baseada na continuidade de Figueiredo, e não percebemos no esforço literário de Loyola um sentimento de melhora e de esperança, pelo contrário, *Não verás* é ainda mais pessimista que *Zero*.

Para Avelar, o sentimento de derrota passa a fazer parte da escrita dos literatos sul-

⁸⁴ AVELAR, 2003, p. 51.

americanos a partir do agravamento das ditaduras militares na região. O luto passa a ser trabalhado na escrita alegórica desses autores. Nos textos de Loyola, este sentimento de derrota e o trabalho do luto são parte orgânica dos textos, do icônico *Zero* que dá título ao livro de 1974, até o pastiche de um poema ufanista no título de *Não verás*.

A construção do espaço em *Zero* está desde as primeiras páginas do livro, assim como o pastiche:

As novas gerações nunca ouviram falar da América Latíndia e Alguns Países Africanos. Os livros de história não trazem nenhum registro sobre eles. Os textos foram expurgados.
O que era a América Latíndia é hoje o Quinto Mundo, região chamada de Hórreo, isolada, autônoma, independente.⁸⁵

A “América Latíndia” de *Zero* é estabelecida como um não lugar, assim como o significado etimológico da palavra utopia, esquecida e sem história. Nela vivem homens sem destino, o que nela é produzido serve para abastecer o “mundo desenvolvido”, drogas, minerais, crianças são vendidas para exploração sexual. Loyola cria uma oposição entre o mundo civilizado e os outros. Seu texto é sobre os outros, lembrando Benjamin, quando diz que todo monumento da cultura também é um monumento a Barbárie.

A história da modernidade está impregnada do discurso do progresso e do silenciamento dos excluídos deste processo, constituindo um caráter dialético sobre essa história. O problema do caráter dialético da modernidade é explorado por Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Sobre *Zero*, Berman diz:

Ignácio de Loyola Brandão, cujo *Zero* acabei de ler, parece-me comunicar e mostrar o indivíduo moderno desse país extremamente complexo, muito à maneira como eu procurei representá-lo em meu livro. O indivíduo que ele retrata tem o mesmo tipo de complexidade, contradição e profundidade – e luta tanto consigo mesmo quanto com as estruturas de poder de sua sociedade, de uma maneira muito semelhante à das pessoas em meu livro.⁸⁶

O conflito entre discurso de progresso e de seus excluídos é usado por Loyola na construção dos seus personagens, que são formados a partir de um contra progresso, todos são pessoas conflituosas, problemáticas, e suas personalidades são associadas ao medo e a covardia. Loyola escreve uma literatura que representa indivíduos frágeis e conflitantes. Se *Zero* é uma escrita para indignação, *Não verás*, é a alegoria da derrota, o que era confusão e desesperança no primeiro livro, torna-se a desilusão que *Não verás* apresenta. A literatura de

⁸⁵ BRANDÃO, 2010, p. 97.

⁸⁶ Marshall Berman é citado na edição comemorativa de *Zero* (BRANDÃO, 2010, p. 89).

Loyola move-se, não como o motocontínuo que aparece em *Não verás*, essa literatura precisa de impulso, de vontade e ação, para além da vontade criativa, esses livros atravessaram e representam um posicionamento sobre a história do regime militar.

Encontramos, no estudo dos entrelaçamentos entre *Zero* e *Não verás país nenhum*, diálogos complexos em diversas camadas da problematização, que vão ao encontro as questões que Marshall Berman apresenta sobre a modernidade:

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como ‘modernidade’. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.⁸⁷

Tendo o horizonte da modernidade como um conjunto de experiências complexas, que ao mesmo tempo em que muito promete, com suas transformações e avanços na técnica, muito exclui, trazendo para margem dessa história de progresso e desenvolvimento uma população de excluídos. A história que procuramos fazer da investigação dos livros de Loyola é sobre o que não pode ser visto nas propagandas governamentais, é sobre os afetos e sensibilidades produzidos pela frustração e derrota.

Muito da potência dos livros de Loyola discutidos neste trabalho está na perenidade das suas angústias. Na história republicana do Brasil, a pobreza e a violência de Estado ainda tem de ser discutidas por muitos anos, assim como as questões referentes à educação e à tradição política brasileira.

⁸⁷ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 2008. p. 24.

2 NUM PAÍS DA AMÉRICA LATÍNIA: ZERO E A LITERATURA COMO UMA SAÚDE

O que move a literatura é a indignação, a negação, o sonho, a fantasia, o delírio e também um certo desejo de vingança.⁸⁸

Neste capítulo, pretendemos fazer uma leitura histórica do livro *Zero* através de sua narrativa, porque encontramos neste romance uma série de características que lhe permitem ser lido a partir do conceito de Deleuze, no qual a literatura é uma saúde, uma forma de tratar neuroses, não só para quem escreve, mas também para o coletivo, já que o autor não escreve com as próprias neuroses, pois o escritor absorve os conflitos e doenças da realidade que o cerca, transformando sua literatura em exercício coletivo.

Com o desenvolvimento da pesquisa verificamos que *Zero* é uma saúde, pois o livro que é o exercício de Loyola frente à ditadura, é para o seu autor uma forma de reagir ao estado de exceção, é uma tentativa de falar sobre aquilo que foi silenciado.

Compreender a potência da narrativa de *Zero*, passa por conhecer o papel de intelectual e jornalista do seu autor na construção de uma literatura de denúncia e de confronto. Tendo esta ideia em vista que o exercício profissional de Loyola, o levou a narrativas marcadas pelo exercício do luto. A imagem de um indivíduo marcado pela experiência ditatorial pode ser encontrada em muitas obras de Loyola, mesmo as que não são romances ou contos, como em *O verde violentou o muro* que é um diário de sua viagem a Berlim, sobre os anos da ditadura no Brasil:

Será que ainda carrego o peso dos anos em que fomos todos culpados, ainda que não tivéssemos culpa alguma? Anos de medo em que tremíamos diante do policial, do praça do exército, em que nos apavorávamos ao ver, longe, na esquina, uma farda do exército, cheia de galões? Estes anos pós-64 acaso não destruíram a imagem e sensação de segurança que tínhamos diante daqueles encarregados de defender ‘a soberania e alienar os perigos que ameaçassem a pátria?’. Estes anos todos, de 64 a 79, me marcaram com a mesma sensação que deve ter a criança quando os pais se separam e a mãe fala mal do pai, o pai fala mal da mãe. E os filhos ficam no ar, desesperançados, sem futuro, sem saber onde se apoiar e em quem acreditar.⁸⁹

Loyola constrói em seus livros um tecido no qual o tempo que representa a Ditadura civil-militar é marcado com perda, dor e sofrimento. Em *O beijo não vem da boca*, livro

⁸⁸ BRANDÃO, *Jornal do Brasil*, 4 abril 1988.

⁸⁹ BRANDÃO, 1985, p. 34.

também de 1984, o protagonista, o jornalista Breno, vai a Berlim pelos mesmos motivos de Loyola, recebeu uma bolsa para escrever um livro na cidade dividida pelo muro da Guerra Fria, e mesmo com sua narrativa se passando no período da abertura política que levaria ao fim da ditadura no Brasil, a fala de seu personagem é marcada pelos mesmos elementos citados por Avelar e que também aparecem em o *Verde violentou o muro*:

Quando o avião subiu, eu não era nada. Não estava no Brasil, e não tinha chegado a parte alguma. Fazia semanas que vacilava em total indiferença, mantido em pé pela obsessão de partir.
 Como é? Vai embora? Logo você? O ano promete agitação vai ser o nosso ano, pense só na campanha, no barulho com as eleições de novembro. Vamos levar esses militares de volta aos quartéis. Como pensa que pode ficar fora do processo de mudança? Você, logo você? Não, tem de ficar.
 Quem sou eu? Conhecem minhas mentiras, mistificações, meu crime, meu processo de sedução, tudo que invento e crio em torno de mim? Amigos me pressionavam, leitores mandavam cartas. Parti, deixando o país a se lamber, na esperança total. Depois de vinte anos, uma eleição de importância. No entanto, eu duvidava de minha existência. Estava seguro de que não havia país algum, tinha certeza de um golpe antes das eleições pelas Diretas-já. Estava cagando para tudo.⁹⁰

Entre os exercícios de imaginação e da tarefa de criação que o literato se põe, Loyola deixa pistas para a compreensão da atmosfera que cerca seus livros: pelo processo de criação meticuloso, pelas falas em entrevistas e pelos rastros que seus personagens deixaram seus livros. Vale ressaltar que Loyola é um indivíduo muito experimentado em termos de literatura, crítica, filosofia e história, e isso se transparece em suas obras.⁹¹

De acordo com o pensamento de Deleuze, segundo o qual o autor usa a escrita como uma saúde, vemos em *Zero* um exercício de indignação e uma escrita investida de desejo e potência. Nesse livro há tantos entrecruzamentos, tantos caminhos, que seu estudo pode ser orientado por diferentes problemas, aqui, nos atemos a como este romance se constitui como um referencial na construção de uma imagem do regime militar, seja pela sua proibição, e consequentemente pelas ações que inspirou, seja pela sua narrativa fragmentada, cheia de medo e angústia, seja pelo caráter de denúncia. As questões que atravessam *Zero* estão ligadas ao que lhe alimentou: o regime militar no Brasil.

1974 O romance *Zero*, com tradução de Antonio Tabucchi, é publicado na

⁹⁰ BRANDÃO, 2009, p. 11.

⁹¹ Em *Veia bailarina*, uma espécie de autobiografia, Loyola expõe sua relação com diversos produtos culturais e articula essa experiência em torno do seu processo criativo e dos seus relacionamentos. Neste livro são citados Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Jacques Le Goff, Georges Duby, Paul Auster, Federico Fellini, Caio Fernando Abreu entre outros.

Itália. A ideia do livro sugira ainda nos anos 60, com base num conto – sobre um grupo de amigos que vai a uma vila em busca de um garoto que teria música na barriga – escrito para uma antologia de histórias urbanas organizada por Plínio Marcos para a Editora Senzala e não chegaria a ser lançada. Depois dessa primeira narrativa, Loyola escreveu diversas novelas paralelas a ela, ao mesmo tempo que colecionava recortes de jornal, anúncios, prospectos. Com o tempo se deu conta que tinha em mãos um retrato sem retoques de um homem comum, vivendo numa cidade violenta em clima ditatorial.⁹²

Zero é um livro escrito em fragmentos. Segundo Loyola, os materiais que formaram o livro foram recolhidos durante os anos de 1964 e 1973, enquanto trabalhava no jornal *Última Hora* e posteriormente na Editora Abril. Segundo Loyola:

Você pode perguntar: e o Zero? O que é que era o Zero? O Zero foi um livro de indignação, um livro em que eu, não sendo da luta armada, da resistência pela violência, pensei: não é possível que as pessoas não saibam o que está acontecendo! E eu era na época – quando veio a ‘revolução’ – secretário gráfico do jornal *Última Hora*. Secretário gráfico, hoje esse cargo não existe [mudou de nome], era aquele que, numa mesa, recebia as matérias de todas as seções (política, internacional, sindical, estudantil, assembleia, câmara) e as distribuía pelas páginas, pois cada uma tinha uma página certa. E nesse momento – já a partir de 64 tem dentro do jornal o censor; a censura foi a primeira coisa estabelecida, porque todo regime ditatorial se apoia na censura que é para calar a boca –, as matérias começaram a ser proibidas e eu, instintivamente, comecei a jogar dentro de uma gaveta todas as matérias proibidas. Ao cabo de um tempo, um ano, sei lá, eu tinha pilhas e pilhas de coisas proibidas. E um dia, lendo aquilo, levei tudo para casa. Comecei a ler e, na época, uma namorada, Shirley, me perguntou: o que é isso? Aí disse: tudo o que foi proibido. E ela teve uma frase, assim: então é tudo o que o Brasil não pode saber. Falei: é! Ela disse: e o que você pretende fazer com isso? Não sei...⁹³

A fala de Loyola o coloca em um lugar de sujeito em constante conflito com a ditadura. Estava num trabalho que lidava com notícias que foram silenciadas antes de serem publicadas no jornal, e assim não informaram por causa da ação da censura. Loyola estava cotidianamente em contato com o exercício de silenciamento e obscurecimento provocado pelo regime militar.

[...] eu fiquei pensando: pois é, realmente ninguém soube o que aconteceu... talvez eu possa contar através de um livro. Mas eu não queria publicar as reportagens, eu queria fazer um livro literário para enganar a censura, e comecei a dali escolher material, que eu percebia que dava para transformar em pequenos contos ou maiores, em situações, em fragmentos, e fui

⁹² *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2001, p. 9.

⁹³ VIEIRA; NAXARA, 2011, p. 212.

reescrevendo aquilo e já colocando um personagem dentro do livro – e o livro foi crescendo, crescendo. A primeira versão tinha 4000 páginas, e eu levei nove anos para fazer esse livro, de 64 até 73.⁹⁴

O livro está diretamente ligado ao regime militar, cujos temas carregam para narrativa uma mistura que remete tanto para o vivido, quanto para o fantástico. E aqui se encontra o autor, na proibição e na experiência ditatorial, produzindo sentidos que ajudam a formar parte da percepção de um tempo histórico. Loyola usou esse conflito para alimentar sua necessidade de escrita, e não bastava apenas mostrar, o autor também buscava como potencializar sua fala, dessa forma, encontra no formato romance as ferramentas que o permitiram ir além da notícia e da denúncia. O romance é a arma com a qual Loyola enfrenta o regime, a repressão e o medo. O autor se coloca numa postura de embate, produzindo uma literatura que entra em confronto com o maquinário ideológico do regime militar. Segundo Avelar:

1968 inaugura o período em que ‘mais claramente se começa a sentir a presença de um censor ao lado da máquina de escrever’. O aparato repressivo passa à aniquilação de uma resistência armada que havia se originado, fundamentalmente, num movimento estudantil cujos laços com a classe operária já haviam sido rompidos. Ao mesmo tempo, a maquinaria ideológica operava a todo vapor; a televisão disseminava mensagens diárias sobre o paraíso da modernização, a censura federal controlava estreitamente a imprensa escrita, enquanto que um boom econômico, favorecido pelo aumento da extração de mais-valia possibilitado pela repressão, contribuía para manter a classe média satisfeita ou imobilizada. A arte de oposição que permaneceu no país foi gradualmente marginalizada; a pornografia invadiu o cinema do adultério se converteu no tema principal do teatro. O ataque à cultura letrada incluiu o bombardeio paramilitar a uma das casas editoriais mais importantes do país, Civilização Brasileira. Em 1973 a derrota da guerrilha na província de Araguaia pôs fim a quaisquer esperanças de derrocar os militares pela luta armada. O regime declarava triunfalmente sua vitória contra a ‘subversão’.⁹⁵

Zero é uma resposta, uma ação de enfrentamento, e ao mesmo tempo, é parte de uma resistência, também se constitui num deslocamento. Esse deslocamento pode ser observado na recusa que o livro sofreu das editoras brasileiras, sobre o argumento de que o livro era graficamente difícil de ser editado⁹⁶.

Em *Zero* não existem elementos utópicos, porque não é um não-lugar, nele não se idealiza uma outra realidade, se o fosse, se afastaria de sua potência enquanto denúncia, sua

⁹⁴ VIEIRA; NAXARA, 2011, p. 211.

⁹⁵ AVELAR, 2003, p. 55.

⁹⁶ LANCELOTTI, Silvio. Agonia Latíndia. Revista *Veja*. 20/08/1975, p.67.

proibição pela censura corrobora essa afirmação. Como aqui investigamos literatura, é neste espaço que buscamos a relações e as distinções de *Zero*, este livro é atravessado pelo desejo de fala, de documentação, de construção de uma memória do regime militar.

Zero pertence a um tempo, pode ser esquadrihado, aproximado a outras obras, pelas narrativas de violência, como *Aracelli, meu amor* do qual se aproxima por causa de sua proibição, ou *Os que bebem como os cães*⁹⁷ que possui uma estrutura rígida e uma narrativa profundamente marcada pela dor. O argumento da diferença aparece no espaço onde se passa a narrativa do livro e é reforçado nas constantes situações de absurdo.

Ao longo da narrativa, encontramos na composição dos termos os elementos que nos permitem ler o livro como uma saúde. O processo de decadência é anunciado logo no início do livro:

Vastas plantações (extensas áreas de maconha e ópio), hortas gigantescas, abastecem o universo.

Destes lugares (considerados insalubres para o mundo desenvolvido) vêm matérias-primas como o carvão, ferro, urânio, petróleo e metais recém descobertos, além da madeira e alguns animais decorativos, em vias de extinção) e homens destinados a experiências científicas. Acrescente-se a exportação, para os países desenvolvidos, de meninas púberes encaminhadas à prostituição infantil. A pedofilia grassa.⁹⁸

A introdução de *Zero* é composta por cinco partes. O “Hórreo”, fragmento citado, uma descrição da extensão da *América Latíndia*. Um mapa com indicações de curiosidades sobre o continente, excepcionalmente destaques geográficos. Algumas características das pessoas ao redor de José, seu amigo Átila e o torturador Rinaldo Cavaquilha. O poema: “O medo vai ter tudo/ quase tudo/ e cada um por seu caminho/ havemos todos de chegar/ a ratos/ sim/ a ratos”.⁹⁹ O último elemento pré-textual de *Zero* é um fragmento da canção “País tropical”.¹⁰⁰

Os elementos que iniciam *Zero*, expõem uma série de fatores que caracterizam o “Quinto Mundo” como um espaço degradado, bem como, separado do chamado “mundo desenvolvido”, pois neste outro-lugar se plantam drogas e se vendem crianças. Entre o poema e o fragmento da canção de Jorge Ben Jor, há um contraste, o poema é amargo e pessimista, a canção é alegre, essa oposição vai aparecer ao longo do texto cada vez em situações mais complexas, principalmente no relacionamento de José e Rosa, no qual os constantes conflitos

⁹⁷ O livro de Assis Brasil narra a prisão política de um professor de literatura. O livro possui uma estrutura de capítulos cíclica no qual o personagem é impelido ao suicídio.

⁹⁸ BRANDÃO, 2010, [s.p].

⁹⁹ BRANDÃO, 2010, [s.p].

¹⁰⁰ BEN, Jorge. País tropical. Intérprete: Jorge Ben. In: BEN, Jorge. *Jorge Ben*. Rio de Janeiro: Rozenblit, p1969. 1 disco sonoro. Faixa 5.

contrastam com a ligação afetiva profunda entre os dois.

O personagem José é uma pessoa qualquer, comum, manco, que mora em uma pensão com uma grande diversidade de pessoas com quem tem relacionamento difícil e violento. José trabalha em um cinema caçando ratos, é amigo de Átila, e todos os dias vai ver o “Homem”. O início do livro é marcado por um texto fragmentado que apresenta uma cidade pobre, sob toque de recolher, e com muitas pessoas desempregadas.

Em meio a onomatopeias, fragmentos de notícias, manchetes sobre crimes, trechos de músicas, Loyola constrói um ambiente hostil, e, no meio disso, José é um indivíduo errante e confuso. Os personagens de *Zero* sempre sentem falta de algo, sempre estão incompletos, como diz Loyola: “meus personagens são derrotados pela sociedade, pelas circunstâncias, pelo mundo. Ora, no mundo existem mais vencidos do que vencedores”.¹⁰¹

A história de José muda quando tem uma passagem espiritual ao encontrar o “Homem”, uma espécie de figura mística, que vive em uma tenda. Após essa passagem, questões que eram naturais para José começam a ser questionadas, como pobreza e violência. O encontro com o Homem transforma José em um leitor ávido e inquieto, ao mesmo tempo em que a narrativa passa a focar na relação amorosa com Rosa e no permanente estado de conflito em que se estabelece esse relacionamento.

Depois da experiência com o “Homem” a inquietude de José toma forma em expressões de raiva “Sei quem sou e o que posso. Só queria que ele tivesse levado essa raiva. Que ele tirasse o arame farpado que tenho na garganta. Me ajudou, mas o arame continua”.¹⁰² José então se envolve em um episódio violento com as pessoas que moravam com ele na pensão, e passa vários dias cativo em um hospital. Durante o episódio da internação forçada de José, Loyola expõe diversas ferramentas narrativas, desenhos e gráficos, que usa para compor a atmosfera confusa que permeia o livro. Estes elementos aparecem com frequência e tem função enfática na narrativa.

¹⁰¹ *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2001, p. 48.

¹⁰² BRANDÃO, 2010, p. 129.

quando lhe convém, lê livros proibidos, problematiza questões políticas, ao mesmo tempo em que é constantemente abordado e agredido pela polícia. O que no início do livro é naturalizado, passa a ser problematizado, construindo uma corrente de ideias de contestação e revolta.

Zero não possui um encadeamento de ideias linear, são constantes as mudanças de tema, com fragmentos de notícias que coexistem com os personagens. Essas notícias são carregadas de violência:

ANOTAÇÕES NA ORELHA DO LIVRO

Bancos, postos de gasolina, motéis, bares, lojas: ninguém escapa aos assaltos. Generais morrem na Rússia. Negros dizem que há racismo em Cuba. França no caminho da extrema direita. Manifestações estudantis reprimidas violentamente nos EUA. Negros morrem em Biafra. Índia não quer matar as vacas sagradas. Nordeste continua emigrando para o sul. Fuzilamentos a quem for preso por subversão.

JOSÉ, ALGUMA COISA ACONTECE NO MUNDO E VOCÊ NÃO SABE O QUE É.

Tangos, dia e noite, filmes de Valentino e Theda Bara na Cinemateca, Clara Bow, Gloria Swanson, o depósito se enchendo de velhos discos 78, de sebos.¹⁰³

Loyola constrói *Zero* em camadas. Nelas estão postas as interações de José com os personagens e os espaços. A partir de José uma série de tensões e ideias se articulam na construção da narrativa, criando sentidos, expondo sentimentos num fluxo que atravessa todo texto do livro.

Considerando a primeira camada o próprio José, temos um indivíduo que após o encontro com o “Homem”, assume um caráter ativo e reflexivo, embora não se transforme em um herói. O personagem de José é complexo e contraditório, alterna momentos de força e crítica, com xingamentos, preguiça e brigas, principalmente com Rosa. O José de *Zero* pode ser relacionado a Mersault de Camus em *O estrangeiro*,¹⁰⁴ não há no maquinário desses personagens linhas de desejo que sejam maiores que seus corpos, estão sempre constrangidos. José é um personagem profundamente existencial. Sabemos que Loyola leu bastante Sartre¹⁰⁵ e Camus, chegando a encontrar pessoalmente o escritor francês quando este visitou

¹⁰³ BRANDÃO, 2010, p. 144.

¹⁰⁴ CAMUS, 1997.

¹⁰⁵ Loyola chegou a conhecer o filósofo francês quando esse visitou o Brasil e palestrou em Araraquara, cidade natal do escritor brasileiro. Ver: BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Veia bailarina*. São Paulo: Global. 1997. p. 142-143. No *Caderno de literatura brasileira* do IMS sobre o autor, este fala sobre a influência de Sartre no seu livro *Depois do sol*, ver página 37.

Araraquara.¹⁰⁶

José parado na porta

(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, o coração, pulmão, baço, fígado, intestinos, rins, bexiga, pâncreas, glândulas, esvaziar inteiro engolir aquela lua seca, árida de gesso).¹⁰⁷

José é o que Deleuze chama de “esgotado”, ele não encontra linhas de fuga, não há saída, o que fica evidente quando ele passa a matar sem motivo, sem empatia por suas vítimas, sem uma política. Sobre o esgotado afirma Deleuze: “O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar.”¹⁰⁸ O personagem de Loyola não encontra conforto nem se identifica, nem na vida ordinária, nem no crime, nem com os *Comuns*.

[...] o esgotamento: combina-se o conjunto das variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação. Não é mais para sair nem para ficar, e não se utilizam mais dias e noites. Não mais se realiza, mesmo que se conclua algo.¹⁰⁹

José não encontra, nem se encontra, nem com Rosa, nem com os *Comuns*, ele não tem chão. O problema de José não é só o regime disciplinador que a ditadura de Zero impõe sobre ele, é um fluxo de linhas de sentido que o atravessam a todo instante, é a pobreza, a violência, Rosa, o desejo sexual que sente por ela, é a cidade, é o profundo sentimento de falta de pertencimento aos lugares, as ideias e as pessoas.

A figura feminina que Loyola cria para Rosa é marcada por insegurança, ela ama José, que também a ama, mas os dois constantemente brigam, discordam e se agredem. Rosa sente-se culpada por desejar sexualmente José e na narrativa suas dúvidas são marcadas pelo receio do pecado, embora em vários trechos apareçam informações que indicam que ela tivesse uma vida sexual ativa, mas não há certeza, e José não se importa e nem questiona isto.

O relacionamento entre os dois aparece na narrativa em estágios, o primeiro é a esfera do desejo. José e Rosa se conhecem no “Restaurante Giratório” através de uma pequena

¹⁰⁶ Ver Veia Bailarina.

¹⁰⁷ BRANDÃO, 2010, p. 237.

¹⁰⁸ DELEUZE, Gilles. O esgotado. In: DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto menos*. Tradução de Fatima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 67.

¹⁰⁹ DELEUZE, 2010, p. 69.

janela. Eles se desejam e rejeitam, e essa ambiguidade cresce até o casamento dos dois, quando na lua de mel a consumação sexual os unifica, e expõe as tensões entre os desejos e necessidades da personalidade ambígua de Rosa, com o esgotamento de José.

PENSAMENTO DO DIA

? 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.¹¹⁰

O casamento com Rosa desperta em José um sentimento de ausência e de falta, ele passa a precisar de coisas, de casa, emprego, dinheiro. Um profundo sentimento de esgotamento passa a fazer parte do personagem. Em meio a esse sentimento de vazio, José passa a roubar e matar.

Em torno de José, outra camada de personagens e interações é composta pelo seu amigo Átila, pelo “Homem”, pelo “Herói” e Gê. Estes personagens interagem com José alimentando-o de ideias e problemas. O “Homem” é uma figura mística, algo como um xamã, feiticeiro ou faquir. O Homem, após revelar o mundo a José e curá-lo da perna, passa funcionar como uma espécie de guia.

Átila é o amigo mais próximo a José. Preguiçoso, apaixonado por uma atriz de cinema em um cartaz, é tão errático quanto José, e o acompanha justamente por isso, eles se reconhecem na ausência de sentido das suas vidas e nas suas frustrações. Átila dirigia um ônibus que levava pessoas para ver o Homem, depois passa a ajudar José na escolha das pessoas que se apresentam no Boqueirão, larga o emprego e passa a perseguir a atriz pela qual é apaixonado e se decepciona, ele preferia a imagem no cartaz.

O Herói é um personagem com uma história mais complexa dentro do enredo, ele foi um artista antes do da instauração da ditadura:

Antes do golpe que derrubou o último governo liberal, até o Herói era um sujeito bacana, de talento. Era daquela turma que estava deslanchando paca. Escrevia bem, fazia músicas. Teve uma que foi cantada pelo povo o ano inteiro. O Herói andava pelo país inteiro organizando centros populares de cultura. Aí, veio o golpe, deu a puta confusão, aquela fossa danada, todo mundo fugiu, se escondeu, ficou esperando que bicho ia dar. Aí, veio a

¹¹⁰ BRANDÃO, 2010, p. 231.

notícia: tinham fuzilado o Herói. Pô, velho, foi um choque! Até então, lembra, bater, prender, era coisa comum. Mas a gente ainda não tinha começado a viver esta época de mortes, fuzilamentos, torturas desaparecidos. [...] Então todo mundo considerou o cara um herói Um mártir. Lenda. [...] Até que um dia, ele apareceu[...]. Parecia que um trator tinha passado em cima do pessoa. Que decepção! Foi demais! O cara tava no bar contando como um da turma foi herói, como resistiu ao espancamento, foi fuzilado, torturado e o cara aparece. O Herói não é herói! Foi outra fossa. O Herói tinha se mandado para tão longe, que tinha se escondido tão bem que ninguém achou.¹¹¹

Loyola constrói a história do Herói ligando-a a uma série de personagens artísticos brasileiros, em um momento que a historiografia revela um processo de efervescência cultural e de engajamento político da arte, segundo Ridenti:

Talvez os anos 1960 tenham sido o momento da história republicana mais marcado pela convergência revolucionária entre a política, cultura, vida pública e privada, sobretudo entre a intelectualidade. Então, a utopia que ganhava corações e mentes era a revolução – não a democracia ou a cidadania, como seria anos depois –, tanto que o próprio movimento de 1964 designou a si mesmo como revolução. As propostas de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcaram profundamente o debate político e estético. Rebelia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa também nas manifestações artísticas.¹¹²

Loyola inscreve um personagem que emula a grande efervescência e convergência cultural política do início dos anos 1960 no Brasil, o trauma trazido pelo regime militar e pelos instrumentos de repressão, e o adapta a narrativa de *Zero*. O Herói não é herói, e sofre ao descobrir sua história, conserva o nome enquanto exercício de trauma, o Herói se culpa e junto com José, Rosa, Átila, o Herói formam uma rede de frustrações, são todos incompletos, e de alguma forma sentem-se culpados.

Quando José encontra o Homem, ele larga o emprego de matar ratos no cinema e vai trabalhar como redator de mensagens em tampas de coca-cola, e carrega consigo livros proibidos. Paralelamente também trabalha como entrevistador no Boqueirão. Um bairro que se formou em torno do circo onde o Homem vivia, no qual as pessoas diferentes vão para serem atrações. Como espaço fora do interesse do governo e dos sistemas repressivos o Boqueirão cresce, acolhendo cada vez mais pessoas. Neste ponto a narrativa de *Zero* é permeada pelo fantástico, aparecem para serem entrevistadas por José pessoas sem rosto, com

¹¹¹ BRANDÃO, 2010, p. 249.

¹¹² RIDENTI apud FERREIRA; DELGADO, 2013, p. 135.

formato de roda, e até um homem normal.

No fim do primeiro mês, o bar do lado alugou os fundos para a *Moça Que se Transformou em Gorila*. Uma semana depois veio o *Museu de Cera Científico*, mostrando sífilis – gonorreia – hemorroidas – os perigos do fumo no pulmão – câncer em diversas partes do corpo – doenças dos olhos – da boca – gente morta a faca – tiro – explosão – queimaduras. Em seguida o *Museu das Selvas*, um ônibus cheio de bichos empalhados [...] *Museu da Esmola*.
Exposição das curiosidades da vida da minhoca.
Um formigueiro vivo dentro de vidros. O cachorro trepador.
A mulher e a mula.¹¹³

O Boqueirão é um refúgio onde os desajustados, os mutantes e os mutilados encontram uma forma de sobrevivência. A aglomeração que se formou também é uma forma de resistência, de existir e coexistir em uma sociedade hostil. Com crescimento e a visibilidade adquirida pela visita, o governo passa a dar apoio oficial ao Boqueirão e a fazer propaganda das suas “maravilhas”.

O Boqueirão se organizava, abandonava o caos do início, a sujeira das ruas era limpa diariamente, previam-se desapropriações para o seu aumento. Ele ocupava uma área enorme do centro da cidade era / ainda / um lugar que as famílias evitavam.
 Rosa corria, vendo o bezerro de sete cabeças, a mula de outro, o automóvel com pés de homem, a tartaruga que expelia fogo pela boca, o dinossauro, o esqueleto do pirata, a mulher mais pobre da terra.¹¹⁴

Por chamar muita atenção, ser alvo de caravanas, excursões, e cada vez mais gente precisando de abrigo e de espaço para expor suas excentricidades o Boqueirão passa a interessar o governo, ganha melhorias públicas e propaganda, embora para Rosa este ainda continuasse a ser para ela um lugar desprezível “você vive enterrado naquela nojeira, no lixo do mundo. Na merda, é isso, na merda.”¹¹⁵

E agora no Boqueirão, restam bailarinas velhas, fazendo stripteases, onde a única graça é que tiram tudo. Mesmo assim pouca gente vai. Além das bailarinas, existe a mulher gorila. Átila passa horas na saleta onde ela se exhibe querendo fugir com ela. [...] José anda pelo teatrinho / barracão, paco improvisado, bancos de madeira, meia dúzia de spots / por trás do palco, um grande espaço cheio de jaulas, camarins para dez pessoas / onde cabia quatro /, tudo abandonado, vagabundos dormindo pelos bancos.¹¹⁶

¹¹³ BRANDÃO, 2010, p. 163. (Grifo do autor).

¹¹⁴ BRANDÃO, 2010, p. 184.

¹¹⁵ BRANDÃO, 2010, p. 217.

¹¹⁶ BRANDÃO, 2010, p. 271.

Enquanto espaço, o Boqueirão interessa ao governo por uma questão econômica e midiática, paralelamente parte da sociedade, representada por Rosa, vê naquele espaço uma aglomeração de pessoas desprezíveis. À medida que a violência passa a aumentar e a se tornar foco da narrativa, o Boqueirão perde importância até se tornar um lugar de esquecimento, marcado pela pobreza, pela estranheza e pelo abandono.

Além do Boqueirão, os outros espaços da cidade em que se passa a narrativa são tratados como lugares de transição, sem familiaridade: o restaurante onde Rosa trabalhava, os bancos que José assaltou, ou a favela onde vão buscar o menino que tinha música na barriga. São todos espaços de passagem, os personagens não pertencem a esses lugares e não se identificam com eles, sentem-se assim estranhos à rotina e ao funcionamento da cidade. A passagem que marca essa falta de identificação com o espaço que os cerca é a em que José e Rosa se mudam para uma casa em um conjunto habitacional após o casamento. José não consegue encontrar a casa entre tantas outras iguais e permanece vagando sem encontrar para onde voltar. Na mesma casa, Rosa é hostilizada pelos vizinhos que a denunciam para as forças de repressão.

A cidade em *Zero* é um território hostil, marcada pela presença de forças repressivas e pela ameaça dos Comuns. Além da violência dos sistemas repressivos e dos rebeldes, a pobreza e a diferenciação social fazem parte da caracterização urbana criada por Loyola, José não encontra “um emprego decente” exigido por Rosa. Há desemprego, pobreza, corrupção, superpopulação:

As filas no serviço social, crescendo. Brigas todas as noites diante dos albergues, debaixo dos viadutos, pontes, nas portas de prédio, portas de igreja / os mais fortes tomando o lugar e vendendo aos mais fracos por um cigarro, um dar a bunda, uma pinga e os padres surgindo com a polícia: fora, fora da casa de deus, ó vendilhões /, um lugar pra dormir.
Mendigos, vagabundos, desempregados, hordas revirando os lixos da cidade, de todas as cidades. As casas invadidas, ladrões presos ao roubar dispensas, armazéns e supermercados protegidos por contingentes de policiais. Todo mundo querendo ir para a cadeia onde, ao menos, não se morre de fome.
Casal que pastava nas margens do riacho atacou a dentadas companheiros de pastagem.
Empregados demitidos. E demitidos matando patrões.
Os padres rezando e pedindo: filhos meus, confiem em Deus e deus vos alimentará.¹¹⁷

Ao fazer com que os personagens não se sintam pertencentes aos lugares e não se

¹¹⁷ BRANDÃO, 2010, p. 232.

reconhecerem nos espaços da supercidade onde se passa *Zero*, o autor agrega elementos para compor a atmosfera de violência que permeia o romance. Loyola apresenta uma sociedade desigual e violenta, onde a pobreza extrema aliada à falta de qualquer tipo de organização faz com que as pessoas se defrontem constantemente com o absurdo.

As duas principais características de *Zero* residem na ausência de um encadeamento linear dos acontecimentos, e a permeabilidade dos signos de violência por toda narrativa, desde a descrição do “Hórreo” no início do livro até o final trágico de José, Rosa e Átila.

Em *Zero*, Loyola apresenta o governo como uma ditadura que tomou o poder de forma violenta através de um golpe e instalou um sistema que é disciplinar e repressor, uma vez que a polícia, o exército e o governo são sempre demonstrados como agressores, reforçando o caráter de denúncia do livro, e a construção de uma linguagem de confronto a partir da literatura.

A ideia de violência é apenas um dos elementos que compõe o jogo de forças que atravessa esse livro, ainda mais um livro que tem como intenção ser uma contrapartida em um tempo de conflito. *Zero* é uma saúde para seu escritor, nasce da indignação e como ferramenta de revolta.

Escrever era dor e sofrimento, mas também o exercício contínuo da indignação, a maneira de lutar, desabafar, resistir, informar ao futuro o que estava se passando em nossa época. Escrever nos fazia sentir participantes e ativos, apesar (sempre os paradoxos) do sentimento de exclusão, perseguição e marginalização. Posso dizer que meu livro *Zero* foi minha forma de praticar o ‘terrorismo’, jogar uma bomba no poder que nos sufocava, de brigar. Com ele, quis arrebentar tudo e tudo. Parece que *Zero* incomodou tanto que caiu em desgraça por três anos, ‘impedido de ser reeditado. Parece também que *Zero* (deixado de lado a megalomania) arrebentou muros e abriu brechas na literatura brasileira.¹¹⁸

Suas falas sobre *Zero* e a ditadura remetem a uma necessidade de se manifestar pela literatura, o livro aqui é uma ferramenta em oposição ao regime. *Zero* nasce da indignação e do silenciamento que a ditadura militar no Brasil impôs sobre jornalistas e de como isso marcou Loyola na sua experiência de trabalho, e depois na censura imposta sobre o livro. *Zero* é um símbolo de rebeldia, foi recusado por editoras, segundo o crítico Silvio Lancellotti a recusa das editoras brasileiras em publicá-lo entre 1971 é questionável:

Terminado em 1971, o livro foi recusado por quatro editoras brasileiras sob a capciosa alegação de que ‘dificuldades gráficas’ impediram a boa execução

¹¹⁸ BRANDÃO apud SCHWARTZ; SOSNOWSKI, 1994, p. 180.

da obra, que inclui desenhos, gráficos, quadros e uma série de páginas singularmente planificadas.¹¹⁹

Para Loyola, escrever *Zero* foi uma forma de se rebelar, o livro nasceu investido de revolta, o que transparece nas formas que o autor escolheu dar para sua narrativa, a fragmentação, a não linearidade da narrativa, o sofrimento dos personagens:

O que marcava, no entanto, era o desejo sincero de retratar os fatos, antes que se perdessem. Evitar que escoassem para o esgoto da história, fornecendo um alibi ao sistema duro e desumano que imperava sobre o Brasil.¹²⁰

Recusado por editoras brasileiras, impresso no exterior e censurado logo após sua publicação no Brasil. *Zero* é um documento que agencia palavras, formas, proibições, violências e resistência. Em torno do livro proibido, uniram-se escritores, estudantes, intelectuais e a imprensa contra ação da censura, o principal símbolo foi o “Manifesto dos 1046”, e além desse movimento, uma intensa movimentação de autores e intelectuais debatendo e palestrando sobre literatura brasileira, principalmente com estudantes:

Fui testemunha pessoal de um ato de resistência que comoveu muito nos anos 70. E que me deu forças e esperança. Naquele tempo, os escritores partiam em todas as direções, fazendo conversações com o público estudantil. A partir da proibição de *Zero*, meu romance sobre a violência dos tempos, com a denúncia da tortura, do esquadrão da morte, da repressão intensa, do caos em que se encontrava o Brasil, percebi, de repente, que nenhuma proibição detém um livro. Uma vez publicado, ele caminha inexoravelmente.¹²¹

A violência na narrativa também é composta pelas disputas de poder que atravessaram o Brasil no fim dos anos 1960 e 1970, como podemos ver no conflito entre a ditadura e os “Comuns”, ou no caso do personagem “Herói”, que funciona como um ponto de aproximação para que Loyola conte em seu livro sobre os constrangimentos e silenciamentos que artistas sofreram durante a instauração da Ditadura civil-militar no Brasil.

Sobre a violência, Deleuze afirma: “a violência afeta corpos, objetos ou seres determinados, cuja forma ela destrói ou altera”.¹²² Para Gilberto Velho em *Transito da Memória*:

¹¹⁹ LANCELOTTI, Silvio. Agonia Latúndia. *Veja*, São Paulo, p. 67, 20 ago. 1975.

¹²⁰ BRANDÃO apud SCHWARTZ; SOSNOWSKI, 1994, p. 178.

¹²¹ BRANDÃO apud SCHWARTZ; SOSNOWSKI, 1994, p. 177.

¹²² DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2013.

Violência é o uso da força, da coerção, no sentido, no senso comum, para impor vontade, interesses, desejos, aspirações. É uma negociação da realidade que chega a um impasse, em que um ator impõe a outro, através da força, o seu desejo, a sua vontade a sua aspiração.¹²³

A violência é uma das principais marcas do período da ditadura militar no Brasil, pela intensidade com direitos civis e políticos foram desrespeitados em nome da guerra contra as “forças subversivas” e pela amplitude com que essa violência foi aplicada. Segundo Gilberto Velho, a força e a abrangência com que os militares aplicaram o uso da força contra os brasileiros constituiu um fato novo para a história do Brasil:

O que ocorre depois de 64, especificamente, nos períodos entre 68-69 e 71-72, quando a perseguição política, a perseguição por razões ideológicas, não tem limites, isto é uma novidade. São perseguidos estudantes, filhos de profissionais liberais, filhos da elite. São perseguidos, presos, e eventualmente assassinados, membros da elite, membros do Congresso Nacional, cassados ou não, filhos de militares, superiores, [...]. É claro que mesmo nesse período, começando em 64 e se agudizando em 68, a concentração, o grande esforço repressor e o uso da violência são contra a massa trabalhadora, o campesinato, o povão.¹²⁴

Em *Zero*, a violência é um personagem que aparece na dor dos corpos agredidos, nas punições da ditadura que tenta disciplinar e controlar as pessoas, os corpos, as ideias, e os livros, a aplicação dessa força é indiscriminada, e incide sobre a narrativa de diversas formas pautando a atuação na disciplinarização e na repressão:

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 os trabalhos de repressão.

Continua, todas as noites, nas praças principais de todas as cidades, a queima de livros ao som de hinos religiosos.¹²⁵

A ideia de violência é comumente associada à de guerra num sentido napoleônico, antiquado para uma análise do período em que a ditadura militar comandou o Brasil, pois parte-se do pressuposto de uma disputa entre forças equivalentes e exércitos regulares. A ideia de guerra que permeava o Brasil nos anos que precederam a ditadura e durante seu curso, está

¹²³ VELHO, Gilberto. Autoritarismo e violência no Brasil contemporâneo. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 36.

¹²⁴ VELHO, 1994, p. 37.

¹²⁵ BRANDÃO, 2010, p. 257.

baseada na Doutrina de Segurança Nacional, baseada na influência norte americana e característica da Guerra Fria, uma época onde segundo Avelar: “A filosofia da dissuasão dominante durante a Guerra fria preenche o tempo de paz com a guerra, a tal ponto que a própria paz se transforma em continuação da guerra por outros meios”.¹²⁶ A Doutrina de Segurança Nacional falava em um inimigo interno, invisível, que precisava ser combatido a todo custo:

O golpe e a manutenção do regime militar de 1964 estão inscritos na Doutrina de Segurança Nacional, originária dos Estados Unidos. Criada na época da guerra fria, nascida do antagonismo leste-oeste, a Doutrina de Segurança Nacional fornece intrinsecamente a estrutura necessária à instalação e à manutenção de um Estado forte ou de uma determinada ordem social. [...] Objetivamente, a Doutrina de Segurança Nacional é a manifestação de uma ideologia que repousa sobre uma concepção de guerra permanente e total entre o comunismo e os países ocidentais.¹²⁷

Em 1964, o discurso de que o Brasil estava entregue ao caos e a ameaça comunista foi fundamental para o golpe e a instauração da ditadura. A ideologia da Doutrina de Segurança Nacional disseminada pelas escolas militares foi efetivada pelo aparato do Sistema Nacional de Informações, cresceu conforme o estabelecimento do regime militar e foi se consolidando, organizando a estrutura governamental que sustentaria os governos militares até a década de 1980. A ideia de uma guerra generalizada contra um inimigo interno e invisível na qual o uso de todos os recursos era cabível é base para compreender os excessos e violências cometidas pelos militares durante o regime.

Segundo Avelar, entender a violência como uma disputa entre iguais faz com que sejam desconsiderados os efeitos de sua aplicação ao longo da história fora dos campos de batalhas entre países e seus exércitos profissionais, assim é preciso observar como a violência invade o cotidiano, as relações entre as pessoas e as instituições, como é usada como instrumento de poder para a disciplinarização e para o controle dos corpos.

A violência é um produto do poder, é constituída como uma força em um campo de disputas, e age sobre outras forças, e é percebida sobre os indivíduos e seus corpos. Em *Zero* a violência é uma força ramificada, que parte tanto dos aparelhos de repressão, no caso o Estado ditatorial, que tenta ordenar e disciplinar, como também pelos rebeldes, os *Comuns*, que tentam substituir a estrutura de poder, e para além da disputa entre corpos institucionalizados, há a violência ordinária, entre as pessoas.

¹²⁶ AVELAR, 2011, p. 22.

¹²⁷ BORGES apud FERREIRA; DELGADO, 2013, p. 24.

José aparece como símbolo dessa violência ordinária no jogo de forças, como um personagem errante, pobre e comum, ele é tanto vítima como agressor, e suas ações são tomadas por impulsos no início da narrativa. Isso muda depois do encontro com o “Homem”, quando ele busca empregos normais e se frustra, da sua frustração começa a roubar e a matar, institui normas e métodos, mas não objetivos. Ao ser convidado a se juntar aos “Comuns” pela figura de “Gê”, o líder dos rebeldes, José não só não consegue se identificar com os rebeldes como tem dúvidas sobre seus métodos e intenções.

A violência em *Zero* não aparece apenas como um reflexo dos acontecimentos, ela é política e cumpre múltiplas funções ao longo da narrativa: construir para o romance uma atmosfera onde a dor física e o medo apareçam de forma cotidiana interligada a outros elementos constituintes na narrativa, como a pobreza e a não linearidade do texto.

Logo nas primeiras páginas, Loyola apresenta “o Horrêo”, em um breve texto define um espaço de diferença e decadência. Em seguida, começa a narrar um espaço onde a vivência é permeada pela agressão, um torturador é citado logo no mapa que inicia o livro, as situações de violência, são constantes, mas não destacadas da narrativa, não são por si só especiais, mas cumprem funções.

A violência como função disciplinar é exercida pelo Estado, representado pela polícia, pelo exército e pelos torturadores. Suas ações apresentam-se no sentido de impor o controle do regime de governo sobre a população, esse controle é exercido por meio da vigilância e repressão, que embora menos totalitária do que em *Não verás*, se faz presente em vários trechos do livro.

HORA OFICIAL

O arauto anunciou:

A cidade de Luislândia foco dos Comuns foi proibida de viver, a partir das 23 horas de ontem. O governo tomou todas as providências para a execução do suicídio geral. Estão sendo fornecidas neste momento pílulas para cada habitante. Amanhã, a cidade será arrasada e a terra toda salgada.¹²⁸

A repressão em *Zero* se dá por meio de proibições e punições, seu caráter disciplinar pode ser observado na restrição da circulação, dos modos de vestir e na perseguição aos “Comuns”. Ao longo de todo o livro, as proibições aparecem ditando os modos de vida dos personagens, a punição física aparece desde interrogatórios sem explicação até à celebração do status de torturador. A atuação do governo em *Zero* é permeada de dispositivos disciplinares, que aparecem em várias camadas da sociedade:

¹²⁸ BRANDÃO, 2010, p. 268.

Determinaram as cores. Por categorias sociais. Os ricos usariam vermelho, azul, rosa, lilás, bordô e todas as variações em torno. As variações seriam escolhidas pelo computador, de acordo com o imposto de renda. Depois viriam os menos ricos, a classe média, alta, a baixa, as classes mais baixas, surgindo o amarelo, o laranja, o abóbora, e todas as variações, e o azul, o verde, o marrom, terminando no preto que era a cor dos que não tinham nada, nada, nada. Além das casas, o decreto incluía também as roupas com modelos desenhados pelos especialistas e que variavam entre um uniforme militar e um terno Mao, em brim, para o verão, e em lã para o inverno. Havia apenas dois tipos de desenhos e nenhuma possibilidade de escolha.¹²⁹

A disciplinarização dos modos de vestir não serve apenas para um ordenamento, mas também para uma diferenciação dos indivíduos em classes sociais, demonstrando uma estratificação que remete a livros de caráter político e pessimista, como em *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley, no qual a diferenciação por castas sociais era determinada antes do nascimento dos personagens e servia para a construção de uma sociedade rigidamente excludente. Em *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, em que o regime distópico proíbe livros e os queima em ações violentas comandadas por bombeiros, sob o argumento de manutenção da ordem.

Esse regime de disciplinarização e de policiamento também funciona como uma ligação com *Não verás*, uma vez que a característica distópica do livro de 1981 vai extrapolar a estratificação social para um regime onde há estritas proibições de mobilidade e interação entre os indivíduos.

Os dispositivos de controle em *Zero* estão orientados para o controle das interações sociais, como os modos de vestir e também com os relacionamentos interpessoais entre os personagens, interferindo mesmo nas esferas privadas. O funcionamento dos dispositivos disciplinares é baseado na vigilância, na repressão e na opressão:

Bom dia, minha senhora. Sou da Polícia Política. Aqui está um cartão. A senhora e seu marido devem preenchê-lo. Coloquem duas fotos 3 x 4. 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 ao seu marido. Louvado seja.¹³⁰

¹²⁹ BRANDÃO, 2010, p. 186.

¹³⁰ BRANDÃO, 2010, p. 250.

A vigilância ocupa um importante papel no estabelecimento de uma narrativa ditatorial, em *Zero* os agentes penetram as casas, ocupam a burocracia, abordam nas ruas, perseguem, torturam e matam. A construção da narrativa faz com que o último terço do livro seja marcado pelo agravamento das ações violentas, agora não só do repressor, mas também dos rebeldes. De acordo com a crescente aproximação de José com Gê e os “Comuns”, assaltos a bancos, assassinatos e torturas vão se tornando mais centrais na narrativa, as linhas de fuga vão se tornando escassas, não há segurança, não há conforto, a repressão é tão violenta quanto os rebeldes e as pessoas comuns vão caminhando para se tornarem vítimas.

No trecho final de *Zero*, a narrativa passa a mesclar momentos de fantasia com cenas de violência. José, Átila e o Herói vão buscar um “menino que tinha música na barriga” que supostamente é filho do guerrilheiro Gê e precisa de proteção. A figura do menino com música na barriga é oriunda de um conto escrito de Loyola para uma coletânea com outros autores brasileiros que acabou não sendo lançada¹³¹ e é considerado pelo autor e pela crítica ponto de origem de *Zero*. Nesse ponto do livro, a narrativa adquire um tom sombrio, depois de serem denunciados, Rosa, José, Átila e Herói acabam presos.

O final de *Zero* é pessimista, a maioria dos personagens morrem, sobrando apenas José como vítima traumatizada. Na última página há um pequeno poema:

&
 Ouve-se uma prece
 Desta gente audaz
 Que não tem as
 Guerras
 Mas deseja a paz

Deus, salve a América¹³²

O final do livro que não pôde ser publicado no Brasil, e quando foi publicado, foi proibido sem mais explicações, alcança uma dimensão pessimista que diz mais do que o desejo do seu autor. A dimensão do romance de Loyola comporta um grande esforço para combater o silêncio, cuja importância aumenta quando compreendido como um elemento para construção de uma memória sobre o regime militar, por um escritor que vivenciou a censura, e que usou justamente as notícias que eram proibidas de circular para construir sua narrativa.

¹³¹ NADER, 1975. “Um dia uma editora paulista resolveu convidar Plínio Marcos, Roberto Freire, Marcos Rey, João Antonio e Loyola para escreverem cinco histórias urbanas, que sairiam num só livro. Só Plínio Marcos e Loyola acabaram fazendo. Loyola contava as aventuras de um grupo alocado que ia a uma vila atrás de um menino que teria música na barriga.” Escreveu Wladyr Nader para Folha de São Paulo em 17 de setembro de 1975.

¹³² BRANDÃO, 2010, p. 389.

Zero é uma saúde para um tempo no qual era necessário ser subversivo para falar das notícias de jornal e que romances precisavam ser lançados na Europa antes de encontrar lugar no Brasil.

Nos anos em que esteve proibido, *Zero* foi lido em grupos ou às escondidas, em fotocópias ou em livros que pertenceram a primeira edição já castigada pelo manuseio. Durante os três anos em que não pode circular, *Zero* foi símbolo e instrumento de resistência, seu autor, Loyola, dava palestras em escolas e feiras de livros percorrendo o Brasil espalhando suas histórias. Quanto politicamente o Brasil caminhava para abertura e o fim da ditadura em um complexo jogo político em que participavam a sociedade civil, as esquerdas, os operários e os próprios militares, Loyola lançou um livro com um tom ainda mais grave do que *Zero*. Em *Não verás*, o pessimismo muda para uma versão totalizante, com medos extremamente exagerados e marcado pela falta de esperança.

3 UM PESADELO FUTURISTA DO PRESENTE: *NÃO VERÁS PAÍS NENHUM* SOB A ÓPTICA DO SENTIMENTO DE DERROTA

Não me iludo
Tudo permanecerá do jeito
Que tem sido
Transcorrendo, transformando
Tempo e espaço navegando todos os sentidos.
(Tempo rei, Gilberto Gil)

Uma projeção futurista dos pesadelos do Brasil. *Não verás país nenhum* foi construído a partir dos medos do seu tempo de feitura, o fim dos anos 1970, e é um compêndio das neuroses de Loyola e do seu tempo. O tempo em *Não verás* é uma ferramenta alegórica para um sentimento de desesperança, embora esse futurismo seja uma especulação feita a partir de um sentimento de derrota, o livro só existe porque se espera uma mudança, é um aviso desesperado, um grito.

Assim como diz Gilberto Gil em *Tempo Rei*, o tempo carrega um duplo sentimento: de permanência e transformação, neste livro, os medos permaneceram de *Zero* e se transformaram. Escrito durante três anos e meio, mas com origens no início dos anos 1970, *Não verás* é um livro profundamente marcado pelo sentimento de derrota. O sentimento de derrota, descrito por Avelar aparece durante todo o texto, assim como a alegoria, transformando *Não verás* em um texto potente e assustador, que dialoga com a literatura latino-americana pós-ditatorial e com diversas distopias, compartilhando alguns dos seus elementos.

Para Antonio Paulo de Rezende: “o tempo é uma invenção social de grande complexidade, indissociável de qualquer reflexão histórica”,¹³³ em *Não verás* não só temos o sucessor de *Zero*, como um agravamento das questões que apareceram no livro de 1974. Sucessor porque elementos de *Zero* vão aparecer agravados em *Não verás*, como o governo ditatorial, a crise econômica, os sentimentos de deslocamento e a confusão. O próprio Loyola fala da organicidade da relação entre os dois livros, e embora eles estejam profundamente ligados, seus enredos, construções e críticas não são colocados de forma teleológica.

Estudar *Zero* e *Não verás* como fontes para compreensão de parte da atmosfera sentimental do regime militar, nos leva ao encontro de uma literatura amargurada, constituída de ruínas. Nessa distopia futurista de Loyola, um conjunto de marcas que o tempo da ditadura

¹³³ REZENDE, Antonio Paulo de Moraes. Cidade e modernidade: registros históricos do amor e da solidão no Recife dos anos 1930. In: MONTENEGRO, Antonio Torres et al. *História: cultura e sentimento, outras histórias do Brasil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Cuiabá: Ed. da UFMT, 2008. p. 48.

deixou sobre o Brasil, que foram exploradas para construir uma narrativa que pressiona o leitor e o força contra a propaganda, contra a política, contra os problemas sociais, contra o futuro.

O tom pessimista de *Não verás* agrega ao processo de abertura política e de abrandamento das contingências causadas pelo regime militar uma visão que temia pelo futuro. No fim da década de 1970 e início dos anos 1980 os movimentos de oposição já tinham conseguido vitórias significativas no sentido de forçar a um retorno a democracia. Vale lembrar que *Zero* foi liberado pela censura em 1979. Diversas entidades da sociedade civil faziam pressão sobre o regime a fim de acelerar o processo de redemocratização, bem como garantir questões importantes como a libertação dos presos políticos, retorno dos exilados e a garantia de anistia aos perseguidos pela ditadura. A revogação do AI 5 e a ampla vitória do MDB nas eleições de 1978 demonstravam que os avanços no sentido da democratização fortaleceram a atuação civil e pressionavam o governo.

O processo de abertura historicamente possuiu diversos atores, como a atuação de políticos do MDB, empresários e membros da administração pública, além da proposta militar liderada por Geisel e Golbery:

Os dois principais atores internos em presença no jogo político da abertura, foram, de um lado, o grupo militar constituído em torno do projeto Geisel-Golbery (ao qual deveríamos somar alguns outros generais, como Orlando Geisel e João Figueiredo), herdeiros da linha política denominada *castelista* e interessados numa imediata reconstitucionalização do regime militar, e, de outro lado, as forças políticas de oposição organizadas em torno do único partido político de oposição, o MDB, tendo à frente homens como Tancredo Neves, Ulysses Guimarães, José Richa, Fernando Henrique Cardoso, Franco Montoro, entre outros. Tal quadro, entretanto, não encerra toda a dimensão múltipla e fluida do processo político de abertura. No campo do Estado, uma série de Políticos, como Petrônio Portella e Marco Maciel, e empresários [...] desempenharam um importante papel.¹³⁴

O processo longo e conflituoso de redemocratização foi criticado por Loyola, que se ressentia dos rumos que o Brasil tomou com o fim da ditadura, bem como dos personagens que passaram a topo do processo político consequente:

Verdade que desde 1979 se falava num processo de ‘democratização’, chamado de *abertura*, na época. Mas antes da abertura ainda no governo do

¹³⁴ SILVA, Francisco Carlos Teixeira. Crise na ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil: 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. (O Brasil Republicano, 4). p. 254.

prussiano Geisel, já se falava e se tentou a prática da *distensão*, sêmen regado pela abertura e que culmina com a transição que vem sendo efetuada por Sarney, político que denomino *civiltar*, expressão que tomei de mim mesmo, do meu romance *Não verás país nenhum* (em inglês, *And Still the Earth*). Aliás, foi em 1979 que meu romance *Zero*, até então proibido (o veto vinha de 1976), foi liberado. O primeiro livro liberado, dos quase quinhentos que chafurdavam no *índex* dos que atentavam contra ‘a moral e os bons costumes’.¹³⁵

Na fala de Loyola percebemos que a transição para o regime democrático não foi percebida pelo autor como um avanço, e sim como uma continuação perversa de políticas que faziam parte da ditadura.

Na *distensão* do Geisel à transição do Sarney correram cerca de treze anos. Deve ser um dos períodos mais longos da história em matéria de transição. E afinal, transitamos do que para quê? Do caos político, da dureza dos regimes totalitários, para o caos econômico e social, para a neblina de um regime indefinido que nem consegue montar uma constituição a contento. Os brasileiros se debatem numa geleia, pasta gosmenta que dificulta qualquer movimento, onde tudo vem perdendo a forma, nada é definido. Dizem que ao menos agora a situação é transparente. De que adianta esta transparência?¹³⁶

O ressentimento de Loyola aparece informado pela atuação dos personagens que chegam ao poder, bem como pela falta de clareza dos caminhos a serem tomados pela política e pela economia, tal qual à falta de propostas políticas claras frente aos problemas enfrentados pelos brasileiros, principalmente a crise econômica e a superinflação. O processo de redemocratização pautado pelos militares era para uma institucionalização do regime e para o impedimento de punições e investigações que atingissem os militares, daí o cuidado e a lentidão com que foi conduzido o processo.

O projeto de abertura, assim elaborado, deveria claramente comportar garantias básicas para o regime: evitar o retorno de pessoas, instituições e partidos anteriores a 1964; proceder-se em um tempo longo – seu caráter lento –, de mais ao menos dez anos, o que implicaria a escolha ainda segura do sucessor do próprio Geisel e a incorporação a uma nova constituição – que não deveria de maneira alguma ser fruto de uma constituinte – das chamadas salvaguardadas do regime, as medidas necessárias para manter no futuro uma determinada ordem, sem recurso a quebra de constitucionalidade.¹³⁷

¹³⁵ BRANDÃO apud SCHWARTZ; SOSNOWSKI, 1994, p.176. (Grifos do autor).

¹³⁶ BRANDÃO apud SCHWARTZ; SOSNOWSKI, 1994, p.180. (Grifos do autor).

¹³⁷ SILVA apud FERREIRA; DELGADO, 2013, p. 262.

O projeto de Geisel para a abertura não ocorreu completamente como o planejado, mas garantiu uma Lei de Anistia que impediu investigações sobre os crimes cometidos pelo estado, colocou um político conservador no poder e manteve as bases e as esquerdas longe da presidência. Loyola por sua vez deixa transparecer em suas entrevistas e livros o descontentamento com o processo político e a situação do Brasil. Podemos constatar esse ressentimento tanto em *O Beijo não vem da boca*, como em *O verde violentou o muro*, livros que começaram a ser escritos em 1982, quando da sua viagem à Alemanha.

Ao reentrar no Brasil, encontrei um país angustiado, mergulhado em profunda depressão pela entrada do Fundo Monetário Internacional. Uma situação econômica, um governo sem a mínima credibilidade, abúlico, apático, incapaz de enfrentar os problemas. Pela primeira vez em anos e anos, eu me defrontava com um espírito que não me parecia brasileiro: a desesperança, o pessimismo. Ao contrário sempre existiu um exagerado otimismo, traduzido na frase: ‘deixa pra lá que as coisas se resolvem’. Desta vez, não. A maioria de meus amigos sem empregos. Crises pessoais por todos os lados.¹³⁸

Os descontentamentos com a política, e com uma questão que se tornaria cara a Loyola por alguns anos e é fundamental em *Não verás*, a ecologia, aparecem nos livros, no *Verde violentou o muro*, no *Manifesto Verde*,¹³⁹ e em várias entrevistas do período, marcadamente na concedida a José Neumane Pinto para o Jornal do Brasil em dezembro de 1981, em ocasião do lançamento de *Não verás*, onde o autor expõe o que espera passar como a mensagem do livro:

O livro horroriza, porque mostra um apocalipse que ninguém gostaria de ver realizado. Não quero ser profeta, pelo amor de deus. Apenas escrevi sobre a possibilidade de as coisas chegarem àquela situação e elas podem chegar se os acontecimentos continuam marchando assim e ninguém reagir.¹⁴⁰

O ressentimento enquanto exercício de memória pode ser uma chave para compreensão de *Não verás país nenhum*. Loyola se ressentia dos rumos políticos, literários e profissionais que vivenciava, transportando muito desse sentimento para *Não verás*, e o instrumentalizando através de uma narrativa construída sobre ruínas. As ruínas são base das alegorias da derrota consolidada com o regime militar. A distopia construída por Loyola é um exercício de ressentimento, de problemas recalcados, cristalizados que segundo o autor,

¹³⁸ BRANDÃO, 1985, p. 218.

¹³⁹ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Manifesto verde*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

¹⁴⁰ PINTO, José Neumane. *Natureza morta*: num cenário apocalíptico, sem uma única árvore, passa-se o novo romance de Loyola Brandão. *Jornal do Brasil*, 05 dez. 1981.

precisam de atenção. Com esse livro Loyola cria um Brasil esgotado, esvaziado da capacidade de mudança e reflexão, dando ao texto o tom de um epitáfio. O caráter fatalista de *Não verás* é um convite à reflexão do processo de mudança pelo qual o país passava e a uma releitura do passado através de uma literatura que se propõe como alternativa à percepção decadente que o autor formou sobre o Brasil.

Não verás abre sua narrativa como “memorial descritivo”, máquina de rememoração de algo que se perdeu. Durante toda a odisséia de Souza, personagem principal do livro, o que há é enfrentamento do que foi vivido com o lembrado, o esquecido e o ressignificado. O *Não verás país nenhum* do título refere-se a um poema de Olavo Bilac de tom ufanista sobre as grandezas do Brasil, que também pode ser associado às propagandas veiculadas pelo regime militar, como os icônicos slogans “Ame-o, ou deixe-o!”, ou “Ninguém segura esse país”. Na narrativa não existe mais riqueza, nem grandiosidade natural, só devastação, medo, calor, mau cheiro e horror.

O processo de construção de *Não verás* não foi contínuo, o livro começou a ser escrito no início da década de 1970 e remonta ao conto *Homem do furo na mão*,¹⁴¹ publicado primeiramente em *Cadeiras Proibidas*, no conto o personagem descobre um misterioso furo na mão, que gera desconfiança nas pessoas ao seu redor que acabam hostilizando-o por conta do furo, em *Não verás* o furo na mão de Souza é a chave para uma tomada de posição do personagem contra a apatia do seu condicionamento a realidade opressiva do livro. Segundo o autor, foi necessária uma parada na escrita do livro para se aprofundar nos temas que aborda em *Não verás*:

(Loyola) escreveu a primeira versão do romance em 1974. Brandão já havia escrito 100 páginas quando parou de repente, porque notou que não tinha suficientes informações, feed-back, para continuar.

Pouco a pouco. Brandão construiu um arquivo e uma bibliografia sobre Ecologia, Hidrologia, Clima, Energia Solar, Energia Nuclear, Energia de Biomassa, simbologia da Natureza através dos tempos, o milenar culto à árvore, mitologia da Natureza, Urbanismo, Futurologia, Tecnologia, multinacionais, reservas de terra (tipo Jari) e problemas da classe média brasileira. O romancista juntou 2 mil recortes de jornais e revistas e leu 60 livros até 1978, quando passou a reescrever o livro, um original de 520 páginas.¹⁴²

Cecília Almeida Salles trabalhou com a crítica genética feita sobre a criação de *Não verás*, usando os diários que o autor construiu durante a escrita do livro para compreender o

¹⁴¹ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *O homem do furo na mão e outras histórias*. Rio de Janeiro: Ática, 2009.

¹⁴² PINTO, 1981.

como o autor compôs o livro. Para Salles:

O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade. Há, por um lado, a superação das linhas da superfície desses retalhos externos ao mundo da criação; não se pode; porém, negar que haja afinidades secretas entre as realidades externa e interna à obra. A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. A construção da nova realidade, sob esta visão, se dá através de um processo de transfiguração.¹⁴³

Segundo Sales, Loyola dedicou bastante tempo discutindo com amigos, principalmente jornalistas e intelectuais, sobre a mensagem que queria transmitir com seu “livro pavoroso”, em pelo menos três entrevistas, concedidas com bastante tempo de intervalo.¹⁴⁴ Loyola faz questão de mencionar a intenção de chocar o leitor, bem como demonstrar que há também no livro um sentimento de esperança.

Nas falas do autor sobre o livro, atravessando os mais de trinta anos que se passaram da publicação, vimos que a intenção, reafirmada nas suas falas, passa por *Não verás* servir de símbolo do quão terrível pode ser o futuro se o presente não for transformado. A perenidade das questões tratadas no livro atravessaram as ruínas ditatoriais para problemas do século XXI, *Não verás* soa iminente em um presente em que falta água potável, cercado crises políticas e econômicas. O livro se desdobra através do tempo criando novos agenciamentos e permanecendo presente se apoiando sobre as contingências do tempo.

Não verás foi um sucesso de vendas, reedições e traduções¹⁴⁵. Ficou por trinta e cinco semanas na lista dos mais vendidos da revista *Veja*, apesar de não ter sido bem recebido pela crítica literária da revista, como podemos ver na crítica de José Onofre de novembro de 1981 na revista *Veja*:

Fica a pergunta: este é o Brasil do futuro ou o pesadelo de um escritor cético diante da capacidade de seu povo evitar o carretel de catástrofes que pende sobre sua cabeça?

Menos que um futuro, o romance de Loyola lembra os anos mais negros da ditadura, período em que este próprio povo – que o autor condena à abominação – acabou de combater a sua melhor maneira: levando a vida,

¹⁴³ SALLES, Cecília Almeida. A planta da cidade: uma leitura genética de *Não verás* país nenhum. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Sales, São Paulo, p. 151, 2001.

¹⁴⁴ As entrevistas citadas foram: a concedida a Vera Lúcia Silva Vieira e a Marcia Regina Capelari Naxara em 2010, ao Instituto Moreira Sales em 2001, e a José Neumane Pinto, no *Jornal do Brasil* em 1981, todas já citadas no texto. Nessas entrevistas Loyola reforça sua intenção de que *Não verás* seja uma crítica de um presente possível e inspiração para questionamento de problemas reais.

¹⁴⁵ A primeira tiragem do livro foi esgotada em 8 dias. Ver *Jornal Estado de São Paulo*, 05 jan. 1982. *Não verás* se encontra na sua 27ª edição no Brasil, foi traduzido para diversos idiomas, entre eles inglês, alemão e italiano.

apesar do horror.¹⁴⁶

A crítica desfavorável, no entanto, não reverberou nas vendas, o livro se esgotou rapidamente nas livrarias e foi seguidamente reimpresso, ainda em 1981, Loyola prestou uma longa entrevista ao *Jornal do Brasil*¹⁴⁷ e depois a *Folha de São Paulo*.¹⁴⁸ O sucesso do livro consolidou Loyola também como romancista, se tornando o livro mais vendido e traduzido do autor.

Não verás é composto de uma linguagem árida, propositalmente seca, organizada em parágrafos de cinco linhas. Segundo Salles, Loyola trabalhou na construção para que a linguagem também fosse parte da atmosfera pesada do livro.

Loyola lutou por um *Não verás* enxuto, onde artigos e alguns pronomes, sendo desnecessários segundo seus critérios, deveriam ser eliminados. Vale lembrar que outras obras do escritor, cujos processos de construção venho acompanhando, são alvo deste mesmo procedimento.

Desde as epígrafes, assim como em *Zero*, Loyola constrói indícios do tom da narrativa e dos elementos principais: o horror, a devastação e o pesar. A primeira epígrafe é composta de quatro aforismos, dois sobre a grandiosidade do continente americano e sua natureza abundante, o de Cristovão Colombo e o de Pablo Neruda, um de Fernando Pessoa: “O inexplicável horror de saber que esta vida é verdadeira”, e, o último, da poeta Clara Angélica: “respirar terra é não querer saber de limites”.¹⁴⁹ A abertura menciona a natureza e horror, numa espécie de prelúdio do que vem a ser contestado no seguir do livro.

A segunda epígrafe é uma representação de uma ordem real liberando o corte indiscriminado de árvores e áreas de mangue que se refere ao período colonial. O texto insere um “documento” antigo para estabelecer um antecedente histórico do que vai ser contado. O livro se anuncia “Memorial descritivo”, novamente reforçando uma das principais características de *Não verás* que é a ideia de tempo passado, oportunidade perdida, o trabalho de um sentimento passado, que no presente se constitui de algo destruído, ruínas.

As primeiras páginas são descrições do ambiente em que se passa a narrativa, englobando a dimensão ecológica e política.

Mefítico. O fedor vem dos cadáveres, do lixo e dos excrementos que se

¹⁴⁶ ONOFRE, 1981.

¹⁴⁷ PINTO, 1981.

¹⁴⁸ SANCHES, 1982.

¹⁴⁹ BRANDÃO, 2007, [s.p].

amontoam além dos Círculos Oficiais Permitidos, para lá dos Acampamentos Paupérrimos. Que não me ouçam designar tais regiões pelos apelidos populares. Mal sei o que me pode acontecer. Isolamento, acho. Tentaram tudo para eliminar esse cheiro de morte e decomposição que nos agonia continuamente. Será que tentaram? Nada conseguiram. Os caminhões, alegremente pintados em amarelo e verde, despejam mortos, noite e dia. Sabemos, porque tais coisas sempre se sabem. É assim. Não há tempo para cremar todos os corpos. Empilham e esperam. Os esgotos se abrem ao ar livre, descarregam, em vagonetes, na vala seca do rio. O lixo forma setenta e sete colinas que ondulam, habitadas, todas. E o sol, violento demais, corrói e apodrece a carne em poucas horas.¹⁵⁰

O início do texto é agressivo e propõe chocar de imediato, alcançando vários sentidos (o olfato, paladar, tato, visão), “Mefítico. O fedor”, buscando estabelecer uma dimensão propositalmente exagerada, mencionando mortos em caminhões se acumulando em montanhas de lixo. O início do texto busca estabelecer uma situação de horror, através da descrição de uma realidade escatológica.

Loyola adiciona o fator vigilância e repressão ao citar “isolamento” e “Acampamentos Paupérrimos” introduzindo na narrativa uma dimensão política baseado em práticas repressivas e no medo “que não me ouçam designar tais regiões pelos apelidos populares. Mal sei o que me pode acontecer”, falar sobre a situação é passível de punição e faz com que o personagem tenha receio de expressar seu descontentamento.

A chamada para o primeiro capítulo do livro é “As sirenes tocaram a noite inteira sem parar. Todavia, pior que as sirenes, foi o navio que afundava, enquanto as cabeças das crianças explodiam”, logo no início da narrativa o leitor é tomado por uma série de cenas que remetem a narrativas de horror e se aproximam tanto do cinema distópico, quanto de uma literatura de ficção científica que aborda esse conjunto de imagens, como *Soylent Green*¹⁵¹ onde corpos humanos são usados para alimentar a população, ou livros como *No país das Últimas coisas*¹⁵² de Paul Auster, onde corpos são saqueados e usados como alimento e matéria prima por uma população desesperada.

As páginas que seguem a abertura descrevem o meio ambiente em que se passa a narrativa:

O cheiro infeto dos mortos se mistura ao dos inseticidas impotentes e aos formóis. Acre, faz o nariz sangrar em tardes de inversão atmosférica.

¹⁵⁰ BRANDÃO, 2007, p. 13.

¹⁵¹ No Brasil o filme recebeu o nome de *No mundo de 2020*. Lançado em 1973, o filme é baseado no livro *Make room! Make room!* de Harry Harrison (1925-2012) e faz parte de um tipo de narrativa de ficção científica muito cara a Loyola.

¹⁵² AUSTER, Paul. *No país das últimas coisas*. Tradução de Luiz Araújo. São Paulo: Best-Seller, 1987.

Atravessa as máscaras obrigatórias, resseca a boca, os olhos lacrimejam, racha a pele. Ao nível do chão, os animais morrem. Forma-se uma atmosfera pestilencial que uma bateria de ventiladores possantes procura expulsar. Para longe dos limites dos oikumenê, palavra que os sociólogos, ociosos, recuperam da antiguidade, a fim de designar o espaço exíguo em que vivemos. Vivemos?¹⁵³

Os cheiros, o calor e o barulho de sirenes ajudam a compor o ambiente hostil de *Não verás*, junto disso, são inseridos na narrativa: incêndios constantes, neblina tóxica e mormaço. Os personagens Souza e Adelaide são casados a trinta e dois anos e vivem em um casamento dominado pela rotina. Ela é dona de casa, muito religiosa, marcada por um profundo senso prático e não gosta de mudanças. Ele trabalha em um escritório do governo no qual sua função é conferir listas de números. Foi parar nesse emprego porque foi aposentado compulsoriamente do cargo de professor universitário, acusado pelo “Esquema” de incitar os alunos a questionar o sistema político no qual estavam inseridos.

Adelaide me olhou, arrisca. Inquieto, encarei o rosto dela e me perguntei. Pergunta que não tenho coragem de enfrentar. Se eu admitir, ela se desvenda. Toma forma, cristaliza, revela. Será que depois de tantos anos compensa ver? Reagir agora? Penso: e se valesse a pena? Tomávamos o café da manhã juntos, todos os dias. Depois ela me acompanhava até a porta. Eu colocava o chapéu (voltou o seu uso), acariciava o seu ombro esquerdo (nem sei mais se há prazer nisto) e consultava o relógio. Ficava angustiado se não estivesse dentro do horário.¹⁵⁴

A relação entre os personagens principais é pautada por uma dificuldade de diálogo oriunda de uma dúvida colocada pelo texto sobre a existência de um filho do casal, já morto. Dúvida, porque a narrativa não deixa claro se a criança realmente existiu, e os personagens carregam essa dúvida como um trauma. Souza descreve que, segundo Adelaide, a criança morreu em um naufrágio na cena descrita na chamada do primeiro capítulo, em que as cabeças das crianças explodiam enquanto o navio afundava. Diferentemente da maior parte das descrições de *Não verás*, esse trecho é marcado por uma característica onírica que contrasta com o tom materialista da narrativa. O interdito entre os personagens é explorado quando Adelaide foge de casa no seguir do texto.

Fica claro a intenção de chocar o leitor com o texto, que é mencionada nas críticas literárias feitas sobre Loyola:

Sem formalismos, secamente, malvadamente, Loyola conversa com seu

¹⁵³ BRANDÃO, 2007, p. 14.

¹⁵⁴ BRANDÃO, 2007, p. 14.

leitor e o arrasta a participar de uma experiência mortificante – aquela de quem uma nação de natureza devastada sem vegetação e sem água, em que o sol e o calor são os principais instrumentos de poder.¹⁵⁵

Segundo Loyola, o livro foi feito como um instrumento de transformação. Essa ideia transparece nas falas do autor sobre o livro “quanto ao *Não verás*, era para provocar um choque, as pessoas dizerem: Pô! Não pode acontecer isso! E de repente alguém tomar uma atitude. Era uma utopia minha”. *Não verás* soa como um alarme, mas não só isso, caso contrário o livro teria se comportado como um manifesto e ficado obsoleto com o tempo.

Corre. Está tudo aí: os congestionamentos, infernais, a falta de chuva e o consequente racionamento de água, o corte de energia, a devastação da Amazônia. Quando eu terminei o *Não verás*, me perguntei por que eu tinha escrito aquele livro. Hoje me pergunto por que as pessoas continuam lendo o *Não verás*.¹⁵⁶

Quando dessa entrevista para o perfil Cadernos de Literatura Brasileira, do Instituto Moreira Sales em 2001, já havia transcorrido vinte anos da publicação de *Não verás*. Novamente em entrevista concedida em 2010 para Vieira e Naxara, Loyola reafirma a perenidade do seu livro distópico, que continua sendo adotado em escolas e com novas edições, atestando que o apelo do livro em problematizar através do pessimismo as questões que afligem o Brasil continuam se ressignificando e se mantendo em evidência com o passar do tempo.

Em *Não verás*, o cotidiano de Souza é marcado pela rotina: acordar, dar bom dia a Adelaide, pegar o ônibus com seu passe especial, conseguido graças a uma artrose, a corrupção no “Esquema”, ir ao trabalho que não gosta, se jogar no chão quando dos tiroteios, seguir na fila até chegar ao trabalho, fingir que confere os números, observar os colegas, os outros prédios, o corpo em decomposição na praça que vê através da janela, reclamar do calor, voltar para casa esbarrando nas pessoas, passar na “Casa dos Vidros d’água” encontrar Adelaide e jantar comida “factícia”.

O “Esquema” é o regime de governo no Brasil. O termo é intencionalmente ambíguo, condiz com a forma que Loyola escolhe designar as nomenclaturas no enredo de *Não verás*: “Acampamentos Paupérrimos”, “Ministros Embriagados”, “Era da grande Locupletação”, “Civiltar”, “Militecnos”, sempre direcionando para a ironia e para o pastiche, para Loyola os

¹⁵⁵ LANCELOTTI, 1982.

¹⁵⁶ *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2001, p. 53. Quando essa entrevista foi concedida *Não verás* já tinha vinte anos de publicado.

símbolos do sistema de governo são em si um símbolo da decadência e de derrota, faz parecer bobo o regime e os dominados por ele, a narrativa de *Não verás* é marcada pela culpa, e essa culpa também transparece na aceitação da derrota para instituições que beiram o ridículo.

Souza é um personagem atormentado por essa questão, a culpa. O seu presente é permeado de absurdos e o passado de omissão. Souza é preenchido pelo incômodo, pela inadequação, questiona e, principalmente, se lembra. Lembra de quando ainda existiam florestas, de quando a comida tinha gosto e cheiro, lembra de quando podia ter feito alguma diferença. A memória é a liga da narrativa de *Não verás*, é um exercício ativo de culpa e ressentimento, a memória também é a escapatória de um passado sem história. Para Avelar a culpa é um produto da derrota:

A recordação e a culpa (duas noções que parecem inseparáveis em Nietzsche, como se a reminiscência, por sua própria natureza, já implicasse o peso de uma dívida) seriam sempre produtos da derrota no interior de uma luta. O legado da derrota é uma memória submersa na culpa, incapaz desse esquecimento ativo que, para Nietzsche, caracteriza todo poder criativo e afirmador da vida.¹⁵⁷

A memória de Souza, tal qual diz Avelar, é submersa na culpa. O personagem de Loyola não consegue se adequar nem pertencer, por isso seu contínuo estranhamento. Como exercício coletivo a memória toma um papel diferente do que em *Zero*, no qual a relação era mais fragmentária, a narrativa no livro de 1974 corre no calor dos acontecimentos, com feridas abertas, em *Não verás*, a história já passou e apenas os que se “locupletaram” venceram, vivendo em suas “cúpulas geodésicas”, o resto das pessoas vive em uma cidade compartimentada, com ambiente hostil, vigiados por “Civiltares” e “Militecnos”, com água racionada e sobrevivendo de alimentos artificiais.

Para cada homem em circulação existe um Civiltar ao seu lado. Eles andam, girando a cabeça para todos os lados e se assemelham a robôs. O treinamento intensivo desperta neles, compulsivo, o faro, o instinto. Não sei como, enxergam tudo. Verdade.

Parece que são treinados pelos mesmos métodos com que se ensinavam os antigos cães pastores, na polícia militar. Ficam condicionados que são uma beleza, na eficiência. Por menos que se goste deles, é preciso reconhecer: evitam catástrofes nesta cidade. Pior sem eles.¹⁵⁸

Os membros da polícia e dos sistemas de vigilância e repressão são treinados para não

¹⁵⁷ AVELAR, 2003, p. 160.

¹⁵⁸ BRANDÃO, 2007, p. 22.

terem faculdades humanas e para não terem sentimentos como compaixão. O sistema os quer como máquinas ou animais adestrados. Souza é diferente e, por isso, não se sente parte desse sistema, incorrendo em práticas que desrespeitam as normas como lembrar a “Era da Grande Locupletação”.

O processo de desumanizar está presente em outras obras, aparece em *Nós*, de Zamyatin, é levado a ao extremo: os nomes são substituídos por códigos numéricos, o desejo e o erotismo são proibidos por serem considerados excessos nocivos. Em *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, os sentimentos como raiva e angústia são suprimidos quimicamente através da droga “soma”, em *Não verás* “vieram os aditivos calmantes fazendo parte da Comida Mundial, presentes em todos os alimentos”.¹⁵⁹

Loyola usa a intertextualidade de forma intensa em *Não verás*, durante o texto são citados filmes como: *O homem que nunca existiu*,¹⁶⁰ *E o vento levou*,¹⁶¹ *O colecionador*,¹⁶² *Planeta dos macacos*,¹⁶³ o que mostra a riqueza multidisciplinar do livro, mas não apenas isso, cada vez que há uma descrição de livros, filmes, músicas, Loyola agrega ao texto novos significados, alimentando a profundidade da narrativa, trazendo sentidos para o texto, assim como construindo novas informações dentro da narrativa. Dentro de uma realidade decadente, sufocante e violenta os personagens tentam sobreviver, mesmo que para isso tenho de fazer uso do esquecimento, como forma de diminuir o próprio sofrimento.

Nossa vida hoje até que transcorre agradável, perto do que já passamos. Como é que nos salvamos, de que modo atravessamos todos esses tempos é outra pergunta que não desejo que me façam. Atravessamos. Às vezes, é mais simples do que se pensa, medo é fruto da imaginação.¹⁶⁴

Nesse livro, o esquecimento é operado pelo silenciamento, uma vez que a sociedade, em *Não verás*, está inserida em um sistema disciplinar e totalizante, que produz uma história de si mesmo moldada aos interesses de dominação de seu estado ditatorial. O lembrar de Souza é rebelde: “Nas suas divagações, Souza vê que tem sorte, pois ainda possui memória.

¹⁵⁹ BRANDÃO, 2007, p. 282.

¹⁶⁰ BRANDÃO, 2007, p. 113. Ver: *O Homem Que Nunca Existiu* (The Man Who Never Was). Ronald Neame, 1956. UK 103 min.

¹⁶¹ BRANDÃO, 2007, p. 202. Ver: FLEMING, Victor. *E o vento levou*. [Filme-vídeo]. Produção de David O. Selznick, direção de Victor Flaming. Estados Unidos da América, 1939. 238min, cor. son.

¹⁶² BRANDÃO, 2007, p. 246. Ver: WYLER, Willian. *O colecionador*. [Filme-vídeo]. Produção de Jud Kinberg e John Kohn, direção de Willian Wyler. Reino Unido, Estados Unidos da América, 1965. 119min.

¹⁶³ BRANDÃO, 2007, p. 283. Ver: SCHAFFNER, Franklin J. *Planeta dos Macacos*. [Filme-vídeo]. Produção de Mort Abrahams e Arthur P. Jacobs, direção de Franklin J. Schaffner. Estados Unidos da América, 1968. 112min. cor.

¹⁶⁴ BRANDÃO, 2007, p. 282.

Ao contrário dos Militecnos, que já perderam as faculdades humanas”,¹⁶⁵ lembra desrespeitando a ordem, as restrições e a decadência do seu presente.

A “Casa dos vidros d’água” é um museu, uma espécie de réquiem ou cemitério, com exemplares da água de cada um dos rios brasileiros:

A casa, ao menos, é fresca, confortável. Talvez influência da água contida nos milhares de frascos distribuídos pelas estantes. As placas opacas do teto deixam entrar uma luz difusa, é dos poucos lugares agradáveis de se estar. No dia em que o povo descobrir isso, a calma vai se acabar. Conheço de cor as salas, corredores, nichos. A ordem dos Vidros de Água, a sequência e que foram colocados. Um trabalho bonito, feito nos tempos em que antecederam o Corte final. Um dia desses vou passar pela Floresta Virgem Representada. Para rever o documentário sobre o corte final.¹⁶⁶

Um lugar escuro e sombrio para guardar um último pedaço da natureza morta é o espaço de conforto de Souza, não por acaso um reforço na lembrança de um tempo perdido. O processo de degradação da natureza em *Não verás* é gradual e marcado pela manipulação de informações. O “Corte Final”, documentário citado no texto é parte da política de manipulação de informações em *Não verás*, que é uma questão muito cara a Loyola, e em seus livros uma das principais marcas das políticas ditatoriais. Em *Não verás* o processo de estabelecimento do “Esquema” como regime de governo é chamado de “Era da Grande Locupletação”:

Durante alguns anos, como professor, fui autorizado a receber um jornal semanal. Havia pouco para ler. Pouco que interessasse. As más notícias estavam proibidas para não alarmar o povo. Os governantes da Era da Grande Locupletação é que destilaram esse conceito de más notícias. Foi um trabalho gradual de preparação. Filmes na televisão e nos cinemas, outdoors com propaganda. Repetição exaustiva até convencer a todos que a as más notícias prejudicavam a tranquilidade, traziam inquietação, provocavam estresse, aumentavam a hipertensão, causavam até morte. ESTÁ NA HORA DE NOS UNIRMOS, NOS FORTALECERMOS. A Era da Grande Locupletação veio logo depois dos Abertos Oitenta que tinham se sucedido a uma ditadura grotesca. A imprensa tinha se acostumado a tratar dos assuntos livremente, a denunciar e apontar. Incomodava. O círculo dos Ministros Embriagados sentiu-se ofendido, exigiu reparações. TEMOS TUDO PARA SER A NAÇÃO LÍDER. NOSSO PODERIO ECONOMICO E MILITAR COMPROVA. Tudo começou quando um ministro processou o jornal que o acusara de corrupto. O jornal comprovou, o Esquema cedeu, o ministro caiu. Então, os outros sentiram a ameaça, se uniram e iniciaram uma campanha cívica: —De

¹⁶⁵ BRANDÃO, 2007, p. 28.

¹⁶⁶ BRANDÃO, 2007, p. 62.

que servem fatos como este para o país? O esquema deve governar tranquilo.¹⁶⁷

No livro, a *Era da Grande Locupletação* foi o período do estabelecimento de um sistema de governo que não era mais uma ditadura, era algo anacrônico formado por políticos centenários, pelo “Círculo dos Ministros Embriagados” e uma estrutura política baseada na censura, na vigilância e na repressão, fazendo uso de instrumentos como os “Civiltares”, “Militecnos”, do “Serviço Organizado de Incompetência o SOI”.

A censura foi um dos pilares da ditadura militar no Brasil e uma das marcas mais profundas na experiência de Loyola com o regime. Ele teve de enfrentá-la no trabalho, como jornalista e como escritor. Na sua literatura, a censura é explorada como motor do processo de controle e restrição, em *Não verás* suas consequências levarão os personagens a desaprender palavras, o alfabeto e até placas.

– Nem os bárbaros causaram tanto estrago.
 – Os bárbaros não tocavam nos templos. E as bibliotecas, os manuscritos estavam nos templos. Eles tinham medo dos deuses e não violavam santuários. As escolas dos sacerdotes continuaram funcionando. Mas agora. Tudo começou na grande ditadura com as reformas de ensino, as dificuldades para estudar, o analfabetismo grassando. Tentou-se consertar a situação nos Abertos Oitenta. Nem deu tempo para respirar. Quando vimos, tinham se acabado. Estava instalada a Grande Locupletação.¹⁶⁸

A relação dos textos distópicos com a linguagem é umbilical, a linguagem é dos principais elementos da humanidade, a escrita, é um dos símbolos mais potentes da modernidade. Assim, quando escritores como Loyola, Zamyatin,¹⁶⁹ Orwell¹⁷⁰ e Bradbury¹⁷¹ escrevem sobre sociedades modernas em decadência e decidem colocar a ruína da linguagem como produto dessas sociedades, eles estão demonstrando que algo que empodera a humanidade com a ideia de poder de transformação e conhecimento frente à natureza, também pode ser destruído quando o direito à informação e ao conhecimento é restringido por regimes abusivos, que operam pelo controle do sujeito através da censura.

¹⁶⁷ BRANDÃO, 2007, p. 63.

¹⁶⁸ BRANDÃO, 2007, p. 107.

¹⁶⁹ Em *Nós* os personagens não possuem nomes. A literatura, a poesia e a música são proibidas sob o argumento de que fazem os indivíduos perderem a objetividade científica.

¹⁷⁰ Em 1984 o *Grande Irmão* (Big Brother) cria um novo idioma, a novilíngua, que é constantemente alterado de acordo com as políticas adotadas por quem controla o poder. Palavras são proibidas e livros levam seus leitores a prisão.

¹⁷¹ Em *Fahrenheit 451*, os livros são proibidos e os bombeiros agem como uma polícia que tem obrigação de queimar todos os livros que encontrarem.

– Julgamento da história? Aqueles homens pretenderam eliminar a história, tentando apagar o futuro. Para que não se lembrem como novos Átilas, os devastadores. Se acreditaram tão poderosos que julgaram poder cancelar a memória do povo.¹⁷²

Em *Não verás*, Souza está constantemente lembrando palavras que não são mais usadas, expressões que se perderam, não como um processo natural da passagem do tempo, e sim pela falta de educação, porque as escolas foram fechadas, pela substituição de placas de trânsito por desenhos, pela proibição de livros, pela expulsão de escritores e cientistas do país, pelas proibições em jornais; todas essas limitações contrastam com o excesso de propaganda veiculada pelo “Esquema”, sempre em tom ufanista.

Acabando com tudo, eles (os que se locupletaram) estariam salvos. Acreditavam que, eliminando o futuro, deles não se guardaria nenhuma imagem. Esquecem a tradição oral. Proibiram livros, cassaram os cientistas, expulsaram os professores, prenderam os pensadores. Parece até complô de nível mundial. Uma divisão do mundo moderno acertada entre as grandes nações e os amaciados dos países subdesenvolvidos.

Em *Vigiar e punir*, ao descrever os mecanismos de disciplinarização e iniciar a discussão de uma teoria do poder, Foucault alerta para a necessidade de compreender que as sociedades e mesmo os regimes despóticos não operam completamente por meio da coerção. As tensões de poder têm linhas de fuga, a disciplinarização também se apoia na construção de costumes, de história, de políticas, não cabendo na esfera da realidade um regime de forças completamente limitador. Em *Não verás*, Adelaide é um personagem que demonstra essa capacidade de adaptação a um sistema extremamente limitador, seu senso prático fez com que ela encaminhasse a carreira do sobrinho, Dominginhos, ao “Novo Exército” e à obtenção da ficha de circulação que permite Souza pegar o ônibus.

Em livros como *Não verás* o autor pode extrapolar situações até o ridículo, a fim de causar o maior impacto possível. Dentro do livro, Souza tem noção de como a realidade que se encontra é exagerada e chama o Brasil de “ficção científica ridícula”, expressão que usa para mostrar como a instalação do “Esquema” após a “Era da Grande Locupletação”, que sucedeu a “Ditadura Grotesca”, torna o Brasil um espaço do absurdo.

– Pois para mim parece ficção científica. São Paulo fechado, dividido em Distritos, permissões para circular, fichas magnetizadas para água, uma superpolícia como os Civiltares, comidas produzidas em laboratórios, a vida metodizada, racionalizada.

¹⁷² BRANDÃO, 2007, p. 106.

– Tem razão. Vivemos ficção científica porque vinte ou trinta pessoas, numa época que o povo, sempre gozador, chamou de Era da Grande Locupletação, resolveram ter lucro usando poder. Ficção científica ridícula.¹⁷³

Na alegoria do romance de Loyola, o Brasil não só não superou a abertura, os “Abertos Oitenta”, como incorporou o pior cenário possível, e isso fez a realidade ruir, segundo *Não verás*, o Brasil deixa de ser um caso político para ser explicado pela imaginação fantástica, e mesmo assim de forma inadequada.

– como ridícula?

– Lembra de quando líamos os livros de Clark, Asimov, Bradbury, Vogt, Vonnegut, Wul, Miller, Wyndham, Heinlein? Eram supercivilizações, tecnocracia, sistemas computadorizados, relativo – ainda que monótono – bem-estar. E, aqui, o que há? Um país subdesenvolvido vivendo em clima de ficção científica. Sempre fomos um país incoerente, paradoxal. Mas não pensei que chegássemos a tanto. O que há em volta de São Paulo? Um amontoado de acampamentos. Favelados, migrantes, gente esfomeada, doentes, molambentos que vão terminar invadindo a cidade. Eles não se aguentam além das cercas limites. Não há o que comer!¹⁷⁴

A ficção científica ridícula da qual fala Souza ao interpretar o Brasil de *Não verás*, remete a um estado de crise que ultrapassa o histórico e literário através do pessimismo, por isso esse livro é uma distopia, uma reflexão necessariamente exagerada de problemas que permaneceram se agravando sem as devidas medidas corretivas. *Não verás* fala de sua época evocando no livro, o que deu errado nos *Abertos Oitenta*.

O espaço é um elemento fundamental na narrativa de *Não verás*, a narrativa é essencialmente urbana. A predileção de Loyola por narrativas urbanas é conhecida, pode ser acompanhada em *Bebel que a cidade comeu*, em *Zero*, e na maioria de seus contos, segundo Wladyr Nader “Cidade grande [é] o melhor tema de Loyola”,¹⁷⁵ o que não é diferente em *Não verás*.

A cidade é gigantesca, superpopulosa, repetitiva, poluente, sufocante, e compartimentada, o que é comum em narrativas de ficção científica de caráter distópico. A circulação é limitada a quem tem permissão e passes especiais, é preciso atravessar as bocas de distrito, enfrentar perguntas e não ser denunciado por fiscais, e pelos fiscais dos fiscais. Uma neblina densa de poluição mantém o permanente clima de mormaço, poeira e lixo se acumulam em todas as partes.

¹⁷³ BRANDÃO, 2007, p. 108.

¹⁷⁴ BRANDÃO, 2007, p. 109.

¹⁷⁵ NADER, 1975.

A locomoção é feita, a pé em longas filas, de bicicleta ou em casos especiais de ônibus, que é o caso de Souza. Não existem mais carros de passeio, pois a quantidade exagerada de veículos um dia fez com que os congestionamentos se tornassem um só e travassem a cidade:

- os carros ficaram parados dois anos em frente à minha casa...
- quase fiquei louco, Souza, naquela noite. Queria matar, pegar alguém. Como buzinaavam, aceleravam. Podia ver o ar preto de fumaça. A maioria esgotou a gasolina e o álcool do tanque. Ninguém desligava o motor. Pela manhã, as pessoas continuavam dentro dos carros. Como se pertencessem a ele. Cambio, volante, freio, condutor. Esperavam, não sei o quê.
- na minha rua teve gente que não acreditou no noticiário, tirou o carro da garagem, pela manhã, e foi embora. Voltou a pé.
- teve motorista que ficou uma semana, duas, sem abandonar o carro. De vez em quando batiam, pedindo para ir ao banheiro. Recusei, para todos. O que estavam pensando? Que fossem para suas casas. As famílias traziam mudas de roupas, café, comida. E o desespero quando souberam que não circulariam mais? Choravam diante do automóvel, inconsoláveis, lamentando como se fosse parente morto. Mulheres desmaiavam, histéricas.¹⁷⁶

Loyola usa o apego dos brasileiros com carros para construir uma cena em que as pessoas enlouquecem por não poderem mais andar nos seus veículos, perder o carro causou mais drama que os golpes de estado, as prisões, as censuras: “Tenho fotos dessas semanas. Rostos patéticos, expressões perplexas, como se tivessem sido postas ao mundo de repente. Não era ódio, raiva irritação. Era derrota, tristeza, interrogação. Tanto olhar apalermado”.¹⁷⁷ Loyola ironiza a derrota dos que perderam seus carros na cidade imóvel. Para Salles “a São Paulo de *Não verás*: uma prisão física e moral, um estado de ânimo, ou melhor, de desânimo”.¹⁷⁸

A arquitetura repetitiva de grandes prédios, todos iguais, impedia o ar de circular e favorecia a neblina de poluição que à medida que a narrativa do livro se desenrola se torna mais densa e mais baixa. O comércio só existe porque foram criados os dias oficiais de compra, onde a população é obrigada a comprar produtos inúteis como cheiros artificiais, objetos de plástico.

Os limites da cidade foram elaborados para constituírem uma aura claustrofóbica sobre o espaço urbano, não permitindo a ideia de fuga, fora da cidade estão as montanhas de lixo habitadas pelos “carecas”, pessoas que sofreram mutações devido a poluição, os

¹⁷⁶ BRANDÃO, 2007, p. 130.

¹⁷⁷ BRANDÃO, 2007, p. 130.

¹⁷⁸ *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2001, p. 142.

“acampamentos paupérrimos” superfavelas fora dos limites da cidade e o “Isolamento” um sistema de prisões para onde vão os presos do “esquema”. Além da cidade de São Paulo, o Brasil foi fragmentado em vários territórios que agora pertencem a outros países ou a multinacionais, alguns estados não existem mais em decorrência das mudanças causadas pelas agressões ambientais.

A natureza morta de *Não verás* não é simplesmente um pano de fundo para uma crítica política, ela também é exercício de problematização da realidade brasileira. Na escrita de Loyola o tema da ecologia aparece nesse livro e vai ser parte integrante de *Verde violentou o muro* e do *Manifesto verde*. Embora não tenha seguido pela via do movimento ecológico, trás para *Não verás* o tema da preservação ambiental através de um pessimismo que aflorava para o grande público, segundo Arthur Herman, o Ecopessimismo.¹⁷⁹ A decadência e o pessimismo que advêm do crescimento industrial e do desenvolvimentismo exagerado remonta aos livros de Júlio Werner e a seu capitão Nemo, que navega pelos mares protegendo o oceano das ameaças do mundo desenvolvido. No século XX, a bomba atômica e o trauma das grandes guerras foram incorporados pela ficção científica e o medo da destruição da natureza vai tomar lugar de destaque nas narrativas de ficção, chegando a tornar-se lugar comum nas distopias narrativas em que a natureza agredida se torna inóspita a ponto de não permitir mais que a humanidade viva com conforto e segurança.

Um dos primeiros títulos de *Não verás* foi “O corte final”,¹⁸⁰ depois substituído por Loyola pela referência a Bilac, o título substituído é lembrado na narrativa em diversos momentos, mas é simbolicamente mais forte quando Souza refere-se ao avô, que era lenhador, é marcante na reflexão que o personagem principal faz sobre o que foi perdido. A lembrança do avô, dos costumes, dos cheiros, dos sabores, das árvores serve à narrativa como instrumento reflexão. A abundância de outrora, e seu consumo exagerado vai ser a causa do sofrimento posterior. Ao mesmo tempo em que usa a lembrança do avô para constituir o que se perdeu. Ao mesmo tempo, em que lembrar do avô é uma reconstituição, o “Esquema” usa a propaganda para destorcer a devastação ambiental e transformar o fim da Amazônia em um espetáculo de cinema:

Uma tarde, célebre, ele declarou na televisão: ‘Devemos estar orgulhosos pela conquista que acabamos de fazer.

Um grande feito deste governo que pensa no futuro. Porque, disse ele, a história vai nos registrar como o Esquema que deu ao país uma das grandes

¹⁷⁹ HERMAN, 2001, p. 425.

¹⁸⁰ PINTO, 1981.

maravilhas do mundo. Não é apenas a África que pode se orgulhar do seu Saara, o deserto que foi mostrado em filmes, se tornou ponto turístico, atração, palco de aventuras, celebrado, glorificado.

A partir de hoje – e ele sorriu, embevecido – contamos também com um deserto maravilhoso, centenas de vezes maior que o Saara, mais belo. Magnífico. Estamos comunicando ao mundo a nona maravilha. Breve, a imprensa mostrará as planícies amarelas, dunas, o curioso leito seco dos rios. Os filmes da Agência Oficial mostraram, gradualmente, a desertificação, com as imagens mais sofisticadas que o povo tinha visto. Empresas de publicidade promoveram campanhas, induzindo revistas requintadas a realizar caravanas. Os ricos se divertiram, fantasiados de árabes.

A Primeira Dama recebeu, em tendas de seda fincadas na areia, iluminadas por fogueiras e archotes. Ventiladores agitavam palmeiras artificiais. Os decoradores assistiram a centenas de filmes Hollywoodianos de mil e uma noites, para se inspirarem e produzirem os incomparáveis cenários.¹⁸¹

A propaganda oficial transforma a tragédia ambiental em publicidade, as águas dos rios em um museu e a população sofre as consequências. Em *Não verás*, não existem crianças, elas foram exterminadas,¹⁸² o resto da população foi esterilizada após acidentes nucleares, milhares migram do Nordeste assolado por tempestades de areia e invasão das águas do mar, por bolsões de calor que calcinam as pessoas em segundos:

Não havia possibilidade de se deter nada, era um processo bola de neve, desencadeado muitos e muitos anos atrás. Modificar o clima? De que jeito? Empurrar o sol para cima? Era o que dava vontade para se livrar da quentura que arrancava a pele, ardia a cabeça, torrava os pés. A terra era areia, ou pedras. Me batia o desespero por não poder mover uma palha. Colocar de novo as montanhas no lugar, plantar a mata, puxar água do fundo da terra e transformá-la em rio.

A devastação da natureza não podia mais ser detida e suas consequências não podiam ser evitadas, e, mesmo assim, o texto é cheio de omissão e aceitação, que ficam por conta do papel do sobrinho de Souza e de Adelaide. O sobrinho, membro do “Novo Exército”, uma casta de tecnocratas, que governa de fato, é um personagem sombrio e cínico, em suas conversas com o tio sempre o provoca, no sentido de expor que não há o que fazer além de aceitar a situação, Dominginhos também insiste em lembrar que Souza aceita fichas de água e, portanto, está inserido dentro do círculo de corrupção do “Esquema”.

O furo na mão é a chave que muda a percepção de Souza sobre sua realidade, é a partir do seu aparecimento e das consequências disso que ele percebe o quando monótono, frágil e absurdo é seu cotidiano. Assim que o furo se torna visível Souza passa a brigar com Adelaide,

¹⁸¹ BRANDÃO, 2007, p. 67.

¹⁸² BRANDÃO, 2007, p. 201.

é expulso do ônibus, perde o emprego, vê a “Casa dos Vidros D’água” ser destruída e encontra Tadeu Pereira. Tadeu é um ex-professor universitário, que assim como Souza foi demitido compulsoriamente pelo “Esquema”. Souza o encontra logo após ser demitido e confundir o caminho para casa na arquitetura repetitiva da cidade. Os dois então tem uma longa conversa onde expõe seus pontos de discussão sobre a realidade na qual estão inseridos e o quanto ela é cruel, na conversa entre os dois chegam à conclusão que eles também têm culpa por que não fizeram nada quando podiam, mas ainda havia esperança.

Segundo Tadeu, um pequeno grupo mantinha fora da cidade uma “reservinha” um pedaço preservado com árvores e animais, que era o último bolsão de esperança para o pequeno grupo de intelectuais que enfrentava secretamente o “Esquema”. Tadeu leva Souza a reservinha, por uma longa e dura caminhada em meio às ruínas da cidade, ao chegar, só encontram destruição, pessoas mortas, cinzas de árvores e animais mortos, uma última esperança perdida.

Depois desse trauma, ao voltar para casa Souza encontra sua casa invadida por três carecas trazidos pelo seu sobrinho, e se depara com o desaparecimento de Adelaide. Os homens que invadiram a casa de Souza não têm o nome divulgado na narrativa, são designados pela forma como sentam-se à mesa da cozinha. Esses homens que não impõem violência ao dono da casa, também não lhes dão informações sobre o porquê de estarem ali, ou sua ligação com o sobrinho do ex-professor, são esses personagens que contam sobre a situação do país, as divisões territoriais, os desastres ambientais, as atitudes obscuras do esquema. Apesar de não atentarem contra Souza, três pessoas são mortas e guardadas em um quarto da casa, a situação causa estranhamento, mas Souza não reage.

Fico impressionado comigo, quero o retrato, me revolto com a ideia de que vão tirá-lo. Adelaide continua desaparecida e me sento a remoer filosofias. Me irrita ante a perspectiva de perder a casa, os móveis, enquanto a perda maior, ela, me deixou insensível longo tempo.

Ou foi pouco tempo? Não tenho noção de espaço, horas, dias, semanas. Quanto se passou entre eu descobrir o furo e Adelaide me deixar? Não sei. Nem tem importância. Tadeu Pereira (preciso procurá-lo) tem razão. O que conta agora não são os dias e os meses, e sim situações e os acontecimentos.¹⁸³

A situação dos carecas com Souza piora continuamente, até que decidem se desfazer dos corpos. Esses personagens misteriosos parecem saber muito mais sobre o esquema que Souza, que os acompanha no que acaba se tornando uma perseguição violenta até os depósitos

¹⁸³ BRANDÃO, 2007, p. 185.

de lixo, enquanto o caminhão em que estão é perseguido por helicópteros militares, em referência a *Apocalypse now*.¹⁸⁴

Quando finalmente chegam ao lixão onde abandonariam os corpos, encontram uma realidade terrível, onde as pessoas são deixadas a própria sorte, para viver no lixo, com o consentimento do “Esquema”. No lixão estavam pessoas deformadas, mutantes sobreviventes da poluição e do calor, fugindo dos bolsões de sol. O ambiente hostil do lixão motivou uma severa discussão de Souza com o sobrinho a respeito de Adelaide, que segundo o sobrinho era reprimida pelo marido, já o protagonista acusava o jovem capitão de ser apaixonado pela tia. Após a discussão, desfizeram-se dos objetos da casa de Souza, cada coisa um lugar de memória:

Num minuto. Eu podia contar para esses homens a história de cada móvel. O que havia em cada gaveta. Cada papel que passou por ali, cada roupa, grampo alfinete. Que importância tinha guardar as coisas, manter tudo arrumado? De repente, me sinto um bobo, aqui parado.¹⁸⁵

Souza estava se desfazendo de suas memórias, dos elementos de seu cotidiano de mais de trinta anos, de cada objeto, de cada momento; servia de âncora para suas lembranças, ao permitir que os invasores de sua casa destruíssem essas memórias. O protagonista se entrega cada vez mais, tornando-se apático, não se apagavam só as memórias daqueles objetos, apagou-se também a relação com Adelaide, pois Souza reconhece que não conhecia sua esposa, a mulher com que conviveu por tantos anos e que acabou ocultada pela rotina e pelas contingências do cotidiano.

Após esse acontecimento, o protagonista não volta mais ao seu apartamento, nesse ponto da narrativa, Souza perde as pessoas e as memórias de sua vida, Adelaide fugiu com o sobrinho, Tadeu seu amigo questionador, símbolo de esperança, também morre. A mobília, a casa, as roupas se perdem e, com elas, as memórias que representam. Ao vagar sem destino, é preso e encaminhado a uma prisão, que ostenta sobre os portões a frase “O trabalho Liberta”, a mesma que estava sobre os portões do campo de concentração de Auschwitz.

Em *Não verás*, a história não cumpre a função de levar o homem ao progresso, ou de evitar que as tragédias da humanidade se repitam. Nesse livro, a história foi censurada, silenciada, martelada com substituições e propaganda oficial e censura, foi abandonada ao

¹⁸⁴ Em entrevista ao IMS Loyola confirma que a cena em que Souza e os carecas são perseguidos por helicópteros é inspirada no filme de Coppola sobre a Guerra do Vietnã. Ver: COPPOLA, Francis Ford. *Apocalypse Now*. [Filme-vídeo]. Produção de Francis Ford Coppola, Gray Frederickson e Fred Roos, direção de Francis Ford Coppola. Estados Unidos da América, 1979. 152min, cor. son.

¹⁸⁵ BRANDÃO, 2007, p. 248.

obscurcimento, simbolizado pela figura do professor de história, Souza, que foi proibido de dar aulas para não responder aos seus alunos. Pensar o passado foi proibido, em meio ao presente e aos discursos de futuro a realidade foi se transformando em pesadelo. Souza fala que o tempo da história passou e, dessa forma, não restavam opções além de continuar vivendo e desmoronar junto com a cidade, segundo ele, as décadas após os “Abertos Oitenta” derrotaram a civilização.

Preso e torturado, Souza, não sabia as razões pelas quais passava pela aflição do cárcere, seus algozes também não sabiam o que queriam do ex-professor, a violência era executada como hábito, tornara-se rotina vitimar os corpos, humilhar através da dor. A tortura havia sido separada do seu lugar de prova de verdade, e só sobrara a função de desmanchar os homens e arrancar com o sangue e humilhação o que lhes resta de vontade de viver.

Para o “Esquema” a violência se tornou mercadoria, para os privilegiados:

SIGA O VISUAL EM DIREÇÃO AOS CAMPOS DE DESCARREGAMENTO

Baseado em experiência japonesa, o Departamento de Bem-estar Social construiu, junto aos bairros privilegiados, os Campos de Descarregamento. Eles funcionam como clubes, com mensalidades, e também alugam os serviços por hora. São imensos ginásios, despojados e ladrilhados. Bonecos de plástico, espuma ou borracha factícia, pendem de travessões. O sujeito tem o direito de socar, xingar, insultar, gritar, cuspir, fazer xixi sobre os bonecos. Se acaso tais sujeitos, denominados pacientes terapêuticos, pretendem atirar no boneco, tem de usar salas privativas. Se a intenção é apenas esfaquear existem bonecos especiais que sangram. Os campos de descarregamento aliviam tensões reprimidas, atenuam o stress, diminuem o nervosismo, combatem dor de cabeça, fadiga, relaxam e acomodam. Evitam as discussões e dissensões domésticas ou profissionais que resultam em divórcios e desempregos. No plano social eliminam a possibilidade de isolamento.¹⁸⁶

O “Esquema” comercializa a desumanização como terapia, vende a desistência de um estado de direito, um país sem futuro, onde as tensões são esvaziadas, assim como o significado da violência no jogo de forças que compõe o espaço de decadência. Souza depois de sua prisão, não teve de enfrentar interrogatórios, ou lavagem cerebral, não há causa, nem verdade a ser dita. E, aqui, Loyola toma um partido que se separa da maioria dos textos distópicos, em *1984*, quando Winston é preso e torturado, é recondiçãoado para a ideologia do Big Brother, em *Zero* a prisão de José, Rosa, e Átila é justificada pela busca pelo rebelde Gê. Em *Não verás* o estado de derrota e decadência é tão grave que não há interesse em reinserir pessoas, ou reafirmar a ideologia do “Esquema” na prisão, esse processo vai ser

¹⁸⁶ BRANDÃO, 2007, p. 260.

usado na solução final, as “Marquises Extensas”.

Fomos levados por um corredor de celas, onde as pessoas se amontoavam. Caminhei aos empurrões, ainda cego. No ar um cheiro que não consigo identificar. Bem pior que o do ar, em dias de inversão, quando o podre dos mortos e dos excrementos domina a atmosfera.

Se tivesse comida no estomago, vomitaria. Os presos estão amontoados, em pé. Uns encostados nos outros, um se apoiando no outro, porque não existe o mínimo espaço. Nas paredes, a cada dez metros, uma placa branca de esmalte, letras grandes: PRODUZA, O TRABALHO LIBERTA.¹⁸⁷

Logo antes de ser preso, Souza vê um grande *outdoor* com propaganda da nova grande obra do governo, uma solução para os problemas de superpopulação e falta de moradia. Durante o período em que foi preso o ex-professor pensa no que perdeu: o emprego como professor, a casa, Adelaide, e atribui a essas perdas a própria omissão. Souza torna-se o derrotado, ele não pode possibilitar mudanças, ou mesmo esperança, porque já perdeu o tempo de fazer isso, só lhe resta a memória, e essa memória não resiste por muito tempo. O protagonista enfrenta agora um processo de desconhecimento, ele perde sua identidade, não se reconhece na própria figura e passa a refletir o cenário de destruição da sua realidade. Agora, ao invés de ser um antigo sobrevivente de outro tempo, agora ele é reflexo da decadência na qual o Brasil submergiu desde os “Abertos Oitenta”, passando pela “Era da Grande Locupletação”, até chegar às “Marquises Extensas”.

Após a prisão, o personagem é conduzido à nova realização do “Esquema” as “Marquises extensas”. As marquises são propagandeadas pelo esquema como a grande solução para o calor e a superpopulação, os argumentos da propaganda oficial de uma grande utopia, sem a qual “não há salvação”. Antes de serem enviadas para a grande marquise as pessoas são condicionadas em entrevistas, forçadas a acreditar que não há calor, fome, dor ou qualquer outro motivo para alarde ou pessimismo, dessa forma o “Esquema” tenta garantir a ordem.

Imaginava mesmo que as Marquises Extensas fossem uma utopia inventada pelo Esquema, a fim de levar o povo na conversa por mais tempo. Para manter a esperança.

Alguém em sã consciência pode acreditar numa marquise gigantesca destinada a abrigar uma população embaixo? Sim, nada mais que marquise. Cobertura para o povo não tomar sol. Tem sentido? Pois digo que tem. Talvez não pra você que está de fora. Longe, bem longe desta era solar.¹⁸⁸

¹⁸⁷ BRANDÃO, 2007, p. 306.

¹⁸⁸ BRANDÃO, 2007, p. 339.

As marquises são também frustração “a construção do século não passa de colunas sustentando uma laje de concreto”, não eram abrigos, uma solução, eram somente uma sombra para onde despejar o excedente populacional. Uma imensa marquise que podia ser vista do espaço, de onde podia se ler a palavra “BRASIL”, como em um mapa, onde um imenso contingente populacional era despejado, o sol inclemente e assassino era o único vigia, a superlotação fazia com que houvesse um continuo movimento em que os mais fortes se moviam para o centro da estrutura, mantendo os mais fracos na borda. A obra da grande marquise foi comparada a outras faraônicas:

Estabilidade, ambiente selecionado e refrigerado. Todo o potencial dos setores de obras empregado, durante meses, nas Marquises. Nenhuma outra obra foi tão grandiosa. Nem a Ponte Rio-Niterói, os Canais do Nordeste, a ferrovia do Aço. A Hidroelétrica de Itaipu, a Transamazônica Recuperada. Instituíram a Taxa Calamidade, a população financiou a imensa construção, obra faraônica, destinada ao orgulho brasileiro. Deitou-se falação, arquitetos elogiaram a vigésima maravilha, comparável aos Jardins Suspensos da Babilônia, ao World Trade Center, à Torre Eiffel, ao Colosso de Rhodes.¹⁸⁹

Mais uma vez, o “Esquema” realizava uma obra absurda, como forma de se justificar citaram obras brasileiras conhecidas pelo gigantismo e por terem sido executadas pelo regime militar como parte do “milagre econômico” da década de 1970. A comparação com grandes obras continua, desta vez numa tentativa de agregar valor, de tocar o orgulho brasileiro. Souza faz uma reflexão sobre o uso da propaganda:

Um país onde há séculos se deita falação. Desde a carta de Pero Vaz de Caminha. A falação foi uma característica que os Esquemas souberam capitalizar, introduzindo na psicologia popular. Fizeram com que a falação se transformasse na cortina de fumaça, encobrendo tudo que fosse possível. O processo de falação obedece a uma sequência invariável. Um primeiro momento, o da chamada denúncia. Alguém levanta o problema. Em seguida, uma fase delicada. A das vozes indignadas, governamentais ou não, que se erguem exigindo providências. O terceiro momento requer habilidade. É a fase das promessas. Garante-se a formação de comissões de inquérito, promovem-se passeatas controladas, editoriais consentidos na imprensa, entrevistas categóricas. Este período é essencial, exige uma avalanche de falação contínua, exacerbada, exasperante. Falar até o total sufoco.¹⁹⁰

As formas do “Esquema” agir foram sendo construídas historicamente dentro da narrativa, constituindo embasamento em seu sistema de propaganda, numa tentativa de condicionar de reações e, principalmente, repressão sobre os insatisfeitos. Entra em cena o

¹⁸⁹ BRANDÃO, 2007, p. 343.

¹⁹⁰ BRANDÃO, 2007, p. 343.

“processo de falação”, para cansar a população e constituir uma verdade mesmo que artificial. Sob as “Marquises extensas”, a aglomeração de pessoas se empurrando, tentando fugir das bordas e da morte certa causada pela incidência do sol, cria uma espécie de movimento que empurra as massas durante o dia, os mais fracos acabam jogados para fora das bordas e morrem quase instantaneamente.

Souza dentro dessas condições acaba vislumbrando uma pequena planta, crescendo em condições completamente absurdas, sob um sol que mata pessoas instantaneamente, o protagonista acaba não conseguindo discernir se a planta é real ou sou mais uma de suas alucinações, como também não define como delírio ou realidade a memória do naufrágio onde morreram as crianças, incluindo seu filho.

A desintegração da consciência de Souza se dá através das constantes alucinações, a cada aparição um detalhe descoberto até chegar a descobrir a cena da morte de seu avô, atropelado por um grande caminhão carregado de toras. O ponto culminante desconstrução da consciência de Souza é quando ele descobre que o furo em sua mão nunca existiu:

Porque meu furo desapareceu. Sim, não existe mais. Se acabou. Não ficou nem a cicatriz. Cutuco, mexo. Onde está? Caiu no chão? Empurro as pessoas, mas não consigo mover ninguém. Loucura! Um furo cair no chão. Só na minha cabeça. Qual a ultima vez que prestei atenção nele? Não me lembro, tinha me acostumado, nem ligava mais. Vai ver faz dias e dias que a mão se fechou. Será que? ... Não, não. Tinha. E então me vem algo incrível. Vejam só! Não pode ser, me ajudem, é um pensamento maluco. Mais do que isso, é a prova de que fiquei louco. Vocês sabiam. Mostre que sim, ou saio daqui e dou um tiro na cabeça. Esqueçam. Nem posso sair, nem tenho revolver. O furo nunca existiu. Pode ser? Jamais aconteceu coisa alguma em minha mão. Não houve furo, assim como não havia cartas de meu filho. Olha aí a mão. Intacta. Nenhuma marca. Acham que se tivesse havido um furo na minha mão, não teria deixado marca? Juro que é impossível em medicina.¹⁹¹

Sem o furo na mão, nem o domínio de suas memórias, Souza agoniza, não sabe em que acreditar, se nem o seu próprio corpo ele conhece, não sabe se o filho, ou o furo, existiram, se foi loucura ou alguma conspiração. Dentro da situação agonizante nas marquises, não há esperança no personagem de Loyola, apenas a dúvida de que viu a planta e de que sentiu mesmo o cheiro de chuva.

O autor escolheu por fechar seu livro com uma mensagem de duplo sentido, ou esperança, ou desilusão. Souza acha que sente cheiro de chuva, e, na última, página encontramos uma citação a Galileu “entretanto, move-se (o a terra)”.

¹⁹¹ BRANDÃO, 1982, p. 349.

Não há só pessimismo na construção de *Não verás*, também há muita culpa investida no texto “gente como nós tem culpa, Souza!”.¹⁹² O personagem principal é um ex-professor de história aposentado compulsoriamente, cuja culpa é marcada pela omissão, por não poder possibilitar uma rebelião em si mesmo, na própria casa, no trabalho e pela culpa de não ter agido quando os colegas de trabalho começaram a ser presos.

Foi quando se deu a punição ao cientista. Quero dizer, a primeira após os Abertos Oitenta. Penso que essa pena marcou o início de um novo tempo. Nestes últimos anos, saltamos rapidamente de um ciclo para outro. Mal nos acostumamos a um, precisamos mudar. Incessantemente. Fomos ingênuos. Como eu, muitos. Tínhamos nas mãos posições por meio das quais era possível, lentamente, instilar um gesto de lucidez, um pouco de consciência. Semente de inquietação. Alarme. Mesmo com toda a vigilância. Afinal, um professor em quem os alunos confiam é muito mais que um pai.¹⁹³

A culpa de Souza é um exercício de rememoração, de reflexão e luto. Segundo Avelar, essa culpa que aparece no livro de Loyola faz parte do romance brasileiro do início dos anos 1980, que teve dificuldades de se desvencilhar tanto do romance modernista, quanto da transição política difusa que marcaram os anos oitenta.

No Brasil pós-ditatorial, onde o esquecimento mais complacente floresceu a ponto de hegemonizar a polis e suas instituições – determinando, inclusive legislativamente, como se lida com o passado –, falar de qualquer tipo de esquecimento, não importa o quão ativo, pode causar alguns mal-entendidos. Afinal, a literatura não poderia contribuir para preservar a memória nacional, garantir a vigilância mnemônica que evitaria que o passado se repetisse?¹⁹⁴

A provocação de Avelar incide justamente sobre a literatura brasileira no fim da década de 1970, onde começam a figurar questionamentos sobre como a literatura deve se comportar. O Regime caminhava para o fim, embora se institucionalizando e inocentando o máximo possível, era preciso ocupar um espaço que havia ficado sufocado com a censura e a repressão. Um dilema se estabeleceu, e Loyola o enfrenta com *Não verás*, um projeto que nasce ainda na ditadura, mas quando é lançado, propõe uma reflexão sobre o futuro, como continuar, o que produzir?

Para Avelar, a atuação de Silviano Santiago é importante para criar alternativas para além do modernismo, uma vez que critica o cânone moderno na Literatura Brasileira e

¹⁹² BRANDÃO, 2007, p. 109.

¹⁹³ BRANDÃO, 2007, p. 67.

¹⁹⁴ AVELAR, 2003, p. 160.

escreve *Em liberdade*, um livro em que toma a voz de Graciliano Ramos e enfrenta o desafio de escrever sobre o momento posterior ao referendado no clássico *Memórias do cárcere*, dialogando e problematizando a ditadura e a profundidade de suas marcas nos escritores.

As marcas que *Não verás* expõe estão conectadas a uma visão pessimista de Loyola, mas não só dele:

O livro de Loyola fere, maltrata as complacências e as covardias. E sugere que as eventuais culpas do que acontece numa nação não podem ser imputadas somente ao poder e seus eventuais protagonistas. Quase sempre, muito mais culpados são os omissos, os satisfeitos, os inconsequentes – aqueles, enfim, eternamente preocupados com as mazelas e as glórias de seu contingente.

Não se consegue extrair outra moral ao final da leitura de ‘Não Verás País Nenhum’. Das últimas palavras sobram apenas muito desamparo, muito desalento.¹⁹⁵

Quando investigamos *Não verás*, sua construção, sua repercussão, sua narrativa, nos deparamos invariavelmente com o pessimismo e a culpa, essa última parece ser uma resposta a provocação que Avelar faz. *Não verás* não é apenas um bastião para lembrança do regime militar, não é apenas um exercício de memória datado a ser recuperado de forma artificial em datas oficiais, é um exercício de reflexão que atravessa essa dimensão política e que vai incidir sobre as permanências que atravessaram o período. Este livro continuará envelhecendo até que suas alegorias construídas sobre os pessimismos do Brasil parem de constituir agenciamentos e parem de significar sobre a história desse país.

Ao estudar este livro, abrimos uma possibilidade de encarar a multiplicidade dos estudos históricos. Para mostramos, através da leitura histórica de *Não verás*, que durante o fim da ditadura brasileira, no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, o processo histórico pelo qual o país passava inspirou uma dura crítica, adicionando à história do período a possibilidade de estudar nos pessimismos de uma época elementos que permitam compreender também em uma dimensão sentimental dos acontecimentos.

¹⁹⁵ LANCELOTTI, 1982.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, demonstramos através do estudo dos livros *Zero* e *Não verás país nenhum* que a dimensão pessimista contida nessa literatura se interliga diretamente à história da Ditadura civil-militar no Brasil. Através do estudo desses livros e de seus entrelaçamentos, encontramos uma literatura que contribuiu para construção dessa história orientada pelo sentimento de derrota, produto de uma relação que trabalha o luto gerado a partir do enfrentamento do caráter violento e repressor que a ditadura brasileira implantou.

Vimos que *Zero* é uma literatura de saúde, feito a partir de um produto ditatorial muito específico, notícias censuradas. Através de um enredo que expõe confusão, pobreza e violência, *Zero* é um livro denúncia para expor o que foi censurado, por expor o caráter violento da ditadura e que se constitui num símbolo de confronto que alimentou o debate de escritores contra a censura.

Em *Zero*, vemos um enfrentamento que desafia o silenciamento e expõe através da literatura uma realidade complexa e envolta em dúvida. Sete anos após seu lançamento na Itália e apenas três anos da liberação pela censura, Loyola lançou outro romance marcado pela ditadura, *Não verás país nenhum*, lançado enquanto o Brasil atravessava um longo processo de abertura política,

Não verás é uma distopia sobre o Brasil do início dos anos 1980, no qual os pessimismos da época foram trabalhados por Loyola para construir uma narrativa pautada por extremos e nesses extremos nos informamos sobre o que se transformaram os medos contidos em *Zero* e no que causava preocupação no período da abertura. Neste livro, Loyola expõe como elementos da preocupação com a permanência enquanto problema político, uma grande preocupação de caráter ecológico e, principalmente, uma narrativa marcada pelo sentimento de culpa, o que se traduz numa responsabilidade tomada pelo indivíduo sobre o passado.

Como nas última página de *Zero*, e também na de *Não verás país nenhum*, trazem uma mensagem que demonstra necessidade de continuar e principalmente mudar, no estudo destes livros percebemos que a literatura pessimista que Loyola constrói para o Brasil é fundamentada na ideia de que a distopia é uma continuidade radical de um presente pessimista. Estes livros se tornaram importantes, lidos, relidos, discutidos e estudados. Seu autor, Loyola, dialogou, escreveu e buscou outros temas e formatos.

Neste trabalho, expomos através de uma leitura histórica de textos literários uma parte do complexo período ditatorial brasileiro para contribuir com os estudos históricos sobre a

experiência desse período. Ao fim deste trabalho reconhecemos nos livros de Loyola e seus diálogos um fragmento do universo sensível que faz parte da História do Brasil. E assim como estes livros, e na música *Comportamento geral* que abre estes capítulos, precisamos continuar ouvindo, estudando e problematizando o passado em busca de conhecimento que nos ajudem a manter esses dias e os que virão democráticos. Assim como os livros aqui estudados o Brasil também mudou, mas muitas questões ainda precisam ser discutidas, este trabalho é um esforço para contribuir com uma História diversa.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Jeferson Ribeiro. O manifesto. In: BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 13. ed. São Paulo: Global, 2010. Edição comemorativa de 35 anos. p. 34-44.

ANGELO, Ivan. Nós, que amávamos tanto a literatura. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 69-74.

AUSTER, Paul. *No país das últimas coisas*. Tradução de Luiz Araújo. São Paulo: Best-Seller, 1987.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BEN, Jorge. País tropical. Intérprete: Jorge Ben. In: BEN, Jorge. *Jorge Ben*. Rio de Janeiro: Rozenblit, 1969. 1 disco sonoro. Faixa 5.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 1)

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

BILAC, Olavo. *Poesias infantis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1929.

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. (O Brasil Republicano, 4). p. 13-42.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*. São Paulo: Globo, 2012.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Pega ele, Silêncio*. São Paulo: Global, 1984.

_____. *O verde violentou o muro*. São Paulo: Global, 1985.

_____. *Manifesto verde*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

_____. Literatura de resistência. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 175-184.

_____. *Veia bailarina*. São Paulo: Global, 1997.

_____. *Cadeiras proibidas*. São Paulo: Global, 1998.

_____. *O beijo não vem da boca*. São Paulo: Global, 2000.

_____. *Bebel que a cidade comeu*. 6. ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. *Não verás país nenhum: memorial descritivo*. São Paulo: Global, 2007.

_____. *O homem do furo na mão e outras histórias*. Rio de Janeiro: Ática, 2009.

_____. *Zero*. 13. ed. São Paulo: Global, 2010. Edição comemorativa de 35 anos.

BRASIL, Assis. *Os que bebem como os cães*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1975.

BRASIL. Decreto-Lei n. 1077 de 26 de abril de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11804.htm>. Acesso em: 2 ago. 2014.

BRASIL. Lei n° 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm>. Acesso em: 4 jul. 2014.

BRESCIANI, Maria Stella. As sete portas da cidade. *Espaço & Debates*, Revista de Estudos Regionais e Urbanos, Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos, p. 10-15, 1981.

Cadernos de Literatura Brasileira: Ignácio de Loyola Brandão, São Paulo, Instituto Moreira Sales, n. 11, jun. 2001.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. 16. ed. São Paulo: Record, 1997.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

BRASIL. Decreto-lei n.1077 de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, §8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11804.htm>. Acesso em: 2 ago. 2014.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. O esgotado. In: DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto menos*. Tradução de Fatima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 67-74.

_____; GUATARRI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. (O Brasil Republicano, 4).

FICO, Carlos. Espionagem, polícia, política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. (O Brasil Republicano, 4). p. 167-206.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1, 2013.

_____. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.

GALEANO, Eduardo. *Teatro do bem e do mal*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GONZAGA JR, Luiz. *Luiz Gonzaga Jr*. Rio de Janeiro: Odeon, 1973.

_____. *Caminhos do coração*. Rio de Janeiro: EMI. 1982

HELLER, Agner. *O cotidiano na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

HERMAN, Arthur. *A ideia de decadência na história ocidental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução de Lino Vallandro. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

LOUZEIRO, José. *Aracelli, meu amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

ORWELL, George. *1984*. Tradução de Wilson Veloso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras de história e literatura. *História da Educação*, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 14, p. 31-45, set. 2003. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/asphe/article/viewFile/30220/pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2014.

- PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PONZIO, Ana Francisca. Balé da cidade encena o caos. *Jornal da Tarde*, 24 fev. 1992.
- REIMÃO, Sandra. Proíbo a publicação e circulação...: censura a livros na ditadura militar. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 75-90, jan./abr. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v28n80/08.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2014.
- REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2011.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. São Paulo: ZAHAR, 2014.
- REZENDE, Antonio Paulo de Moraes. Cidade e modernidade: registros históricos do amor e da solidão no Recife dos anos 1930. In: MONTENEGRO, Antonio Torres et al. *História: cultura e sentimento, outras histórias do Brasil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Cuiabá: Ed. da UFMT, 2008. p. 45-72.
- REZENDE, Antonio Paulo de Moraes. História e afetividade: os amores de Prometeu e os sonhos de Freud. In: MONTENEGRO, Antonio Torres et al. *História: cultura e sentimento, outras histórias do Brasil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Cuiabá: Ed. da UFMT, 2008. p. 471-494.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos de 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. (O Brasil Republicano, 4). p. 133-166.
- RUFFATO, Luiz (Org.). *Nos idos de março: a ditadura militar na voz de dezoito autores brasileiros*. São Paulo: Geração Editorial, 2014.
- SALLES, Cecília Almeida. A planta da cidade: uma leitura genética de Não verás país nenhum. *Cadernos de literatura brasileira*: Ignácio de Loyola Brandão, São Paulo, Instituto Moreira Sales, n. 11, p. 136-142, 2001.
- SALLES, Cecília Almeida. *Uma criação em processo*: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum. 1990. 253 f. Tese (Doutorado em Ciências - Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1990.
- SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira. Crise na ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil: 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. (O Brasil Republicano, 4). p. 243-282.
- STAROBINSKI, Jean. A literatura: o texto e seu intérprete. In: LE GOFF, Jaques; NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

VELHO, Gilberto. Autoritarismo e violência no Brasil contemporâneo. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 31-40.

VIEIRA, Vera Lúcia Silva. *Ignácio de Loyola Brandão: memória e literatura, a escrita como exercício de indignação*. 2011. 234 f. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista, Franca, 2011. Disponível em: <<http://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/vera-ls-vieira.pdf>>. Acesso em: 8 set. 2013.

VIEIRA, Vera Lúcia Silva; NAXARA, Márcia Regina Capelari. Entre a literatura, a história e a memória: entrevista com Ignácio de Loyola Brandão. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 207-224, jan.-jun. 2011. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/vieira_naxara.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2014.

ZAMIATIN, Eugueny. *Nós*. Tradução de Clarice Lima Averina. São Paulo: Alfa-Ômega, 2004.

Revistas

LANCELOTTI, Silvio. Agonia Latíndia. *Veja*, São Paulo, p. 67, 20 ago. 1975.

ONOFRE, José. País do passado. *Veja*, São Paulo, 25 nov. 1981.

Jornais

1º CADERNO, *Jornal do Brasil*, 26 jan. 1977.

EDITORIAL. *Folha de São Paulo*, 2 abril 1964.

EDITORIAL. *O Globo*, p. 2, 2 abril 1964.

Jornal do Brasil, 1 abril 1964.

LANCELOTTI, Silvio. *Produtores de Cultura*. *Folha de São Paulo*, 3 nov. 1982.

NADER, Wladyr. Cidade grande, o melhor tema de Loyola. *Folha de São Paulo*, 17 nov. 1975.

PINTO, José Neumane. *Natureza morta*: num cenário apocalíptico, sem uma única árvore, passa-se o novo romance de Loyola Brandão. *Jornal do Brasil*, 05 dez. 1981.

SANCHES, Ligia. Novos livros de Loyola ao sol de outra realidade. *Folha de São Paulo*, 10 nov. 1982.

Filmes

COPPOLA, Francis Ford. *Apocalypse Now*. [Filme-vídeo]. Produção de Francis Ford

Coppola, Gray Frederickson e Fred Roos, direção de Francis Ford Coppola. Estados Unidos da América, 1979. 152min, cor. son.

FELLINI, Federico. *8 1/2*. [Filme-vídeo]. Produção de Angelo Rizzoli, direção de Federico Fellini. Itália, 1963. 138 min, p&b. son.

FLEMING, Victor. *E o vento levou*. [Filme-vídeo]. Produção de David O. Selznick, direção de Victor Fleming. Estados Unidos da América, 1939. 238min, cor. son.

WYLER, Willian. *O colecionador*. [Filme-vídeo]. Produção de Jud Kinberg e John Kohn, direção de Willian Wyler. Reino Unido, Estados Unidos da América, 1965. 119min.

O Homem Que Nunca Existiu (The Man Who Never Was). Ronald Neame, 1956. UK 103 min.

SCHAFFNER, Franklin J. *Planeta dos Macacos*. [Filme-vídeo]. Produção de Mort Abrahams e Arthur P. Jacobs, direção de Franklin J. Schaffner. Estados Unidos da América, 1968. 112min. cor.

ANEXOS

Ignácio de Loyola Brandão em 1975.

Cidade grande, o melhor tema de Loyola

WLADYR NADER

Ignácio de Loyola escreve duas e meia, três horas por dia, de manhã cedinho ou tarde da noite, enquanto os dois filhos estão na cama. Foi assim que escreveu Zero, romance que cinco editoras brasileiras não quiseram, foi lançado na Itália o ano passado pela Feltrinelli e saiu em julho no Brasil. Os fins-de-semana passa com a família na chácara de Saracuí, des-cansa, pega na enxada, brinca com os filhos mas não produz uma linha: "Não consigo trabalhar fora de São Paulo". Ignácio de Loyola Brandão, que assinava Ignácio de Loyola e talvez venha ainda a assinar Loyola Brandão, costuma dizer que não consegue escrever dentro da tran-quilidade, a pressão da cidade é que o obriga. Seu romance, o terceiro livro, só tem de

caótico o modo como foi feito, pois o resultado — é o autor que explica — é de leitura fácil, sem problemas ("escrevi propositalmente em ritmo de seriado").

Ele nunca tem um plano pré-estabelecido, trabalha à base de impulso e escreve picado. Depois é que junta tudo, como um montador de cinema (Loyola começou como crítico de cinema aos 18 anos e seus dois livros anteriores, "Depois do Sol" e "Bebel que a Cidade Comeu", viraram filmes: "Anuska, Manequim e Mulher" e "Bebel, Garota-propaganda"). Nem por isso aceita ser qualificado ou acusado de vanguardista:

"Não quero revolucionar, quero escrever uma série de coisas que preciso escrever. Não quero saber se estou ou não na história da literatura."



Ignácio de Loyola diz que "Zero" é um romance de leitura fácil: "Escrevi propositalmente em ritmo de seriado".

Fonte: *Folha de São Paulo*, 17 de setembro de 1975.

Loyola em 1975.



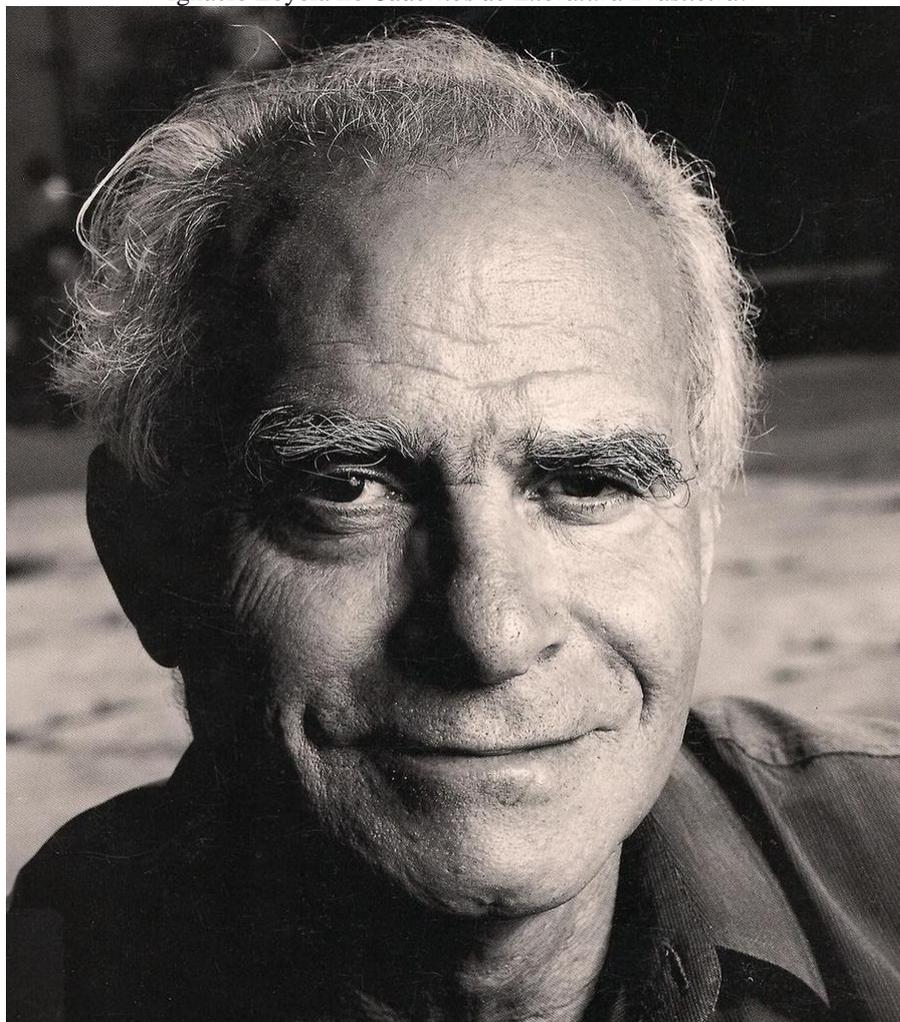
Veja. 28 de agosto de 1975

Ignácio de Loyola Brandão em 1981.



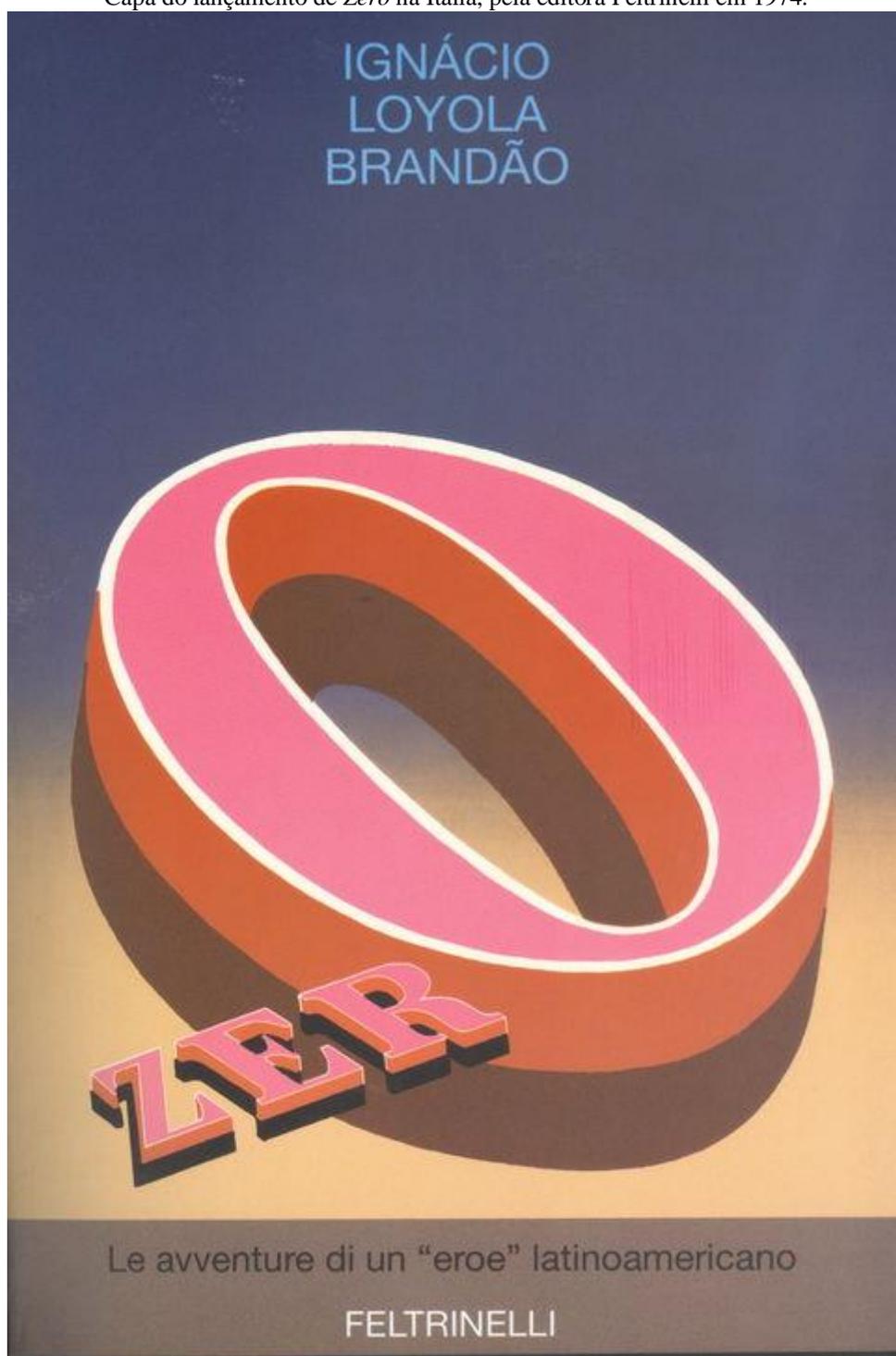
Fonte: *Jornal do Brasil*. 5 de dezembro de 1981.

Ignácio Loyola no *Cadernos de Literatura Brasileira*.



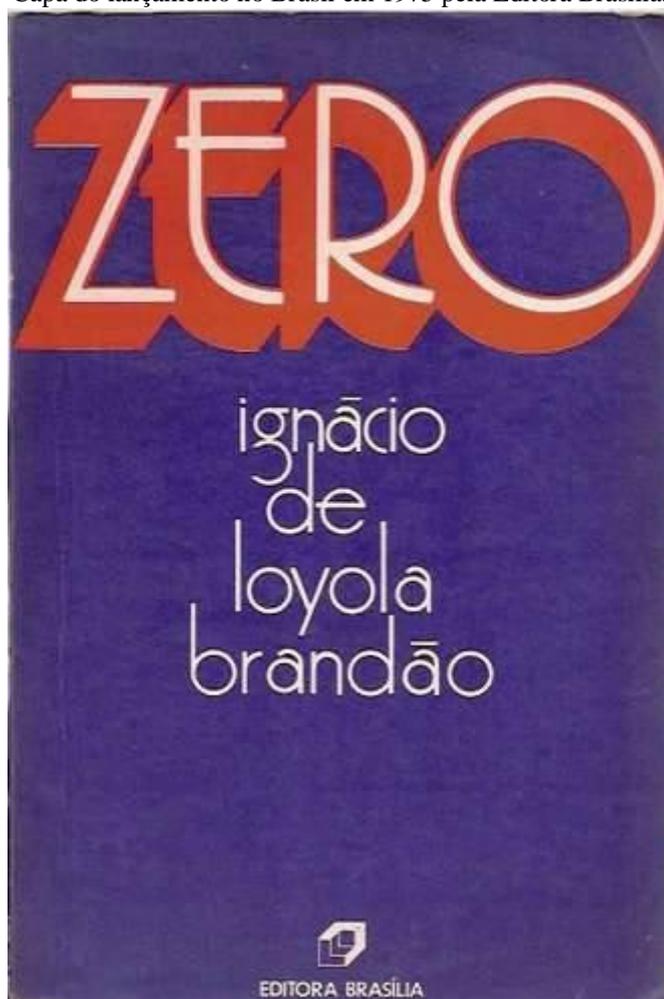
Fonte: *Cadernos de Literatura Brasileira*: Ignácio de Loyola Brandão, São Paulo, Instituto Moreira Sales, n. 11, jun. 2001.

Capa do lançamento de *Zero* na Itália, pela editora Feltrinelli em 1974.



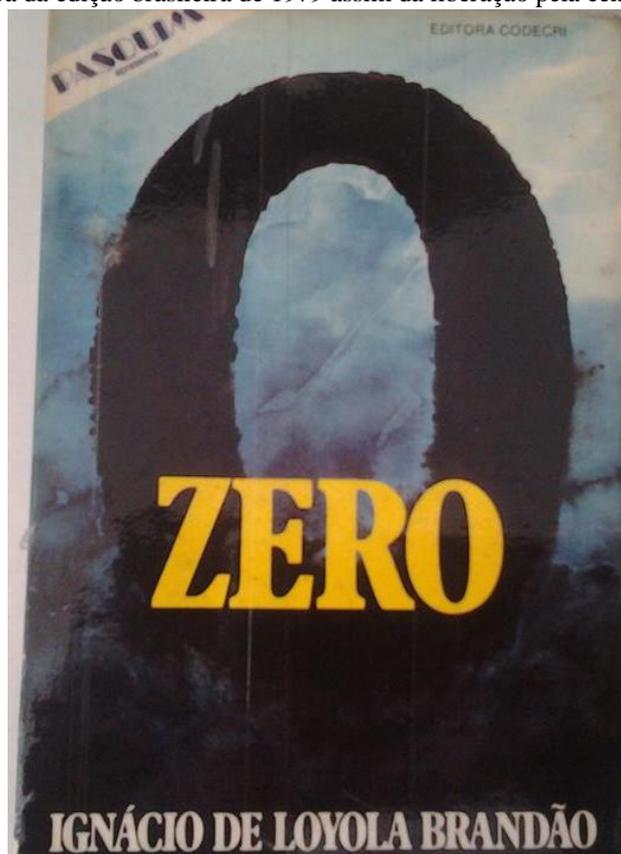
Fonte: BRANDÃO, 2010.

Capa do lançamento no Brasil em 1975 pela Editora Brasília.



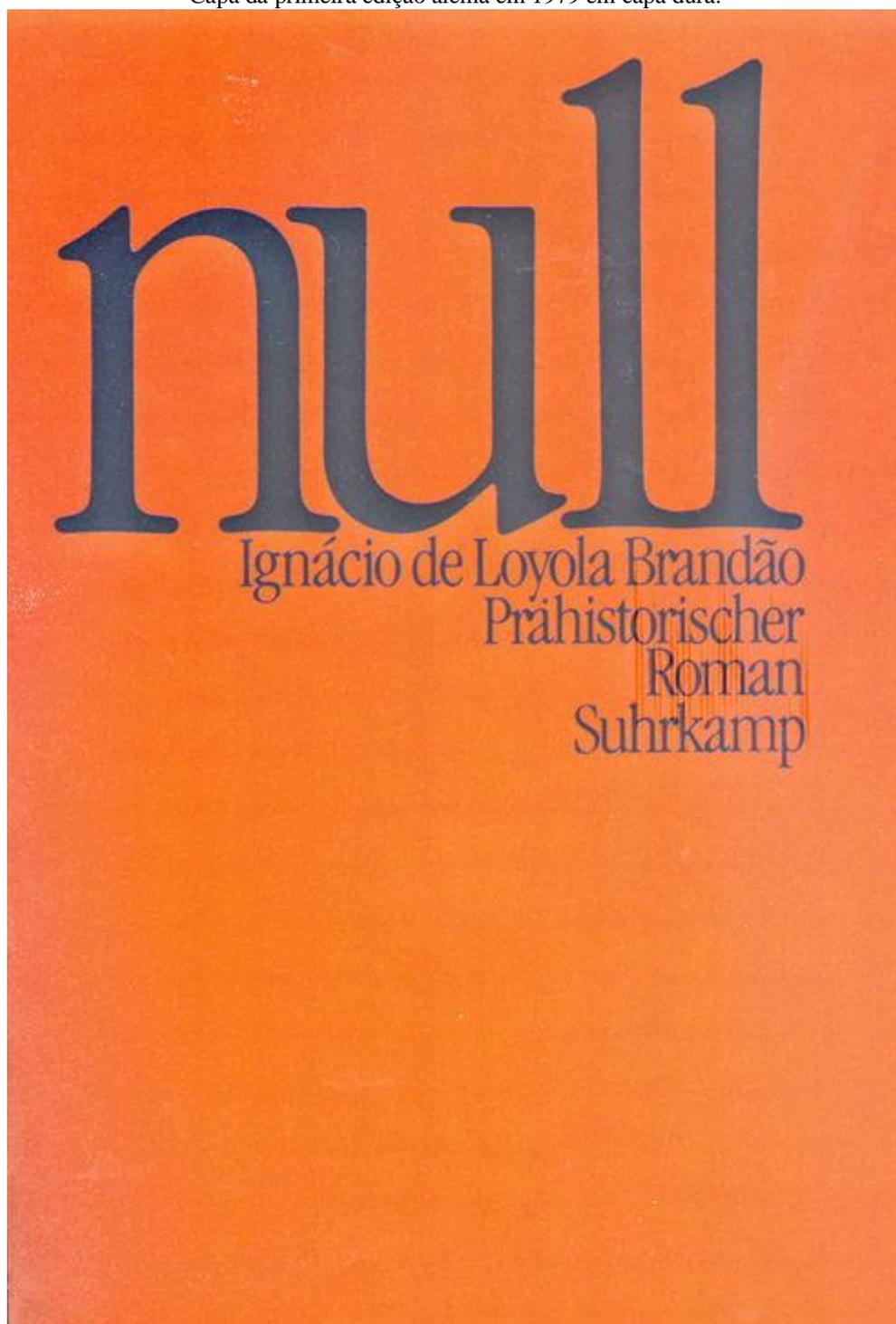
Fonte: BRANDÃO, 2010.

Capa da edição brasileira de 1979 assim da liberação pela censura.



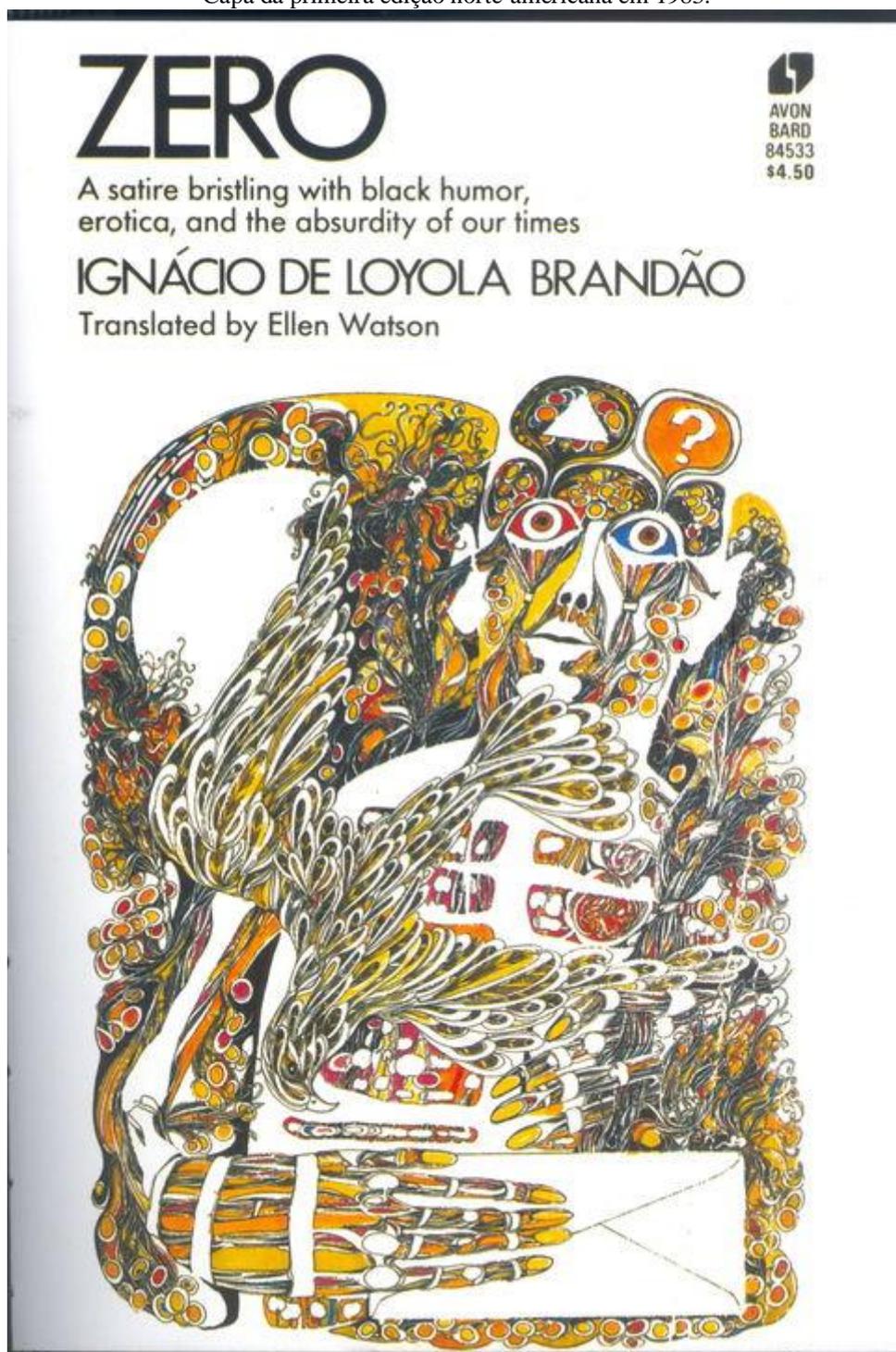
Fonte: BRANDÃO, 2010.

Capa da primeira edição alemã em 1979 em capa dura.



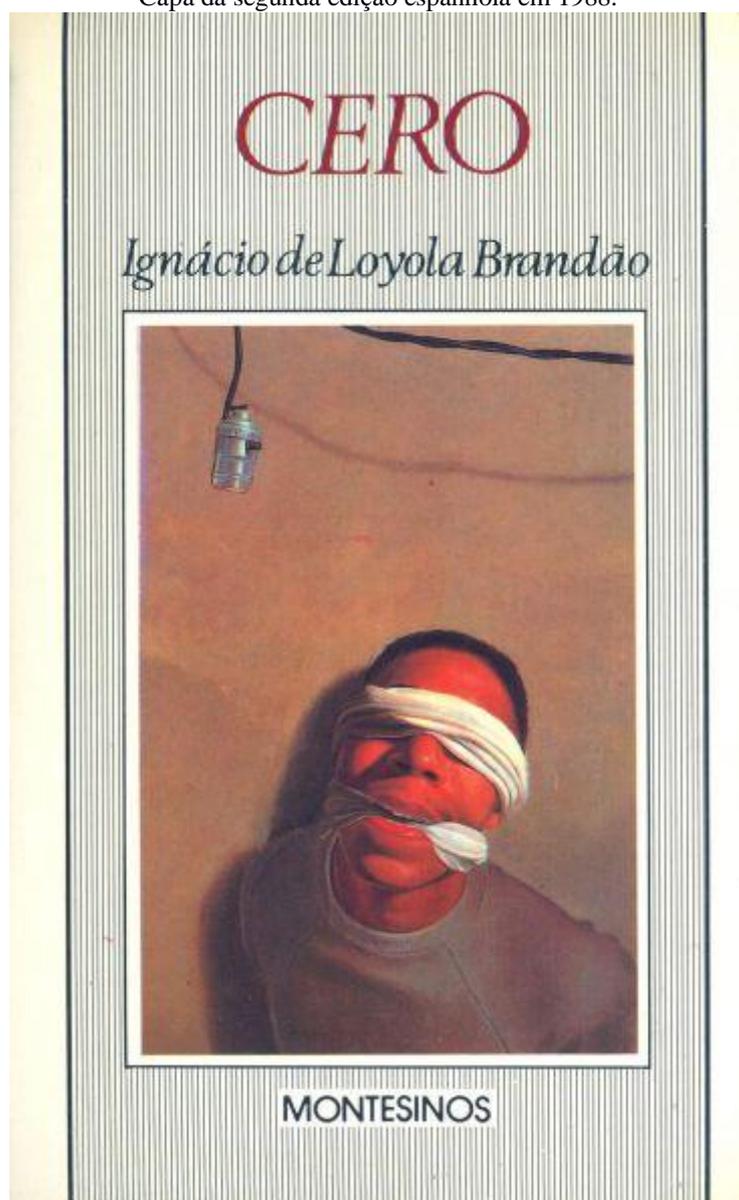
Fonte: BRANDÃO, 2010.

Capa da primeira edição norte-americana em 1983.



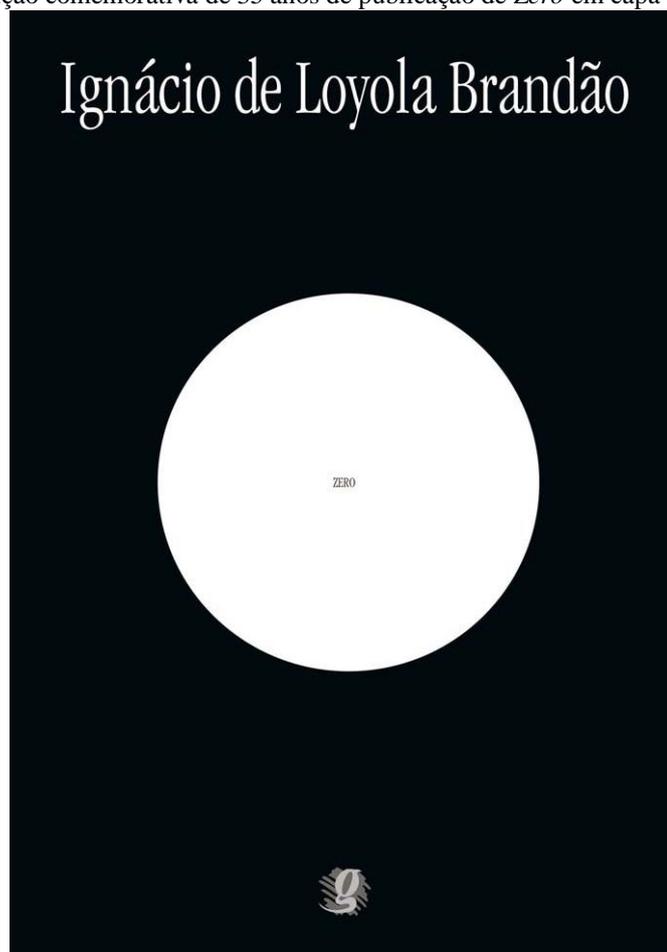
Fonte: BRANDÃO, 2010.

Capa da segunda edição espanhola em 1988.



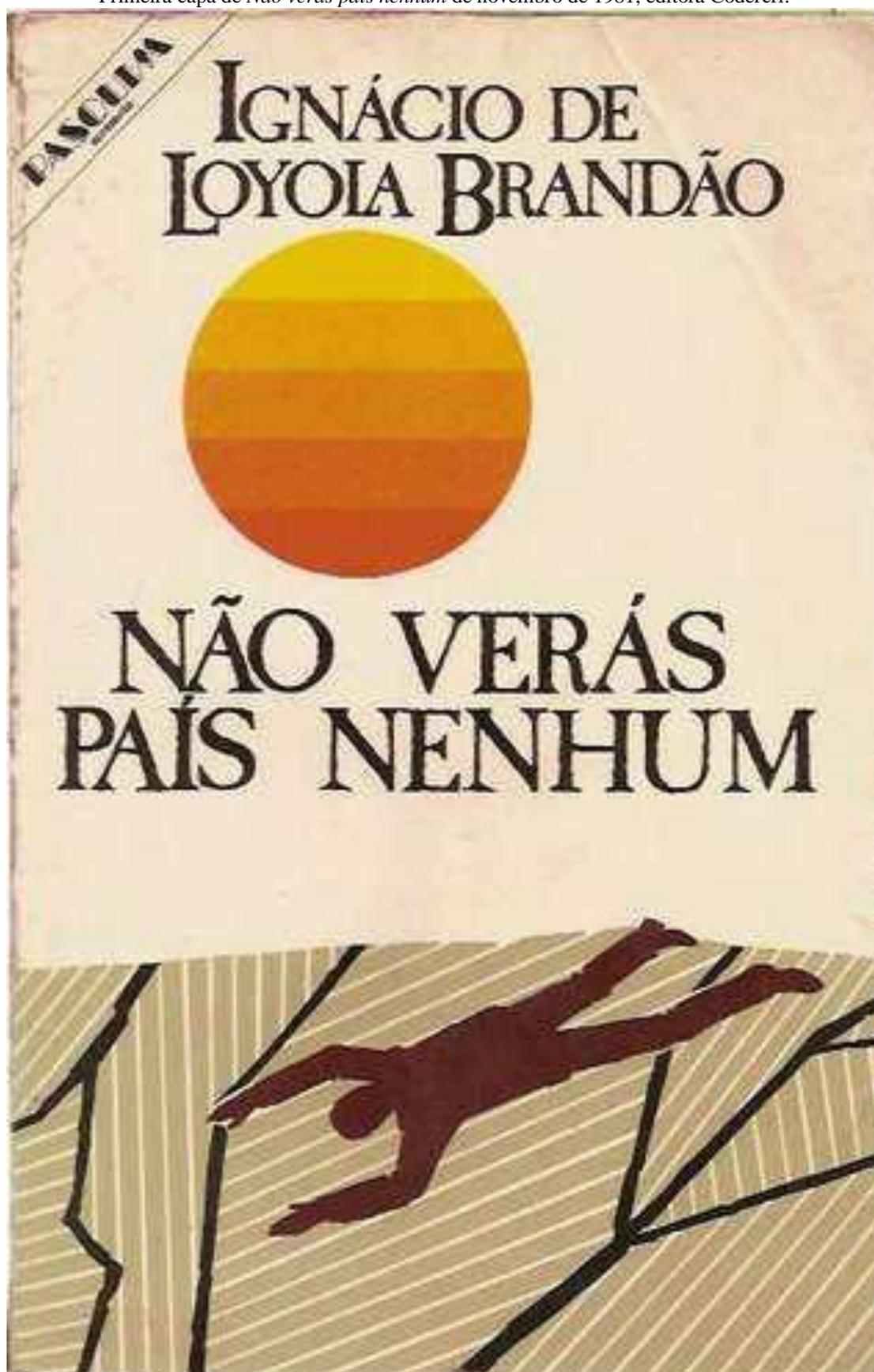
Fonte: BRANDÃO, 2010.

Edição comemorativa de 35 anos de publicação de *Zero* em capa dura.



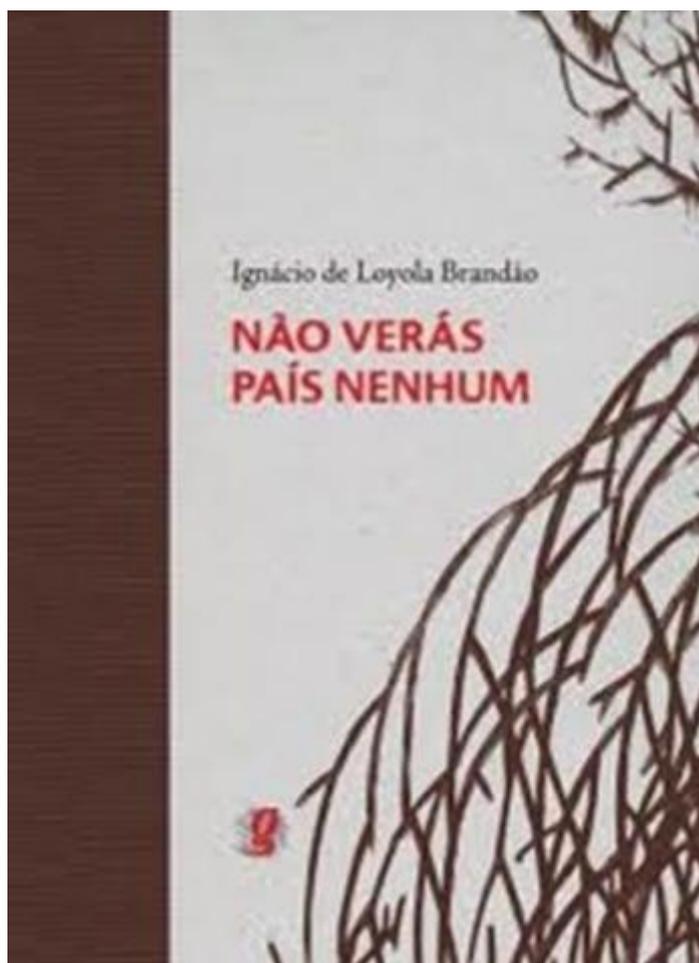
Fonte: BRANDÃO, 2010.

Primeira capa de *Não verás país nenhum* de novembro de 1981, editora Codexcri.



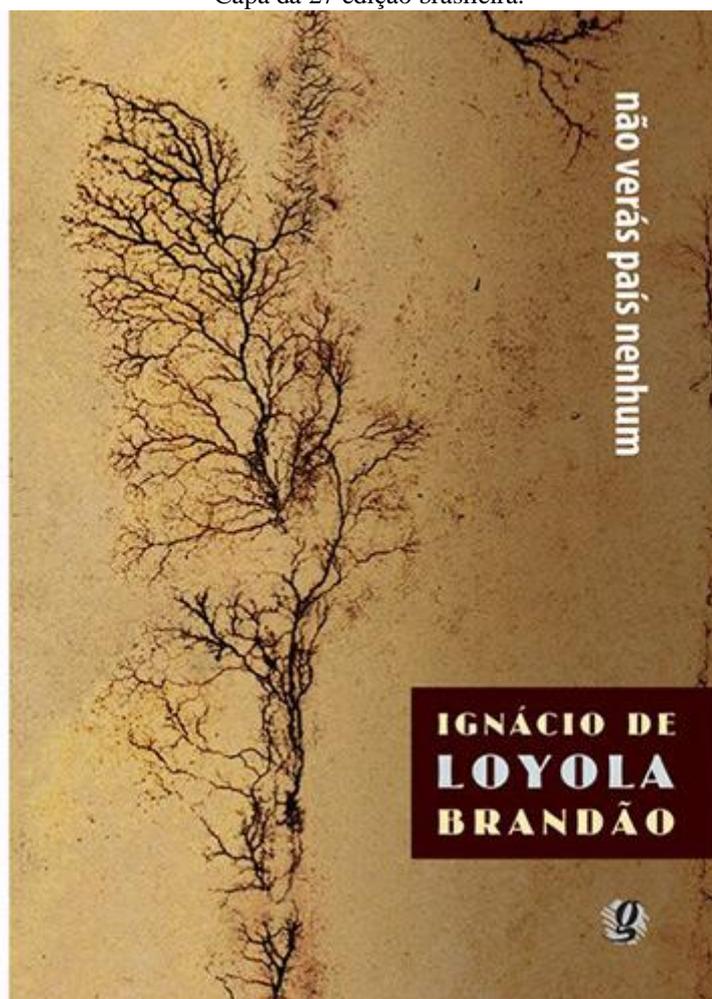
Fonte: BRANDÃO, 1981.

Edição comemorativa de 25 anos.



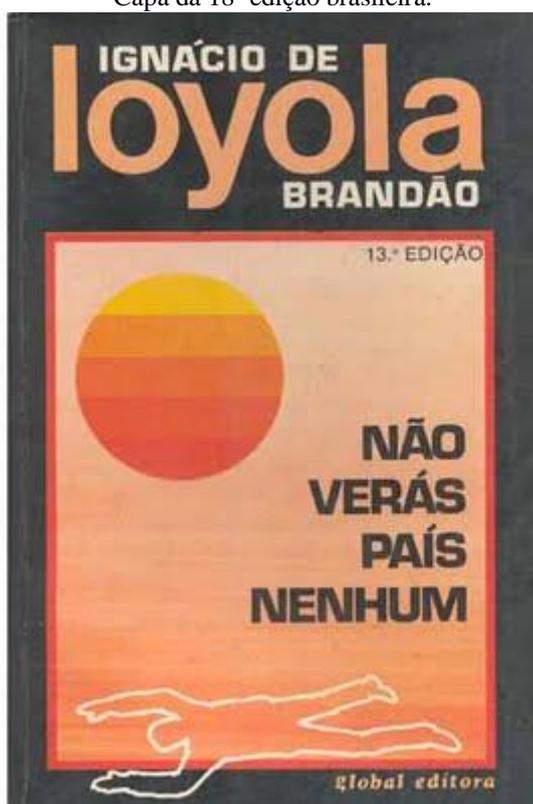
Fonte: BRANDÃO, 2010.

Capa da 27 edição brasileira.



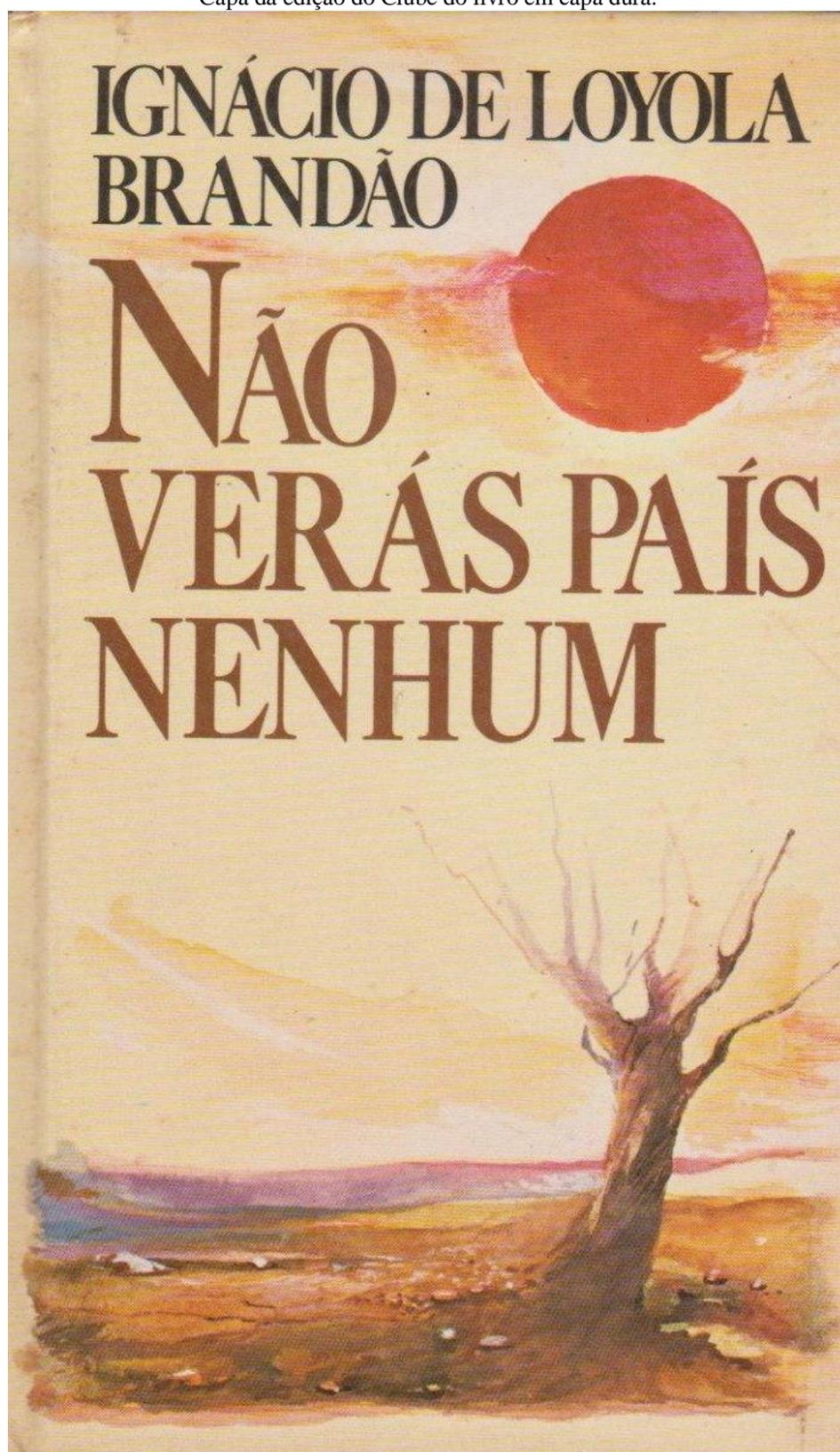
Fonte: BRANDÃO, 2010.

Capa da 18ª edição brasileira.



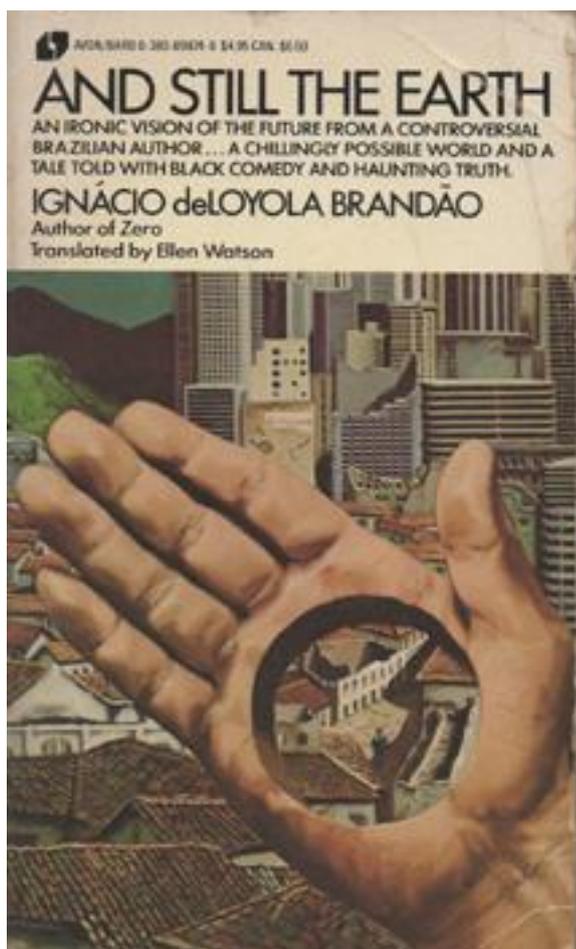
Fonte: BRANDÃO, 2010.

Capa da edição do Clube do livro em capa dura.



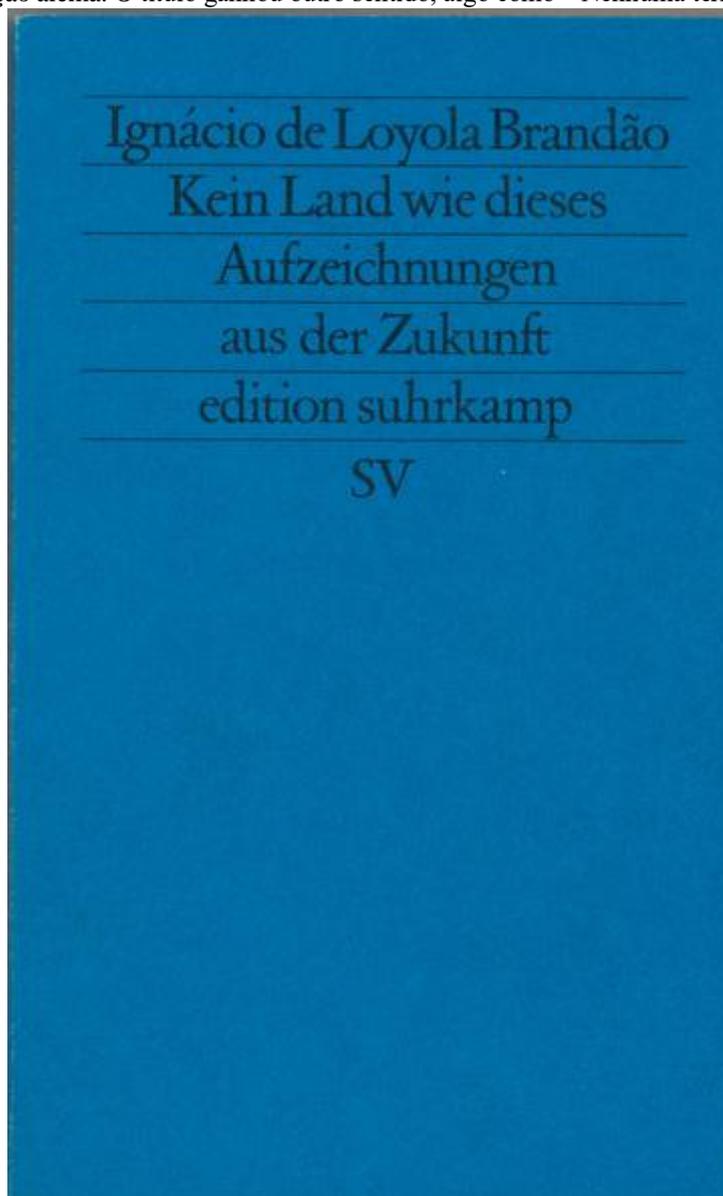
Fonte: BRANDÃO, 2010.

Capa da edição americana lançada em 1985.



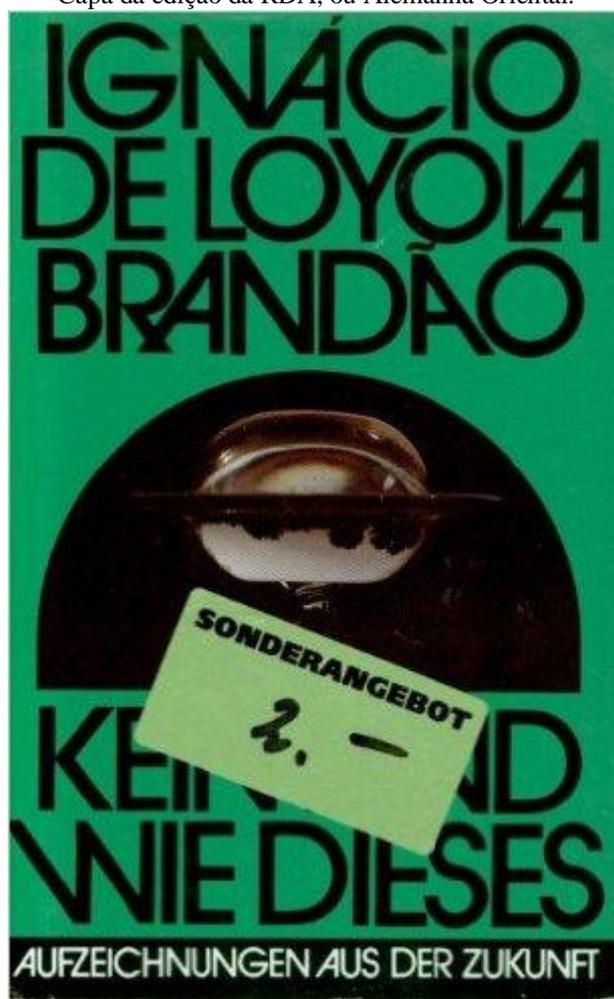
Fonte: BRANDÃO, 2010.

Capa da edição alemã. O título ganhou outro sentido, algo como “Nenhuma terra como esta”.



Fonte: BRANDÃO, 2010,.

Capa da edição da RDA, ou Alemanha Oriental.



Fonte: BRANDÃO, 2010.